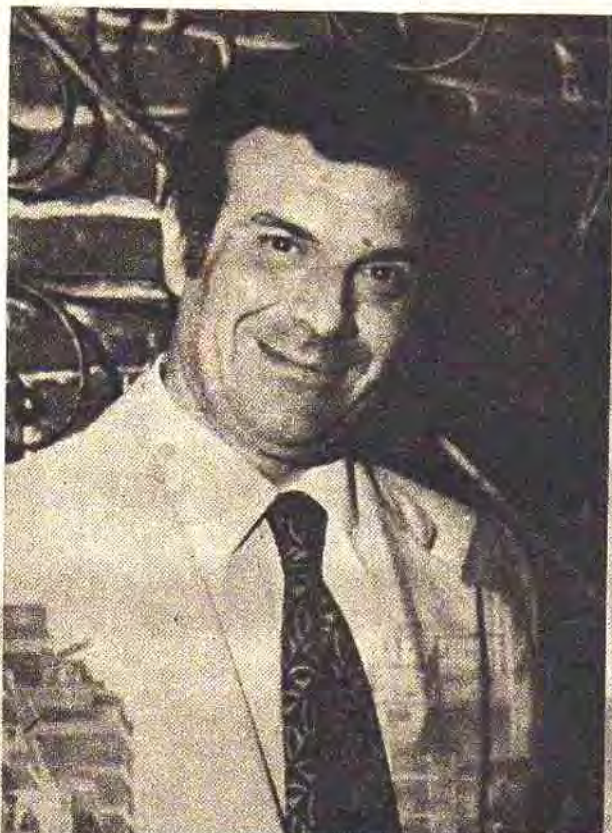


# LEOPOLDO FEDERICO

*un fuelle con  
alas y overol*



Leopoldo Federico es en este momento uno de los fuelles más admirados por todos los ejecutantes del instrumento en el país. Se lo considera un superdotado capaz de la expresividad y el fraseo inverosímil; se lo ve como el músico integral capaz de abordar cualquier modalidad histórica del tango. No falta quien ha visto en los sucesivos discos de los últimos años la manifestación de esa versatilidad, y la ha calificado negativamente por su falta de identidad, por la línea oscilante entre las formas más tradicionales y las incursiones sobre terrenos menos conocidos. Y probablemente la descripción no sea incorrecta. Pero es necesario contextualizarla: Leopoldo Federico ha sido y es —por definición— un laburante del tango. Si uno pretende que, suscintamente, narre su carrera como músico y director —como fue nuestra pretensión— tendrá inmediatamente la razón de lo que decimos. La simple enumeración de conjuntos y actividades, la presencia constante de la música como pasión pero también como un trabajo del que se vive, inundarán el testimonio. La suya, a los 53 años, es una vida dedicada al tango —a to-

car tangos, con todos y en todas partes— en una labor que no ha tenido ni se propone descansos. Y ése es un rasgo que define su actitud de músico popular sin contradecir al creador —más de sesenta obras, la mayoría instrumentales y muchas memorables desde el inicial “Sentimental y canyengue”—, dejando el espacio posible al músico de vuelo mayor.

Leopoldo Federico es esa clase de músico dúctil —¡tan argentino!— capaz de compartir su bandoneón y su tiempo entre la música más o menos burocrática de una orquesta estable, ya sea de un canal, una radio o un local; y la expansión expresiva de un trio libre, de un disco sin ataduras, de un arreglo con “todos los chiches”. Y precisamente porque su experiencia tiene que ver con la constante labor del ejecutante, llegado el momento de describir la circunstancia actual del tango y vislumbrar salidas, Federico pondrá el énfasis en la situación de estancamiento provocada por las deplorables condiciones de trabajo —canales de expresión, lugares, pagos— que los intérpretes padecen. Cuando opina, no se saca el overol. Y eso es bueno.

J. S.



# Leopoldo Federico

—¿Cómo se le subió el fuelle a las rodillas, Leopoldo?

—Tenía un tío que siempre me hablaba de Maffia y de los grandes. De él me viene. Cuando salí de la primaria me dediqué con todo al bandoneón. Vivía en Once —Sarmiento y Larrea— y después de mediodía, a eso de las dos, tomaba el tranvía y me venía al Tango Bar o a El Nacional a escuchar; a cualquiera que estuviese: Areta, Cristóbal Herreros, Cambareri. En ese entonces me gustaba como tocaba Cambareri con el Cuarteto; me asombraba. Después cambiaron mis gustos musicales pero siempre digo que hacer un solo con gran arreglo, armonía, un piano que te cubra, las cuerdas, y meter dos notas largas te puede hacer sentir un fenómeno, te da prestigio; pero lo difícil es tocar con un cuarteto y meter notas ahí, a la intemperie. En ese sentido debo ser de los músicos de tango que más conjuntos ha integrado de todos los géneros: de Piazzolla a Carlos García, a Di Sarli, a Artola... Una verdadera melange, pero cada vez que me sentaba a tocar no pensaba si lo que estaba escrito me gustaba o no, estaba ahí para colaborar en una obra, en el esfuerzo común, y daba lo mejor de mí.

—¿Cuándo empieza el laburo profesional?

—En el '45, integrando el personal de la orquesta Di Adamo-Flores, en el cabaret Tabarís. Tenía 18 años. Pero el primer laburo importante lo conseguí en la orquesta de Juan Carlos Cobian, a través del cantor Alfredo Castel, que era pariente mío. La verdad es que entre 1945 y 1953 recorrí infinidad de orquestas y me di el gusto de tocar en todas las que me gustaban, fueran importantes o no. Tome nota: en esos primeros años estuve, entre otros, con Víctor Damario y Alfredo Gobbi; integré la orquesta de Maderna en el lugar de Rovira —lo que fue un sueño para mí, admirador de Caló— cuando se desvinculó de Pichuco.

También pasé por la de Chupita Stamponi, la de Osvaldo Manzi y algunas más hasta que se cumplió el sueño de mi vida cuando integré la de Salgán. Era la orquesta en que cantaban el Polaco Goyeneche, Ángel Díaz y Oscar Serpa. Era 1948. Participé también de la última orquesta que armó Di Sarli antes de disolver la formación por primera vez, y después pasé a la de Piazzolla, en el lugar de Roberto de Filippo, un verdadero maestro de bandoneón que por suerte para los demás dejó de tocar... Era un monstruo, un tipo genial. Porque en ese tránsito tuve oportunidad de tratar y alternar con muchísimos profesionales. Admiré mucho a Antonio Ríos un bandoneonista rosarino, e inclusive ahora hay grandes valores —algunos más técnicos, otros expresivos—. Sin embargo, creo que fue a partir de la experiencia en la orquesta de Salgán que yo me definí musicalmente y tengo un vuelco total. Es una revelación.

—¿En qué momento empieza a volcar todo eso desde la dirección?

—A fines de 1952 formamos una orquesta con Atilio Stamponi. Los cantores eran Rodríguez Lesende y Juan Carlos Fabre. Trabajamos en el Tibidabo hasta que cerró, en Radio Belgrano y grabamos un disco 78. Duró poco porque al año siguiente se me dio la oportunidad de hacerme cargo de la Orquesta Estable de Radio Belgrano. Por esos años integré varios conjuntos chicos de distinto tipo; con Murtag, Berlingieri, Lipesker y Principa formamos Los Notables del Tango, con el que gra-



bamos un doble; con Rubio, que tocaba la flauta en el Colón, armamos un conjunto al estilo de la Guardia Vieja —ya que se habla puesto de moda por entonces Panchito Cao con Los Muchachos de Antes— El nuestro se llamó Pa' que ballen los muchachos. Y la actuación en el Octeto Buenos Aires, de Piazzolla, debe ser de la misma época.

—¿Cuándo forma su propia orquesta? Es precisamente por esos años...

—El hecho de que haya armado mi primera orquesta se lo debo a una iniciativa de Alejandro Romay. Él tenía un programa que se llamaba Lluvia de Estrellas y necesitaba una orquesta para acompañar a tres cantantes: Rufino, Elsa Rivas y Hugo Marcelino, un pibe que después sería Hugo Marcolí. Y me llamó a mí. Hubo un poco de radio, éxito en la Richmond, pero no llegó a grabar. Mi sorpresa fue cuando un día me llamaron para contratarme de Radio Belgrano: no a los cantantes, a la orquesta sola. Y ahí sí, con esa formación en el año '58 grabamos el primer 78: "Danzarín", de Julián Plaza; y "Nonino" de Piazzolla. Dos tangos instrumentales y nuevos. Creo que Piazzolla no había grabado todavía el suyo y Plaza no había sido difundido por Pichuco. Al año siguiente paro la orquesta —total, no había tanto laburo...— y lo acompaño a Mariano Mores a Puerto Rico. A la vuelta completo el LP. Hasta que un día me llama el Director Artístico de Radio Belgrano, Leonardo Certa, y me informa que se ha desvinculado Julio Sosa de Pontier y que piensa que bien puede hacer binomio conmigo.

—Y ahí, en 1960, empieza el glorioso ciclo con el uruguayo...

—Sí, pero yo no acepté la propuesta demasiado entusiasmado; lo hice un poco para no negarme ante el pedido de alguien de la emisora donde trabajaba... Pero era meterme en demasiado laburo. Y así fue. En un mes y pico de vacaciones escribí los arreglos y cuando Sosa volvió de Montevideo en quince días hicimos el primer baile. No me acuerdo si fue en Berisso o en La Plata. A partir de allí fueron cuatro años excepcionales. Hay que



tener en cuenta que eran muy malos años y sin embargo nosotros empezamos a hacer bailes de juevas a domingos... Sin duda, fuera de discusión, que la figura era Sosa, pero no quería figurar como director de "la orquesta de Julio Sosa"; como sucedía en otros casos. Él lo entendió muy bien: "Cómo voy a pretender poner "mi" orquesta si yo no sé tocar ni el timbre. Pero tampoco me gusta "con" la orquesta porque parece que yo fuera el cantor de la orquesta suya" Y así fue que quedó Julio Sosa "y" la orquesta de Leopoldo Federico, y todos contentos.

—¿Cómo se trabajaba con Sosa?

—Muy simple. En cuanto al arreglo, no se metía. "Hacé lo que quieras, pero marcame la entrada siempre igual", pedía. Es decir, que no te complicara su arranque. Llegamos, creo, sobre todo en las obras del final, cuando superó la línea festiva que la gente le pedía y encaró "Madame Yvonne", "María", "Nunca tuvo novio", "Por qué canto así" y otras, a una extraña comunión. Y las cosas salían muy bien, naturalmente. Se dio el caso de que me dijera por teléfono el tango que quería cantar, me diera el tono y sobre eso mismo yo elaborara el arreglo, apenas se ensayaba y saliera a cantarlo. Así pasaba con los estrenos.

—¿Qué pasó luego de la desaparición de Sosa?

—Seguí hasta el '66. Hicimos un concurso del que salió el cantor Roberto Ayala y también estuvo Carlos Gardi, que está ahora conmigo. Trabajamos en todas las radios pero la diferencia de trabajo fue brutal. La orquesta decayó y así es como surge, por otra vía, la posibilidad de cuarteto con Roberto Grella.

—¿Hasta cuándo dura el Cuarteto San Telmo?

—Hasta el '70. Eramos Grella, yo, Román Arias en bajo y Ernesto Baez en guitarrón. Por aquellos momentos tuve que soportar algunos comentarios feos que oía en las mesas... Y está claro que yo no quería ni pretendía de ninguna manera suplantar a Anibal Troilo. Si formé el Cuarteto con Grella fue a pedido de éste, y cuando se disolvió también fue por problemas de salud de Roberto. Y así quedamos, como empezamos, amigos. Precisamen-

te en esos años, el 1968, un telegrama por el que me aplicaron la Ley de Prescindibilidad me dejó sin el puesto en la Estable que había conservado contra viento y marea durante tantos años, haciendo esfuerzos para cumplir...

—Con los años '70 se achican cada vez más los conjuntos...

—En ese año formamos el trío con Berlingieri y Cabarcos y estuvimos como cinco años, hasta que me voy a Japón en el '76. Laborábamos una barbaridad, por todos lados. Llegamos a hacer tres locales distintos por noche, corriendo de un lado a otro. Mientras tanto, estuve con la orquesta en Michelángelo casi desde el principio, con muy pequeñas interrupciones hasta hoy... Del trío tengo los mejores recuerdos. Cuando se fue Berlingieri vino Britos, un pianista cordobés, y después Orlando Tripodi, que también estaba en la orquesta hasta que lo suplantó Pepe Colángelo. Pero para despuntar el vicio siempre trabajé en alguna Estable, ahora pertenezco a la de Canal 11...

—Precisamente con Colángelo —nos decía Susana Rinaldi el mes pasado— acompañaron a la Tana en la última excursión europea y dejaron a los franceses locos.

—Fue en marzo. Una salida de nueve días. Y es una cosa tremenda el éxito que conseguimos; lo que pasa es que tendría que haber continuidad, hacer giras prolongadas por esos países, con distintos conjuntos porque ellos no saben nada de nosotros. Saltan de Gardel-Canaro a Piazzolla-Susana... No conocen a Troilo... Habría que trabajar, no sé si a través de embajadas o cómo, pero hay un mercado excepcional. Además —y lo digo irónicamente— el negocio está en pasarse el tiempo afuera y venir a Buenos Aires por un mes a hacer un ciclo y cobrar fuerte, como cualquiera de los que caen de afuera que a veces da vergüenza enterarse. En cambio, el que está habitualmente acá rinde examen todos los días, arriba y abajo del escenario, y del dinero que se gana es una humillación hablar. Lo grave es que ningún intérprete puede hacerse fuerte en su pedido porque no hay posibilidades o medios alternativos que permitan negociar. La cuestión es que en esta pequeña historia personal que va de los 17 a los 53 años nunca he dejado de laburar y si he hecho tres locales en una noche no fue precisamente por ambición.

—¿No cree en la posibilidad de abrir nuevos canales de contacto con la gente a través de lugares y mecanismos nuevos, como la experiencia que está haciendo Pugliese en los cafés?

—Ojalá que se dié, pero lo veo muy difícil. Hay que convencer primero al gallego para que compre el piano y por lo que veo cada vez que se consigue hacerlo en algún lugar es después de mucho esfuerzo. Tal vez si hubiera continuidad y se sumaran elencos podría convertirse en una realidad y nos incorporaríamos todos y tal vez así nos acerquemos más al pueblo. Pero yo creo que lo más grave en este sentido —y en el del repertorio viejo— fue la pérdida de los espectáculos radiales en vivo.

—Pero en el sentido de difusión el tango no se puede quejar más...

—Es cierto. ¿Pero hasta cuándo vamos a seguir escuchando tangos viejos por intérpretes —cantores y directores— que ya no tocan más? Yo no quiero polemizar con Larrea o con Soldán o con cualquier otro responsable de la difusión del tango, pero considero que habría que empezar a mechar más las obras de los intérpretes actuales. Pero es un círculo vicioso, porque reconozco que no hay suficiente obra nueva como para cubrir un espacio prolongado durante mucho tiempo. Es cuestión de ir mezclando y aumentar la proporción.



Pequeña historia, circunstancias, tribulaciones y gustos de

# GUILLERMO GALVE y LUIS FILIPELLI

el tango joven y pensado



LUIS FILIPELLI

**1. EL HOMBRE:** La imagen de Luis FiliPELLI —sáquele la "i" si pasa de la cédula al cantor— es la antítesis del estereotipo del tanguero. A los 24 años, sumamente reposado, cuidado y ordenado como el departamento que ocupa con su mujer en Barrio Norte, habla con mesura y sin arrebatos; como canta. Inclusive su voz, dada a los matices y no al énfasis, redondea un clima de extraña quietud. Pero en su mesura hay una extraña determinación que no se manifiesta en gestos: el único gesto debe ser su vida; el único gran ademán enfático y decidido que no necesita de exterioridades.

**2. LOS INICIOS:** "Siempre uno canta muy bien para las fiestas", explicó para mostrar con un ejemplo por qué entró en el coro estable de niños del Colón a los once años. Lo llevaron y quedó. Tres años con el maestro Waldo Sciamarella haciendo grandes obras, entre ellas "Carmen", sin percibir la dimensión de lo que le estaba tocando vivir: "Jugábamos a las cartas en los intervalos", recuerda. Precisamente cuando era el momento de la conciencia y la valoración —estaba elegido para solista— se enfermó. Cuando se levantó de la cama tenía otra voz: esa casi soprano infantil se había convertido en algo indefinido y inaudible. El cambio natural de voz de la adolescencia cortó un sueño lírico en el momento en que abría los ojos a la vocación consciente del cantante.

Elegimos a dos intérpretes nuevos entre un grupo nutrido. Los rasgos que los distinguen —una línea, musical y de conducta— se sumaron a aspectos múltiples en que coinciden, detalles en que divergen. De ahí el esbozado paralelismo, la intención de que el caso de Galvé y Felipeli —dos jóvenes señores cantores...— resulte ejemplar.

**3. UNA PAUSA:** Fueron dos años sin cantar. Que le permitieron conocer el valor de una vocación auténtica y siempre estimulada por los viejos. Por entonces el tango era algo muy cursi y barato que en su casa se escuchaba pero que no tenía sentido para él. Hasta que en El Special —una vez— cantó el Polaco sólo dos cosas: "Mi canción de ausencia" y "Miedo"... Y Luisito descubrió el tango. Era algo que se podía hacer y algo que desde ese momento quiso hacer. La oportunidad se dio en la noche y con los viejos: fueron a la cantina Torino, de Chile y Entre Ríos y después otra vez y una vez se animó y cantó. El repertorio del Polaco, claro... Y gustó y siguió yendo, sin sueldo ni nada, por el gusto de pibe de cantar; haciendo algo de folklore, algo melódico de Chico Navarro, hasta que...

**4. GOYENECHÉ EN PERSONA:** Un día apareció el hombre. Escuchó a ese pibe que lo admiraba, que no conocía del tango casi otra cosa que esos tangos suyos y le dijo: "Decís muy bien. Mirá para adelante y no le des bola a nadie". Justo.

Y siguió. Rebotó cuatro veces en Grandes Valores hasta que pudo concursar, con "Trenzas" —una obra poco competitiva, según el criterio generalizado...— y ganó. Era el '73. Le interesa señalar el apoyo de Romay y el comienzo de un ciclo de pequeñas grandes cosas. Tiene su momento de auge en TV —era tan pibe aún...— y comienza a recorrer los domicilios de la noche tanguera: Sans Souci Michelángelo, Caño 14..., las giras.

**5. EL DISCO:** Así nace el primer disco, presentado en Caño 14 el 18 de diciembre de 1978. Allí están "Mi canción de ausencia", "Tu piel de jazmín", "Quedémonos aquí", "Una canción", "Amor sin aventura" y otros. Dentro de una línea que no era precisamente la suya grabó "Contramarca" y "Alma de loca" y fue el primero de esos temas el que mayor difusión logró en radio. Acaso por ser el más tradicional.

**6. LA PROFESIÓN:** Los valvenes de popularidad y vigencia que ha experimentado en estos años no lo confunden. "En el tango, a diferencia de otros géneros populares, la trayectoria y la carrera hecha de una presencia de años son lo definitivo. Los galardones que ha conseguido, como el premio al mejor intérprete argentino en Piriápolis en 1978 junto a Enrique Dumas, fruto de una presencia constante en Uruguay, no lo hacen perder de vista el largo camino que recién comienza. Esa falta de ansiedades tiene su expresión en la línea de conducta: "No hago concesiones: cantar lo que no me gusta, hacer 4 lugares por noche, regalarme para trabajar". No critica a quien debe hacer toda la noche porque necesita el dinero, pero sí a quien lo hacen sin necesitarlo y se regalan en mil lugares quitando posibilidades de trabajo a otros: "Conozco mis límites y sé que mi show de 45 m a una hora es el resultado de un trabajo y el logro de un clima que no puede alcanzarse si se cambia de público de un lugar a otro: dpy todo, no me mido y termino agotado. No se puede calcular con una entrega parcial para tirar más fácil..." Sobre el papel que juegan los grandes lugares nocturnos en la carrera de los artistas jóvenes y el problema de las remuneraciones coincide en que siempre, en estos casos, "la empresa es la estrella" y es el lugar el que ya tiene su público. Y lo dice quien estuvo cinco meses —de noviembre a marzo— en lugares centrales de la cartelera de Caño 14 últimamente.

**7. LOS CANTORES:** Cuando nombre tres profesionales no vacila: Floreal, un maestro de expresividad sin gritar, de utilizar su caudal con inteligencia; el Polaco, por ser un timpista excepcional, el de mayor poder de transmisión: tema que agarra él, ya no se puede hacer más...; y Raúl Lavé, por la imagen de profesionalidad, por lo completo que es sobre el escenario.

**8. LO QUE VIENE:** Precisamente mientras espera que se solucione el problema de Odeón, donde se arruinó

el piano con las "últimas lluvias" (sic), ya tiene listo el nuevo como "La costumbre de vivir" y la milonga "De Buenos Aires morena", de Carmen Guzmán, con Héctor Negro el último. Un tango suyo con Berlingieri —"Un

**1. EL HOMBRE:** Este treintaero Guillermo Galvé es un personaje singular. Un muchacho que tiene por eje de su vida y de sus horas la farmacia familiar de Carlos Pellegrini y Tucumán donde están todos sus afectos y le ha hecho un lugar al tango en su vida luego de devociones y regateos que no ahuyentaron una vocación que se sabía excluyente y esperaba su hora. Y esa hora llegó, pero sin locura, cuando el hombre ya estaba hecho y podía graduar sus dosis de entrega. No se ha regalado a un mundo que lo lleva y trae en sus vaivenes sino que trata de capitanear su trayectoria.

**2. LOS INICIOS:** En el principio hubo una madre y un piano. "Y alguien debía cantar los tangos de mi vieja en el piano", explica. Y su hermano mayor fue ese proyecto de cantor. Sin embargo el más chico apenas tenía doce años cuando se iba a la Richmond a escuchar a Basso con Belussi y Floreal, a Varela, a Vidal con guitarras. De seguir a la orquesta de D'Arizno por todos lados se convierte en la mascota del conjunto y en primer admirador de Jorge Valdez. Alguna vez, el cantor oye cantar al pibe y lo estimula: "Estudiá", le dice, "cantás bien". Pero el destino y los viejos decidieron que la familia se fuera a Mar del Plata a cambiar farmacia por hotel y allí fue el debut en la orquesta de José Sabastano en el Riviera, en un show donde actuaba Edmundo Rivero. Humorísticamente, fue la presentación de la "voz mayor y la voz menor", recuerda. Luego actúa un tiempo con el pianista Julio Dávila hasta que se produce el regreso a Buenos Aires. Estimulado por el éxito marplatense Guillermo cae en la Capital con la idea de que el camino está asfaltado. Y no pasa nada. Entonces decide dejar de cantar.

**3. UNA PAUSA:** Y fueron ocho años. Ni uno menos. Ocho años durante los cuales Guillermo Galvé trabajó, ordenó su vida, se casó, puso el empeño en el negocio familiar y —como quien no quiere la cosa— estudió esporádicamente canto. Y cantaba siempre.

claro, en cuanto fiesta familiar o reunión de amigos se prestaba, como si estuviera esperando el momento de dar salida a lo que estaba latente. Y ahí aparece un amigo, Jorge Izak —ese amigo que siempre tienen los aspirantes a cantores o jugadores de fútbol— con el que van una noche al Caño y le presenta a Goyeneche: "Quiere cantar. ¿Qué tiene que hacer?". "Que se haga hacer arreglos para cuarteto. Que le diga a Colángelo. Pero que te los plastifique. ¡eh! Se

## GUILLERMO GALVÉ



rompen todos, si no...". Y allí fueron, tras el insolito consejo del Polaco...

**4. COLANGELO Y FABIÁN:** Cuando Pepe Colángelo los vio llegar a Malena al Sur, donde tocaba y lo escuchó, enseguida lo hizo subir: cantó "La última curda" y ahí empezó todo de nuevo. Lo citó para pasar repertorio y al poco tiempo participaba con el Cuarteto en recitales en el San Martín y en Radio Municipal.

Guillermo ya mostraba su criterio selectivo en el repertorio: "Tabaco", "Rebelión", "Pequeña", "Mimí Pinson". En esas circunstancias lo escuchó Néstor Fabián y no le dice nada, pero diez días después lo invita a ser su ahijado en "La noche del padrino" por Canal 9. Canta "Naranja en flor" y gana. Cuando lo invitan a volver para seguir concursando otro día, Fabián se cruza: "No vengas, la próxima vez te van a llamar para pagarte la actuación". Y se hace: a los tres días lo llaman de "Buenos Aires"...

**5. LA NOCHE:** Cuando Edmundo Rivero (h) accedió a incorporarlo a la apertura de la programación por 15 días lo hacía más por condescendencia que por convicción. Y fueron dos años continuados... Empezó con Figari y terminó con Saigán de cierre. "El Viejo Almacén" —una de las catedrales de la noche— lo tuvo así durante 1976-77 y a fin de año el diario "Clarín" lo consideró la revelación tanguera del año. Fue la consagración. A partir de allí, la frecuentación de todos los locales: —Cabaret, Castello Vecchio, Michelángelo, La Casa de Anibal Troilo, Café de los Angelitos—, shows con Baffa, con Federico y actuaciones en TV y el interior.

Marconi, Stampone y algunos más si es que se incluyen temas grabados antes que quedaron sin editar.

Todo así: junto, sin estridencias, como cuando dice "Mi canción de ausencia".

**6. EL DISCO:** Durante el '79 Guillermo Galvé grabó su LP *Vamos todavía*. Correspondiente fiel a la etapa de su repertorio que lo define hasta la actualidad: jugarse a la carta que significa trabajar constantemente con un repertorio de temas nuevos, sobre todo el binomio Tavera-Tarantino. En su disco incluyó obras como "Vamos todavía", "La última esquina" y "Qué me querés vender", de los autores nombrados, más "Mocosa", de Stampone y Lizarraga, "El corazón al sur" y otros. No se queja de la difusión y considera que la compañía —que no tiene un elenco tanguero— lo incluye en la programación para la gente joven.

**7. LA PROFESIÓN:** Galvé constituye un caso —en esto también— singular. Ha apostado definitivamente por el nuevo repertorio y sus razonamientos no admiten réplicas: "El tango se mantiene porque se renovó. Hay que seguir ese proceso y así crearemos los clásicos del '80. En ese sentido me identifico con Fabián, que siempre dio espacio al repertorio nuevo en sus actuaciones". Esta constancia no ha dejado de crearle dificultades ante empresarios que temen arriesgar, pero está seguro de que el éxito obtenido hasta hoy no hubiera sido mayor con tangos tradicionales.

**8. LOS CANTORES:** Llevado a hacer nombres de cantores —tres— entre las generaciones anteriores, no vacila: Goyeneche —"qué sé yo por qué; por todo; hasta por cómo agarra el micrófono"—; Fabián —"un adalid por su línea de conducta y personalidad"—; Lavé —"un intocable; toda la voz que pueda haber"— y quiere agregar a Juárez como cantor completo, músico y que sabe transmitir emoción.

**9. EL CANTO Y LA GUITARRA:** Los dos años en el "Viejo Almacén" significaron un gran sacrificio para Guillermo Galvé: descuidar su negocio, apostar a los sueños. Sostiene que para vivir del canto y la noche de Buenos Aires hay que ser una de las pocas figuras o desgastarse en actuaciones múltiples que llevan a la pérdida de calidad o el deterioro de voz. "La música es, para los tangueros portefijos, —y es un refrán usado— el arte de combinar los horarios", dice. Y no pertenece a ninguno de los rubros extremos: los intérpretes "bancados" productores que los sostienen en primer cartel y notoriedad, y los que deben recorrer el itinerario nocturno cantando por el valor de una copa. El espacio que ocupa lo ha ganado por derecho y por derecha. Vale.



## LA MESA DE LA VENTANA

### La primera vuelta



Esta primera vuelta pagó yo, que invito. La próxima, si se arri- ma a conversar, veremos. Hay tiempo, por suerte. Y precisamente de eso quería conversar un poco, amigo tanguero: del tiempo. Pero sin divagar ni meterse en honduras, solamente tirarle algunas fichas al sapo de la cuestión, como quien no quiere la cosa y sin pretensión de hacer puntaje.

Primero tiro. Hablamos del tiempo en el tango, claro. Pero empecemos por otro lado: ¿usted vio que lo que marca el reloj y el calendario no significa lo mismo para cada forma de vida? La cosa vino a propósito de tener que explicarle a mi pibe el asunto de que los perros no se mueren jóvenes a los quince años sino muy viejitos porque cada año de ellos equivale a cinco o siete de los nuestros. Cumplen su ciclo completo y ya está: algunos son de ritmo lento y prolongado, otros de rápida maduración y envejecimiento. Y le habé de la mariposa y del elefante y no mucho más porque no sabía realmente cuánto viven los bichos como para compararle. Al pibe se le fue la tristeza por la muerte del pichicho pero a mí me quedó la idea dando vueltas por el bocho, fijese...

Segundo tiro: ¿Usted ha pensado qué clase de bicho es el tango? Ya sé que es animal de estas costas, de costumbres urbanas y muy adaptable al contacto con el hombre. Yo me refiero a ese asunto del

tiempo del que le hablaba, y he llegado a una conclusión: Creo que el tango es un bicho de ciclo pausado, casi le diría que cada diez años nuestros, el tango cumple uno... Al revés del perro, ¿me entiende? Por eso esas cosas extrañas que pasan: un tango estrenado en 1970 es nuevo para nosotros, un cantor que ha grabado diez LP y pasó los treinta sigue siendo un pibe de la nueva generación... Usted me dirá de la falta de renovación de valores, del conservadorismo del repertorio e incluso de que probablemente hasta el '50 el ritmo era otro. Y tiene razón, yo opino como usted. Pero no deja de ser un fenómeno curioso, ¿no le parece? Sobre todo cuando toda la música foránea que lo rodea viene el ciclo de la mariposa...

Tercer tiro. Y la corto, yá. Creo que entre el ciclo que terminan la moda y el negocio, y que nos obliga a soportar la avalancha siempre cambiante del curro musical deplorable, y el estado de semilatenencia y reiteración que muestra el tango para sobrevivir hay un ritmo que se perdió: el tiempo humano, el ritmo que hacía que nuestra música creciera y se desarrollara con nosotros, no corriera adelante ni la perdiéramos de vista al salir de la juventud. Y de ese tiempo ideal le quería hablar, que no es el de la nostalgia ni el del rating... Pero será en la próxima.

Un abrazo.

El Flaco Abel

## HOMENAJE:

El "Tata" Floreal Ruiz cantó por última vez en el Salón Lira frente a la estación de Los Polvorines. En ese mismo lugar se reunieron sus amigos para recordar al intérprete de "Marioneta" dos años después. Hubo cantores de todas las últimas generaciones; entre ellos, Alberto Marino, Néstor Soler y Guillermo Galvé.

## PROPUESTA MEXICANA

El maestro Pugliese está viviendo, sin duda, una especie de apoteosis ininterrumpida en estos momentos, al hecho de estar actuando en El Viejo Almacén junto a Edmundo Rivero, lo que constituye una propuesta inédita para el público porteño, se suma la preparación de su nuevo LP — "Donde el alma" — y el estudio de propuestas llegadas desde México para actuar en escenarios de la capital en los próximos meses.



## UNA PIBA PARA GUILLERMO

"Una piba como vos" es el título de un exitoso tango y, además, el leit motiv de la segunda película que ha de filmar Guillermo Fernández próximamente, prosiguiendo la carrera iniciada con "La canción de Buenos Aires".

# Pedacito de TANGO

## EN LA CINEMATECA

Está en preparación el ciclo sobre "El tango en el cine nacional" que la Cinemateca Argentina viene programando para fecha próxima. Guillermo Fernández Jurado, el director, piensa lograr un panorama que incluya desde la primigenia cinta sonora de nuestra cinematografía — "Tango", con argumento del celebrino Malevo Muñoz — hasta las más espaciadas muestras recitales. Precisamente quedará demostrado con la muestra el íntimo contacto de las historias de ambas manifestaciones populares: cine y música ciudadana.

## EN VIVO Y EN SERIO

Un verdadero acontecimiento constituye el intento de comenzar a acercar la actuación de las orquestas en vivo a los lugares de audición gratuita o a los salones de baile tangueros. En ese sentido, la Orquesta del Tango de Buenos Aires, actualmente con la dirección de Garelo y Berlinguieri, ha comenzado a brindar



## DOS DOCENAS

A las 24 entregas llegó una publicación ejemplar "Buenos Aires, Tango y lo demás". Es un Consejo de Redacción donde se afanan Héctor Negro, Roberto Selles, Eugenio Mandrini y otros, se licua el material que hace del tango, la poesía

popular, la plástica y los perfiles de creatividad porteña su material de análisis e información. El Tortoni, que suele ser sede informal de la reuniones donde se cocina a fuego lento cada número, los recibió una vez más con beneplácito.



## EL METODO DE HORACIO

Se lo ve muy atareado al ya habitualmente veloz Horacio Salgán por los alrededores de Sadaic con la voluminosa carpeta bajo el brazo. En un mes espera culminar los preparativos para que se convirtiera en realidad el instituto de enseñanza musical que piensa fundar con Ubaldo De Lío

—¿con quién, si no?—. Lo original es el método que el gran compositor ha sistematizado, consistente en la enseñanza del piano sin conocimientos previos de música, a la manera de la enseñanza de guitarra por tonos. Promete rapidez y no necesita ofrecer garantías de idoneidad

## CHICA DE TAPA

La prestigiosísima y tan excelentemente editada La Música Iberoamericana, que aparece mensualmente en Japón con toda la información discográfica de la música argentina, brasileña

y latinoamericana en general, trae en la tapa de su quinta entrega de 1980 a la cantante Nacha Reidán, quien está actuando en el marco de la extensa gira que realiza el conjunto de

Carlos García. Páginas interiores nos muestran al otro cantante Francisco Llanos, ilustrando con su pinta la partitura de "Mi noche triste". Buena racha de Nacha con el tango.

## LOS DEL RIO DULCE



PARA CONTRATARLOS:  
Producciones Artísticas para el Mundo

Uruguay 390 - 11° "C" (1015)  
Tel. 45-3050 - 40-1114

(de 9 a 19 hs.)  
Buenos Aires



# PUGLIESE

BOLICHE  
DE  
TANGO

**cada  
vez más  
cerca  
de la  
gente**







**Arturo Penón capitanea la línea que se quiebra en espasmos a golpe de barbilla: marcación rítmica de la suela contra la madera del escenario, flamear del bandoneón sobre las rodillas mientras la cabeza se inclina sobre el instrumento como para alentarlos en un último esfuerzo; en el extremo, el maestro golpea las teclas con pedazos de historia, con años, con una dulce fuerza anterior e interior; los violines suben más y más, hay un crescendo que queda en el aire y de pronto todo se derrumba como si se quebrara sobre sí mismo, una catedral de piedra sobre piedra construida para sostenerla un momento interminable y dejarla caer. Después, el oleaje de las voces que gritan otra y piden otra y que nunca se acabe... Es el final de "La yumba" por la orquesta de Pugliese, una vez más. Sólo que hay algo esta vez: la gente ahí, al lado, pegadita; la ventana de letras invertidas y las narices apretadas contra el vidrio también ahí, muy cerca; y afuera la calle cortada, el tránsito detenido por la música. Es que Osvaldo Pugliese está tocando en un café de Buenos Aires.**

## FACTORES DE UNA ECUACION

**a.** Cuando le digo que la nota gira sobre la experiencia que está intentando de llevar nuevamente el tango a los cafés, lo primero que Pugliese me dice es que no crea que se trata de una novedad:

—Ya en la época de El Nacional solía salir con la orquesta a los barrios. Y después, cuando actuaba en Radio Splendid, también lo hicimos. Es algo que siempre he creído: si nuestro tango se nutrió de intérpretes y autores surgidos en los barrios no hay razón para que no sigan surgiendo de allí las nuevas generaciones. O sí, hay razón... Pero la cuestión es que ese ámbito no quede desprotegido, olvidado.

**b.** Cuando le digo a Osvaldo Martín, por teléfono, de qué se trata la nota y que lo necesito —como responsable organizativo y algo más de este proyecto de llevar el tango a los cafés de barrio— para que aporte algunas precisiones, se alegra y me cita en una esquina de Barracas: Vieytes y Alvarado. Precisamente allí, me explica, está tramitando la próxima actuación. El encuentro se realiza y sirve para conocer el Candilejas.

—Es el único café de Barracas... Yo paré durante treinta años en el Club Sportivo Pereyra, a cuatro cuerdas de acá, y me une algo entrañable a la barriada. Pero, además, hay un dato: media cuadra para allá —y me señala por Vieytes hacia Constitución— vivió Arolas; y media para allá —señala en sentido contrario— Agustín Bardí; pero la cosa no para ahí. Esa que nombra el tango que cantó Marino "No hubo muchacha más guapa / Soledad ía de Barracas / que me trajo soledad...", bueno, esa mujer famosa por su belleza y sus cualidades de bailarina, vivía dos cuerdas y media más allá.

Y el inventario del fervoroso Osvaldo Martín no tiene fin. Es como si estuviéramos desplegando los pergaminos del barrio para hacerlo acreedor del honor de la orquesta en vivo en el vértice más porteño de una de sus esquinas: el café.

**c.** Cuando le digo a Daniel Binelli —uno de los fuelles de la fila de cuatro de la orquesta de Pugliese— cómo andan las cosas con su grupo, con el que ha realizado algunas presentaciones al margen de la actuación dentro de la orquesta, me mira y hace un gesto significativo:

—Esto me absorbe mucho —me dice—. Estamos trabajando todos los días, ensayando tres días a la se-

mana tres horas por sesión y además estoy arreglando, escribiendo constantemente. Es que la orquesta no da tregua. Estamos grabando un disco nuevo, preparando la gira a México... Poco tiempo me queda para otra cosa. Además, —el gesto le sale de adentro— ¡suena tan bien esto! Y está el fervor de la gente. Esto es la verdad...

Y "esto" era un público multitudinario que acababa de ovacionar al maestro y su orquesta en un ámbito que no es el habitual desde hace mucho para las orquestas de tango: el salón de baile. Esa noche del miércoles 7 de mayo en el Salón Constitución —un miércoles, para más da-



*"Quisiera manifestar mi total adhesión a lo planteado ante el ministro de Educación por el Comité Ejecutivo de la Serenata a Cafayate"*

tos— casi mil personas (pongámoslo en letras y números para que se entienda, como en los cheques: casi mil personas —1.000—) interrumpió a la una y media de la mañana las alternativas del baile que iba del tango a la milonga y de la milonga a la cumbia para volver al tango, y se arrimó enfervorizado como en los viejos tiempos al escenario donde el maestro y su orquesta desde el inicial "El africano" hasta el final con "La mari-

posa" y el bis de "La yumba", levantaron un monumento de música sin tiempo y que aunó todos los aplausos. A eso se refería Binelli cuando desde la barra del bufet hablaba de la verdad, de la verdad de la gente... Unica razón última de toda creación popular.

**d.** Cuando le digo a Ismael Spitalnik, viejo compañero y ocasional presencia en la casa del autor de "Recuerdo", que es cierto, que el regreso al café de barrio, como Pugliese sostiene, intenta compensar revirtiendo el proceso, acercándose a la gente el deterioro económico, la pérdida de capacidad adquisitiva del público tanguero que no puede pagar lo que vale una copa en los boliches de la noche de Buenos Aires; cuando se lo digo, aporta sagazmente algo más: lo económico es un factor determinante pero actúa a través de pautas culturales antinacionales que operan sobre el gusto y las costumbres de la gente, en contra de las distintas formas de la cultura argentina. Y por la vía de razonamiento apuntada, reuniendo testimonios, ideas, gestos e intenciones, la excursión barrial por los cafés deja de tener la mera importancia del además nostálgico para ganar otro peso.

**e.** Cuando le digo a Leopoldo Federico, por ejemplo, el mes pasado, qué sentido le vea al intento de Pugliese me dijo, textual:

—¡Ojalá funcione!, pero es muy difícil: hay que convencer al gallego del bar para que compre el piano, es difícil reunir mucha gente en lugares así y los costos se van para arriba... Si se generalizara y tuviera continuidad, entonces iríamos todos...

Federico tuvo la agudeza de caracterizar con propiedad los alcances y límites de una experiencia como la de la Orquesta del Tango de Buenos Aires, cuyo objetivo —o uno de ellos, formalmente expuesto— es llevar el tango a los lugares donde la gente pueda escucharlos: "Eso vale, pero el público en última instancia, sigue siendo el que asiste a las funciones gratuitas del San Martín o a las conferencias de los ciclos culturales municipales". Y precisamente en la distancia que va de un intento al otro —sin establecer juicios de valor, pues cada uno cumple su función—, se clarifica el papel que puede llegar a cumplir la tarea emprendida por el maestro de Villa Crespo. Siempre queda, claro, pendiente, el problema de la guita...



# PUGLIESE

**f.** Cuando conversamos con **Osvaldo Martín**, el hombre de "Una cita con el tango" por Radio Argentina, la explicación fue clara: "Cuando **convenimos organizar esta serie de salidas, Pugliese se puso una doble condición que lo implicaba y lo obligaba al dueño del local: decidió hacer un presupuesto reducido o accesible para la presentación de la orquesta pero puso como condición que en los lugares donde actuase la copa no valiese más de dos millones de pesos**". Y así se hizo. A veces se tropieza con lo reducido del lugar, que no permite albergar la cantidad de gente necesaria o se llega apenas a salvar los gastos —como es el caso del Candilejas—; en otros, cuando se sobrepasan las 220 ó 230 personas —tal como sucedió en el Tortoni y el San Bernardo— el éxito económico está asegurado. Todo lo cual atestigua que el problema radica menos en la afluencia de gente, siempre consecuente y además proveniente del barrio, que en el hallar los lugares ideales. Pero los cafés no son los únicos lugares.

**g.** Cuando requerimos la opinión de **Héctor Nogueira**, propietario del Salón Constitución —un ex cine que, recuperado para la saludable costumbre del baile popular, reúne multitudes de jueves a domingo de las 21 en adelante— no necesitó demasiados prolegómenos para manifestarnos la solidez de la respuesta popular. Su negocio es el baile, y su público como el de las décadas del cuarenta y cincuenta, aunque ha cambiado la jazz al estilo de Armani, Héctor o la Santa Anita por híbrideces con fondo de cumbia es consecuente con el tango y prefiere las grabaciones de las grandes orquestas para bailar. Sin embargo Nogueira tiene claro que la idea de una orquesta que actúe en forma estable semanalmente sería importante:

—Le ofrecí a Pugliese todos los jueves pero él no puede por compromisos prácticamente excluyentes que le cubren las fechas. Y no hay muchas más orquestas para elegir: **Varela, Basso y pare de contar, entre las que actúan regularmente y tienen verdadero arraigo. El resto son conjuntos chicos que no tienen interés para un público esencialmente bailarín.**

Con una entrada que apenas si supera la de cine y que —como tradicionalmente— se reduce a menos de la mitad para la mujer, el Salón ofrece un lleno casi total la mayoría de las noches sin distinción de días laborales o de fin de semana. Pero tan importante como ese dato es el

complementario: hay en Buenos Aires actualmente cerca de quince lugares, tal vez más, donde los fines de semana se baila tango y... otra cosa, a la manera de dos décadas atrás; y en ese contexto no resulta extraño que Osvaldo Martín se jacte del éxito de los últimos carnavales de Huracán con Varela Varelita —tres entradas— y Osvaldo Pugliese —dos entradas— por noche.



**Osvaldo Martín: "Hacemos realidad una idea común a nuestros sueños".**

## RESOLUCION DE LA ECUACION

Sumemos ahora algebraicamente: **a + b + c + d + e + f + g = vigencia del tango con su público en vivo fuera de los habituales circuitos nocturno-turísticos.** Consecuencias del desarrollo de este tipo de propuestas: apertura de nuevas fuentes de trabajo para los músicos; revitalización de un mecanismo de contacto que fue garantía de fertilidad autoral y creativa en otras épocas, y, también indudablemente, necesidad de plantearse nuevos esquemas evaluativos de posibilidades, costos, ámbitos, mecanismos de contacto entre intérpretes y público, es decir: riesgos...

Porque pareciera que, al menos pa-

ra los intérpretes, no resulta "negocio" la salida a los cafés. Los réditos pueden ser —son, deben ser— otros por ahora. La existencia de nuevos canales de contactos que de intermitentes pasen a ser estables es la perspectiva más inmediata. Y para demostrarlo, hagamos un poco de historia.

## ESTA HISTORIA DE CAFES

Sin irse demasiado lejos, lo más cercano es la experiencia del Café de los Angelitos, donde Pugliese estuvo entre abril y octubre de 1978 —el año del Mundial— todos los jueves prácticamente hasta que partió a Japón. Ese suceso compartido por Nelly Vázquez en la cartelera, se sucedió en la actuación de otros intérpretes como Osvaldo Piro, y también sirvió para que en el marco de las grandes figuras hicieran sus cosas los más nuevos: Guillermo Galvé, Carlos Boleri, María Julia y las primeras armas de Chiqui Pereyra.

Dificultades que hacen a la continuidad misma del Café como tal impidieron la consolidación del camino abierto, pero quedó el ejemplo:

—Cuando vamos al interior —señala Pugliese— **la gente no nos pregunta por otro tipo de actuaciones televisivas o en El Viejo Almacén sino por aquellas en el Café de los Angelitos, ya que mucha gente de la provincia de Buenos Aires venía especialmente a vernos allí. Gente que se hizo habitué que inclusive se encontraba en el tren cuando venía...**

Por otra parte, Osvaldo Martín tuvo una idea similar cuando en 1977 celebró los 25 años de "Una cita con el tango" llevando una embajada compuesta por Carlos de María, Sexteto Mayor, Mario Bustos, Nelly Vázquez y Jorge Vidal a distintos cafés: Tortoni, Los Angelitos y Petit Molino, de Caseros y Entre Ríos, para cerrar con 15.000 personas en el Luna Park. De la conjunción de ambos propósitos surgió la idea. Suma de dos que eran resultado de otras viejas alguna vez plasmadas.

Dicen que fue en la casa del maestro, en Mar del Plata, este verano. Dicen que Martín le prometió a Pugliese el debut el 28 de marzo y que así fue.

—Y no sólo el 28 de marzo, sino que fue en el **San Bernardo, de Corrientes entre Acevedo y Gurruchaga, pleno Villa Crespo** —especifica.

—Al lado de donde empezó **D'Agostino, donde florecieron Cele Flores, Pedro Láurenz y Paquita Bernardo** —evoca Pugliese.



**Café Tortoni, Avenida de Mayo al 600.**

Esa primera actuación fue un verdadero acontecimiento para los diarios y la crónica que publicó Carlos Marcelo Thiery en "Clarín" al día siguiente recogía el tumulto en la calle, las presencias famosas —estuvieron los hermanos de Paquita Bernardo y del negro Cele—, los bises reiterados ante un público que no podía discriminar entre sensaciones viejas y nuevas, fulgores actuales y antiguos brillos.

A partir de allí el itinerario que intenta recorrer toda la geografía ciudadana tuvo etapas sucesivas: **El Viejo Rincón, de Pavón y Rincón** —por donde anduvieron De Caro y Canaro— y que a partir de la experiencia tanguera en vivo ofrece presentaciones todos los viernes; **El Tortoni**, que sumó a las actividades musicales del subsuelo la presencia de Pugliese en la planta principal y que, a partir de entonces, ofrece recitales cada quince días. Luego vino el **Don Julián de Constitución** —Salta y Caseros— y, antes de la gira, en Barracas, el **Candilejas de Vieytes y Alvarado**, que despierta los amores de Martín. El panorama futuro ya tiene barrios, si no nombres, en algunos casos: Pompeya, **Café Nuevo Verde**, de Centenera y Roca; **Urquiza y Patricios**. Cuando regrese de otros barrios tangueros, pero de América, como México, Ecuador, Colombia y Venezuela, Pugliese se dedicará a éstos.

Pero en el espectáculo no aporta el maestro solo: un elenco en el que alternan **María Graña, Rodolfo Lezica, Armando Laborde, Juan Vivas y Julián Almada** lo acompañan hasta completar una presentación de tres horas de duración.

## DATOS, PUNTAS...

En la conversación, sobre la mesa de los Pugliese van cayendo datos, puntas que configuran el croquis de



**Bar Don Julián, Salta y Caseros, en Constitución.**

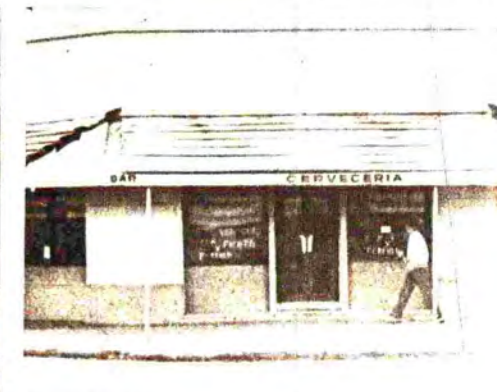


**Café San Bernardo, Corrientes al 5200, Villa Crespo.**



**Viejo Rincón, Pavón y Rincón, en San Cristóbal.**

una realidad que de algún modo se está modificando, que comienza a mostrar síntomas de reactivación. Se habla de la mayoría de jóvenes en El Viejo Almacén, se enumeran clubes y barrios, fiestas y lugares donde baila



**Bar Candilejas, Vieytes y Alvarado, en Barracas.**

"la familia", donde la costumbre de juntarse los fines de semana parece volver. Hay algo tal vez de voluntarismo, de quirotada en las palabras del obstinado creador cuando reafirma su credo:

—El barrio es la colmena de la creación popular. Hay que reconstruir las condiciones que hicieron posibles épocas de creatividad y popularidad de nuestra música. Ese es el sentido que tiene esta tarea de llevar el tango a los cafés.

Con lo que se vislumbra que hay un marco conceptual que va más allá de la anécdota; hay una preocupación trascendente por el destino de la música nacional siempre presente en Pugliese cuando nos ha reiterado la evidencia de mantenerse al tanto de cuanto suceda en el orden de toda la música argentina de raíz folklórica:

—Precisamente, quisiera manifestar mi total adhesión a lo planteado ante el ministro de Educación por el Comité Ejecutivo de la **Serenata a Cafayate**, en términos de defensa de la cultura y la música nacional que hago totalmente míos. Creo, además, que es una buena base para algo similar que podamos realizar los tangueros, revitalizando el intento que se realizó con la Casa del Tango, por ejemplo.

Y si la foto lo sorprende marcador en mano señalando los párrafos más importantes de esa declaración que **Folklore** publicó dos meses atrás, esa imagen es complementaria de la que lo muestra con "uniforme de fajina" en el piano que lo define como "un laburante del tango" —así él mismo se autotitula— en medio del fervor de esa gente a la que ha ido a buscar a su propio ámbito.

Con Pugliese no hay casualidades. Es todo muy coherente, con la rotundidad férrea de "La yumba", con la ternura emocionada de "Recuerdo".



## BANDONEON DO BRASIL



Leemos en el "Jornal do Brasil" del 28 de abril de 1980, algo más de un mes atrás: "Rodolfo Mederos foi a atracao da noite"; es el epígrafe de la foto en que aparece el bandoneonista argentino. La nota se extiende en elogios para la actuación de Mederos y su grupo —Oscar Laiguera, Horacio Moscovici, Luis Borda, Eduardo Arcella y Pocho Lapouble— que, en el marco del Festival Internacional de Jazz de San Pablo, realizó una presentación de percusión poco frecuente en un escenario en el que los músicos de jazz eran mayoría. "A musica, repleta de coloridos tonais, produziu efeito fulminante sobre o publico, principalmente "De todas maneiras", "Todo hoy", "Todo ayer" y "Buenas noches Paula". A impressao deixada pelo conjunto de Mederos foi das mais positivas", concluye el comentario de "Journal do Brasil". Un halago para Mederos que lo es para la música sin fronteras que propone con su instrumento.

## BAHIA BLANCA

Así como el músico homenajeado a su ciudad con el título de una de sus mayores obras, es ahora Bahía Blanca la que rinde homenaje a Carlos Di Sarli. El sábado 7

de junio se cumplieron una serie de actos en la ciudad natal del famoso director y compositor que tuvieron su culminación en la inauguración del monumento a este hombre de tango realizado en bronce, de 2,75 m de altura en una plazoleta ubicada a media cuadra de la que fue su casa. También se descubrieron placas con referencias históricas en la casa del artista, de la Peña Carlos Di Sarli de Bahía Blanca; la Asociación de Coleccionistas de Buenos Aires, la audición "Rapidísimo" y la revista "El Tango, historia de sus intérpretes". Se realizó una transmisión especial por TV y por la noche, en una cena-fiesta, actuaron los ex cantores del maestro, Roberto Rufino y Jorge Durán, más la presencia de un bandoneonista que lo acompañó por largo trecho en su orquesta: Félix Verdi. La conducción de la fiesta, transmitida por LRA Radio Nacional, estuvo a cargo de Héctor Rinié.

## ELADIA EN ODEON



Firmó contrato con el sello EMI-Odeón la intérprete y compositora Eladia Blázquez. Su primer LP se titulará "Buenos Aires" y es una obra integral escrita especialmente por la autora de "Sueño de barrilete". Es un gusto que Eladia vuelva a darse a conocer como intérprete, ya que hacía bastante tiempo que no la escuchábamos. Y más con una nueva obra integral.

## SUMA Y SIGUE



El 9 de mayo cumplió 53 años de vinculación con la compañía que edita sus discos el legendario **Rafael Rossi**. Es un verdadero récord de permanencia en el seno de una compañía grabadora. Lo singular es que para celebrarlo, acaba de firmar contrato por seis años más... Un verdadero prodigio de continuidad y fecundidad creadora e interpretativa.

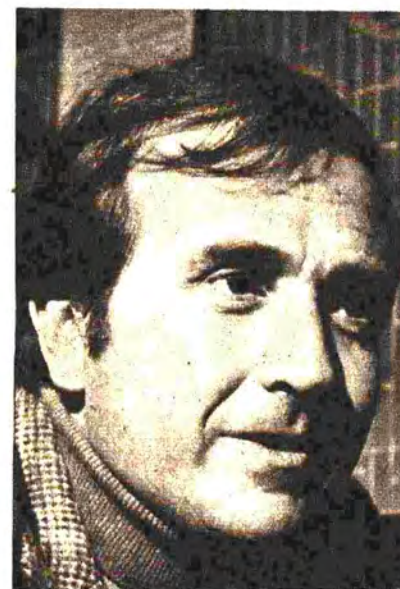
## DEBUTAR UNA VEZ MAS

El estreno del repertorio del LP que acaba de grabar para su nuevo sello Phonogram, fue motivo de la actuación que realizó en el Bauen precisamente Leopoldo Federico. Hubo palabras de John Lear y de Susana Rinaldi y luego un lucido recital en que junto a los temas instrumentales —que fueron mayoría— hubo oportunidad de escuchar al cantor Carlos Gari. Suerte, Leopoldo en la nueva etapa.

## SE HIZO

Lo que anunciábamos como una formulación de deseos de la Tana Rinaldi de hacer en Buenos Aires el espectáculo estrenado este año en París, ya se ha hecho realidad. Durante 15 días una sala de San Telmo albergará a ese trío de expresividad plena que forma con los instrumentistas Leopoldo Federico y José Colángelo. Del Olimpia a San Telmo... Un verdadero taño: Buenos Aires-París-Buenos Aires.

## BIENVENIDO, PINOCHO



Pocas figuras de la conducción radial y televisiva pueden parangonarse a **Juan Carlos Mareco**. Idoneidad profesional, buen gusto, rapidez mental y agudeza, "calle" y simpatía, hacen de este oriental aquerenciado una figura que no puede faltar nunca de nuestros escenarios o pantallas. Por eso nos alegramos enfáticamente de su regreso a la TV con "Tango y goles", todos los domingos.

## SE VENDE TANGO

Las 120.000 placas que vendió la serie Colección Musical en las primeras semanas de su lanzamiento en las nuevas placas han superado todas las expectativas al respeto. Parece ser que Charlo, Pugliese, Gardel —junto a Merlo y Víctor Velázquez, entre los sureños— siguen siendo vendedores seguros y de continua demanda.

## "LA CUMPARSITA", AL CINE

El "himno" tanguero será el motivo central de una producción cinematográfica que llevará adelante la productora de **Carlos García Nacson**, a quien se deben numerosos filmes incorporados a la historia de nuestra pantalla. La película, que está aún en el tramo previo a la realización, contará con el asesoramiento de Roberto Tálce —director de relaciones internacionales de la productora— y ya obtuvo la conformidad de la Editorial Ricordi y del arquitecto Eduardo Durán Matos para la utilización del tema y el nombre. A partir de ahora, comienza la etapa de elección de nombres. Se habla, en principio, de **Raúl Lavíe** y **Susana Rinaldi**, para los roles centrales.

## Héctor Omar ¡Todos los escenarios!



Está actuando con exclusividad en la **Peña de Fanny** el cantor **Héctor Omar**, de dilatada labor en orquestas de la ciudad.

Iniciado en la de Pedro Láurenz a los 16 años, pasó por la de Carlos Figari junto a Enrique Dumas, y grabó en un importante sello. Luego comenzó una extensa carrera de solista que lo llevó por todo el país y a Brasil. El año pasado ha vuelto a grabar junto a Gabriel "Chula" Clausi.

Importante señalar la trayectoria y continuidad de un intérprete que ha transitado todos los escenarios porteños que han sido sinónimo de tango: Chantecler, Marabú, Tango Bar, Richmond de Suipacha y tantos más.

# ZAPATA



REPRESENTANTE EXCLUSIVO

# MARIO F. SANSONE

TUCUMAN 1455 - 10° D. CAP.  
T.E.: OF. 46-4312 - PART. 99-7833



# Salgán

BOLICHE  
DE  
TANGO

**Fuego  
lento,  
dedos  
rápidos**

*Casi sin saberlo caímos para la fecha de las celebraciones: Horacio Salgán acaba de cumplir, junto a los 64 de edad —es del '16 y del Abasto— las cinco décadas como profesional del piano. Músico integral al que ningún ritmo le es ni le fue ajeno, el tango lo ganó no sólo por el peso natural de la porteñería sino por su riqueza esencial. Se entregó a la música de Buenos Aires pero no hubo sumisión, como no la permiten jamás los creadores y la agradecen los géneros populares. Diez años discontinuos de orquesta —la primera, la de Rivero, no llegó a grabar— y otros diez de Quinteto Real bastaron para dejar*

*huellas definitivas en el ritmo de la ciudad. Fue vanguardia naturalmente, sin imposición, sin necesidad de patear tachos al amanecer o descolgar retratos de las paredes. Hacía la música que le salía, como ese "A fuego lento" que lo sigue identificando luego de más de 25 años y nos sigue soliviantando la sangre cuando lo hace crepitar por el teclado. Horacio Salgán, un grande que supo siempre despertar fervores y sólo fue y es el atento seguidor del ritmo de su corazón musical.*

**Juan Sasturain**





**Hay un olor a pintura que habla de preinauguraciones, un olor a cera que dice de pisos antiguos prestigiados por el lustre nuevo, un relumbrón de metales y plásticos y teclas encimadas en las cascadas sucesivas del órgano. Mientras pasan los albañiles para el fondo y adelante, en la oficina de recepción, la secretaria anota a los primeros alumnos del flamante instituto que en cualquier momento inaugurarán Horacio Salgán y Ubaldo De Lío al 700 de Cabildo. Un mes atrás, un excitadísimo Salgán me hablaba del proyecto, me mostraba partituras y pentagramas que garantizaban la rapidez y eficacia del método por él sistematizado, me confiaba su fe en el Instituto de Enseñanza Musical —prácticamente para todos los instrumentos y canto— que ya es casi una realidad. Hoy anda entre los órganos electrónicos, el piano, las guitarras, como entre una selva familiar y conocida: su habitat natural.**



## PORQUE CUANDO PIBE...

—De pibe, tendría quince años, además del piano, tocaba el órgano, inclusive en las iglesias. También fui organista de Radio El Mundo. Con los primeros órganos electrónicos no simpaticé porque eran de un sonido espantoso, muy frío, pero cuando el segundo viaje a Japón, con el quinteto Real, conocí a los japoneses y ahí sí... Mire esta maravilla...

Y se sienta espontáneamente y durante diez minutos hace bossa, samba..., me muestra los acompañamientos rítmicos, se los saca...

—Me decía hace rato que cumplió 50 años de actuación, ¿dónde debutó?

—En un cine de Cuenca y Remedios de Escalada de San Martín: se llamaba Universal y yo tenía 14 años. Era en el treinta... Recién se iniciaba el sonoro, así que en la función de la tarde acompañaba solo y a la noche participaba de la orquesta. Soy de los que han conocido desde el fonógrafo a las técnicas más novedosas; inclusive participé de las transmisiones experimentales de televisión desde el edificio del Ministerio de Obras Públicas en la 9 de Julio. Y el primer aviso por TV, de Gath y Chaves, fue con mi orquesta...

—Cuando comenzó, allá en el treinta, ¿qué tocaba?

—De todo. Siempre toqué de todo. Hasta que en el '44 armé mi orquesta típica, públicamente tocaba de todo. Luego seguí haciéndolo, pero privadamente. Incluso tengo grabado un disco con Dante Amicarelli donde hacemos tango, jazz, folklore, clásico. En la década del treinta yo tocaba en orquestas tropicales, cubanas, participaba de formaciones de música ligera como la de Dajos Bela —muy buena— o clásica, en grupos de jazz y también en tango.

—¿En qué agrupaciones hizo tango?

—A los veinte años toqué con la orquesta de Roberto Firpo; también estuve con Juan Caló, antes en la de Juan Puey y, una vez que se enfermó José Pascual —el autor de "Arrabal"—, estuve haciendo una suplencia en el Sexteto de Elvino Vardaro, donde estaban Pichuco y Jorge Fernández en los bandoneones; Vardaro y Baralis en los violines y un gran contrabajista: Caracciolo. Un conjunto excepcional.

—¿Cómo se produce la formación de la orquesta?

—Yo tenía una predilección ya definida por el tango. Y una manera de verlo. Hay cosas que escribí por entonces, en el año '44, y que me sirven todavía ahora. Por ejemplo el arreglo de "Ojos negros". Otra cosa que quiero destacar es que quien más me apoyó fueron los músicos, mis compañeros. Tanto es así que si no hubiera sido por la concurrencia de los músicos al lugar donde yo actuaba, tal vez mi orquesta no hubiera perdurado, porque no era una orquesta de gusto popular sino para gente con cierta información musical.

—¿Dónde debutó?

—En un local que se llamaba El Diamante, de Castelli y Rivadavia. De allí pasamos al Tango Bar, primero con Rivero y Tabares y luego, en lugar de éste, con un muchacho Bermúdez. Y el local lo llenaban los músicos amigos... El dueño lo veía siempre lleno, y eso me permitió seguir. Fueron cuatro años, hasta el '47.

—Esa orquesta no grabó...

—No. De ese entonces son mis primeros tangos —el primero es "Del uno al cinco"— y numerosos arreglos: "Ojos negros", "Shusheta", "Trenzas", "Sueño querido"... Para cuando disuelvo la orquesta ya tengo arreglado "Recuerdo", que grabaría después, compuesto "Don Agustín Bardi" y esbozado algo de "Grillito".

—Volviendo a la historia: en el '47 disuelve la orquesta y se dedica a la enseñanza mientras hace arreglos...

—Sí, para Fresedo. Pero tenía ganas de volver y lo hago en el '50. Duró hasta el '56 y anduvo muy bien. Fue la orquesta en la que cantaron Goyeneche —ahí fue que le pusieron Polaco—, Angel Díaz, luego Jorge Durán —un cantor admirable que no ha tenido la repercusión que merecería—; antes había estado Horacio Deval, otro muchacho Della... Entre los instrumentistas, el gordo Leopoldo Federico y uno que empecé conmigo: Baffa; Víctor Felice, que fue primer violín mucho tiempo, Defillippo, que está en el Colón... Muchísimos.

## "A FUEGO LENTO" y Cía

—¿Cómo cayó "A fuego lento", que es del '53, en el clima musical de ese momento?

—Le voy a contar cómo me sonó a mí: espantoso. Lo estrenamos con la orquesta y era un batifondo que no se entendía nada. Pero a raíz de lo que le gustaba a gente que me rodeaba, como Justo José Otero, que era animador de mi conjunto, lo seguí haciendo. Lo tocaba sólo para complacerlos, con gran fastidio mío. Y quiso el tiempo que se convirtiera un poco en el símbolo de mi música. Después me fui acostumbrando, pero al principio lo hubiera tirado...

—¿Cuál fue la idea musical del tema?

—La idea musical parte de una idea que no es musical: una frase literaria de "El barbero de Sevilla". Don Basilio habla de la calumnia y dice: "Va corriendo, va corriendo por la oreja de la gente", de a poquito se va infiltrando. Sobre esa idea yo pensé en un tema musical que fuera, de a poquito, entrando. Y eso es lo que refleja el comienzo del tango...

—¿Y el título?

—Se lo puso Otero. No tiene nada que ver con asados ni nada de eso. Es algo que se va haciendo de a poco... La misma idea.

—¿Usted era plenamente consciente de la novedad de lo que aportaba?

—Sin ponerme en creador, ni creer que inventé nada, yo creo que cuando se siente realmente, las cosas aparecen solas. Hay un viejo dicho: los creadores no buscan, encuentran. El que se propone ser original no lo es. Y no estoy hablando de mí, sino en general. Siempre hice lo que quería y me parecía normal a mi gusto

y sensibilidad. Además, nunca me sentí compositor, pues mi gran amor es el piano: tocar el piano. Algunos tangos los hice para uso personal, porque tenía ganas de tocar algo así y no había o los que había ya los había tocado. Inclusive "A fuego lento" lo hice como para mí. Pero nunca me llamó la composición en sí.

—¿Era una orquesta para baile?

—Ese es un punto para aclarar. Siempre entendí al intérprete como transmisor —e intérprete, claro, como dice su nombre— de lo que quiere decir el autor: si compuso una obra como "Responso" —homenaje póstumo de Pichuco a Manzi— no la hizo pensando en el baile...; del mismo modo que Ponzio, al componer "Don Juan", sí estaba haciendo una obra para bailar. El tango es tan amplio que permite tanto obras románticas como rítmicas y todo es válido. Hay que verter cada tango dentro de su modalidad: "Ojos negros" es melódico, "La clavada" es netamente rítmico. Lo que pasaba entonces es que cuando alguien escuchaba mi versión de "La clavada" decía: "Pero si Salgán es una orquesta con la que se puede bailar", y cuando lo que oían era "Responso" decían que no. Y los dos tenían razón. Porque yo era un intérprete de las intenciones del autor.

## EL QUINTETO REAL

—Hablemos de la etapa siguiente.

—Cuando disolví por segunda vez la orquesta me fui a actuar a un local que se llamaba Jamaica, junto a Ciriaco Ortiz, con el que hicimos un dúo. Un día que Ciriaco faltó vino De Lío y así nos encontramos... otra circunstancia fortuita hizo que se formara el Quinteto Real. Ya consolidado el dúo con De Lío, debíamos actuar en el Automóvil club y también debutaba el conjunto de Francini en ese lugar. Fue cuando el escribano Landajo, un amigo común, nos propuso que en lugar de actuar una vez cada uno hiciéramos un único conjunto. Y así, una vez que buscamos el bandoneón, se formó el Quinteto Real...

—Recordamos una vez más la formación...

—Francini, Laúrenz, De Lío, Ferro —después Kicho



Díaz, después Murtag— y Salgán. Tocamos durante diez u once años e hicimos tres viajes a Japón: '64, '66 y '69.

—Era otro momento para el tango, ése...

—Sí. Y otro sonido y otra formación. Ya era un conjunto de solistas, en el que de vez en cuando se hacía el ensamble, pero predominaban los solos. Hicimos todo tipo de tangos.

—¿Qué era lo que hacía que el Quinteto, además de por sus arreglos, sonase tan singularmente, de modo tan reconocible...

—Había un ritmo muy marcado, que nosotros llamamos "úm-pa, úm-pá..." pero además estaba la formación, que incorporaba la guitarra amplificadora y que, junto con el bandoneón y el bajo, eran los que marcaban el ritmo. Eso, y el hecho de ser una formación más chica que las habituales entonces, le daban la sonoridad tan especial. Luego vino esta larga etapa con De Lío.

—¿Ha vuelto a armar su orquesta para grabar en estos últimos años?

—Algunas veces, como cuando grabé "El motivo" o los dos discos con Rivero. Luego, solamente para actuar en locales grandes, como hace un año y medio en Michelángelo. Pero no duró. Los costos son altísimos y es un fenómeno mundial. No hay que olvidarse de que un músico excepcional como Troilo cuando murió estaba con la orquesta parada y actuaba con el cuarteto. La última obra grande que he hecho es del '75 y es el Oratorio Carlos Gardel, en colaboración con Horacio Ferrer. Se trata de una obra sinfónica que dura 40 m. y es para orquesta sinfónica, coro, solista —bandoneón, piano y guitarra— y reciente. Lo estrenamos con la Orquesta Sinfónica de Mar del Plata con Guillermo Scarabino y los coros de Balcarce y Mar del Plata, dirigidos por Reinaldo Zemba y la Sra. Nelly de Mendieta. La hicimos también en el Sodre de Montevideo con un éxito extraordinario. El recitante fue Ferrer, claro, y lo hizo extraordinariamente bien.

Y el maestro se despide. ha pasado revista a cinco décadas de su vocación se ha acordado de maestros y colegas admirados; no se ha detenido en hablar de su música rigurosa e impecable. Ahora, cortésmente, nos recuerda que debe volver a lo suyo: tocar el piano. Después de todo, para eso ha nacido.



## La mesa de la ventana

EL TIEMPO, PARA VARIAR...



La última vez, ¿se acuerda?, hablábamos del tiempo tanguero. No para enjugar lagrimones o mentir sobre pasados siempre sospechosamente mejores sino para señalar cómo el transcurrir de nuestra música estaba sujeto a distintos ritmos evolutivos y cómo, actualmente, en casi letárgico amodorramiento, los lustros transcurrían sin cambios perceptibles y lo de quince años atrás era nuevo aún. A partir de allí quiero sugerirle una reflexión ¿Me sigue?

Ya que ejemplificamos de a quince años repasemos el devenir tanguero del siglo, partiendo, por ejemplo, de 1905, en que "La morocha" o "El choclo" y el apogeo de Villoldo marcan un momento clave y definido de la modalidad tanguera que se define y desarrolla en la guardia vieja. Precisamente, quince años después, en 1920, casi nada queda de aquella forma original y "Mi noche triste" esboza el nuevo modelo del tango canción mientras se perfila la figura de Gardel reina del bandoneón y tiende a conformarse la estructura de lo que sería la orquesta típica; pero es precisamente en los quince años siguientes —hasta el '35— que revolucionariamente se consolidan las bases del tango canción y crece con De Caro, Piana, Delfino, Cobián, Cadícamo, Manzi, Maffia, Discépolo, Celedonio Flores y una serie infinita de intérpretes la época de oro del tango. Los tres lustros que siguen —sobre todo la década del '40— no hacen sino desarrollar armónicamente y utilizar la interpretación a través del arreglo, las sonoridades cambiantes, los solos, más el aporte poético renovador de las obras de madurez de los grandes creadores: Manzi, Discépolo, Cátulo, más los más jóvenes como Expósito y "Catunga" Contursi. Pero es el siguiente el que

marca el primer síntoma de inmovilidad: entre 1950 y 1965, con las realidades soberanas de Troilo, Pugliese, Salgán o Gobbi, no se produce ningún cambio culaitativo comparable a los anteriores. Los innovadores, Piazzolla —desde mediados de los años '50, sobre todo—, Rovira, y sus seguidores, se constituyen en una vanguardia cenacular, con su público y sus ámbitos propios, pero sus aportes no se integran al conjunto sino que empiezan a crear una corriente paralela objeto de denuestos, sujeto de polémicas, motivo de anatemas y descalificaciones desconocidas hasta entonces en la historia del tango. Porque sucede algo más grave: el tango se institucionaliza, se convierte en algo tácitamente reglado y fijo dado por la tradición y el uso, comienza a tener sus exégetas y custodios, sus dueños... Y eso no es bueno para la creación popular, un río que busca sus propios cauces porque no admite diques o canales sin perder lo mejor de sí en la canalización. Así entramos en el reino de la nostalgia y la reiteración. Y así nos fue...

Pero la idea no es repartir medallitas y palos sino describir procesos. Y la clave está más allá de la buena o mala voluntad de los autores e intérpretes: en esos quince años desapareció la gente; el público como protagonista activo de la historia del tango. Primero se convirtió en espectador, luego en oyente, hoy en una vaga "mayoría silenciosa" que enciende la radio y recuerda tiempos mejores...

Creo que por ahí viene la mano: sin la gente se termina en la reiteración y el vanguardismo; ambas, parodias de la verdadera creatividad.

Chau, la corto por esta vez. Nos vemos.

El Flaco Abel

## Pedacito de TANGO

### TRANSFERENCIA

Sin la trascendencia del de Maradona, el pase de Leonel Godoy a ocupar la plaza de Roberto González Rivero en "Buenos Aires, Buenos Aires", por las mañanas de Radio Splendid a partir de julio, no deja de ser importante. El conductor de "La noche con amigos" pasará a compartir la mesa tempranera con el terrible Minguito y asume la tarea con el compromiso de mantener una audiencia muy bien ganada y en poco tiempo en las "horas calientes" de programación tanguera.

### LA SUPER-ORQUESTA

Anote: dos pianos: Osvaldo Tarantino y Osvaldo Berlinghieri, cinco bandoneones, dos contrabajos, seis violines de primera línea. Arreglos de Roberto Panzera. Súmele las voces de Néstor Fabian y Guillermo Galvé. Todo eso dentro del proyecto monstruo que significa la reunión de Roberto Rufino junto a Roberto Caló a partir del mes próximo. Un verdadero experimento en el que se puede confiar por la aptitud de los implicados...



### NUESTRO BALANCE

A cinco meses del debut, la Orquesta del Tango de Buenos Aires puede darse por sumamente satisfactoria. han pasado más de 25.000 personas por las butacas de los teatros donde han actuado —San Martín, Liceo, De las Provincias, Auditorio UB, Astral, Presidente Alvear —conciertos de los jueves—, Club River Plate—, con casi cuarenta presentaciones en este lapso. Estuvieron en el Cervantes Quilmes para el 25 de mayo y últimamente en Unidos de Pompeya. Ensayan cuatro horas diarias, no ha habido deserciones y se empezó a cumplir el programa de directores-arregladores invitados: estuvo Atilio Stampone, con gran éxito, y próximamente dirigirá Leopoldo Federico. Ya el repertorio se ha extendido a 35 temas y, sucesivamente, han desfilado una serie de cantantes: Francisco Llanos, Hernán Salinas, Alberto Marino junto a Nelly Vázquez y Nacha Rolán. Carlitos García y Raúl Garelo —director titular y adjunto— hace el recuento con euforia.



### Ah... sí, Marianito Mores



Como Becquer, como Darlo, como Alfonsina como Saint Exupery y —acercándonos— como D'Arienzo o Julio Sosa, el caso de **Mariano Mores** es singular. La popularidad de un momento ha cristalizado en un casillero aparentemente inamovible que no deja de implicar cierto desdén por sus cualidades. Es alguien que "Está ahí", que tuvo su gran momento, su público, pero que pareciera haberse detenido el juicio sobre él en esas circunstancias. Se hace necesario entonces —como a Becquer, entorpecido por la sensiblería de una corte de lectores livianos, como a D'Arienzo, re-

ducido a su propia caricatura en la época de Echagüe— volver a ellos, leerlos (oírlos) con ojos nuevos, situarlos en su contexto y apreciar la densidad de su obra.

En el caso de Marianito, las sucesivas charlas testimoniales que grabó con Héctor Larrea para "Rapidísimo" sirvieron, entre otras cosas, para refrescar la memoria de los que acaso han olvidado a uno de los creadores importantes del '40 y del '50. Haber compuesto "Uno" y "Cafetín de Buenos Aires" con Discepollin; "La calesita" y "El patio de la Morocha" con Cátulo; "Gricel" y "Cristal" con Catunga Contursi; "Una lágrima tuya" con Manzi y tantos otros, más los instrumentales memorables "Tanguera", "El firulete" y "Taquito militar" es una garantía de perduración definitiva en la historia del tango. Cuando, superando esa impresión de pretenciosidad interpretativa que se desprende de sus versiones —coros, solos ampulosos, clima de "Concierto de Varsovia"—, se reduzca la atención al texto musical, tal vez Mariano Mores —y con él los excelentes cantores que lo acompañaron en su mejor momento: Aldo Campoamor, un gran intérprete, y Carlos Acuña vuelva a provocar ese "A la flauta", que le acaba de grabar la orquesta de Leopoldo Federico.

### EMPRESA ARTISTICA RANELL

#### SEXTETO TANGO:

**Osvaldo Ruggiero**  
**Victor Lavallén**  
**Oscar L. Herrero**  
**Emilio Balcarce**  
**Alcides Rossi**  
**Julián Plaza**  
**Raúl Funes (vocalista)**

Productor: RAMON ANELLO

Promotor: JUAN C ANELLO



Lavalle 1569, Piso 1º, Ofic. 107 y 108 - Tel. 40-1676 y 32-0658 - Buenos Aires República Argentina



## LOS DINZEL Y Cía: Títeres de pies ligeros

Hace rato que queremos echar un parrafito sobre un género híbrido que participa por igual de componentes tan heterogéneos como el circo, la gimnasia y la danza y que sus cultores o practicantes no vacilan en calificar de tango-danza. Claro que nos referimos a esa indigesta práctica gimnástica sin uniforme Adidas pero sí con esquemático y equívoco uniforme de "pareja de arrabal": ella, pelo corto y pañuelito sobre el cuello desnudo, blusa escotada y "pollerita cortona", como pide la milonga, con un largo tajo hasta ahí, ¿vió?...; él, sombrero de ala escueta y ribeteada echado sobre los ojos, mucho entalle y trencillas por todos lados, un pañuelo desbordando el bolsillo del saco y el taquito alto —cantejondo, cowboy, compadrito... la síntesis cultural de la imagen machista—. La expresión de los bailarines ha de ser de extrema seriedad mientras el cuerpo permanece enyesado hasta la cintura y las piernas van y vienen a la manera de las carreritas de las películas mudas de Harold Lloyd, con repentinas frenadas, tackles, sentados, ocho, dieciséis, treinta y dos y los números que alcanzan los enérgicos acróbatas. Sobre el final, es de práctica, tensos, serios, con los ojos clavados el uno en el otro y luego se retiran con una carrerita ciéncense. La descripción se complica —y se agrava— cuando son varias las parejas y hay revuelo de flecos y esbozos de coreografía colectiva.

Estas manifestaciones de equívoca calificación suelen proliferar a la ominosa sombra de los espectáculos "for export" pero no han dejado de perseguirnos como un castigo o trago amargo que acompaña cuanto espectáculo tanguero se vertiera por las trajinadas pantallas de TV. Nunca faltaba "la pareja de baile" —seamos justos: a veces, de auténtica calidad— cuando no habla que agregar para lo penoso del espectáculo que se tratara de jóvenes niños prodigio...

Que no se trate de un fenómeno reductible al tango sino que involucra y destroza las danzas argentinas en general lo muestra la proliferación de los equivalentes grupos de malambistas —bom-



bistas— boleadoristas que a esta altura deben ser decretados plaga nacional e inmovilizados en el lugar donde se los encuentre con incautación de sus instrumentos de tortura y repique desafiado. Es que a estos profesionales de la danza les da lo mismo un barrido que un fregado y —como Garufa— son capaces "de bailar se La Cumparsita, la Marcha Garibaldi y El Trovador" sin que se les mueva un pelo.

Tanta ira mal contenida viene a cuento de recientes declaraciones —casi "deschaves" por decirlo mejor— en que incurrieron los integrantes del dúo de bailarines tangueros Los Dinzel en una filosa y amena nota de Oberdán —Turco Asís— Rocamora en "Clarín" que, entre paréntesis, redondeó semanas atrás otra crónica memorable con la figura legendaria del "Chato" Flores. Pero ésa es otra historia. Volvamos a Los Dinzel y su imprudencia.

Abrogándose el papel de cruzados defensores del tango y sus esencias populares no vacilan en pontificar que "el tango es una danza, no una canción" y cuando murió como baile dejó de ser popular. A la descripción sigue la receta: "Hay que hacer música rítmica, bailable; los que no la hacen conspiran contra el tango". Y entran en la política ficción cuando sugieren que "hay gente de tango que trabaja para las multinacionales saboteando las formas rítmicas y bailables y haciendo tango sólo para escuchar".

Sólo dos casos, y sin ofuscarse: la oposición se plantea entre tango y cualquier otra cosa y no entre danza y canción o bailar y escuchar —remitimos a declaraciones ejemplares de Salgán en este mismo número, y ése sí que puede hablar—; la distorsión coreográfica y de sentido que han introducido los seudobailarines en el tango-danza o como lo llamen ha contribuido como pocos factores a convertir el tango en una criptografía indecifrabable y en el imperio del amaneramiento expresivo. Y ése no es el camino de la popularidad deseada sinceramente. Es verso.

Así, que cada uno baile como quiera. Pero en silencio, por favor...

Bajo un coro unánime de paraguas, el orador se empinó para tratar de superar con una nueva pieza oratoria el embate que condena al olvido los homenajes y recordaciones formales: "La Agrupación de Músicos y Autores de la Argentina ha venido hasta este lugar de reposo eterno a materializar a Carlos Gardel un homenaje no porque no se lo tributen todos los días sin proclamarlo sino porque, de cuando en cuando, es bueno que los hombres nos congreguemos en una misma dirección, en un mismo impulso, como para certificar que tenemos capacidad emocional para decirle "gracias por todo lo que nos ha dado" a los hombres que, como Carlitos Gardel, tanto nos dieron durante su tránsito por la vida". Hubo aplausos húmedos y —por qué no— ojos húmedos en la Chacarita frente al mausoleo del Zorzal. En la fría mañana del 24 de junio se cumplía el ritual anual de homenaje, en este caso al cumplirse los 45 años de la jornada funesta de Medellín. Lo notable estaba en esos juegos que el destino quiere desplegar para nuestro asombro o perplejidad: el orador —gafas, bigotes, pelo escaso y riguroso impermeable— era Miguel Ángel Gardell (sí, con "ll" final), secretario general de la agrupación de Músicos y Autores de la Argentina. La intersección de nombres y destinos o el extraño designio que le hizo decir a Oscar Wilde que la realidad imita al arte o que no hay elementos imaginarios capaces de superar lo que a veces nos ofrece la realidad.

En otro acto del mismo día, Edmundo Guibourg fue a ocupar el sillón simbólico dejado vacante por el fallecido Julio De Caro como uno de los tres presidentes honorarios de la Asociación Gardelliana, junto a César Tiempo y Lucas Demare. La oportunidad fue propicia para que dos poetas en que el tango se ha dado como pasión insobornable junto a la búsqueda de la palabra renovada dijeron sus cosas: Horacio Ferrer dijo su "Moriré en Buenos Aires" y el ensombrecido y luminoso Juan Carlos Lamadrid —autor, entre otras cosas memorables y nuevas del '50, de "Fujitiva"— recitó "Del tiempo de Gardel".

## De OSCAR WILDE a GARDEL (II) sin escalas

Simultáneamente, junto a los gestos de desempolvamiento de literatura e iconografía porteña que ha motivado el cuarto centenario de la ciudad, —libros reenviados a las estanterías, reediciones oportunas u oportunistas— parece renovado el fervor por la exhumación de reliquias gardellianas. Tres datos: En el marco de un concurso de pésimo gusto del tipo a que nos tienen acostumbrados en el programa dominguero de ATC, un coleccionista de recuer-

dos y objetos vinculados al Mudo compitió con un promotor de la cría del zorrino como animal doméstico y un maquillador que hacía maravillas de caracterización. Ganó el gardelliano... Una carrera que jamás hubiera supuesto don Carlos que iba a llegar a correr. El huroniano investigador y coleccionista Héctor Erlié acaba de aportar un nuevo dato a las precisiones sobre orígenes y derrotero vital del Cantor: la certificación extendida por la Dirección Nacional de Migraciones donde se corrobora que en el vapor Don Pedro, arribado a Buenos Aires el 11 de marzo de 1893 proveniente de Bordeaux —Francia—, llegó un pasajero bajo el número 122: Charles Gardes, francés, soltero, de dos (2) años de edad... Y la última: apareció el primer contrato para grabar discos, firmado el 2 de abril de 1912, entre un gordito cantor nacional, Carlos Gardel, y ricos con acompañamiento de guitarras.

Todo lo cual demuestra que Gardel, además de cantar indefectiblemente mejor cada vez, sigue siendo —para muchísima gente— una fuente inagotable.



"Mertira, mertira, yo quise decirle...".





# BOLICHE DE TANGO

# BALADA PARA FERRER

**"A MI LOS VERSOS ME SALIAN"**

—El asunto viene de mi abuelo, de mi familia: mi padre fue miembro de una famosa agrupación estudiantil de Montevideo que es el origen y la fundadora de toda la línea de humor que siguió con Pinocho y Simpi, Soler y Zúñiga, etc. La Sope Jurídico-Estudantil Montevideo —después Sope Ateniense— de la década del '20. Fue muy famosa, inclusive grabó discos en Buenos Aires. Por otra parte mi abuela —que vive, gracias a Dios, y nació en 1878— estuvo el 25 de mayo de 1910 en la inauguración del teatro Colón, aprendió a bailar tango en su casa en la época en que había que contratar un pianista... porque las chicas, para aprender, debían hacerlo en la casa. Lo mismo mi tía Sofía y mi tío Goyo, que era en cajetilla pato, de una familia muy bacana pero sin gaita, cosa que yo también heredé, gracias a Dios...  
Mamá estuvo en las rodillas de Rubén Darío, que era muy amigo de mi abuelo. Aprendió a recitar con Alfonsina Storni, y Amado Nervo —según mis presunciones y lo que me han contado— estuvo muy enamorado de ella porque mi vieja era una belleza.

**1**

—Aprendí canto con Mifón Valent en Buenos Aires y París. Mi tío Goyo —que es argentino, como toda la rama de mi vieja, preferentemente porteños del mismo modo que son uruguayos montevideanos los Ferrer, así que soy fifty-fifty; mi tío Goyo entonces, que era un tipo que siempre andaba en la noche y que tenía parientes que lo querían y que tenían la mosca como para ir al cabaret, al Jockey Club y todo eso, fue amigo de Gardel y tocaba tangos en la guitarra. Yo al lado de él, desde chico, conocí 24 tonos en la guitarra para aprender "Sobre el pucho", "El metejón"... Y eso desde que abrí los ojos al mundo. Y yo soy del 2 de junio del '33.

En mi casa, mi viejo, antes de ir a dar clase —porque era profesor de Historia y de Geografía— se aleitaba cantando "Intimas", "Pato", todos tangos. Mi tío Arturo, que era ingeniero y también oriental, se sentaba al piano y tocaba tangos. Era una cosa de tangos por todos lados. Tal vez en alguna oportunidad cantaban zarzuelas o canciones francesas como era muy de la generación de ellos, pero en general eran los tangos. Quiere decir que yo, un chico para el 36, 37, pasaba todo el día escuchando tangos de Gardel que fue como el sustitutivo natural de Caperucita Roja y lo demás, relevados en eso por Milonguita y todos los personajes del tango. Aparte de eso, mamá recita todavía 500 poemas de memoria a los 84 años: todos los clásicos españoles, desde Góngora a Salvador Rueda, Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz, García Lorca y, por supuesto, los iberoamericanos: Amado Nervo, los modernistas. Y tenía un cuaderno —que aún conserva— donde había copiado desde la adolescencia todos estos poemas. Y yo se lo robaba. Y ahí aprendí a hacer el verso, con una condición a favor: que a mí los versos me salían.

## 2 VERSOS INSALUBRES Y DE LOS OTROS

—En el secundario, un día, ya apasionado por Pichuco —desde que apareció la orquesta en discos, en el año 40, yo los tuve— discutiendo en el café con los amigos que no les gustaba el tango o con algunos a los que les gustaba Canaro y a mí las cosas más de avanzada, que empezaban, me dije: "¿Pero qué estoy haciendo?" Por un lado era un fanático del tango: vivía el día entero con la radio sintonizada para escuchar las cosas nuevas, cuando venía Troilo lo iba a ver, cuando venía Piazzolla al Ateneo lo iba a ver, escuchaba todos los cantores, me conocía todas las letras, me pasaba las 24 emisoras de Montevideo en el dial y escuchaba cuatro compases y te decía orquesta, cantor, primer bandoneón, primer violín, arreglador, tema etc. Por la pasión que tenía. Entonces me dije: "¿Qué estoy haciendo?", por un lado me estoy convirtiendo en tango a mí mismo y por otro compongo estos versos insalubres, inconvenientes, que no tienen nada que ver ni con mis amigos ni conmigo ni con el lugar donde estoy ni lo que yo vivo ni lo que yo quiero vivir".

Leía mucho teatro: por entonces O'Neill, Bernard Shaw, Shakespeare, Armando Discépolo, Florencio Sánchez... Pero poetas no leí muchos después de ese arrancón con los mo-

dernistas, pero me conocía a todos los poetas del tango. Nunca leí demasiada poesía. Y no lo digo con orgullo, no soy un entendido ni puedo nombrar más de quince o veinte poetas que conozca más o menos bien. Esto es real. Pero conocía a los poetas del tango y ya iba sabiendo cómo se hace un tango, que es tan difícil... Y les ponía letras a tangos que ya existían; a "Pampero", por ejemplo. Para ir haciéndolas, para escucharme. A qué músico se la iba a pedir si yo no conocía a nadie...

Cuando tenía unos mangos me venía a Buenos Aires. Estuve un año entero para curarme de un problema de la vista, y me iba todos los días al Tango Bar en la calle Corrientes, desde las 11 de la mañana. Me quedaba hasta las ocho de la noche con mi cafecito. Así me vi todas las orquestas: en el Tango Bar, el Marzoto, El Ebro, todo lo vi. Fue en el año 41 o 42: tenía ocho a nueve años. Por eso te digo que nunca fui un estudioso y es la verdad: he sido un apasionado y se me fue impregnando como una memoria natural.

Todo esto desemboca cuando una noche, estando en las vacaciones de julio en Buenos Aires, para el año '51, veo que actúa Anibal Troilo en el club Villa Crespo, nunca lo había visto sino en películas porque siempre tocaba en cabarets y yo era chico. Fuimos con mi hermano Eduardo y me acuerdo que yo había hecho una letra sobre la muerte de Manzi. En esa época era muy tímido —después no lo fui— y nunca me hubiera animado, pero en un intervalo, cuando la orquesta —que era la mejor orquesta del mundo— se baja del palco, Eduardo se la lleva. A Pichuco le gustó y quiso conocerme. "Es mi hermano, que está escondido detrás de esa columna", le dije Eduardo. "Para festejarlo, los voy a invitar al Tibidabo a los dos", dijo Pichuco. Nos preguntó si teníamos auto. ¿Qué iba a tener auto si recién me lo compré el año pasado!... Fuimos en subterráneo y cuando llegamos el portero no nos conocía; después pasamos las de Cain porque nos rodearon mujeres que no sabían qué pretendíamos; buscamos en la lista las copas más baratas para hacerle poco gasto al maestro y pedimos Copa Ballarina, que era para mujeres y hubo una oleada de risas... Barbaro. Al final vino Pichuco, me dedicó una foto que tengo guardada y me dijo: "Esto me parece una hermosura, pero yo acabo de escribir el tango "Responso" para mi amigo Homero Manzi y no puedo aparecer como un tipo comerciando con lo que es su corazón desgarrado. Así que lo que le voy a pedir —siempre me trató de Ud. y yo tenía 18 años— es que me mande otras letras". Y enloquecido, había tocado las galaxias con las manos.

## 3 EL CLUB DE LA GUARDIA NUEVA, EL PERIODISTA

Pero no le mandé nada. Ese fue un gran drama: escribía y me daba cuenta de que lo que hacía se parecía a Manzi, a Discépolo, a Flores o a Cadícamo. Había algo que podía ser pero no para mandárselo a Troilo. Y así estuve diez años, fácil —entre el '51 y el '61—, escribiendo y tirando, escribiendo y tirando. En medio de esto sucedió algo importante. Cuando entré en la Facultad de Arquitectura, por el '52 a '53, conocí un grupo de amigos a los que les gustaba el tango a rabiar, en una época en que el tango de vanguardia —Sal-



gán, Piazzolla, Troilo, Franchini, Galván— era rechazado por el gran público del tango: "Responso", "A fuego lento", "Para lucirse", etc. con esos amigos fundamos el Club de la Guardia Nueva. Son amigos de toda la vida. Jorge Seljo, Mario Arroyo, Carlos Ballarini, Agustín Carlevaro y otros. Se alquilaba un sótano —porque nos sentíamos los cristianos entre los leones— y de algún modo lo éramos— y allí organizamos los primeros recitales de tango que se hicieron en el Uruguay y también en la Argentina. Hicimos una presentación —la primera que hizo en teatro— del Octeto Buenos Aires en 1956, y los presenté yo en la Sala Verdi... Si me acordaré. A raíz de todo esto los músicos nos empezaron a dar una bola bárbara. Nosotros éramos muy amigos de la gente del Jazz Club y del Hot Club del Uruguay del Bop Club de acá y veíamos que ellos publicaban un análisis del estilo de Count Basie o la biografía de Fats Waller, y no-





Era cronista y notero. Tenía secciones fijas. "Fray Milonga" era una columna que salía todos los domingos. Después reunieron 25 notas en un libro. Eran cuentos inventados... Además, firmaba cuatro o cinco notas por semana como Luyiñ de la Batería: la historia de un personaje popular, o de un bolicho famoso o de un mercado... Al cabo de tres años, deben haber salido como 900 notas

#### 4 ALREDEDORES DE PIAZZOLLA

— Dentro de todo este proceso, en el año '54, estando en plena euforia del club de la Guardia Nueva, a pleno sótano todos los sábados y otro los miércoles para despuntar el vicio, Luis Sierra me da la dirección de Piazzolla en París y yo le mando una poderosa carta de hinccha. Me contesta, ante mi asombro, con algo que era todo un vaticinio: vamos a ser amigos. Y cuando se vuelve, en barco como se fue, me pide que lo vaya a esperar al puerto que quiere conocerme. Lo voy a buscar una noche de mucha tormenta y lo invito a comer una milanesa a un restaurant "que Ud. no conoce", y lo llevo a donde los esperaban trescientos muchachos en la cueva. Casi se muere. Tocó los tangos que había compuesto en Francia en solos de bandoneón y después fuimos a comer la milanesa con cebolla frita, un plato que inventamos nosotros. Y allí quedó sellada la amistad —año '55—. Al año siguiente pasé un mes y medio en el verano en Mar del Plata, con él. Allí supo de las cosas que yo hacía y me dijo que teníamos que hacer algo juntos. Pero lo que yo hacía no me gustaba. Recién en 1962, a la vuelta de EE.UU., le digo que me parece que voy a poder hacer algunas cosas. Y cuando se publica "Romancero Canyengue" en 1964 —uno de mis pocos libros de versos— un poema es dedicado a Pichuco y otro a Piazzolla. Y el primer poema es un tango "La última greña".

Yo había escrito a partir de una carta que me mandó Luis Sierra contándome que lo había visto muy mal a Gobbi, tocando el piano en un bar del Once en el que había "unas rublonas que parecían escapadas o de un cuento de Enrique González Tuñón". Esa imagen me gustó y de ahí salió la letra de "La última greña". Como me pareció que era mía, me gustaba y era lo que acústicamente estaba buscando, mi calentura, se la mandé a Pichuco que contestó con un telegrama "Felicitaciones por La última greña", Pichuco. Y Pichuco no era de regalar nada a nadie; si no le gustaba, se caillaba la boca. Y ahí he encontrado el estilo. Reconozco que al "Romancero canyengue" hay que leerlo con un vaso así de bicarbonato al lado porque quise meter en esos treinta poemas todo lo que sabía en ese momento... Entonces ya me sentía capaz de escribir ochenta poemas diarios y meter todo ahí. Es de un barroquismo exasperante, de una calentura bestial, pero es la alegría de haber encontrado un primer hilo de voz propia.

Una de las veces que vengo a Buenos Aires, veo que Pichuco lo tiene en la mesa de luz. Zita me dice que estaba enfocado y se lo leía por teléfono a los amigos. Piazzolla me dice que si él fuera poeta escribiría así. "Lo que está haciendo coincide exactamente con lo que yo quiero hacer en la música. ¿Por qué

no nos ponemos a trabajar?". Andate al hotel y ponete a bosquejar algo: estuve en Río de Janeiro y acabo de ver un espectáculo con Vinicius, Baden Powell, Dorival Cayami y el cuarteto Em Cy en el que van encadenando poemas con canciones y con solos de guitarra. ¿Por qué no pensás una cosa así?".

Fui, lo hice volví y le gustó. Me dijo: "No hagas como siempre que te vas a Montevideo, y te descalentás y no volvéis. Hacete a una idea: si no te venís a Buenos Aires sos un estúpido...".

No podía fracasar en una letra con Piazzolla o con Troilo, porque era cerrarme a mí mismo una posibilidad muy importante. No de éxito, que nunca me preocupó, sino porque conocía las letras de todos los grandes, las había profundizado y "El ciruja" era un modelo, "Trenzas", otro; y "Discepolin", otro... Entonces tenía que sentirme en un plano de decoro y cierta personalidad... Así que volví a Montevideo.

Le mando la idea de María de Buenos Aires con Carlevaro, cuadro por cuadro, bocetada, y Piazzolla me dice que la escriba inmediatamente. Era diciembre del '67. Él tenía la posibilidad de un teatro pero había que escribirla en menos de dos meses. Así que a la vuelta del diario, nada de parranda, acostarse, levantarse a las cuatro de la mañana y a escribir. Originalmente María de Buenos Aires tenía 18 cuadros; me propuse hacer uno cada tres días. Los iba haciendo y los ponía en el piso, para darme aliento porque cada cuadro yo sabía lo que contenía argumentalmente pero había que encontrar la forma poética-musical y, a la vez, la música... Yo trabajé con los discos de Piazzolla y con lo que conocía de él. Tengo guardado el libreto. Ponía por ejemplo: "Acá quiero un solo de violoncelo con un clima como el de "Loca bohemia"; acá un período de 16 compases de bandoneón a capella parecido al de "Badoneón, guitarra y bajo".

Así, en 54 días exactos, hice María de Buenos Aires menos el último cuadro. En el intermedio —era verano— vino Piazzolla a Montevideo y nos fuimos a un chalecito que tenían mis viejos en Parque del Plata con el bandoneón. Nos pasamos un mes y ajustamos todo. El 31 de marzo me hicieron la despedida en "El País" y el 1° de abril llegué a Buenos Aires con el último cuadro sin escribir. Un fin de semana Piazzolla me echó y me dijo: "Ahora dejame que la responsabilidad es mía". Y en el domingo hizo el Tanguis Del, líral que es un chocio de letra...

Mucho tiempo después me di cuenta de que "Balada para un loco" ya estaba en María de Buenos Aires. Si el tercer cuadro se llama "Balada renga para un organito loco". Le sacás dos palabras y está... En fin, la cosa es que empezamos con una obra así en lugar de empezar con un tanguito. Dura más de un ahora y media y hubo que sacarle dos cuadros para que entrara en el disco.

Después viene la época que comienza con "Chiquilín de Bachín", la primera obra independiente, digamos. Y trabajamos desde 1967 a 1973. Son muchas obras.

Hemos tirado un repertorio entero con Piazzolla. Tanto como publicamos hemos tirado... Dejemos inconclusas cosas muy lindas. Hablamos hecho una obra porteña dentro del estilo de "Zamba en preludeo" con el



contrapunto de dos melodías y dos letras. Y había quedado lindísimo. Pero el final nunca lo pudimos encontrar. Y fue estrenado: lo cantaban Amélica y Héctor de Rosas, una belleza. Y fue al canasto. Si publicamos 25 canciones con Piazzolla, otras tantas fueron al canasto.

Después colaboré con Saigón con el que hicimos el Oratorio Carlos Gardel por encargo de la Municipalidad de Mar del Plata en 1975. Lo hicimos en Mar del Plata y lo repetimos, después, en Mendoza, en el Sodre, de Montevideo —ahí éramos 200 en el escenario: cien de orquesta y cien de coro— pero nunca se estrenó en Buenos Aires. Otra cosa muy linda que hice y que me dejó muy feliz fue la Trova Porteña. Un conjunto que formamos con Roberto Grela, Raúl Garello y María Cristina Laurenz. Un espectáculo que se llamó Zapadas y Chamuyos, que estrenamos en El Gallo Cojo con el patrocinio de Anibal Troilo y Cúculo Castillo.

También trabajé con Jairo mucho durante el '76 y '77, y algunas canciones han tenido repercusión en España.

Hicimos "Ciudadela", "La desatada", "El vals del viudo" y otras.

De esa época también es la traducción de "Orfeo de la concepción", de Vinicius para lo que me pasó unos quince días en Río de Janeiro mientras él estaba traduciendo "María de Buenos Aires", que no la terminó, lamentablemente. Al libro yo no lo tenía y el otro día, en una librería, lo encuentro y lo compro. Cinco días después se muere Vinicius. Parecía un aviso.

Por entonces también formé un sexteto de voces y guitarras, tratando de combinar la poesía dicha con la música. Estaban los dos hermanos Sadi que son amigos de toda la vida, Beto Quinteros, Ciro Pérez, y Ramberto Narváez.

Hicimos cosas muy lindas y grabamos un disco.

Después trabajé largamente con Osvaldo Tarantino y, últimamente, con Héctor Stampo-ni.

#### 5 EL POETA, EL ESPECIALISTA Y EL CIELO

—Para mí hay un orden en lo que hago: el que hace los versos es la cosa de fondo. Después todo lo demás. Dios me libre y me guarde: no soy ni historiador, ni musicólogo ni analista, ni estudioso ni crítico. Soy un cronista. Un poeta que a veces se convierte en cronista de cosas que ha vivido o inventa. O mejor, un versista y no un poeta.

De muchacho me decían el prisionero del tango porque siempre fue para mí una fatalidad hermosa y una obstinación.

Y mi viejo, antes de morir, me dijo: vos tenías razón. Lo lindo es que él entendió mi fatalismo, que era una mezcla de destino con vocación y fue una fortuna esa vocación porque me definió, y fue una fortuna el esfuerzo de mi padre de arrancarme de eso porque no me hizo un especialista. Tengo un tío muy sabio, que decía que el especialista es un tipo que va haciendo un pozo; cuanto más profundiza, más chiquito es el pedazo de cielo que ve arriba. Eso es sabiduría. Por eso, a pesar de que me decían el prisionero, yo acepté mi fatalidad hermosa y me defini por algo insondable e infinito como es el tango.

## "EL TANGO ES SIEMPRE UNA HISTORIA"

Escribe Esteban Decoral Toselli

### ¡OH, La Difusión!

Tema debatido, controvertido y siempre latente es de la difusión del tango en radio y televisión. Tema con muchos "costados" y "variaciones", que van desde las voces agudas que claman por decretos protectores, a las graves y espantadas que aseguran la existencia de una "saturación" de programas tangueros. Tema que nos toca a todos y que hoy abordamos porque —indudablemente— está entrelazado con el resto de los campos que hacen el panorama total del tango en nuestro tiempo.

Comencemos por señalar que hasta ahora las protecciones a la difusión de nuestro folklore urbano instrumentadas a través de medidas gubernamentales, no fueron todo lo efectivas que podía esperarse, y, casi podría afirmarse que sólo han servido como elementos de contención psicológica al avance arrollador de los incontables "programadores" de las distintas formas de música comercial con difusión paga. A favor de ellas se crearon los famosos "sectores horarios" que, en un momento dado, hicieron que el tango reinara como monarca absoluto en las "trasonoches" y madrugada de casi todas las emisoras.

Paralelamente, el tango se convertía en elemento de segura atracción en programas matutinos de larga duración, pero, con una característica: la difusión casi exclusiva de grabaciones de décadas pasadas.

Este éxito sostenido e indudable de programas eminentemente tangueros como el clásico "Rapidísimo" de Héctor Larrea, o "Madrugada" primero y "Seldán Esquina Tango" después, a cargo de Silvio Soldán, motivó y sigue motivando distintos intentos ya matutinos, ya vespertinos, que con fórmulas similares, tratan de encontrar el camino de la repercusión en el público. Y al hablar de programas tangueros de larga duración impuestos rotundamente en los últimos tiempos, no podemos omitir "La Noche con Amigos" de Leonel Godoy.

De todos modos, no es nuestra intención hacer la nómina de programas o programadores de tango en radio, sino que hemos hecho aquellas menciones como ejemplos de la potencia de nuestro Folklore Urbano, como elemento de positiva atracción y con capacidad cierta para sustentar sólidas

estructuras económicas. Esto quiero decir que mientras los espacios que se cubren con la música que se impone a través de la difusión paga, son habitualmente de corta vida y muy incierta financiación publicitaria; los programas mencionados junto a muchos otros, se mantienen firmemente a través del tiempo con el respaldo de gruesas carpetas de avisos.

Ahora bien: por todo lo dicho es claro que hoy día el tango cuenta con gran cantidad de programas radiales, que no creemos lleguen a la "saturación", ni mucho menos, pero, que de pronto ofrecen en general una vista parcializada de tan fecundo tema; un enfoque recalcitrantemente "cuarentista" que no es demasiado positivo a los efectos del desarrollo del tango presente y su proyección al futuro.

En tanto, en forma lógica e inexorable, se va produciendo la renovación generacional de intérpretes, —detalle que se percibe cada vez más claramente en el clásico programa de T.V. "Grandes Valores"— por radio se sigue escuchando una abrumadora mayoría de discos realizados por figuras ya desaparecidas, y, además, dentro de esta esquema los que van "bien muertos" son por contrapartida los nuevos autores y compositores. Cuanto haga que no tenemos un éxito de tango? Es decir, un tango nuevo que cuente con todos los apoyos para ser éxito. Hace mucho, mucho. Tal vez desde "Que Falta Que Me Haces" o "El Último Café". Y esto es algo preocupante... al menos para la gente que ama el tango en serio, sin pensar en usuario y teniendo fe en sus posibilidades actuales y futuras.

Volveremos sobre el tema "difusión" en cualquier momento pero, por ahora, le pedimos que reflexione y saque sus conclusiones. De pronto puede ocurrir que cuando llame al programa de sus preferencias, le de por pedir alguno de los nuevos tangos de Juanca Tavera, o Eladia Blázquez, por Guillermo Galvé o Rubén Juárez...



soiros no teníamos nada: no sabíamos ni dónde había nacido Pichuco. Nos parecía absurdo y empezamos a preguntar, a indagar y a publicar ese material —discografías, biografías, etc.— en boletín mimeografiados.

Mi actuación en el Club fue hasta el '60 más o menos aunque después continuó. Y en esa época también es cuando dejo la facultad y voy armando el cochín a poder ir viviendo de escribir, que fue cuando entré ya definitivamente en el periodismo. Por ejemplo, hice la primera audición de tangos que hubo en el Radio Nacional del Uruguay, el Sodre. Y en TV también la primera en 1963. Para la radio preparé "Los estilos instrumentales del tango" y, después, "El tango, sus poetas y compositores". 300 audiciones que todavía las pasan. Y en TV, un ciclo de 24 programas de una hora y media sobre el tango y lo que está detrás de él.

Trabajé varios años en el diario "El País".



Presentaron juntos "Por qué nosotros" en el Anchor Inn

# Eladia Blázquez y Chico Novarro

Con piolín de sobra

Hace unos veranos lo hicieron en Punta del Este; no el mismo, claro, pero una idea similar. Hace un año Chico Novarro decía que era muy difícil hacerla subir a Eladia a un escenario, hace unos meses ella lo confirmó: vida metódica, pocas ganas de actuar de noche, tarea de autora, etc. Pero ahora están ahí, en ese ámbito singular del Anchor Inn, el ex Teatro Don Passano recuperado para la música, remozado, ambicioso en sus proyectos. Y explican "Por qué nosotros".

## JUNTOS PERO NO REVUELTOS

Novarro y Blázquez o Blázquez y Novarro, como le gusta aclarar a José María Muñoz para que no le endilguen parcialidad o preferencia, son autores y cantantes argentinos de espectro amplio. En Chico, aunque hay etapas —el tango ha llegado al final de su producción con cierta continuidad— lo característico es la heterogeneidad simultánea de las propuestas: boleros, baladas, tangos, canciones, ritmos tropicales y diversas combinaciones entre ellos pueden encontrarse entre su producción más reciente y en la de diez años atrás. En el caso de la Blázquez, las etapas son más acusadas: del género español al bolero, de ahí al folklore y desde fines de los años sesenta, al tango. Hoy, Eladia es una autora de tangos y como tal es reconocida.

Por eso, juntos pero no revueltos... Mientras la intervención de Eladia tiene mucho de programático, de consignas hechas canción, de reflexión en voz alta y en serio sobre la condición de nuestra actual canción popular, lo de Chico respira —dentro de la misma propuesta— otro clima, otra imagen. Juguetona, cambiante, que en cierta medida opera como contrapunto y contrapeso.

Se presentan recíprocamente, se elogian y cargan con suavidad, improvisan, cantan cada uno por su lado buenos tramos y comparten otros. Hagamos primero, entonces, de la secuencia compartida.



La evocación de los itinerarios personales tiene poco desarrollo: evocan sólo el bolero. Eladia canta "Novelera" y Chico, "Como". Un diálogo ocasional y libre sirve para tirar dardillos de seguro efecto contra sectores fácilmente reconocibles: Chico dice que tiene que irse porque le van a hacer un homenaje en un paródico club de nombre insulto, la Peña El Fueye Arrepentido, que dirige José Manguera Pestana... Hay algunos chistes bien puestos contra el falso tradicionalismo y el empalme hacia un diálogo que se plantea qué es lo que necesitamos los argentinos, con eso, la canción siguiente que cantan juntos —"Convenzámonos"—, alternando ritmos y aunándose en el coro, resulta tener el valor de una propuesta. El convencernos que podemos... Nosotros podemos, y no sólo en la canción.

Esa manifestación de fe que recorre el espectáculo está abierta desde el arranque, cuando con su "Sueño de barrilete" sutilmente modificado en su letra y con una alternancia rítmica que permite identificar a cada uno de ellos en su modalidad, dicen que "los sueños nunca tienen fin" y que aunque que acaso falten alguna vez la fe o la voluntad, nunca faltará piolín...

En el cierre, "Mi ciudad y mi gente", la "Cantata Buenos Aires" —en canto y recitado a cargo de los dos— redondean un homenaje que es declaración de amor y fidelidad, sobre todo porque implica la recuperación de una identidad: "¿Cómo no nombrarte, Buenos Aires, si es una forma de saber quién soy" dice la canción de Chico. Con lo que el espectáculo adquiere ese clima de amable stritis que trata de explicar "por qué tanta potencialidad creadora ha decidido anclar en la ciudad". Porque la creación no puede estar escindida ni ser anterior o posterior a la identidad: crear es una forma de adquirir esa identidad.

## CANTAR COMO PELEA LOCHE

Lo de Chico Novarro es muy bueno. Tiene algo de tramposo, de ojos que se ríen siempre, más allá de las palabras que se emiten cuatro centímetros más abajo sin demasiado cuidado por la entonación exacta o el volumen requerido. Canta y dice muy bien; inventa sobre la marcha, o parece; nunca cae en la solemnidad o la tontería. A veces no acierta —no sólo gustó "Buenos Aires", con demasiado "neónson" y repetición tipo "Un sábado más"— pero en la mayoría absoluta de los casos hay puntas hermosas, cosas lindas, ideas, ritmo. Tango y cumbia... Asfalto y chébere... No es para el drama o la evocación nostálgica. Inclusive sus tangos evocativos —como "Cordón" o "Sueño de cupé"— siempre tienen un guiño, la metáfora juguetona, casi chiste. Por eso es como verlo pelear a Locche: va en serio, pero hay algo que siempre sobra la situación más dramática. Algo así es lo de Chico Novarro.

Hizo cosas conocidas y otras nuevas: arrancó con "Balada del alba" —"Hay un alba en Buenos Aires..."— que tiene lindos tramos como para que el Polaco Goyeneche la rompa; siguió con el ya clásico "Cordón" con una parte recitada pero sin demasiado entusiasmo y entró en la zona más rica de esa primera entrada: "Mi negro volvé", que habla de una "vecina del octavo", y el largo poema "Buenos Aires Terminal" donde dice, entre otras cosas, "Hoy vuelvo para ser tu centrojás". El final de esa primera fue el nombrado "Buenos Aires son", en otra línea más híbrida para nuestro gusto.

"Somos los llusos" fue uno de los momentos mayores de la noche. Pese a ciertos desniveles, tiene polenta, ironía, Discépolo bien madurado y al día. Se lo habíamos escuchado cuando, el año pasado, toda-



vía despedía el humito de la ración sacada del horno. Ahora, entero, definido, se propone como un tema de vuelo y posibilidades.

Después de un enloquecido sketch caracterizado de yuyero hizo la festiva "Milonga del raje" y ya hacia el final se incorporó para cantar junto a Eladia en el cierre. Lo suyo tuvo humor y soltura; además, obras nuevas que han de volar.

## LA VIDA EN SERIO

Aunque el clima inicial —Chico la presentó cariñosamente como "la galega"— y el tono general del espectáculo es festivo, Eladia Blázquez fue sumando un repertorio que no se caracteriza por la jovialidad aunque sí por la afirmativa "a pesar de todo". No hizo cosas nuevas pero sí cantó mejor que la mayoría de sus intérpretes sus propias canciones: "Por qué amo a Buenos Aires", "Somos como somos", "El corazón al sur", "A pesar de todo", "A un semejante", "La cartera de economía" y "Mi ciudad y mi gente". Excelente.

Y con tutti, con toda voz, como si la intérprete apareciera con sólo apretar un botoncito y cambiar el canal de la autora, pero lo de cantar en serio pasa por otro lado también: la idea de una canción portefa actual sin ataduras temáticas, que intente ser una expresión y una explicación al mismo tiempo de esa voluntad de cantar lo que pasa, nos pasa y le pasa a la ciudad. Los momentos claves estuvieron dados por la versión de "El corazón al sur"—ya es un clasicito— y sobre todo de "A un semejante", en una interpretación superior a todas las que conocemos.

En síntesis, "Por qué nosotros" comunicó internamente entre sus dos intérpretes, las alternativas de la propuesta son dos de las caras que una ciudad multiforme le presenta a la creatividad. Y hay piolín para rato.