

Eduardo ROVIRA

BOLICHE DE TANGO

y los sonidos del silencio



Hace unos meses encontré un disco de Rovira entre el grupo de las ofertas tangueras. Nuevo, doscientas cincuenta lucas... No sabía que era el último que había grabado. —Que lo paren, sello Global, 1977— ni tenía por qué saber que sería el último que grabaría. Pero doscientas cincuenta lucas...

Recuerdo haber comentado mi estupor con los demás, la singularidad del caso Rovira, un creador sin abuela y sin nietos reconocidos ni buscados que hizo su música hermosa y aventurera sin que el brillo y los denuestos de la polémica le otorgaran la trascendencia y equívoca notoriedad de los que rompen esquemas y se ocupan de avisar que lo hacen.

Eduardo ROVIRA y los sonidos del silencio

Hace unos días —estamos a principios de setiembre—, encontré otro disco de Rovira, nuevo, a un palo: *Sónico*, grabado a fines del '68 para Show Records, producido por Oscar del Priore y con una hermosa tapa de Oscar Grillo, el ilustrador de cosas de pibes que ahora gana premios en Inglaterra... Destinos nacionales, tal vez.

Con el disco me fui a hablar con Del Priore a Radio Municipal. Quería datos para hacer la nota, esa nota que postergué varias veces y que ahora —con Rovira desaparecido, casi oscuramente a pesar de las necrológicas elogiosas y el reconocimiento de todos—, ya no podía ser el reportaje alguna vez planeado sino un mosaico incompleto y acaso culposo allá en el fondo.

Hace un mes atrás, precisamente cuando estaba haciendo la nota a Horacio Ferrer en su bulin del Hotel Alvear, le dije lo que había escuchado esa mañana en el tono habitual del Rotativo del Aire: el fallecimiento de Rovira, "la desaparición del bandoneonista y compositor que participó activamente en el proceso de renovación vanguardista en los años sesenta". Y a través de Ferrer la asociación se hizo instantánea con Piazzolla. Los dos —Rovira y Piazzolla— encarnaron por varios años un concepto de tango subterráneo, de pequeños conjuntos, de lugares recoletos, de nuevo público en esa década sombría para la música de Buenos Aires.

Hace quince años ya uno mismo llegaba a la ciudad y al tango nuevo con sus ámbitos propios: aquel Gotán de Talcahuano 360 que se inauguró a fines del '65 —se iniciaba el ciclo de los café-concert— con el trio de Rovira y el conjunto de Juan "Tata" Cedrón; después la incorporación de Piazzolla y la cartelera compartida; después el boliche que se transforma en "La Calle". Y toda la pequeña historia que para Rovira sería también pequeña en el tiempo, cuando decide irse, apartarse definitivamente de la actuación pública porteña y recalcar en La Plata, en el trabajo docente-burocrático-musical en el que se obstinó hasta el fin, hace unos días.

En el repaso está Rovira hace meses, hace unos días, hace un mes más, hace quince años. Puntos de referencia para una historia y un recuerdo que deben ser organizados.



CONTRA EL ABURRIMIENTO

Nacido en Lanús el 30 de abril de 1925, desarrolló su trabajo y talento de bandoneonista a lo largo de las décadas del '40 y del '50 en numerosas orquestas: Francisco Alessio, Vicente Fiorentino, Antonio Rodio, Orlando Goñi, Miguel Caló, Osmar Maderna, José Basso, Alfredo Gobbi y Osvaldo Manzi. Algunas de ellas, memorables —Caló, Maderna, sobre todo su admirado Gobbi— en las que fue a veces arreglador, a veces primer bandoneón.

Sobre la modalidad interpretativa de esa época, le decía a Horacio del Prado en una entrevista muy sabrosa que publicó "Buenos Aires Tango y lo demás" en abril del '77: "Mire, yo toqué en varias orquestas, pero más o menos por el año cincuenta me agarró un aburrimiento tan grande que ya no podía seguir tocando así. Había una mecánica que respetar que nos adormecía y estancaba: ahora viene el solo de violín; ahora vos, ché el del piano; dale, te toca el solo a vos... Yo había estudiado por música, pero si lo que estaba haciendo era música prefería irme a vender panchos a la cancha. Entonces me pregunté: ¿qué hago? ¿Vendo pan? ¿Me compro un taxi? No, estudio en serio para ver si hay otras posibilidades".

Y Rovira estudia, se perfecciona, y se independiza. La primera agrupación es la que forma en 1957 para acompañar al cantor Alfredo del Río, desvinculado de Gobbi, y que había intentado fortuna con Francisco Rotundo. Con esa orquesta que podemos llamar típica tradicional, Rovira graba tres discos 78 para Allegro en los que quedan registrados dos temas instrumentales: Uno es "Quejas de bandoneón", de Filiberto; el otro, "Bando", del novadosísimo Astor Piazzolla.

Poco después, señala Del Priore, junto a la cantante Silvia del Río, el pianista Osvaldo Manzi y Enrique Díaz crea el conjunto Los Cuatro. Es en esos años también que realiza una gira por España y Portugal con una

agrupación a la que acompañan el ballet de Alfredo Alarín y el cantante Juan Carlos Fabri. Sin embargo, es con el comienzo de la nueva década que Rovira va a manifestar la singularidad de su aporte al tango en los últimos veinte años.

OCTETO, SEPTIMINO, TRIO

Hacia 1960 Rovira era arreglador —pero no intérprete— del Octeto La Plata, una agrupación que pronto sufrió cambios estructurales por deserciones e incorporaciones, y de la que surgió, en el contexto de la Universidad donde había nacido, lo que se llamó la Agrupación de Tango Moderno, con bandoneón, dirección y arreglos de Rovira. Este octeto original debutó en Buenos Aires en el memorable concierto del 1º de diciembre de 1961, en la Facultad de Medicina, en el ciclo de recitales organizados por el Circulo Amigos del Buen Tango que integraban, entre otros, Luis A. Sierra, Héctor Ernié, Eduardo Parula, el juvenilísimo Del Priore y otros, empeñados en revertir una situación que el mismo Rovira caracterizó bien hace unos años en el citado reportaje:

"Yo tuve la desgracia de iniciar esta lucha en un momento muy difícil para el tango. Cuando se produce, a mediados de la década del cincuenta, un bache que todavía se prolonga, se consolidan varias empresas grabadoras que en su mayoría son cursuales de extranjeras. Y comienzan a gestar y a promover productos como el twist y a cortar la natural evolución de lo nuestro. Se instituyeron las fábricas de música, que editaban canciones como chorizos".

Precisamente los años que van del '61 al '65 son los más exitosos de Rovira en cuanto a repercusión y grabaciones. El revuelo que producen sus presentaciones, el trabajo que realiza junto a él su representante y amigo Eduardo Parula y el clima favorable que crea al respecto la acción conjunta del Quinteto de Piazzolla en los medios más informados y deseosos de novedades, confluyen para que así suceda. Con el octeto, luego septimino al morir el violinista Ernesto Citón, y con el agregado de cuerdas para actuaciones radiales y grabaciones, Rovira deja sus primeras plaças vanguardistas. *Tangos en una nueva dimensión* y *Suite Tango Buenos Aires*, dos LP para la naciente Microfón. De entonces son —según Del Priore— algunas de las cosas más logradas, como "Para piano y orquesta" y "Contrapunteando", el primero de ellos un verdadero concierto tanguero para piano. Luego graba *Tango Vanguardia*.

Hacia 1965 el conjunto se reduce hasta formar un trio de solistas con

el que debuta en el memorado y memorable Gotán: Rodolfo Alchourrón en guitarra, Fernando Romano en contrabajo y Rovira en bandoneón, dirección y arreglos. Fue precisamente esta agrupación la que grabó el disco *Tango en la Universidad* a pedido de la Universidad del Litoral al año siguiente.

Por entonces, la actividad de Rovira había seguido caminos cambiantes al trabajar conjunta y simultáneamente en diversas agrupaciones con otros músicos. Así, durante largo tiempo había alternado con Reynaldo Nichele y Atilio Stampone en su propio conjunto, en el cuarteto del violinista y en la orquesta de Atilio. De este modo aparece en varias bandas del disco que el Circulo Amigos del Buen Tango editó con versiones de Troilo, Stampone, Nichele, el conjunto de Rovira, Caracciolo y la orquesta de José María Artola —donde también el fuelle es de Rovira...—.

También hacia mediados de los años sesenta Rovira registra algunas plaças donde se lo oye secundando y otorgando marco musical a los poemas de su amigo Luis Luchi, u homenajeando a Roberto Arlt en el disco de La Rosa Blindada que lleva ese nombre: *A Roberto Arlt*. Todo lo cual indica —basta recorrer los sellos— el carácter decididamente marginal de toda la producción discográfica, saltada y discontinua, del gran bandoneonista. Cuando hacia 1968 el trio vuelve a grabar en momentos en que actuaba en La Calle —ya no están Alchourrón y Romano sino Salvador "Bocha" Drucker y Oscar "Tucuta" Mendy—, el resultado, los siete temas que componen *Sónico*, se canalizan en una edición "a pulmón" del sello ShowsRecord. Precisamente las circunstancias de grabación de esta placa indican cuáles fueron siempre las actitudes de Rovira con relación a su trabajo y la honestidad insobornable que lo hizo no renegar jamás de sus convicciones.

Cuenta Del Priore que —como productor de la patitada discográfica— se entrevistó con el músico para proponerle la grabación. Rovira aceptó puntualizando algunas condiciones: 1) No quería gaita pues sabía que no habría mucho para repartir; cuando mucho, algunos discos...; 2) que se le pagara a los músicos intervinientes el salario vigente para ese tipo de participaciones; 3) que le dejaran elegir estudio, hora de grabación y técnico; 4) total libertad en la elección de repertorio y utilización del estudio sin límites de tiempo para grabar con comodidad. Así, se grabó en Phonalex, de madrugada, para terminar cuando las velas no ardían...

Ese Eduardo Rovira de las convicciones firmes y los juicios exactos fue el que se automarginó en 1970

—poco laburo, urgencias naturales de gaita— sin renegar de su práctica musical ni bastardear su música: si no podía vivir de lo que hacía, no lo haría más.

EL PAN Y LA MUSICA DE CADA DIA

Se radicó en La Plata —cuando Horacio del Prado lo entrevistó vivía en su casa de la Calle 3, en Tolosa—, y comenzó una tarea que significó su medio de vida en los últimos diez años: "Soy instrumentador oficial de la Banda de la Policía de la Provincia de Buenos Aires —explicó—. Tengo también una cátedra del Instituto Julián Aguirre, que depende de la Dirección de Minoridad. Al nuestro mandan a los pibes de otros institutos que tienen facilidad para la música.



Yo enseño teoría y solfeo. Esos son mis dos trabajos. No vivo del tango, aunque para los ochenta y cinco músicos de la banda —casi una sinfónica— haya arreglado una suite de cuatro tangos: "Taconeando", "Mal de amores", "Guardia vieja" y "Los mareados". Ahora teminé de arreglar la "Misa Criolla": quinientos ochenta compases... Un laburo bárbaro."

Sin embargo, estos años alejados de la actuación regular en los escenarios no le impidieron seguir trabajando en la composición. Tangos, como siempre, algunos de los cuales recogió cuando en el '75 juntó el grupo sólo para grabar: Nichele en violín, Oscar Mendy en piano y Néstor Mendy en contrabajo. De allí salieron el memorable "Que lo paren" —casi un desafío...—, "Majó Majú", "Tapiala", "Milonga para Mabel y Peluca", "Tango para Charrúa", "Tango para Ernesto" y "A don Pedro Santillán", todos en su disco final. En otra cuerda, regularmente llegaban noticias de su labor como compositor en distintas vertientes, fruto de su

profundización musical —estudio contrapunto, armonía, formas musicales, instrumentación y composición dodecafónica con el maestro, y músico popular, Pedro Aguilar— y así su obra "Veinte preludios intersemitonales" ganó el primer premio en música de cámara para piano de la Municipalidad de Buenos Aires en 1969; Igual galardón en la categoría C al año siguiente y, en 1971, el Fondo Nacional de las Artes y la Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires le dieron el primer premio a su "Sinfonía N° 5 concertante". Porque Eduardo Rovira ya había incursionado inclusive en otros instrumentos, dominando el piano, el oboe y el corno inglés.

"TIENE QUE SALIR DE ADENTRO"

A esta altura de la evocación, vale la pena evaluar el aporte de Rovira al tango, más allá de su obra en otros campos. Del Priore señala la importancia de haber desarrollado una música progresiva y distinta sin recibir el influjo o seguir la línea piazzolleana, que tanto ha marcado a muchos renovadores posteriores del tango. Por otra parte, es original en él la idea de introducir elementos de armonía, contrapunto y fuga sobre temas de tango, además de la técnica dodecafónica, que incorpora en "Serial dodecafónico", y el hecho de buscar en formas de la música pampeana —el malambo, sobre todo— aires incomparables sin esfuerzo a las melodías tangueras.

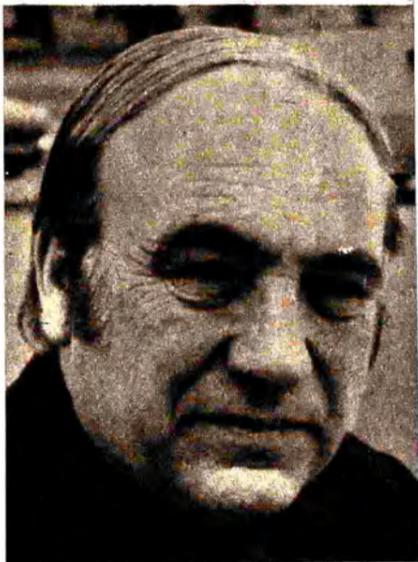
De sus tangos, pocos salieron de su repertorio personal para ser recogidos por otros intérpretes. Hay dos casos salientes: "A Evaristo Carriego", que grabó Publiese, y "El engobbiao", por el mismo Gobbi y el Sexteto Tango. Hay también versiones de Osvaldo Manzi —"Febril", "Contrapunteando"— de otros, pero son los menos.

Obras como "Preludio para la guitarra abandonada", "Sónico", "Azul y yo", "Monte 3307" —dedicado a su amigo Parula—, o aquéllos con que recordó a Alfredo Gobbi están ahí, esperando al discíockey que se les anime, al intérprete que se anime a pisar territorio todavía semi inexplorado pero claramente definido en sus formas e intenciones: "La música es un mensaje, no un pasatiempo. No puede serlo. En una sociedad en crisis, conmovida por la violencia universal, en que ponés la TV y hay bombas, muertos, bomberos, cada nota tiene que ser una bronca, tiene que salir de adentro, tiene que ser una blasfemia, eso creo yo". Y siempre hizo lo que creía. Nada menos.

Juan Sasturain

Cuando hace una decena de años se bautizaron, se echaron el agüita unos a otros, eligieron nombres familiares, entroncados en una historia y no en la moda o lo que cantaba el calendario: **Sexteto** —después de mucho, porque no había— remite a una formación mitológica para la música de Buenos Aires, clásica y vanguardista a la vez, como el Sexteto de Julio de Caro; **Tango...** bueno, ¿a qué remite Tango sino a eso que ellos hacen?... Algo así como Panadería Pan o el perro Perro, esas redundancias que no son tales sino el deseo de enfatizar la esencia, una especie de destilación a sus rasgos más hondos. ¿Usted qué fabrica? Pan. ¿Este perro, qué es? Perro. ¿Y ustedes qué tocan? Tango. Así de simple.

Pero no es tan fácil de describir cuando uno se acerca a los surcos de sus discos —me los imagino milimétricamente



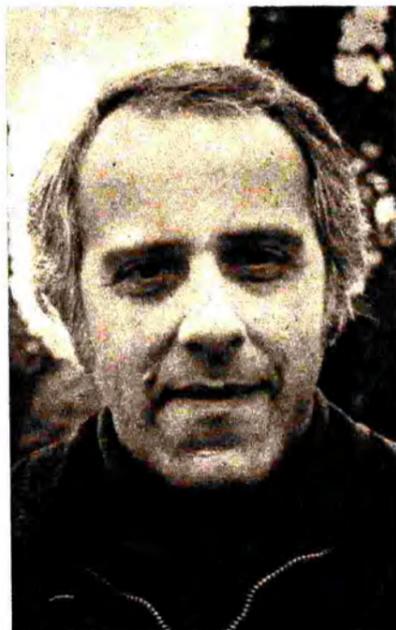
JULIAN PLAZA

A los once años ya tocaba el fuelle. Estuvo en orquestas de pibes junto a Ernesto Franco o Luis Stazo y a los quince estaba con Eduardo Donato. A los 18, primer bandoneón de Miguel Caló —luego de Pontler y Spitalnik— y allí se quedó una década. Hizo una gira por Europa y medio Oriente hacia 1952, volvió con Caló y alternó con Sassone, Stampono, hasta recalar en Di Sarli entre el '56 y el '59, cuando entra con Pugliese hasta 1968. Desde entonces, el Sexteto y el piano como instrumento. Su primer éxito fue "Sensiblero" y después siguieron "Danzarin", "Nostálgico", "Melancólico", "Nocturna", "Buenos Aires-Tokio" y hasta hoy.

¿SEXTETO QUE?

Sexteto Tango, viejo: Tango...

tortuosos, finos, gruesos, incluso entrecortados— o al escenario donde las seis figuras parecen vapuleadas por rachas de un viento interior que las lleva y las trae en idas y venidas lentas, arrastradas, vertiginosas corridas, pausas llenas de presagios... Porque la música del Sexteto Tango es una sucesión de estímulos para el oyente, una manera de retener su atención de sorpresa en sorpresa, pero sorpresas tangueras...



VICTOR LAVALLEN

Se inició en orquestas menores, actuó en "Los Serranos", en el Sans Souci, hasta que en 1952 pasó a la fila de bandoneones de Miguel Caló. Posteriormente alternó, a mediados de la década, en las orquestas de Atilio Stampono, Joaquín Do Reyes, Echagüe-Laborde y otros. Finalmente, junto a Ahumada y Marcucci, integró la primera orquesta de Francini hasta incorporarse a Pugliese en 1959. De ahí, al Sexteto.



OSCAR HERRERO

La trayectoria de Oscar Herrero como violinista se inicia con la orquesta de Pedro Maffia, luego con la de E. Orlando, para pasar a la de Osvaldo Pugliese casi desde su formación. En ella permaneció hasta la formación del Sexteto en 1968. A la inspiración de Herrero se deben tangos como "Nochero soy" y "Quejumbroso".



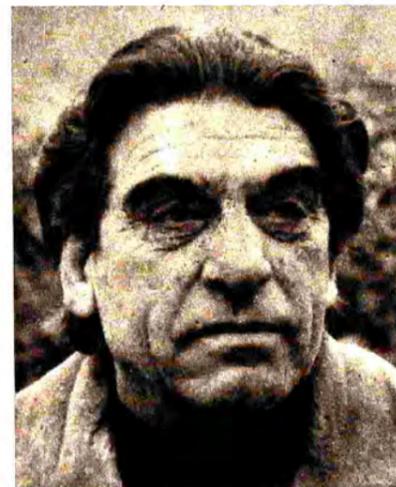
A SU MANERA

—Los arreglos del Sexteto no incluyen cosas raras sacadas del jazz o la bossa nova. Son siempre elementos porteños con color y ritmo tanguero, que a veces puede apoyarse en los ritmos esenciales que están en el origen, como la milonga

sureña, el candombe, la habanera... Pero siempre el ritmo en cuatro.

Y el que habla es Lavallén, precisamente uno de los que arreglan en el Sexteto. Otro es Julián Plaza.

—El estilo es básicamente rítmico; casi agresivamente rítmico dentro de las formas del tango. Desde un principio pensamos en trabajar en bloque con los instrumentos, disparándole a los exten-



OSVALDO RUGGIERO

Uno de los bandoneonistas mayores de la historia del tango, creador de una modalidad apasionada y sentimental llena de fuerza, el tano Ruggiero prácticamente recorrió toda la trayectoria de la orquesta de Pugliese, ya que está desde las primeras grabaciones. Permaneció junto al maestro 27 años, desde antes de cumplir los dieciocho, pero sus comienzos fueron, de casi pibe, en una orquesta de señoritas... para pasar al cuarteto de Gerónimo Bongione y de ahí a Pugliese. "NN", "Bordoneo y Novcientos", "Locura Tanguera", "Catuzo", "Para Dos", "Yunta de Oro" y otros reflejan su obra de compositor. También cumple los doce años con el Sexteto.



RAUL FUNES

El cantor del Sexteto acaba de cumplir cinco años con el conjunto al que se incorporó ante la desaparición de Jorge Maciel. Su trayectoria comienza como solista para participar luego de una formación de Jorge Caldara hacia 1967. Dos años después resulta finalista en el primer concurso de Grandes Valores y en 1971 actúa con Miguel Caló. Actúa con el Cuarteto Grell-Libertella y sigue como solista hasta 1975, cuando se suma al Sexteto.

solos grandilocuentes pero utilizando los efectos orquestales, los diálogos, las transiciones. No hay solista ni virtuosismo: el conjunto se define como tal en el equilibrio entre las partes y los instrumentos.

Ese que habla, el sencillote de Julián Plaza, como el otro gran cara de tango —Lavallén— y el más pibe, el séptimo tanguero y varón del grupo, Raúl Funes, son los tres de los siete que charlan con nosotros. Desperdigados en obligaciones y grabaciones han quedado dos hombres y nombres más: Emilio "La Bordona" Balcarce y el tano Osvaldo Ruggiero, un cacho de historia viva del bandoneón, como se dice en estos casos, pero con razón. Y hay dos más: Oscar Herrero, el de "Nochero soy" con el violín par al de Balcarce, y el bajo de Alcides Rossi. Por eso lo primero que a uno se le ocurre es verificar esa lealtad obstinada del grupo:

—Siempre los mismos desde que se largaron... Sólo el reemplazo del tano Maciel cuando se apagó...

—Siempre los mismos. Raúl ocupó el lugar del tano en 1975. Y pensamos seguir así.

—Pero en realidad son muchos más años que están juntos. Cuando se van de Pugliese ya hacía tiempo que tocaban en las mismas filas.

—En el caso de Julián y yo —señala Lavallén— prácticamente desde hace casi treinta años. Primero en Caló, luego nos reencontramos con Pugliese durante nueve años y ahora esta docena en el Sexteto. El tano Ruggiero y Herrero estuvieron con Pugliese prácticamente desde la fundación de la orquesta y siguen juntos... Cerca de cuarenta años; y treinta con Balcarce. Rossi, contando los de Pugliese, son más de quince también.

En eso que se llama o se consigue como identidad, una manera que adquiere singularidad en la síntesis, en la suma de experiencias y aportes. Como explica Julián Plaza:

—A lo largo de la trayectoria de una orquesta o un director, es imposible determinar qué es exactamente lo que ha aportado cada intérprete al estilo: cuando el músico tiene personalidad, se adapta a la modalidad que encuentra y a su vez imprime la suya. En mi caso, mi sentir era troileano pero me tuve que adaptar a la "forma Pugliese" y lo hice. Durante la década del sesenta arreglaba simultáneamente para los dos. Y junto a mí arreglaban Balcarce, Lavallén, el tano, Penón... el mismo Pugliese a veces. Y todos aportábamos. La inteligencia de los grandes directores es saber aprovechar a la gente, dejarla crear: no se puede saber qué le dio Galván a Toilo o los distintos músicos que pasaron por su orquesta a Pugliese, pero lo que es innegable es que dieron tanto como recibieron y eso ya es indiscernible. Lo que

BOLICHE DE TANGO

quedan son las escuelas, las líneas: así Garelo y Piro son troileanos, nosotros venimos de años en una orquesta...

—¿Quién dirige el Sexteto?

—Nadie. Trabajamos sobre acuerdos naturales, pero libremente. Los arreglos son de Balcarce, Lavallén, Plaza y Ruggiero —juntos o solos— pero siempre puede haber modificaciones que ya se ven en los ensayos.

—¿Cuál es el criterio de elección de repertorio?

—Es más fácil trabajar sobre temas viejos y ricos que ya están en la memoria de la gente que imponer temas instrumentales nuevos: el final de "Nostalgias", que sonaba tan raro, tardó en hacerse natural a la gente; lo mismo pasa con "Adiós Nonino", luego de una punta de años. Por eso habitualmente nosotros hacemos nuevas versiones de temas importantes de modo tal que al público le llame la atención pero los reconozca como porteños. El arreglo sirve para adornar, recrear lo que tiene historia, ya sea "El Choclo" o "Silueta Porteña" y de ese modo hacerlo escuchar con oídos nuevos. En cambio, nuestros temas nuevos, que siempre incorporamos, no tienen esa facilidad ya que no son reconocidos por el público.

UNA DOCENA DE AÑOS

Cuando el Sexteto se abrió como un desprendimiento de Pugliese en 1968, y hasta 1974, completó siete temporadas consecutivas en un santuario porteño: Caño 14. Esa experiencia, que es todo un orgullo para el grupo, permitió compartir carteleras memorables como Troilo-Goyeneche-Sexteto Tango-Copes; y armar otras con Salgán, Héctor Stamponi, Federico Grela o el Quinteto Real. Fue durante ese ciclo que se produjo la apoteósica presentación en el Colón. Sin embargo, actuando en la noche de Buenos Aires han podido apreciar la sensible modificación en la composición de ese público noctero.

—El público cambió, y con él, el gusto. Ya en la última época de nuestro ciclo en el Caño se notaba la presencia cada vez mayor de turistas —dice Lavallén—. El tanguero se fue alejando de la noche corrido por los precios "for export" y el repertorio, obviamente, se resintió. Eso se nota sobre todo en los años siguientes y en locales menos tradicionales, como Michelángelo.

—Sin embargo —se cruza Funes—, y aunque lo que dice él es cierto, hemos comprobado que una de las casas que más trabaja es la de Beba Bidart, "Taconeando", porque es un lugar de baile. Y hay muchas ganas de volver a bailar en Buenos Aires. Inclusive amigos tangueros que ya estaban "guardados"

definitivamente en la casa, junto a la familia y el televisor han vuelto al centro...

—¿Pero el Sexteto toca tango para bailar?

—Prácticamente todo es bailable, excepto algunos arreglos. Inclusive en una temporada en Mar del Plata, en La Goyola, hicimos show con baile —discos y un cuarteto— y la cosa anduvo. Pero el



ALCIDES ROSSI

El contrabajista Alcides Rossi se incorporó a la orquesta de Osvaldo Pugliese cuando se jubiló su padre, Aniceto Rossi, dejando precisamente esa vacante. Allí permaneció hasta la formación del Sexteto. Antes había actuado en las orquestas de Alfredo Gobbi, Anibal Troilo y Alberto Morán.



EMILIO BALCARCE

Autor de una de las obras mayores del tango instrumental de las últimas tres décadas —"La bordona"—, Emilio Balcarce, antes de descollar en el violín fue bandoneonista, y cantor ocasionalmente. Tiene la particularidad de haber dirigido las primeras orquestas de Alberto Castillo y Alberto Marino cuando se desvincularon de Tanturi y Troilo, respectivamente. Hacia 1950 se incorporó a la orquesta de Osvaldo Pugliese y allí permaneció durante 18 años. Como arreglador, además de trabajar para el maestro de Villa Crespo, lo hizo con Gobbi, Basso y otros. Desde el '68, en el Sexteto.

fenómeno del alejamiento de la gente de la pista ya viene de la década del cincuenta...

Y uno vuelve atrás, insensiblemente, con ellos: músicos de categoría —todos— ya metidos en la historia como intérpretes, arregladores y compositores notables. Sencillos, Plaza, autor del memorable arreglo de "La mariposa", apenas esboza el hecho de que cuando se juntaron era importante que fuera gente que pudiera escribir y arreglar. No se preocupan por enumerar giras —anduvieron por toda Latinoamérica: Perú, Colombia, Chile, Venezuela, Uruguay, Brasil, Santo Domingo, las Antillas Holandesas; también EE.UU., en Los Angeles— ni en la descripción de sus discos. Grabaron seis en RCA, uno en CBS y dos en Microfón hasta ahora. Preparan el tercero.

—¿Qué van a grabar?

—Instrumentales, "El patio de la Morocha", "Seguime si podés" de Scarpino y Caldarella, y temas nuestros: de Balcarce, de Lavallén y un tango mío que corresponde a la música de la última película de Renán y que no tiene título, específica Plaza.

—Voy a cantar "Un boliche", "Miedo", "Flor de soñador", un tema nuevo de Tavera y Rubén Juárez, y "Qué solo estoy", de Miró y Kaplún— cuenta Funes.

Y con esa modalidad de mechar materiales diversos no hacen sino continuar una práctica consecuente. Desde la existencia del Sexteto, han ido estrenando obras de cada uno: "La Tregua", "Trasnoche", "Milongueando", "Instrumental", de Plaza; "Cuando caigan las hojas" y "Sideral", de Balcarce; "Otra vez Buenos Aires", "Mistonguero" y "Vigilia", de Lavallén etc. Ultimamente, grabaron "Abril en la ciudad", con letra de Eladia Blázquez y música de Balcarce. Siempre dentro de una línea que desde aquel primer LP de RCA —"NN", "Quejas de bandoneón", "Amurado", "La bordona", etc.— marca la musicalidad, la invención y la riqueza armónica como ingredientes fundamentales.

Mientras concluyo esta nota escucho por radio la versión del Sexteto de "Silueta porteña". Es todo como un gran amague, una pisada y otra de un insai izquierdo habilidoso que pica y se frena, va a tirar y la toca a un costado; la música va y viene llena de chiches, quiebres del fuelle de Ruggiero, acordes de Plaza al piano, cascadas de notas, corriditas... Y allí está todo: el efectismo asumido como manera comunicativa, los rasgos cargados del ritmo y el sentimiento, los volúmenes cambiantes, los alardes sin pudores. Como lo dice la definición: Tango, nomás.

LA MESA DE LA VENTANA



LOS CAMELLOS DE BUENOS AIRES

Se está gastando la novia; la vieja está en desuso; el amuro hace rato que está en retirada; el barrio es un recuerdo doloroso entre autopistas; los tiempos viejos son motivos viejos de viejos tangos... Pero claro, ahí está Buenos Aires, aparentemente siempre milagrosa virgen renovada para cada poeta que moja la pluma en el agua estancada de la cuneta, entintada del río, enturbiada de techos. Ahí está la buena de Buenos Aires admitiendo que todos sean sus dueños, canten su noche y sus calles, sus fantasmas, sin pudor. Que la añoren —"Mi Buenos Aires, cuando te vuelva a ver"—; que la inciten —"vamos, Buenos Aires"—; que la posean indiscriminadamente —"te declaro, Buenos Aires, mi ciudad"—, que terminen definitivamente por cansarla.

Este año ha sido particularmente maltratada con el pretexto del cuarto centenario. Todo el mundo le arrojó unas cuartetas, cantó a ochavas y semáforos con dudoso gusto, desempolvó una nostalgia demasiado añeja o reluciente para ser verdadera.

No significa descalificar todo lo hecho ni castigar con la sospecha de oportunismo pero sí recordar esa reflexión de Borges tan exacta acerca del Corán, cuando señalaba como prueba de su autenticidad que no apareciera un solo camello... precisamente por la misma razón que proliferan en cualquier versión hollywoodense: la autenticidad no menciona lo obvio, lo sobreentiende; el pintoresquismo lo subraya. En este caso, el smog, el tránsito, la humedad, el tango de fondo, Pichuco-Piazzolla y algunas otras evidencias funcionan de camellos porteños en muchas letras ad hoc del aniversario.

Como en las soluciones químicas, habrá que esperar la decantación y ver qué queda de tanto fervor porteño incentivado. Probablemente, algo más que de la misma ciudad, apasionadamente destruida día a día como para que nos olvidemos de ella lo antes posible, y en unas décadas más algún tema sea el himno propio del "tiempo de las autopistas". No sé si será un orgullo o una nefasta memoria.

El Flaco Abel



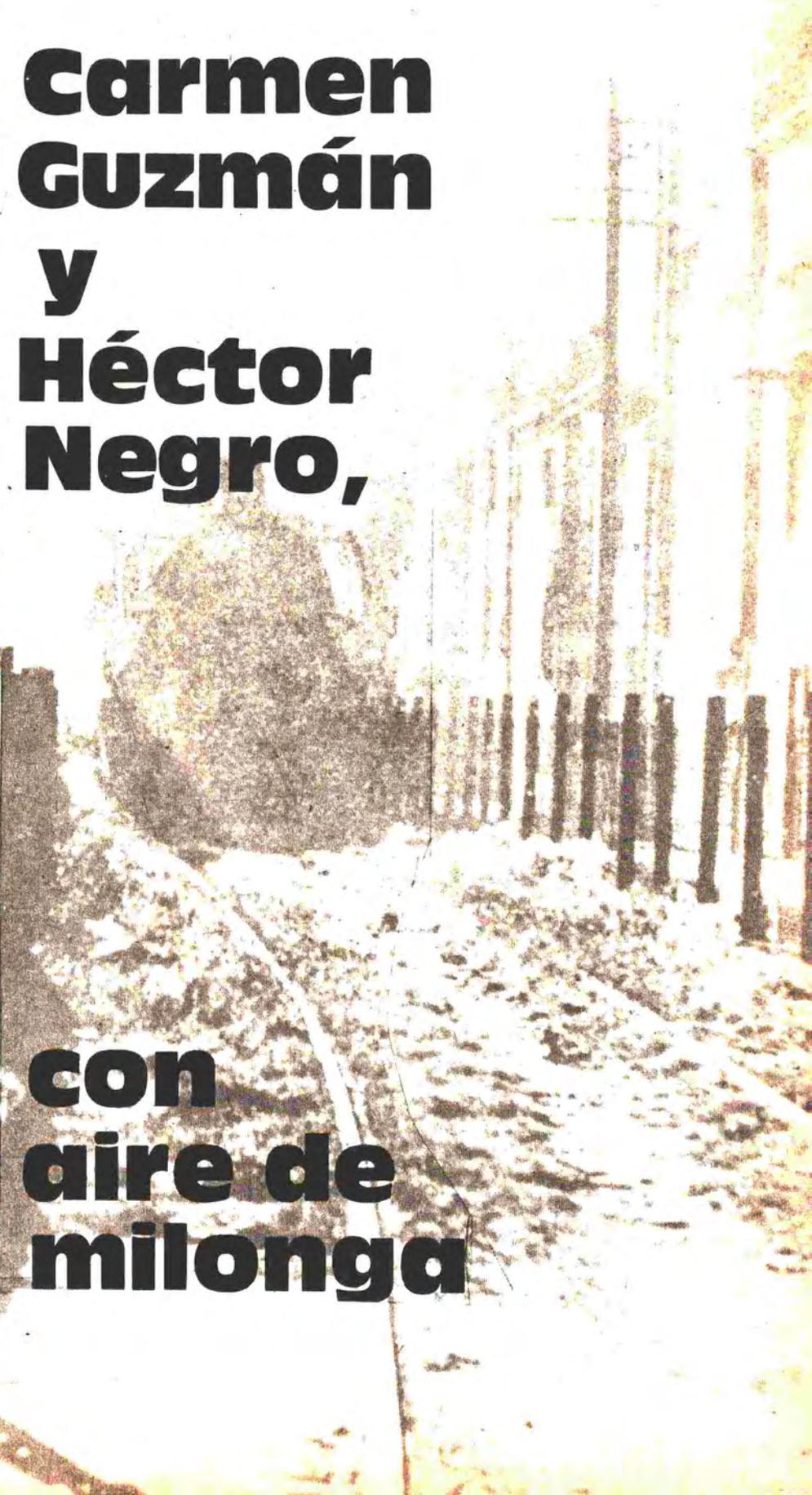
BOLICHE DE TANGO



**Carmen
Guzmán
y
Héctor
Negro,**



**con
aire de
milonga**



Carmen Guzmán

—En los últimos recitales del San Martín hice simplemente canciones. Valses peruanos, tangos, baladas... Y para mí, la balada argentina es la milonga. Versión personal...

—Sí... La comparto totalmente.

La que da la versión personal tiene atributos para hacerlo. Se llama Carmen Guzmán, una señora serenísima de movimientos pausados que raramente separa las manos del regazo y más raramente levanta la armoniosa voz. Habla con guitarra, diríamos... El que "comparte totalmente" es expresivo y nervioso sin desbordes, un poeta de la lengua y de la legua que tiene voz, si no de estaño, al menos muy caminada... Se llama Héctor Negro —lo de Ismael Héctor Varela es cosa de burocracia papelera nomás— y junto a Carmen han escrito en los últimos años algunas cosas muy lindas para el cancionero de la ciudad. Por eso los juntamos para charlar. Y más precisamente por "De Buenos Aires morena", esa milonga suave y entradora con la que el peruano Guerrero ha perseguido saludablemente los oídos de sus oyentes vespertinos durante semanas enteras y en distintas versiones: Luciana, Filipeli, Larralde...

Pero ya volveremos a ese tema; por ahora, hay preludeo, punteo milonguero...

—Es una convicción que tengo desde hace mucho tiempo —se explaya Negro—, las posibilidades de la milonga como género universal. Digo la milonga libre, ese aire de milonga que no es exactamente la forma estrictamente campera a la que estamos acostumbrados.

—Hemos conseguido un tipo de canción con aire de milonga que nos sirve para decir cosas o para lograr bellos poemas con música. Y en ese sentido, el maestro Piana, al que hace poco Susana Rinaldi llamó el papá de la milonga, abrió una posibilidad con "Milonga triste" y tantas otras... Precisamente, el mismo maestro me decía que en mi línea de composición había conseguido decir cosas que no eran las que acostumbra la milonga campera y tampoco las de la porteña compadrita.

—Es un género que permite poetizar con un lenguaje nacional y universal a la vez, que puede recoger cualquier modalidad de intérprete: las versiones de "De Buenos Aires morena" lo indican...

—Larralde ha hecho una versión afiatadita, muy pura, muy linda, a la que inclusive le ha agregado un silbido que le da aire campero. Pero también lo puede hacer Susana Rinaldi o Luciana, que viene de otro repertorio— puntualiza Carmen. Por eso creo que se trata de la "balada argentina" porque es simultáneamente rica en tonalidades.

Y ahí nosotros intercalamos la referencia a "Para cantarle a mi gente", una maravilla con sus años ya, que Negro y Osvaldo Avena convirtieron en rasgueable y silbable melodía: "Milonga, así.../ para cantarle a mi gente...". Al autor no le falta cariño para el recuerdo:

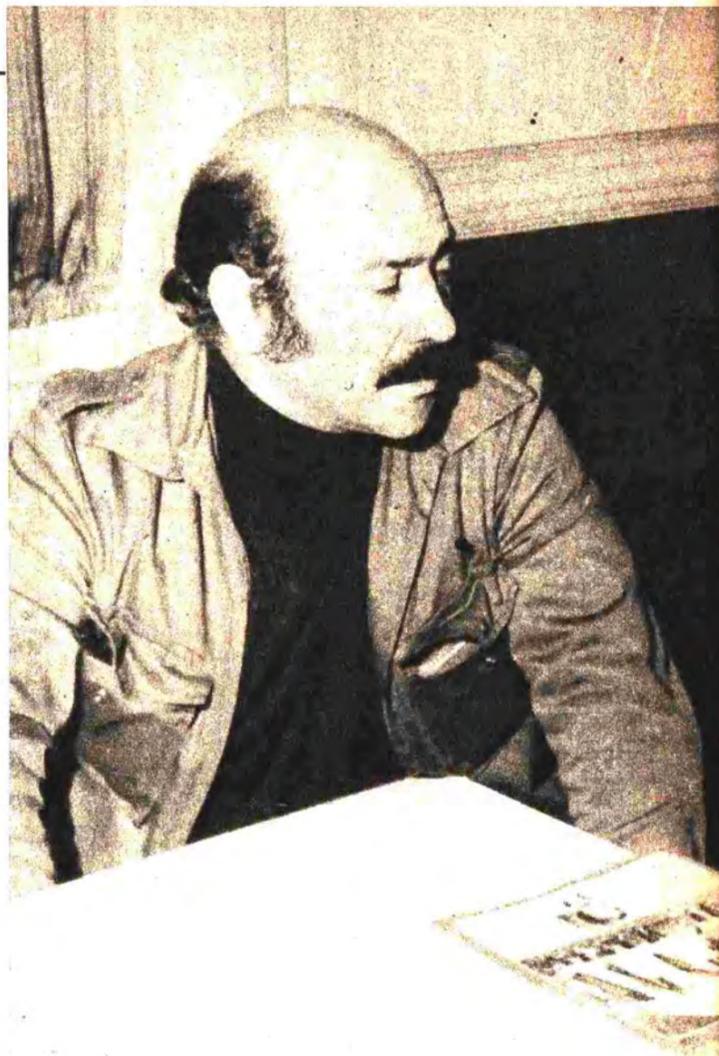
—Es esa línea, exactamente... Junto a "Milonga para el domingo" también del '67.

—Sentó un precedente, retomó la línea de Piana. Después ustedes intentaron otras cosas, como "Historia celeste" en que incorporaron elementos nuevos menos tradicionales, pero muy logrados.

—También hay otra letra para Avena, "Con una milonga de estas", de la que salió una milonga corralera, más limitada de estilo pero muy linda.

—Porque otra, la "Milonga del casamiento" es más negra, más cercana a algunas cosas de Piana y Manzi.

Es el momento en que la riqueza y variables del género ganan la conversación: las formas uruguayas, de las que ha dado tan lindas muestras Zitarrosa; el "galopito lento" con que se acompaña un decidor como Larralde, sin pretensión



de hacer música; o —en el extremo— un caso como el de Facundo Cabral que, para lo suyo, tan particular, se basa en la milonga y el estilo.

—Inclusive lo que hacía Piero —suma Héctor— "Pedro Nadie" es una milonga... Pienso que no se ha valorizado o no se han dado cuenta los compositores de las posibilidades del género.

Intuimos que tal vez se trate del instrumento "desde el que se compone"; esta milonga libre, más suave, parece cosa de guitarras mientras un tanguero al piano da la cosa picadita y porteña.

—No creo que sea así. Tengo el ejemplo en mi casa —se cruza suave y firmemente Carmen— Mi marido, Pedro Belisario Pérez, ha compuesto desde el piano todo tipo de música, entre ella, hermosísimas milongas camperas como las tres que pertenecen a su obra sobre Ceferino Namuncurá o cosas más libres, como la "Milonga del viejito enamorado". Belisario Pérez es un compositor de altísimo vuelo y es por eso que cuando cometo errores tengo quien me los señale con precisión y seguridad... "Por ahí, no".

—Por eso las cosas que Carmen entrega a los letristas y poetas están tan acabadas: en las dos milongas que hemos hecho juntos no fue necesario que me cambiara una sola medida o nota. De punta a punta, vinieron redondos los versos... Y la importancia que tiene el hecho de que la melodía tenga vuelo como fuente de inspiración para el poeta: le marca la distancia a la que puede llegar. En el caso de Carmen, me abre posibilidades. "Por la costumbre de vivir",

y Héctor Negro...

—Mi cercanía a los distintos ritmos proviene de mis comienzos musicales, de haberme preocupado por estudiar qué es cada cosa: un tango, un baloncito, una milonga. He escuchado también mucha música latinoamericana; chilena, colombiana, venezolana, peruana. También de EE.UU. Pero todo eso vino luego de una formación que fue de índole clásica: desde los siete y hasta los catorce mi profesor no me permitió prácticamente la música popular... Recuerdo que a los ocho años toqué el Himno Nacional en la escuela... Por otra parte, en mi casa la música era reina. Mi madre y mi padre cantaban y tocaban la guitarra. Con el tiempo, por ejemplo, descubrí que "la milonguita" que yo le pedía a mi padre obsesionada porque me encantaba, resultó la misma "Pampita" que grabé muchos años después, a un ritmo mucho más lento. Un día, por un error de velocidad del tocadiscos, me escuché cantándola rápido y reconocí esa melodía de la infancia, con lágrimas en los ojos... Por eso se mezclan ambas cosas: yo escucho, prácticamente, sólo música clásica, pero compongo popular. Y este acercamiento al tango acaso sea un tributo a esta Buenos Aires que siempre me recibió tan bien. Por otra parte, tuve la suerte de encontrar buenos poetas —y no es sólo el caso actual de Negro— ya que con Mandy he compuesto hace años algo tan lindo como "Ser", un tango que grabó Susana Rinaldi y...

Pero la interrumpimos con exclamaciones. Ese "Ser" —"Hoy, voy a perderme entre las cosas olvidadas.../ Es morir dos veces si de mí no queda nada/ mañana"— nos acompañó durante meses en el tarreo y la sensibilidad desde el momento que lo escuchamos por primera vez... Y tiene sus añitos también.

—Sin embargo no es lo primero. Cuando todavía vivía en Mendoza, antes del sesenta, tengo un honroso tercer premio en un concurso de tangos que organizó la Dirección de Cultura. Luego, "Ser" en el '64, y que grabaron, además de Susana, Las Voces del Chivilco, Luciana y yo misma, claro. La letra de Mandy es bastante posterior y cuando la hizo me encantó. Después dejamos por muchos años de trabajar juntas, pero recientemente volvimos y hemos hecho una docena de cosas. Susana nos grabó "Decima cómo está" y "Bien cerca, Buenos Aires" en el último LP. Un tango y una milonga.

que fue lo primero que hicimos, me permitió trabajar con estrofas sentenciosas del tipo del refranero, poesía clara. A veces, la melodía dicta...

UNA MUCHACHA, UNA GUITARRA...

El dictado de la melodía, preciso y sutil a la vez, motiva la respuesta del poeta. Y esa respuesta suele ser más un clima que una figura, una ambigua imagen de sentidos múltiples... Por ejemplo: ¿de quién habla "De Buenos Aires morena"?

—Es una historia de amor... Exaltada. En ella influye el paisaje, la geografía, y el propio vuelo de todo lo que hay alrededor del personaje de la historia. Inclusive, en determinado momento puede suponerse que esa "muchacha del sur" es la misma milonga, la protagonista... Es un proceso que yo mismo seguí mientras componía, al llegarme de tal modo la melodía. Hay una doble identidad, una identificación.

—Yo le dije a Héctor cuando la leí: "Me parece una oda a la milonga". Y varias personas me han preguntado en el mismo sentido. A todas les contesto igual: "Es una historia de amor cantada a una mujer, y como la milonga es mujer...se confunde con ella".

Del mismo modo, acotamos nosotros, que Carmen Guzmán se identifica con la guitarra. Los años compartidos con el instrumento la envuelven en una trayectoria en que son difícilmente discernibles géneros y aficiones. Ella lo define así:

BIEN DE ABAJO

El tema de la ciudad tan cantada últimamente por motivo de aniversarios se imponía solo: ¿qué va a quedar de todo esto?

—Va a quedar lo hecho con mayor sinceridad —dice el poeta— Se ha trabajado mucho de encargo. En mi caso, no es cuestión de centenarios... Desde que era muchacho le canto. Como poeta, en una época en que no era de buen gusto, en ciertos ambientes literarios, cantarle al barrio y a la ciudad. Los círculos intelectuales del '50 lo miraban con malos ojos. Pero algunos de nosotros no hacíamos sino responder a nuestras vivencias; mi primer libro, escrito entre los 18 y los 22, se llama "Bandoneón de papel" y son poemas de barrio en lenguaje muy popular. Era el mío. Pero los de mi generación en general y los de la del '40, que es la anterior, estaban en otra. Maestros fueron De Lellis, Portogalo y, un poco más lejos, Raúl González Tuñón... Pero eran los menos.

Empecé escribiendo para la murga del barrio, pero no tenía ninguna formación hasta que a los 18 empecé con Walt Whitman, Neruda, Vallejo, Lorca, Guillén que se me sumaron al tango que había mamado desde pibe, con dos tíos que tocaban el bandoneón, por ejemplo. Por eso, desde los pri-

Carmen Guzmán y Héctor Negro...

meros poemas que escribí, la ciudad está presente. Como autor de tangos me tocó en los inicios un momento particular: hubo una ruptura, después de la década del cuarenta, que hizo que toda la gente que escribiera tangos se quedara en el camino. Tanto es así, que de la generación mía somos sólo dos los letristas formados en el tango: uno es Ferrer, que viene de Montevideo y trabaja con Piazzolla y triunfa con él; el otro yo.

Los poetas que han hecho buena obra después del '50 se vieron frustrados por la falta de oportunidades. Y no hablo sólo de nuevos nombres. También gente con obra hecha, como Cátulo, Expósito o Camiloni, no podían incorporar tangos nuevos. ¿Qué podíamos esperar los recién llegados entonces? En esos años sesenta, yo había publicado tres libros de poesía pero no había conseguido que nadie me estrenase un tango. Recién en 1967, a los 33 años y habiendo ganado el concurso Odol con "Esta ciudad", con música de Avena, pude tener una grabación. Y empezamos con los cantores jóvenes, marginales: Reinaldo Martín, Enrique Alippi, Graciela Susana... Era un circuito limitado y subterráneo al que alimentábamos a veces con discos que nosotros mismos editábamos cambiando la plata. Para colmo, aislados entre nosotros. En un principio componía milongas que yo mismo cantaba en los recitales de poesía, hasta que en el '65 conocí a Avena y esos dos años hasta el '67 fueron claves. Ganamos Odol, hice "Bien de abajo" con Penón, Héctor Mauré nos grabó "Un mundo nuevo" y Mercedes Sosa "Para cantarle a mi gente": todo en el '67. Ahí se empezaron a abrir los caminos.

Precisamente de esos caminos y de ese proceso abierto desde entonces para la canción de Buenos Aires nos interesaba charlar. Con los dos.

—Es un proceso espontáneo. Cada uno por su lado estaba haciendo lo suyo y de pronto nos descubrimos mutuamente. Fuimos con Avena a casa de Carmen y Belisario y encontramos muchas cosas que nos hicieron sentir que no estábamos solos.

—Es un proceso espontáneo. Cada uno por su lado estaba haciendo lo suyo y de pronto nos descubrimos mutuamente. Fuimos con Avena a casa de Carmen y Belisario y encontramos muchas cosas que nos hicieron sentir que no estábamos solos.

—Es que mi marido, después del éxito de "Amarraditos" siguió componiendo con Margarita Durán, y hacen tres tangos muy hermosos: "Andando", "Mi canción distinta" y "Pronto volverán", después "Trampa de papel" y otras. Inclusive compone con Cátulo, solo también, como una obra que acaba de grabarle Hernán Salinas. Es por esos años...

—Claro. También aparece Ferrer, Eladia Blázquez con "Cueño de barrilete" en el '68. Al año siguiente, "Balada para un loco" y antes, inclusive, "Chiquilín de Bachín". Es un proceso que no se da orgánicamente sino por confluencia: Susana graba "Ser" en el '69... Entonces nos damos cuenta que no es que no haya sino que no se conoce, que estamos separados.

Coincidimos que es otro público, diferente del tradicional tanguero, el que acoge estas nuevas obras, del mismo modo que son nuevos o marginales los intérpretes.

—Siempre el que recibió mejor las cosas nuevas del tango fue el público joven y no tradicionalmente tanguero —sentencia Negro—. Y más en esa época, es que estaba todo cristalizado y no había la costumbre de lo nuevo... Ni siquiera con el tango premiado en Odol. Andaban mejor en los recitales nuestros, con otro público.

—Por esos años trabajé con Piazzolla, con Mercedes Simone, con la gente del Circulo de Amigos del Buen Tango... Hacía música nativa y tango, alentada por ellos, que se sorprendían al encontrar esas obras desconocidas. Quiere decir que hace mucho que tengo que ver con el tango. Pero un tango distinto...

DE QUE HABLAR

Aparecen así los aportes de aquéllos que, provenientes de una historia personal-musical diversa, se incorporan como intérpretes —Negro cita el caso de Trelles, que actuó con ellos— o autores como Chico Novarro.

—También dentro del ambiente más estrictamente tanguero se fue rompiendo el hielo. Pugliese, Mauré, Piro nos grabaron cosas... Mientras, aparecieron los nuevos, como Susana o Juárez; y otros, como Lavié, comenzaron a evolu-



cionar y se dio otra posibilidad. Había, eso sí, mucho prejuicio con los temas. Y ese es otro problema. A mí me da qué pensar cuando en alguna mesa redonda me encuentro con autores que dicen que "antes había más temas". Es una barbaridad. Lo que ha cambiado es la geografía del farolito y el malevo, pero están las vivencias diarias, la realidad cotidiana que siempre es el punto de partida. Por ejemplo, en las historias de amor, el tango ya no cuenta tal vez un argumento como en los primeros tiempos, pero sí lo poética, lo insinúa o desarrolla poéticamente. Y lo mismo cuando se trata el pasado: durante mucho tiempo se ha evocado un tiempo desconocido para todos —el 900, los orígenes del tango—, cuando hay todo un mundo que ya es pasado y que todos podemos compartir. En "Tiempo de tranvías", por ejemplo, grabado por Juárez con un arreglo magnífico de Gareilo, evoco mi infancia, los recuerdos de lo que yo viví, ese mundo de veinte, treinta años atrás que es compartible por muchos y no literario ni contado por otros...

En cambio, en "Aquella Reina del Plata" la idea es desmitificar una época que nos llega a través del tango pintoresquista que pinta el aspecto exterior, superficial. No todo era cabaret, baile de patio o morocho cantor... Estaban los tipos que la yugaban y que se enamoraban de "muchachas dulces que no vi", como dice la letra...

Le señalamos a Héctor Negro que se trata, sin duda, de una letra, en el mejor sentido de la palabra, "contestataria", en tanto toma partido con relación a una tradición de la que trata de diferenciarse. Es del momento duro, de lucha por la imposición de un nuevo cancionero,

cuando no faltaban los alegatos sociales, la protesta incluida...

—Es una cosa de tipo testimonial porque siempre he tomado partido, nunca me he quedado en lo meramente presentativo. Inclusive en un tango como "Viejo Tortoni", no me quedo en la evocación sino que tomo partido por mi cariño entrañable por ese lugar, ese Tortoni de ahora, ese sótano por el que pasan músicos, poetas y cantores y del que estamos haciendo la historia. No sólo por lo que fue sino por lo que es hoy. Por ejemplo, en el último tango que hemos terminado con Carmen, tomo el tema del Río de la Plata y en una historia de amor aparece el tema de la contaminación ambiental sin ser un "tango ecológico": "¿Quién enturbió el río aquél que hemos perdido?/ donde alguna vez pasamos descalzos sobre la orilla". El tema se llama "Igual que el río aquél" y digo que igual que el río aquél, ese amor se terminó, se lo llevaron: "Buenos Aires sin él, soy yo sin vos". A través de una historia de amor hay una actitud frente a un hecho concreto.

MELODIA Y CIRCUITO

Del mismo modo, la evolución musical del tango es claramente perceptible estos últimos años. Carmen Guzmán sintetiza su opinión en la idea de que el tango ha demostrado definitivamente que ninguna barrera le impide evolucionar y enriquecerse musicalmente.

—Precisamente, en estos años se ha producido una melodización, debido al conocimiento y el estudio del músico hacia líneas expresivas más amplias. Hemos salido del tono, del dominante y del relativo como se decía antes para enriquecer esos mismos tonos. Tal vez, si un origen trae eso, sería el jazz... pero no hay tonos de jazz, tonos de bolero...: hay música, nada más. Cuando el músico o compositor tiene mayor cantidad de elementos, la canción se enriquece, la línea melódica gana y se beneficia el letrista y por consiguiente el intérprete.

Los cambios en el tango instrumental y en las letras no se han producido al mismo ritmo: es como si los poetas corrieran detrás de autores y arregladores. Héctor Negro ve así el problema:

Lo instrumental evolucionó antes porque los compositores y arregladores eran los intérpretes mismos... Pudieron mostrar lo que hacían y seguir avanzando. En cambio, en el tango canción, el autor o letrista, es ajeno al intérprete y se hace mucho más difícil. En la medida en que el contacto se hace más fluido, vuelve a establecerse ese circuito roto entre 1950 y 1965, más o menos, que inmovilizó a la canción popular de Buenos Aires. Pero hay un circuito que la canción tiene que cumplir para que tenga un destino cierto. Una canción, no nace para ser guardada en un cajón, como decía María Elena Walsh; necesita tres cosas: intérprete, grabación y difusión. Si no, no es un hecho cierto, no hay continuidad, no se crea nada. Y para mí el problema más grave está en la difusión, ya que en cierta medida se están grabando cosas nuevas y no puede decirse que no las conocen. Lo que sucede es que los difusores en un 90%, están apegados a un repertorio viejo y reconocido. Hay excepciones, y honrosas, pero no son lo que están en horarios centrales... Y hay una gran responsabilidad de testimoniar, desde los medios, lo que se hace en la canción popular de estos años pues nadie va a pedir —ya que se dice que pasan lo que la gente pide— lo que no conoce... Hay que ofrecer alternativas al público. Además, hay otra cosa: es gente que no va a cambiar porque están anquilosados en lo suyo y no modificará su manera de pensar. Pero el público sí cambia, y los supera día a día...

Juan Sasturain

LA MESA DE LA VENTANA



El circo está de moda

Es una hermosa palabra, ¿vivo amigo? El circo... Viene de cosa redonda, del "circus" de los romanos más bárbaros que los auténticos que los amasijaron; con todo el asunto de cristianos, leones y "Quo Vadis", ¿se acuerda? Buenos, este circo —de hermosa tradición criolla— está de moda otra vez. Y no lo digo por el emplumadísimo Tihany sino por la expresión "hacer circo", por la exclamación "¡qué circo!", aplicable a la mentira y la representación deschavada y casi cínica de lo que es percibido por el espectador como falso. Ese circo prolifera, ¿me entiende? Y es linda palabra...

Bueno... Ferrer y Stamponi hicieron un tango que unas semanas atrás reprodujo "Clarín" en su página tanguera que se llama precisamente así: "Soy un circo". Larga y linda cosa. Pero el circo es otro: ese tema compitió en el certamen de selección de la obra argentina para representar a nuestro país en el concurso de la OTI y, como el año pasado, cuando ganaron Chico Novarro y Parentella, el triunfo se lo llevó ese género híbrido melódico-balada-bolero-etcétera que puede dar canciones hermosas pero que nada tiene que ver con la música argentina. En fin: el circo parece evidente en este caso... Toda la puesta en escena del concurso no va más allá de un simulacro de competición honesta porque en última instancia lo que decide y pesa en el jurado es la "competitividad internacional" —ritmo, intérpretes posibles, exportación— de las composiciones con lo que cualquier berretada con una chachachán-chachachán convincente más una letra sin torpeza puede desplazar a la mejor pieza de la música nacional. El testimonio del mismo Ferrer y del Chango Nieto en una entrevista bien peloteada en el mismo "Clarín", días después del "circoevento", son muy claras y apoyables. Suscribimos desde esta mesa.

Coincidimos también con el troesma Ariel Ramirez: no todo el que cobra en SADAIC —no es necesario poner el ejemplo de Kaltunga— hace música argentina. Y la música argentina —el folklore, el tango y sus proyecciones o desarrollos— pierde en el circo... La experiencia demuestra que este tipo de concursos internacionales no son el ámbito más idóneo, por el control que sobre él ejercen intereses extra artísticos, para que la música argentina —o la peruana auténtica o la chilena o la venezolana, lo mismo da— ganen reconocimientos reales. Es lo mismo que sobreestimar los festivales de cine y su ocasional suceso, cuando lo que importa es la presencia real de la creatividad argentina en los mercados deseados y deseables... Pero qué vamos a hablar del mercado latinoamericano para la música tanguera y la cultura muestra en general cuando lo que está en discusión es el mercado argentino mismo, donde el circo es, sin dudas, "el espectáculo más grande del mundo".

Y si no es así, que ATC y Ricardo Clayderman me lo demanden.

F. Flaco Abel

Hace algunos días, con las lógicas expectativas de sus realizadores, fue estrenada una original película con el título "El Tango en el Cine". Un filme clasificado como de antología, y conformado por fragmentos de películas de tango, nacionales y extranjeras. En los casi 80 minutos de duración traza una visión "cariñosa" de la evolución del tango dentro de la sociedad y las influencias que ejerció en las distintas latitudes del mundo.

Refiriéndose al origen de la película, a esa idea que puso en movimiento a un pequeño y sacrificado grupo de profesionales, **Guillermo Fernández Jurado**, quien junto a **Rodolfo Corral** tuvieron la responsabilidad de la obra, explicó: "Todo comenzó hace algún tiempo a raíz del trabajo que estaba realizando **Jorge Miguel Couselo** para una exposición con las infinitas carátulas de tango que posee". Las mismas que se incluyeron en la exposición de Cincuenta carátulas de partituras originales de tangos escritos para cine, y que fuera exhibida en el salón Carlos Morel del Teatro General San Martín.

Fernández Jurado cuenta los pormenores que rodearon la concreción del filme tanguero: "Puestos a darle otra dimensión a esas carátulas, primero pensamos en ponerle una explicación narrada. Aclaro que el proyecto nace en el 78 —dijo— y luego de una búsqueda intensa en cuanto a cuál era la forma ideal para darle a la idea, concluimos por remitirnos a todas las películas que incluían tango. En un comienzo, cuando empezamos a ver esos filmes nos dimos cuenta que eran muchos e interesantes. Así que se nos planteó el problema de no dejar ninguno afuera".

"Con el correr de los días —prosiguió Jurado— alcanzamos a seleccionar y compaginar tantas secuencias de distintas películas que llegamos a tener dos horas de proyección. Era mucho, pensamos, y tuvimos que repensar la cosa".

En cuanto al tratamiento, aclaró que "El Tango en el Cine" "no es cronológica; no obstante, la película se ocupa de la evolución del tango dentro de la sociedad. De esta forma se suceden partes cantadas y otras balladas. Muestra la época de la nostalgia, aquella cuando el tango se exportó, cuando Gardel en el año 1920 fue conocido en Europa y los fragmentos de aquellas películas extranjeras de distinta nacionalidad donde el tango está presente.

Algunas de estas partes filmicas extranjeras pertenecen a películas como "La Huelga", de **Sergei Eisenstein** —de origen soviético—, donde dos enanitos juegan los pasos de un tango. Dos divos del cine norteamer-

El Tango en el Cine



cano, **Stan Laurel** y **Oliver Hardy**, incluyeron también el tango en una de sus inolvidables obras. Y así, tan desconocido para muchos —y ahora no—, merced a esta evocación de la música ciudadana, sabemos que estrellas de la meca yanqui, tales como **Gloria Swanson** y **William Holden**, **Charles Boyer** y **Jean Arthur** y hasta el mismísimo **Ratón Mickey**, se contonearon en la pantalla grande con el tango.

En el momento de las decisiones respecto de las figuras nacionales —¡tantas!—, los realizadores se decidieron por un poco de todos y de cada época. En esa lista los espectadores reconocen a **Carlos Gardel** y

Hugo del Carril; **Alippi**, **Parravicini** y **Tito Lusiardo**, **Sofía Bozán**, en escenas de "Luces de Buenos Aires" y "Carnaval de Antaño"; **Libertad Lamarque**, **Tita Merello** y **Tania**; **Azuena Maizani**, con la "Canción de Buenos Aires", y también ídolos de la talla de **Ada Falcón** y **Corsini**, no faltando el **Ruiseñor de las calles porteñas**, **Angel Vargas**, con su "A pan y agua".

La nómina es larga —como dijimos— y para hacerla corta, porque el asunto no es contarla sino verla, entre otros están: **Jorge Sobral**, **Alberto Castillo**, **Guillermo Rico**, **Mariano Mores**, **Amelita Baltar** y final-

mente ese nuevo gorrión de París que es **Susana Rinaldi**.

Todo esto, como diría el mejor de los vendedores ambulantes, está en "El Tango en el Cine". Se exhibió gratis o mejor dicho con entrada libre, desde octubre hasta el 7 de noviembre pasado en la sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín. ¡Pero a no lamentarse! Podrá verse en todo el país, y finalmente, quien no la quiera dejar pasar de largo podrá recurrir a la **Cinemateca Argentina**, entidad que la montó y produjo conjuntamente con la **Fundación Gillete**, los que a su vez contaron con un subsidio especial otorgado por la **Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires**.

EMPRESA ARTISTICA RANELL

SEXTETO TANGO:

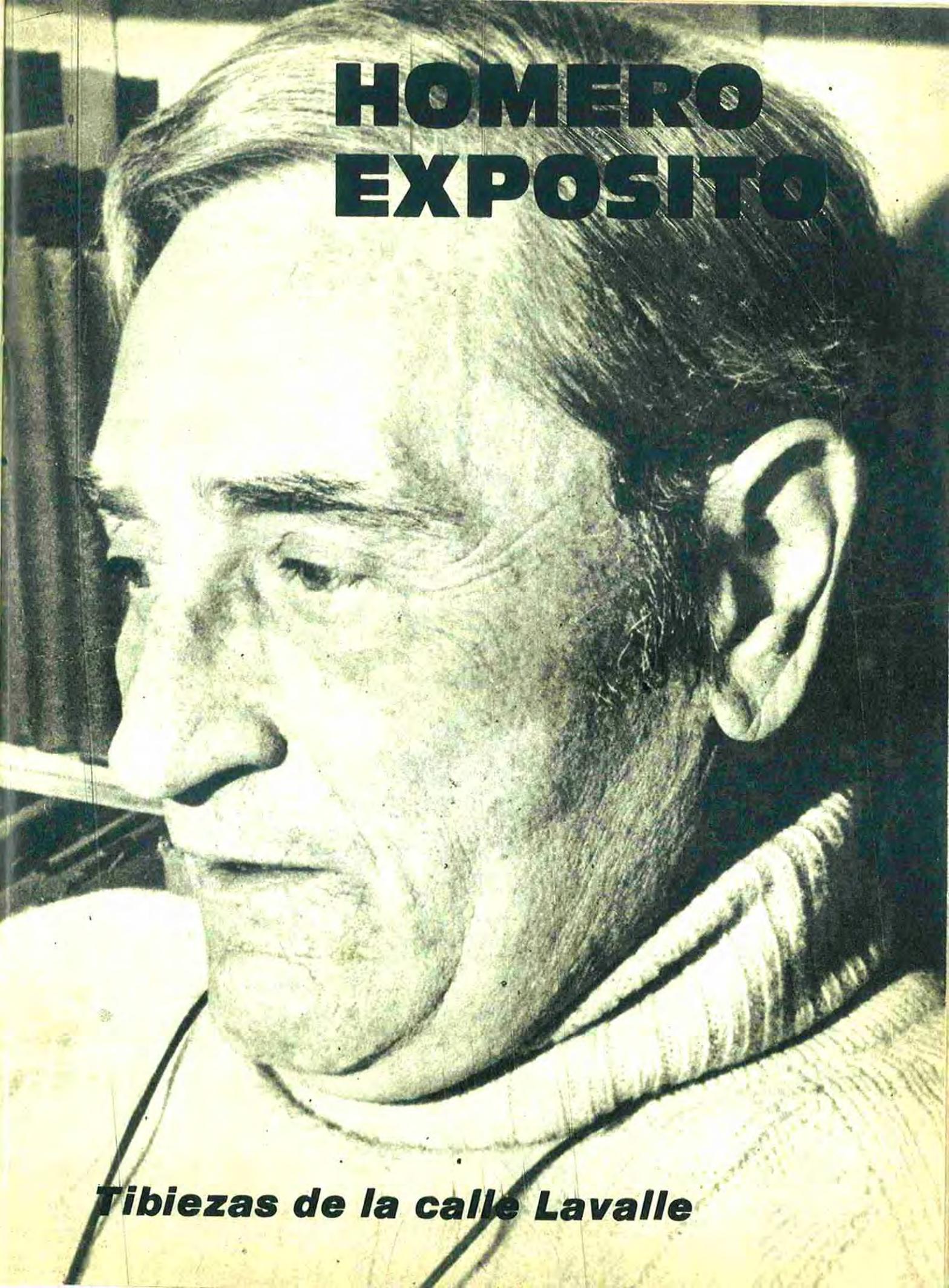
Oswaldo Ruggiero
Victor Lavallén
Oscar L. Herrero
Emilio Balcarce
Alcides Rossi
Jullán Plaza
Raúl Funes (vocalista)

Productor: **RAMON ANELLO**

Promotor: **JUAN C ANELLO**



Lavalle 1569 — 1° — 107 y 108 • 40-5853 — 46-1676 — 32-0658 • Buenos Aires República Argentina

A high-contrast, black and white close-up photograph of an elderly man's face. He is looking slightly to the left. A cigarette is held in his mouth, with a thin wisp of smoke or ash visible. The lighting is dramatic, highlighting the textures of his skin and the details of his features. The background is dark and indistinct.

HOMERO EXPOSITO

Tibiezas de la calle Lavalle



Si uno pretende entrevistarle una vez más, sabe que la zona del encuentro será la institucionalizada ya: Lavalle y Paraná a Montevideo, El área de Expósito, que es, también, el clima-SADAIC... Y nada de living o escritorios o estudios. Homero lo citará en un bar donde para, en un estafío donde lo conocen sin mirarlo, sólo por la voz pesada y socarrona y es muy probable que no llegue solo sino con su increíble perra cocker spaniel, ésa que entiende en inglés, aunque no lo habla... Y mientras Homero comienza el ritual del whisky, la perrita se instalará con sus ojos dibujados tipo Disney en el medio de la vereda o pegada a la puerta, siempre atenta a los cariñosos e imperativos "down", "go out" y otras sutilezas.

Homero pertenece a la raza de los sin manija: no hay por dónde agarrarlo. Y no es que huya en los reportajes sino que sus derivaciones temáticas son imprevisibles. Divaga, sí... pero esa tendencia a la dispersión no es incoherencia. Lo que sucede es que apunta a lo que él tiene interés en decir y no lo que su ocasional interlocutor pretende: habla, en última instancia, de lo que quiere. Por suerte, siempre su manera pin-

toresca tiene el sostén de un anecdotario rico, una conceptualización reductible en última instancia a unas pocas ideas, especie de sentencias que le gusta manipular o recordar en la conclusión de un párrafo, casi en la conclusión de cachos de vida en su voz, como ésa de "no te mires al espejo sino desde el espejo" y otros remates y remaches dignos de vivir.

DESDE EL ESPEJO

Le gusta hacerse el personaje, le gusta alimentar su propio mito, contar pequeños escándalos, salvajadas que ha dicho o escrito, enormidades de café y trastroque. Hace muchos años ya que es famoso, loco lindo, caratulado de "poeta raro", casi una estación obligada en el via crucis de personajes de esa Lavalle entre Tribunales y Callao. Por eso, cuando uno con cierta obstinada ingenuidad intenta confrontar lecturas y el análisis de sus letras del cuarenta con la opinión del creador que las ilumina, se encuentra con la buena

el escepticismo, la salida lateral... Homero se refugia en el único misterio del talento, el estudio, la formación, el deseo que lo acuciaba de hacer algo nuevo.

—¿Por qué hace años que no mete un éxito como aquellos, Homero?

—Si yo escribo constantemente... Con "Chau no va más" llegué al fondo y ya no sé cómo seguir... Lo que pasa es que es que hay que escribir y esperar veinte años. Es lo que siempre les digo a los chicos que escriben y me piden consejo: hay que tener talento, escribir y esperar veinte años que te valoren. Lo que pasa que yo ya no puedo esperar veinte más.

No es cierto. Este año que se acaba cumplió los 62 y nada impide que el año dos mil lo encuentre al borde de un estafío sobreviviendo a rampas y autopistas con un vaso espirituoso en ristre contestando a preguntas similares y tratando, como siempre, de cobrar en SADAIC... Es el único deporte que practica... Además de ufanarse de sus audacias:

—En el concurso de la Serenata de Cafayate hice una obra con Virgilio en que digo "la luna juega al billar entre los cerros"... La graban Los Quilla Huasi.

Y uno recuerda "La canguela", —fijese en la 54— ese tango grabado por Mariano Leyes en que en la enumeración de las cosas perdidas, en el remate del estribillo, aparece el Untisal... Como si hubiera una intención de demostrar que toda palabra es posible en el poema, que el hábito poético de cisnes, cenizas, flores, brisas, aves y otras lindezas no es sino la costumbre de la moda, una elegancia adquirida, el prestigio del uso poético. Como León Felipe, Homero cree que todo



material es combustible en la hoguera del poema, aunque el humo a veces salga negro y no demasiado bien oliente.

Y en eso es un campeón. No sólo por incorporar las palabras vulgares sin ambages, los nombres propios usados, sino por la utilización de esas expresiones apocóritas por abstractas, técnicas o habituadas a la comodidad de otros contextos: "Ventanal/ donde un lente/ permanente/ televisa mi dolor/ por la ciudad", dice en "Sexto piso", prácticamente contemporáneo de las primeras emisiones del mítico Canal 7 de Fito Salinas, el Negro Brizuela etcétera: o, sin ir más lejos, "Chau, no va más/ es la ley de la vida, / devenir" — toda una sutileza— como la insospechable aparición de "tomato con calma/ esto es dialéctica pura", en el mismo tango y en la voz recitadora del Polaco.

Por eso, más allá de la pose petardista, del que se mira al espejo en el gesto con que intenta sorprender, escandalizar livianamente, hacerse el terrible, Homero Expósito trata de vivir y hacer ese ejercicio difícilísimo de "mirarse desde el espejo", es decir, tal cual es, sin trampa y en paños mínimos.

"DESDE PIBE YA TENIA EN EL MIRAR"...

Cuando le preguntan, al cotejar fechas, cuántos años tiene realmente, si es que ya hay tangos anteriores al cuarenta, Homero confirma, se ríe socarrón y aclara:

—Es que yo empecé muy temprano... Con decirte que ¿Qué me van a hablar de amor", con toda su jactanciosa seguridad lo escribí a los diecinueve años.

Y sacando cuentas uno descubre cosas muy curiosas: cuando Expósito se planta a pasear a París en el '50 recién tiene 32 años pero ya tiene hecha y grabada toda su obra realmente popular: "Percal", "Al compás del corazón", "Yuyo verde", "Tristezas de la calle Corrientes", "Farol", "El milagro", "A bailar", "Yo soy el tango", "Margo", etc. De regreso, entre el '54 y el '57 dará a conocer otra serie de obras memorables, algunas de ellas definitivas, pero que, sacando

excepciones, no tuvieron la divulgación de las anteriores. Así, mientras "Te llaman malevo" y "Quedémonos aquí" fueron éxitos, pasaron inadvertidas "Sexto piso", "Afiches", "Maquillaje" y alguna otra obra maestra que esperó literalmente los veinte años que prescribe el autor para que la obra sea reconocida. Como los vinos y los quesos, el estacionamiento es fundamental.

Es así como Homero, desaparecidos Manzi y Discépolo alrededor del '50, compartió los lugares del podio de poetas del cuarenta con Cátulo —bastante mayor que él— hasta que el humanísimo autor de "Mensaje" plantó con su música a Otra Parte y quedó de algún modo solo, custodio de un tiempo poético que es distinto al de García Jiménez o Enrique Dizeo o el mismo Cadícamo, inclusive, todos anteriores y testigos válidos, y también distinto del de Ferrer, del de Negro o Eladia, todos posteriores... Homero es dueño de algo así como la antorcha olímpica de una posta tácita que se traspasa de mano en mano, de alma en alma...

—¿Cómo era Cátulo, Homero?

—Cátulo era tan bueno que te c...

Y el exabrupto es tan cariñoso, habla tanto del desinterés, la honestidad y el desprendimiento del amigo y directivo de SADAIC de tantos años que uno no puede menos que sonreír.

Y los juicios caen rápidos, elocuentes. Pero nunca va a dejar escapar una palabra sobre los colegas que pueda sonar mal o competitiva, ni va a destacar versiones de sus obras o desaharar preferencias. Quiere a todos sus hijos por igual, a todos sus intérpretes por igual, respeta a los poetas, es amigo de Ferrer, reconoce lo de Eladia... Es un señor.

Este señor, precisamente, aunque lo gambetea cuando uno lo aprieta para que se explique y confirme nuestros presuntuosos análisis de sus letras no hizo menos que repensar todo el repertorio de la temática ciudadana en una serie de tangos que él llama "genéricos", en los que —desde "Tristezas de la calle Corrientes" a "Otro falso"— dio la última vuelta de fuerza a una amplia lista de clichés, reviviéndolos.

HOMERO EXPOSITO

invirtiéndolos en su sentido, humanizando lo hueco y esquemático, poniéndole una tapa definitiva a una larga serie de leyendas pero sin lapidarias. El malevo psicoanalizado de "Te llaman malevo" —"la sal del tiempo le oxidó la cara/ cuando una mina lo dejó en chancleta"—, la revisión del mito de la piba que se pierde en el viaje al centro en "Percal" —"llorar./ ¿por qué vas a llorar?/ ¿acaso no has vivido?/ ¿acaso no aprendiste a amar/ a sufrir/ a esperar/ y también a callar?"—; la desmitificación de la calle iluminada y alegre símbolo en la tradicional Corrientes; la confidencia al archisocorrido "Farol" que institucionalizó Lepera —"Farol/ ya no es lo mismo que ayer"—, o el rescate criollo de una falsa Mireya en "Oro falso": "Morocha está en la historia de mi pueblo/ el oro de su pelo es oro falso", configuran un inventario revelador que cubre casi todo el espectro de los temas del tango. Es decir: Expósito retomó los temas tangueros sin nostalgia —lo que hizo, en un aspecto de su obra, diestramente, Manzi— y no los dejó como estaban sino que caminó a contrapelo del mito, soslayó la repetición y de algún modo cerró una etapa. No es poco.

EL ARTE DE EQUIVOCARSE

Pero no es todo. Cuando Homero hace ostentación de su audacia juvenil y se mofa de ella con relación a "Qué me van a hablar de amor", no ignora que en cierta manera su poesía amorosa de las décadas del '40 y el '50 abrió caminos definitivos en la manera de plantear las relaciones hombre-mujer en la música de Buenos Aires. Si bien por entonces el esquema tradicional y tan vapuleado del abandono estaba en retirada, no faltaban otro tipo de esquematismos: la variante existencial del desencanto, una especie de proyección casi metafísica del amuro, en Discépolo, y la reiterada referencia a una culpa difusa y terrible en el hombre que se contrapone a la ofensa femenina antes tan transitada. La obra de José María Contursi ejemplifica esa línea en "Cristal", "En esta tarde gris", "Gricel" etc., en la que Manzi incurrió. Ante esas presencias, la poesía de Expósito inaugura o desarrolla otro tipo de madurez, sin reproches ni culpables, en el que la mujer y el hombre juegan sus cartas hasta la certeza adquirida del error fundamental de amar. Porque amar es equivocarse:

se: "Te forjé, con mis sueños en flor/ tal vez me equivoqué/ pero eso es el amor", dice en "Pigmalión", con Piazzolla. Pero ese "error" es inevitable, necesario, casi la definición misma de la temporalidad del sentimiento: se ama, y si se ama de verdad es para siempre, hondamente. Pero es un error, porque el amor no dura... Sin embargo, a la paradoja no sobrevive el escepticismo sino la apuesta por los derechos del corazón: "Y gritábamos unidos/ lo terrible del olvido/ sin razón:/ con la muda voz del yeso/ sin la gracia de otro beso/ ni la suerte de otro error", como describe admirablemente la letra de "El milagro". Una formulación que hallará su expresión más plena y acabada en los versos de "Chau, no va más", una despedida abierta, una apuesta a favor de la vida, un canto al transcurrir: "Si lo nuestro no fue ni ganar/ ni perder: simplemente, la vida nomás". Una asunción que no ha soslayado dolores ni pérdidas, ni ha enmascarado desgarramientos. Y que por eso vale: pocas veces en la canción popular se han afirmado con tal sencillez y profundidad las ambigüedades, miserias y grandezas del sentimiento, de la aventura del amor entre dos. Y eso es Homero.

Del canto al amor juvenil tronchado —"Yuyo verde", "Naranja en flor", "Trenzas"— enmarcado, como los títulos lo señalan, en un clima y escenografía barrial lindante con la naturaleza en estado puro, a la experiencia ciudadana, ya adulta, del fracaso que se encarna en el doblez, la máscara —"Maquillaje", "Pigmalión", etc.— situado en el contexto devorador de la ciudad que encarna esos valores falsos, aparentes —"Afiches"—; ese paso indica algo más que la pérdida de la inocencia y no se resuelve en la decepción sino en el crecimiento de una concepción plenamente humanista, humildemente inclinada sobre la grandeza del sentimiento, más allá de un fracaso que no es culpa sino error, exceso, omnipotencia. ¿Y todo en unos tanguitos, sabe Ud? En unos tanguitos hermosamente tarareables. Y ahí está el otro milagro de Homero: convertir ese universo complejo y poco complaciente en materia comunicable, accesible, compartible por la generalidad.

PROFESIONALISMO, QUE LE DICEN

Muchas veces, la referencia al profesionalismo de alguien encubre la omisión de un juicio acerca de sus verdaderos valores: un director de cine es un auténtico profesional cuando "tiene oficio", aunque no importa que las tres docenas de películas que ha hecho sean incapaces de mostrar tres secuencias enteras que sobrevivan una visión medianamente atenta. Lo mismo los directores de orquesta, los arregladores, los autores de canciones... Pero en este caso, Homero —y hagámoslo extensivo a Virgilio, su hermano, con el que trabaja casi exclusivamente desde hace años— es un profesional en el mejor sentido de la palabra. Y no sólo porque "sabe sus latines" y en cuanto puede exhuma los años de Filosofía y Letras, sino porque maneja la disciplina de la canción como un género autóctono, con sus propias reglas y posibilidades, que son distintas de las de la poesía a secas. Esa capacidad de síntesis que obliga al concepto apretado, preciso, es patrimonio de pocos; uno es Homero. Ese difícil arte de componer habitualmente sobre la melodía, poniéndole conceptos a las cadencias, grosor a las notas, una historia a tres minutos música, con las vocales diseminadas, sembradas por el verso como para que se encastren sin una colisión, sutiles, enlazadas al sentido y a la música. Un viejo arte que participa del genio y la artesanía, si hay un límite preciso entre ellos... Y eso es lo que Homero maneja desde siempre. No hay misterios allí, sólo el talento, el oficio y esos veinte años que siempre puede esperar con su obra.

Si uno quiere encontrarlo, va sabe: Lavalle, de Tribunales a Montevideo. Anda por ahí, con la perra, tratando de cobrar en SADAIC, con el whisky cerca, entre amigos... La alternativa — de otro registro, otro sabor — es poner "El milagro" por Troilo-Rivero o "Afiches" por el Polaco. ¿Después me dice, eh? Uno de los grandes grandes, en serio.

Juan Sasturain

LA MESA DE LA VENTANA



EL ASUNTO DE LAS NUECES

Durante muchos meses —pero muchos, eh— el concurso de tangos nuevos en homenaje a la ciudad de Buenos Aires ocupó minutos preciosos en la programación de Radio Rivadavia auspiciado por Orient, una empresa que, Cacho Fontana mediante, ha encarnado en los últimos tiempos la imagen del pueblo japonés tanguero. Bueno, muy bien... Una expresión más de buena voluntad que se suma a las reiteradas aperturas a la pretendida renovación tanguera mediante concursos de discos homenaje a la ciudad que comentábamos en la última, ¿se acuerda?

Pero se la hago corta: hace unas semanas el concurso terminó y tuvimos la oportunidad de conocer los resultados a través de las versiones que de los temas ganadores hicieron Guillermo Fernández, Chiqui Pereyra, Hernán Salinas, Argentino Ledesma y otros. Hubo una presentación en vivo y la difusión radial del acto. El presentador, Antonio Carrizo, hizo referencia a la cantidad de obras enviadas y lo subrayó: mil quinientas... ¿Qué tal? Mil quinientos tangos y milongas no es moco de pav... Es sencillamente una barbaridad de creatividad. Y hasta ahí lo más estimulante. Pero vayamos a lo otro, lo que importa: ¿qué resultó, qué es esa media docena de obras premiadas? Y ahí debemos ser, dentro de la cautela que da el hecho de haber escuchado muy poco los temas, terminantes: la decepción fue espectacular. Nos hizo acordar del concurso de emblemas y alichas para el Mundial 78: el gauchito trivial y redundante, los jugadores abrazados que por suerte no proliferaron después...

El juicio detallado lo posponemos hasta que se editen los tangos y milongas premiadas. La ganadora, una obra de Arona titulada "Mi novia y mi ciudad", es de una medianía llamativa, sin aristas ni sorpresas, un producto más: de las otras cinco recordamos con mayor nitidez una lograda "Milonga de las veredas" y un tango simple, pero con el sello de Garelo y Negro que sacó mención.

¿Es posible aceptar que entre mil quinientas obras no hayan podido espigarse media docena de tangos y milongas algo más que convencionales? No. Creo que no. Ahí ha privado, me animo a conjeturar —como diría Borges— un criterio selectivo y de gusto que optó por caminar por las piedras, por la seguridad de lo transitado, por la retórica establecida. Y se equivocó. Gente que conoce muchísimo, tangueros de ley y de amor, como Larrea, Ernié, Paco García Jiménez y otros, asumió la responsabilidad de deslindar los premios con innegable idoneidad pero en el momento de poner el dedo —creemos— eligió la rutina. Y no podemos aceptar que en un vagón de canciones como las que concursaron no hubiera otra cosa...

En síntesis: el ruido lo puso Orient-Rivadavia; las pocas nueces, también... Esperemos el disco ahora y volveremos a hablar del asunto. Pero —¿qué quiere que le diga?—, ¡me dió una bronca!... Son de esas oportunidades que no vale la pena dejar pasar... Y pasó nomás, como tantas otras "iniciativas positivas". Salute la barra...

El Flaco Abel



BOLICHE DE TANGO

Por esta vez, *Bolicho de Tango* no deja hablar a nadie; habla, en cambio, de los que cantan. Y no para establecer un nuevo escalón en el Parnaso de los últimos setenta años de decisores sino para tratar de encontrar, en su tanteo, las raíces de ese mito y personaje arraigado en nuestra cultura porteña, casi un arquetipo de similar dimensión a aquel cantor que localiza Sarmiento en el "Facundo" en la pulpería. El Cantor, a menudo esquematizado en Gardel, es más que un personaje: constituye la más oculta aspiración de generaciones enteras que repartieron sus sueños entre una pelota de fútbol y un estadio repleto gritando en los alrededores de su camiseta y el final de "Mi noche triste" bajo las luces de un palco popular. El que suscribe soñó —soñaba, sueña, soñará...— con ser cantor de tangos. Cree, además, que no es original ni excéntrico en su fantasía. De ahí la historia que sigue. Un verdadero tango.

JUAN SASTURAIN

Cuando el Negro Flores escribió "en tu esquina brava cualquier cacatúa sueña con la pinta de Carlos Gardel" no sólo estaba escribiendo el remate de la última estrofa de "Corrientes y Esmeralda" con un verso redondo e implacable sino dibujando varias cosas más.

Primero, recortaba la imagen de un sueño: ese hombre oscuro —cualquiera de nosotros— no sólo sueña con la pinta de Gardel sino con ser Gardel, con ser el Cantor por definición, el cantor de tangos.

En segundo lugar, esas palabras buscaban desde el inicio una voz que las encarnara, que las convirtiera en canción para que el recuerdo se hiciera indisoluble de una entonación y un énfasis... En mi caso, esos versos están unidos a la voz de Alberto Echagüe con el fondo nervioso de D'Arienzo en un esprint final enloquecido: luego de la palabra "Gardel", el cierre enfático, efectista, de la orquesta y la necesaria ovación popular... Más allá de mi gusto personal —no me entusiasma D'Arienzo, Echagüe se convierte numerosas veces en su propia caricatura— esa versión tiene la propiedad de haberles dado un color y calor a los versos —uno, entre otros posibles— que los tiñó y cocinó en su fuego. Les dio un carácter, que le dicen.

Por eso quiero tirar dos cuestiones a la carpeta: el maravilloso misterio del Cantor, ese arquetipo platónico cuya ocurrencia terrena y porteña más per-



BOLICHE DE TANGO

fecta se llamó Gardel y con el cual suele identificarse; y la sorprendente pluralidad de los cantores, un espectro de temperamentos que calza exactamente con un espectro de tangos, los despliega y hace su riqueza.

EL SUEÑO DEL PIBE

Si el universo del tango tiene sus mitos perdurables que viven en letras y en el anecdotario, tiene también sus oficiantes: dos o tres creadores privilegiados que trascendieron de la autoría a la condición de personajes de sí mismos, caso Discepolín; un puñado de bandoneonistas capitaneados por Pichuco y, después o junto con, los cantores. Los cantores y el Cantor son, esencialmente, los oficiantes de la ceremonia tanguera; los sujetos, los dueños de la palabra, los que asumen en la voz y la figura —imagen, se diría ahora— toda la encarnadura sana o enfermante masculina del tango.

Precisamente por eso es posible detectar, en todo tanguero, una vocación que no podemos llamar frustrada sino respetuosamente obturada por el pudor y la reverencia hacia los modelos venerados: ser cantor.

Ser cantor es encarnar lo más puro de la esencia tanguera. Es, inclusive, más importante que ser "milonga", "guapo" o "fiolo" —protagonistas de una palabra que los dibuja— para pasar a ser el eje y ejecutor de la historia, el canal idóneo para transmitir un saber compartido por el grupo pero que sólo el dotado puede y está autorizado a comunicar. Y todo tanguero es un cantor en potencia; un erudito del análisis, un perpetuo hacedor de rankings y devoto y/o denotador de nombres famosos o ignorados por el vulgo. Ser cantor de tangos es una vocación superlativa que atraviesa las más diversas capas sociales, las profesiones más dispares asumidas totalmente, de capitán de corbeta a boxeador, aunque hay vergonzantes que sólo se permiten arremeter con "Malena" bajo el torpe pretexto de la ducha. Pero no le hace: las vocaciones reprimidas son las más fuertes, como los yuyos que revientan y soliviantan baldosas empedinadas.

MILONGA DE LA SEMANTICA

Hay una ciencia de los significados, la semántica. Ella nos explica la existencia o coexistencia de diversos sentidos en una misma palabra: los

sentidos denotados son los propios, ajustados, que hacen a la definición; los sentidos connotados son los que resultan del uso y abuso de los términos, la carga que se va depositando en esa moneda corredora, la palabra, que hace casi imposibles los sinónimos aunque haya palabras que signifiquen —aparentemente— lo mismo. Eso es lo que pasa con cantor y cantante. El de tango es cantor, indudablemente: Sosa es un cantor, no un cantante; Martel es un cantor; Juárez es un cantor... Tanto es así, que de la antigua oposición entre "cantor/cancionista", el tango ha incorporado "cantante" como el femenino de "cantor": la tana Rinaldi es



una cantante del mismo modo que lo es —en términos "universales"— el maestro Sinatra. A la inversa, la condición fronteriza —hablando de géneros musicales— de ciertos intérpretes, los hace receptores del nombre: el Negro Lavié es un cantante, como Trelles... Con lo que la semántica está tirando una piola al esclarecimiento de la cuestión: ser cantor de tangos es algo más que interpretarios; significa asumir una tradición, aunque sea para diferenciarse de ella, pero dentro de una lealtad que implica la exclusividad plena a ese espectro que, teniendo como eje al tango, se extiende a la milonga, el valsecito y el candombe ocasional: el

Gardel que canta "Los ojazos de mi moza" o "Rubias de New York" no es el cantor de tangos; es el actor de Hollywood; el Gardel que canta tonadas, estilos y aires sureños no es el cantor de tangos sino ese "cantor nacional" que fue Rivero en su origen y que gusta refflotar, el que intentó redondear Julio Sosa en un LP aislado pero que no define al arquetipo.

El cantor de tangos es, esencialmente y sobre todo, el cantor de la orquesta típica que tuvo su apogeo desde los finales de la década del treinta hasta el comienzo de los años sesenta; el que sucedió a los estrillistas y precedió a los solistas sin orquesta que hoy son mayoría; el que no existió jamás o raramente solo —Vargas-D'Agostino— sino que fue uno de los puntos de una dupla equilibrada Dante-Martel, Chanel-Morán, Fiorentino-Marino, etc. Ese cantor que empilchaba sutilmente diferente, que entraba a caminar desde el fondo de la orquesta cuando promediaba la introducción y recibía los primeros aplausos antes de arrancar, como los "señores de la escena" en las comedias de la escena nacional de antaño; ese cantor que fue el culpable de que las parejas se inmovilizaran en su movimiento por la pista para arrimarse al palco improvisado del club de barrio y ver —sobre todo las pibas— a ese Alberto Morán que se deshacía en "Pasional", antes que Presley o Sandro pero en la misma línea; ese cantor que en Alberto Castillo encontró el modelo del decir intencionado, coloquial, que tornaba la interpretación en espectáculo —"Qué saben los otarios, tamidos y shushetas", decía el doctor, y los señalaba con el dedo desde arriba—; que en Sosa dibujaba la picardía de un gestuario cargado —"...capaz de hacerte un munnndó", y señalaba el vientre engrosado—; que en los dúos del vals o la milonga reincidía en los ademanes del semibrazo en el micrófono compartido y la cabeza echada hacia atrás en los finales alargados.

Toda esa exterioridad constituye una cáscara vigente que es perceptible en la indumentaria, el repertorio efectista y la compleja ademanería que prolifera en ámbitos modernos de dudosa contemporaneidad: es frecuente que el muchachito que elige cantar "Canzoneta" en la rueda de ganadores de Grandes Valores sume los tics de Maciel, el fraseo del Polaco, las erres de Alfredo Belusi y el entrecejo de Rufino. Los resultados son obvios, caricaturescos, casi una parodia digna de Les Luthiers o la encarnación de algún memorable dibujo de Calé.



EL TANGO NUESTRO DE CADA DIA

Pero los que no vamos a Grandes Valores ni siquiera nos permitimos subirnos en una silla en la vinosa sobremesa de un asado, tenemos sueños cuyo dibujo es más complejo que el remedo de Marino o Mauré; miramos de soslayo y sin envidia los smokings, nos parecen anacrónicos o más que ellos en nuestro interior. Sólo que nuestra vocación es más secreta y —creemos— profunda; al menos psicológicamente. Nuestra parte de cantor de tangos es ese pedazo que habitualmente nos falta en la vida: asumir la palabra, administrar y vivir el drama y la tristeza, agotar el espectro de los sentimientos. Ser cantor es vivir la vida transformándola en espectáculo, hacer creíble "Sueño de barrilete" —hacerlo nuestro—, ser el amor total que inunda "Ninguna"; vivir y hacer vivir el destino trágico de "Cafetín de Buenos Aires".

Si así no fuera, ¿cómo se explica el sensiblero parpadeo de tanto adquirente del alma ante los versos impecables de Discapoli, ante la confesión de hombría irrestricta de "Uno", esas certezas que al pensarlas causan escalofrío, que nos quedan habitualmente grandes...? Creo, precisamente, que en esa grandeza del tango, en esa capacidad de sus enormes letras para dibujar destinos si no excepcionales al menos golpeados o conmovidos por la pasión, está el misterio de nuestro sueño de cantores.

Cuando en una noche regresamos a casa cantando "Cuartito azul", aunque jamás tuvimos una novia así —una "amada mía"— ni un cuarto de estudiante de tan espantoso color ni fuimos ni seremos "un muchacho oscuro" y —menos que menos— "todo un señor desde esta tarde"; aunque nada de eso tenga que ver con los avatares de una biografía personal que agarró para otros lares, puede llegar a temblar nuestra voz y a sonar convincente un final de juramento y tristeza definitiva. Y —lo que es más importante— ese sentimiento es auténtico, y su manifestación a través de la letra un acto incanjeable por la audición o la lectura: el que canta asume ese pedazo de vida, los sentimientos en juego.

UNA COSA SERIA

Una tarde, Francisco Llanos me dio una definición linda, que tenía que ver con su manera de asumir la

LA MESA DE LA VENTANA



EL PATINADOR

Por esta vez voy a tener que ponerme a tono con la mano del Boliche y dejar los cañazos y las broncas para otra copa compartida. Después de todo inauguramos el año y no es cuestión... En fin: he visto de reojo en el trabajo de los compañeros el tema de los cantores y no le niego que tengo ganas de prenderme. Pero no para hablarle de la versión última de Lavié o el disco de Filippi y sacar cuentas y conclusiones. No. Tengo ganas de hablarle de alguien a quien quiero mucho desde siempre y del que alguna vez mi jermu, escuchándolo en "Flor de lino", dijo: "Parece un patinador..."

Floreal, claro. Esé gallego con nombre típico de hijo de anarco que, le confieso, creo que nunca me cansaré de escuchar. Me emociona, sí; pero sobre todo sucede que lo admiro. Profundamente. Es lo mismo que me pasa cuando escucho "Palomita blanca" por Gardel... Me resulta increíble la soltura, la aparente facilidad con que sube, baja, frena, fresea como si tuviera cambio automático, sin ruidos de embrague... Así, escuchando a Floreal Ruiz parece fácil cantar tangos. Es el patinador, el que se mueve suavemente y con soltura y naturalidad en un terreno en el que es más fácil pelarse las rodillas, tragarse un árbol, optar por bajarse...

Cito al voleo: "Naranja en flor", todo el estribillo, la rauda enumeración del comienzo —"Primero hay que saber sufrir/ después amar/ después partir/ y al fin andar sin pensamiento..."— ese fraseo sutil que no perdona; el clima de "Bandita de mi pueblo", con ese estribillo increíble que sólo Cátulo podía escribir y Floreal cantar: "Tachín, tachín, tachín/ sonaba pizpireta..."; esa joyita que es "Bajo el cono azul", con De Angelis; y no hablamos de versiones que en cualquier antología que recoja una docena de tangos cantados de toda la historia del tango no pueden faltar: "Vieja amiga", con Basso; "Marioneta", con Troilo. "Cómo se muere el amor", con De Angelis.

Y me gustó siempre... Inclusive al final, cuando decía con toda la cancha y la poca voz los versos increíbles del tapado de arriño y del mes sin fumar... Ahora voy a casa y pongo "Sólo se quiere una vez"; esos versos de un ignoto —para mí— C. Frolo, tienen toda la melancolía del mundo en su voz: "Tenías los zapatos tan aburridos/ y aquel precioso traje que fue marrón/ las flores del sombrero, envejecidas/ y el zorro avergonzado, de su color".

Después, voy a soñar con nubes grises y patines por el cielo.

El Flaco Abel

BOLICHE DE TANGO

tarea y la pasión de cantar tangos: "El tango es una cosa seria". Y lo que me quería decir era precisamente lo mismo que experimentamos cuando hablamos de la necesidad de "tener años, vida vivida, para cantar tangos". Es que no hay distancia: el que canta se confiesa, debe rendir cuenta de una letra que encarna indefectiblemente en su voz. Y en eso el cantor es un actor, ese esquizofrénico profesional que se desdobra en personajes, en sentires indisolubles de los propios.

Es por eso también que el tango no es música que, como la mayoría de la folklórica, pueda cantarse a coro. El tango es cosa seria y es cosa de "uno", en el sentido de individuo discipoliano, y ningún experimento como el de ese horrible disco de Los Tangueros —todos cantando en patota "Adiós muchachos", "Nostalgias", etc.— puede desmentir esa convicción.

Lo que en última instancia quiero decir es que el cantor de tangos que tenemos dentro es el mismo que pudo ser marinero, Casanova, inventor o peregrino en América por tren de paso; el mismo que puede y pudo hacer de las pasiones su hábitat. Cantar tangos es ser lo mejor de nosotros mismos...

Y AHORA, ESTOS SEÑORES

Sí, estos señores, los cantores... ¡Qué hermosa muestra de vidas! Siempre he sentido que un cantor, como un novelista, un poeta, un músico, un humorista, más allá de mancaduras y tropiezos personales, existe en la capacidad de haber hecho vivir a los demás, con lo suyo, un sentimiento hondo, un cimbronazo sutil o un empujón espiritual de trazo grueso. Por eso no soy de los sectarios en mis gustos de oyente. Creo que si Angelito Vargas sólo hubiera cantado "Tres esquinas" bastaba para el bronce. La forma de decir esa letra tan simple y trivial —"las lindas pibas / de delantal"— no admite parangón con los sostenidos de Plácido Domingo o el desafortunado agudo de "Malagueeeeña" en la voz de un mejicano con aspiraciones de record-man. Sin embargo, no reniego de los efectos melodramáticos y puedo afirmar sin pudores que se me pone la piel de gallina cuando el exagerado del tano Maciel prolonga tal vez indebidamente la "i" de "juvenil" en "Cascabelito", con Pugliese, o cuando Morán hace una pausa terrible, un agujero negro, en medio del verso de



"San José de Flores": Y al verme vencido, más (silencio, silencio...) pobre que, nunnunca". Y creo que sólo una versión desmesurada como ésa —y la de "Pasional" o "El abrojo"— pueden rescatar la esencia de textos que de otra manera, leídos fríamente, son irrescatables. Y ahí están: obristas maestras.

Porque también los cantores son pedazos de nosotros. No hablemos de Gardel, que he descubierto que cada vez canta mejor, ya que Gardel es —como el inmarcesible Dios del Antiguo Testamento— Innombrable. No hablemos de Gardel porque no se puede manipular la figura del Padre: para el elogio o la crítica o sombría echada al pasar. Digamos que Gardel es el blanco, el color blanco entre todos los colores. De él deriva el espectro que lo abre como un abanico de posibilidades actualizadas en cien voces grandes, todas las cadencias. Y si Gardel es esa totalidad que pudimos ser en plenitud, hay un cacho nuestro que es el Rivero de "Pucherito de gallina", otro en el "Pampero" de Pacheco, mucho en la sabia displicencia de Floreal en "Vieja amiga". Y si a veces vivimos con la admirable soltura y equilibrio con que canta Fiore "Con toda la voz que tengo", a veces nuestra sensibilidad rima con el Negro Montero y un

"Antiguo reloj de cobre" incomprensiblemente cercano.

Todos los grandes cantores —y hay muchos, sin duda— han encontrado el tema con el que tocan fondo en sí mismos y nos arrastran; algunos llegan más hondo, otros raspan la piel a su manera. La Susana Rinaldi, tan afecta a la sobreactuación que desdibuja el clima en la impostación exagerada, reinventó un tango excepcional que — pese a haber sido cantado por una cálida voz como la de Raúl Berón, y con Troilo, el autor— no había llegado a tensarse en todas sus posibilidades: "Mensaje", de Cátulo. La Tana dice justo ese "Nunca quieras mal / total, la vida qué importa... / Si es tan finita y tan corta que al final / el polín se corta"... Y las palabras recién adquieren todo su sentido en esa voz.

Lo que hizo el Polaco con "El cantor de Buenos Aires", una obra aparentemente menor de Cobián y Cadícamo, es similar. La buena grabación de Carlos Olmedo hace agua por todos lados cuando Goyeneche mete su fraseo y llena de terrible nostalgia el estribillo: "¿Dónde estarán... los puntos del boliche aquel?". Y es Jorge Manrique el que pregunta en su voz.

DEFENSA Y APOLOGIA DEL CANTOR

Muchas veces hay que soportar críticas apresuradas, prejuiciosas, que hacen una bolsa grande grande y meten a las letras de tango y, junto con ellas, a la mayoría de los cantores. Después, quemar la bolsa. Acusados mayoritariamente de cursilería y amaneramiento expresivo, debidamente exceptuados el Mudo y otros sobrios fraseadores, los cantores son fáciles blancos de burlas que acrecientan la veteranía que se pretende torpemente disimular, la reiteración, el facilismo. Y hay mucho de cierto: no es lindo ver y oír algo gastado, viejo, sin gracia y sin espejo. Lo admito. Voy a hacer, sin embargo, el elogio del cantor de tangos clásico, una especie tal vez —como la conocimos— en extinción. Rescato su fervor, su oficio, esas pasiones que hizo vivir en su voz, que alguna vez grabó con dientes nuevos y Gomina Brancato; rescato esas inflexiones que descubrió en "mi versión" cuando es tarde, regreso a casa y "La que murió en París" me sale igualita a como la hacía Castillo con Tanturi.

JUAN SASTURAIN

BOLICHE DE TANGO

(apuntes para una historia del tango)

La orquesta de TROILO

Sin hacer bulla, los tangueros se meten (nos metemos) en la revista Folklore.

Y como los fanáticos de fútbol, queremos saber todo: nombres, cifras, fechas, datos.

Aquí van algunos referentes a la orquesta de Pichuco; esperamos ayuden a los más jóvenes a comprender una época fecunda de la música popular, que dará espléndidos frutos en un futuro ojalá no muy lejano.

Troilo estaba tocando en la orquesta de Ciriaco Ortiz, un cordobés bandoneonista de estilo definido y personal, y alternaba sus presentaciones con 'bolos' en la de Angel D' Agostino y en la 'gigante' que había preparado Cobián para los carnavales del 37. También grababa con la Típica Víctor, esa que después —mucho después— pasó a llamarse Porteña.

El conjunto formaba así: piano (Orlando Goñi), bandoneones (C. Ortiz, A. Troilo y Toto Rodríguez), violines (Cayetano Puglisi, B. Holgado Barrio y Pedro Sapochnik) y contrabajo (Vicente Sciarreta). Los vocalistas eran el cotizadísimo Antonio Rodríguez Lesende y Susy Del Carril; se disolvió a comienzos de 1937.

Goñi, que era un cajetilla muy desordenado pero ejecutante de garra y notables condiciones, lo convenció de formar un nuevo grupo sobre la base anterior, la Orquesta de Aníbal Troilo. Intervino en la charla el comentarista deportivo 'Corner' Sojit, que era amigo del dueño del Marabú. Allí debutaron, el 1 de julio, con el cantor Alfredo Lucero Palacio. Rodríguez Lesende no había querido ser de la partida.

Sus compañeros eran tangueros viejos, muy jóvenes.



El Toto Juan Miguel Rodríguez (4-1-19) había debutado en el 34 con Cayetano Puglisi, y un par de años más tarde ya estaba con Cobián y Or-

tiz junto a Troilo. Cuando abandonó a Pichuco, en el 48, dirigió la orquesta de Marino, y tocó con Salgán, De Caro, D' Agostino, De Angelis...

Reynaldo Nichele (1-7-18) era de Zárate, de donde salieron tantos músicos excelentes y renovadores. Venía de tocar con Carlos Warren, 'Firpito' y 'Cachito'. Estaría unos veinte años con Troilo, hasta el 56. Para saber quién es, escuchen el solo de violín en 'Recuerdos de Bohemia', de Delfino.

A la semana nomás, cambió de cantor. Se va Lucero y aparece Fiore, Francisco Fiorentino (23-9-5-11-9-55). Hermano del violinista Vicente, alumno de bandoneón de Minotto Di Cicco, tenía su curriculum bien plantado de salidas con Canaro, D' Arienzo y Cobián (con éste grabó "Ladrón", "Qué juez aquél", "Me querés") y Pedro Maffia ("Taconeando"). A ver si pueden encontrar esos discos, los primeros son de Víctor y el último de Columbia. Había hecho una gira por Alemania (Troupe de Folgerman y Gorrese), integrando 'Los poetas del tango' (con Rodio, Nijenson, Bonano y Artola) y la agrupación de Ricardo Malerba. A Troilo lo había conocido rindiendo pruebas en el cine Medrano, mucho tiempo atrás.

La orquesta de Troilo

Pichuco 'se lo bancó' porque no era muy querido su estilo canoro, a tal punto de que Radio El Mundo no contrataba al grupo si no lo cambiaban. La pegó recién en los carnavales del 41, que fue lo que interesó a la Víctor y desde entonces le fue bastante bien, a juzgar por los 62 discos que grabó con Troilo ("Pájaro Ciego" de Bonavena y Bayardó a dúo con Mandarino 28-5-41; "Soñar y nada más" de Canaro y Pelay 4-8-43, "Uruguaya" de Polonio y Velich 20-10-43 y "El Desafío" de Charrúa y Ruiz 20-3-44 con Marino, son los temas que no registró como solista).

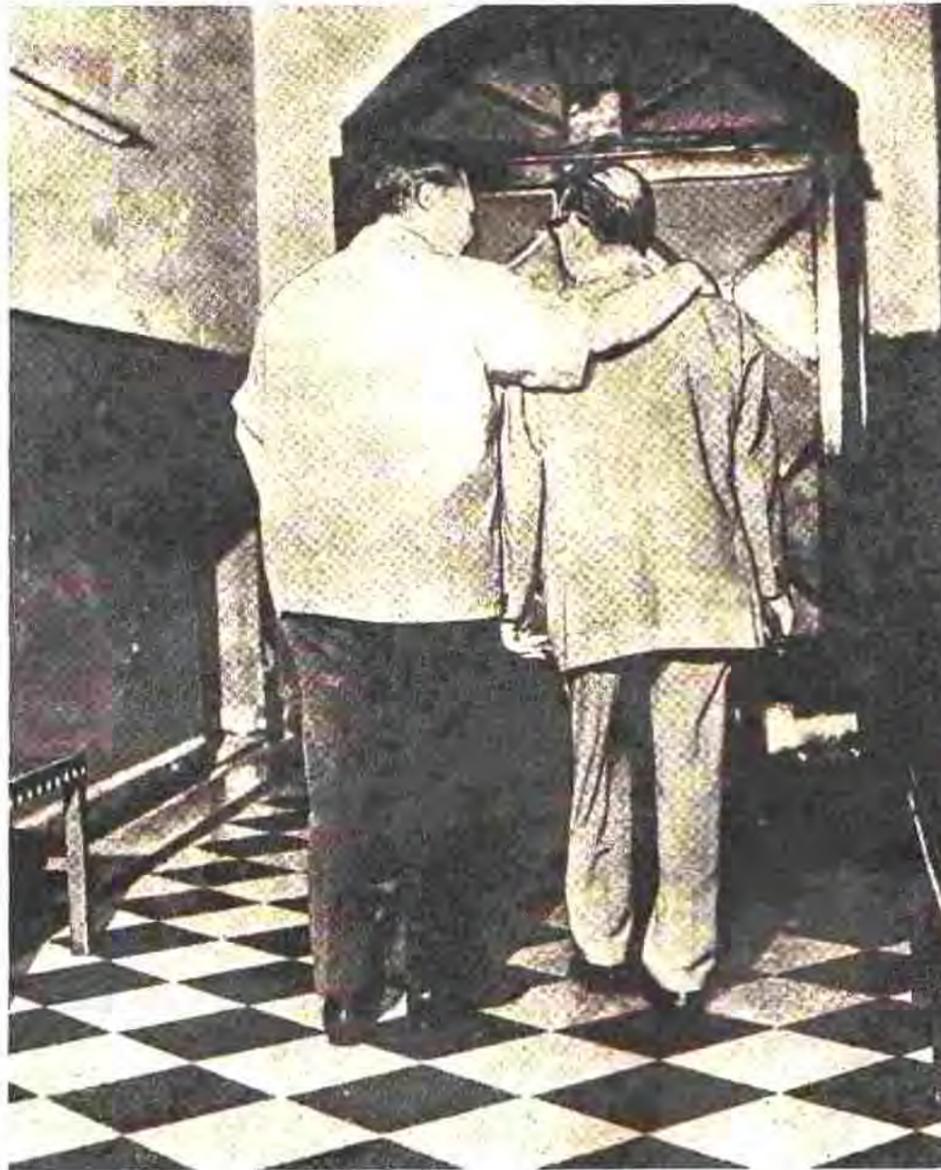
Dejó a Pichuco después de grabar "Temblando", el hermoso vals de Charrúa y Acuña, el 30-3-44. Hasta el accidente en que murió, cantó encabezando su orquesta, después de militar en el grupo de Goñi. Eso de decir 'su orquesta' es en lo administrativo-empresarial, porque sabemos que el primer director arreglador que tuvo fue Piazzolla, a quien siguieron Figari y Spitalnik.

Estábamos en el año 37, cuando ingresan Eduardo Marino (2-12-36), que también había estado con Cobián, después de las orquestas de Manuel Buzón y Elvino Vardaro y el talentoso Hugo Baralis (2-4-14), el que en el 43 deserta para ser primer violín de Cobián y en el 44 pasa a la orquesta de Fiore-Piazzolla. De Baralis habría que hablar largo rato, era hijo del contrabajista homónimo, debutó con Di Cicco y participó de la orquesta nativa de Rafael Rossi. Hasta hace poco siguió haciendo tango sin quedarse ni repetirse.

Como se ve en el cuadro, llegaron David Díaz (uno de los 'pibes Díaz', con sus hermanos los bajistas Pepe y Enrique), al que pueden ubicar haciendo los solos de violín en "Tu perro pequinés", "El último organito", "La viajera perdida", "Pablo". El mencionado Enrique es bien conocido por el apodo 'Kicho', instrumentista de lujo que cambió el bandoneón (tocó en el 36 con Filiberto) por la 'cancha'. Tan bueno es, que Troilo y Piazzolla le dedicaron "Contrabajando" para que se luzca en ese disco TK del 54.

Ya habían grabado dos tangos en Odeón ("Comme il faut" y "Tinta verde"), en el 38.

Piazzolla entró con Marcos Troilo en el año 40. Ya en el 42 se encarga de los arreglos, cosa que no venía al gusto de Goñi, que se fue dejando 71 obras grabadas (del 7/3/38 al 4/8/43) con su zurda pesada, precisa y milonguera, y su diestra bien pulsada, según se advierte en los solos de



"C.T.V.", "Mano brava" y "Farol". Recordemos que Goñi se fue a morir a Montevideo en el 45, en casa del músico Juan Martínez, su amigo.

Este asunto de los arregladores era muy resistido, tanto como lo es ahora en el folklore. Ya los habían usado De Caro y Fresedo, por ejemplo (hablamos de Mario Maurano, Julio Perceval, Gutiérrez del Barrio) y Troilo supo aprovechar a los nuevos talentos. Los arregladores arquetípicos de la época que consideramos fueron Argentino Galván (había colaborado con Miguel Caló, Juan Canaro y Florindo Sassone) y Héctor Artola. El primero era un preciosista traído por Alfredo Gobbi de su Añatuya natal, cuando el violinista se asombró de los trabajos del colega. Pichuco lo hizo reemplazar a Piazzolla, y a él se deben los arreglos de "Me están sobrando las penas",

grupo.

Se dice que el primer cellista tanguero fue el alemán Fritz, que tocó en el 18 con Arolas, y se sabe que Canaro tuvo dos violoncellos en el 21, y que el insustituible Nerón Ferrazzano era número puesto en las filas de Firpo y Maiffia. También habla cello en las formaciones grandes de De Caro y Fresedo.

Troilo también introdujo la viola, a cargo de Simón Zlotnik. En el 53 pone una segunda viola, y la mantiene.

Quien reemplazó a Goñi fue Pepe Basso (Pergamino, 30-1-19), quien también tenía una zurda 'conductora' bien pesada. Dicen las malas lenguas que toca tan fuerte que puede

romper una bordona del piano, yo creo que son mentiras, pero ¿quién le dice...?

Después vino Figari (3-6-17), el autor de "A la parrilla", el que grabó con "Los zorros grises" de José García, quien había integrado la flamante orquesta de Fiore-Piazzolla.

1953 es importante: Troilo le pone música al sainete de Cátulo Castillo "El patio de la Morocha" y representa el papel de Arolas durante un año y medio, acompañado por Roberto Grella. Para la oportunidad, encargó los arreglos a Piazzolla y formó una 'pavadita' de orquesta así: Bandoneones: Troilo, Pajarito García, Fernando Tell, Eduardo Marino y Domingo



La orquesta de Troilo

Mattio; violines: David Díaz, Nichele, Nicolás Alberó, Luis Guerrero, Carmelo Cavallaro, Armando Ziella, Salvador Farace y Carlos Arnal; violas: Cayetano Giana, Víctor Casagrande y Raúl Terre; cellos: Alfredo Citro y 'Nano Fanelli'; contrabajos: Kicho Díaz y Rafael Ferro; piano: Carlos Figari; arpa: Valentina Filippini; flauta: Domingo Rullo; clarinete: Atilio Guerra; oboe: Pedro Herz; fagot: Umberto Lunghi; trompa: Francisco Donatucci; trombón: Roque Di Falco; percusión: Manuel Dopazo.

¿Los contó?, son 31.

Oswaldo Manzi reemplazó a Figari un año. Había tocado con Sassone, Vardaro, Buzón, Joaquín Do Reyes, en el conjunto criollo 'Los Pregoneiros', con Baralís y con Arolas. Lo sucede Oswaldo Berlingieri, que en realidad se llama Bellinghieri y, entre otras cosas, habla estado con Roberto Caló. Es un virtuoso del piano, como se aprecia en las grabaciones de Inspiración (1957) y Nocturna (1962).

Ernesto Baffa entró en el 59 y ocupó el primer ariel de los fuelles. Poco a poco, Troilo va dejando de tocar, y se reserva para pocas oportunidades.

Sin embargo, quedan grabaciones antológicas de toda la década del sesenta. Pichuco se oye en los discos con el cuarteto desprendido de "El patio...", es decir Roberto Grela (guitarra), Edmundo Zaldivar (hijo) (guitarrón) y Kicho Díaz (bajo). También lo integraron Ernesto Báez (guitarrón), Eugenio Pro (bajo) y Roberto Láinez (guitarra).

En el cuadro figuran las últimas formaciones, creo que solamente falta Anibal Arias, que 'hacía' guitarra en el 75.

De los cantores podemos hablar en otra nota, esta es la lista completa:

Alfredo Lucero Palacios: no grabó. Francisco Fiorentino: del 1/7/37 al 20/3/44.

Alberto Marino: del 1/4/43 al 31/11/46 (51 placas).

Floreal Ruiz: 1/10/44 al 8/7/48 (31 placas).

Edmundo Rivero: 1/4/47 al 31/10/49 (11 placas, más 2 en otra época).

Aldo Calderón: 1/8/48 al 31/3/50 (6 placas).

Jorge Casal: 2/3/50 al 30/4/55 (20 placas).

Raúl Berón: 1/2/51 al 31/8/54 (15 placas).

Carlos Olmedo: 3/55 a 4/56 (2 placas).

Angel Cárdenas: 5/56 al 3/4/61 (16 placas).

Pablo Lozano: 1/10/55 al 30/4/56 (1 placa).

Roberto Goyeneche: 1/5/56 al 30/6/64 (51 placas en dos épocas).

Elba Berón: 20/2/61 al 30/11/63 (4 placas).

Roberto Rufino: 1/4/59 al 31/12/65 (10 placas).

Nelly Vázquez: del 63 al 66 (17 placas).

Tito Reyes: del 64 al 74 (22 placas).

Roberto Achával; no grabó.

Juan Carlos Bianco

AÑO	BANDONEONES	VIOLINES	CONTRABAJO	PIANO	CELLO	CANTOR	VIOLA
1/VI/37	A. Troilo Juan M. Rodríguez Roberto Yanitelli	Reynaldo Nichele José Stillman Pedro Sapochnik	Juan Fassio	Orlando Goñi		Alfredo Lucero Palacios Francisco Fiorentino	
37	Eduardo Marino (A.T./J.M.R.)	Hugo Baralís (J.S./P.S.)					
38		David Díaz (H.B./P.S./R.N.)					
39						Amadeo Mandarinó (F.F.)	
40	Marcos Troilo Astor Piazzolla (A.T./J.M.R./E.M.)		Kicho Díaz				
43	A. "Pajarito" García (A.T./J.M.R./E.M./M.I.)	Juan Alsina (D.D./P.S./R.N.)		José Basso	Alfredo Citro	Alberto Marino (F.F.)	
44						Floreal Ruiz (A.M.)	
45		Nicolás Alberó (D.D./R.N./J.A.)					
47	Domingo Mattio (A.T./E.M./A.G.)	(R.N./J.A./N.A.)		Carlos Figari		Edmundo Rivero (F.R.)	Simón Zlotnik
48						Aldo Calderón (E.R./F.R.)	
49	Fernando Tell (A.T./E.M./A.G./D.M.)	(D.D./J.A./N.A.)					
50						Jorge Casal (A.C.)	
51						Raúl Berón (J.C.)	Cayetano Giana
55		Carmelo Cavallaro (D.D./J.A./N.A.)		Oswaldo Manzi	Adriano Fanelli	Pablo Lozano Carlos Olmedo	Victorio Casagrande
56						Angel Cárdenas Roberto Goyeneche	
57		José Vótti (D.D./J.A./N.A.)		Oswaldo Berlingieri (Atilio Stampone)			
58		Carlos Piccione (D.D./J.A./N.A./J.V.)					F. Sanmartino (V.C.)
59	Ernesto Baffa (D.M./A.G./E.M.)		Alcides Rossi		José Bragato	Roberto Rufino (A.C./R.G.)	
61					A. Fanelli	Elba Berón	(C.G./V.C.)
63						Nelly Vázquez (R.R.)	
64						Tito Reyes (N.V.)	
69	Raúl Garelo Abelardo Alfonsín (E.M./D.M.)	Salvador Faralle Claudio González (D.D./J.A./J.V.)		José Colángelo	Miguel Ariz		
	(D.M./R.G./A.A./ E.M./F.T.)	Aquiles Aguilar Francisco Drélico (D.D./H.B./S.F./C.G.)	Rafael del Bagno				



BOLICHE DE TANGO



TROILO

DATOS Y
COMENTARIOS

**Por eso hay
que cuidarlo,
saberle
los
gruñidos**

*"por eso hay que cuidarlo
por las dudas.*

*Saberle los gruñidos,
tocarle la pata,
contemplarlo,
quererlo.*

*Mire si se disgusta,
si se embriaca y se*

Uh, ni pensarlo

lo que se

el silencio

"Pichuco" de Horacio Constantini

Así como para ir en busca de materia, recordemos que Troilo tiene unos pocos datos curiosos.

Troilo debutó profesionalmente en el Cine Petit Colón, que quedaba en Córdoba y Laprida, formando parte de la orquesta estable. El patrón lo había oído en un festival del barrio en esa misma sala, cuando tocó (tenía once o doce años) "Canaro en París". El patrón le ofreció el trabajo, pero Troilo no le hizo caso, porque no le gustaba la habilidad del niño, que no tenía en cuenta la 'variación' clásica de ese tango, que exige buena dirección.

Por esa misma fecha se había hecho socio de River Plate, pues era amante del fútbol. (Lo recordaría muchos años después el mismo Troilo, en el séptimo y ocho, cuando recitó por el disco "Nocturno a mi barrio": "... Con Yacumín, el carbón de la esquina que tenía las hornallas llenas de hollín y que siempre jugó de las izquierdas al lado mío. Siempre, tal vez para estar más cerca de mi corazón").

También integró un trío con Domingo Sapia y Miguel Nijenson, violín y piano respectivamente. Debutaron en las esquinas de Gona, Parral, San Martín, etc., y después pasaron al Café Ferrare, de Córdoba y Pucará.

En ese lugar, también tocó a Pichuco completo, durante unos quince días, un cuarteto de señoritas.

BOLICHE DE TANGO

En 1927 lo encontramos militando en la orquesta de Eduardo Ferro (o Ferri), tocando todo tipo de melodías populares. El muchachito que había perfeccionado su técnica elemental siguiendo a Pedro Maffia, se iba volcando de lleno a la música. Ya no jugaba tanto al fútbol, y ya había 'largado' el comercial Carlos Pellegrini.

Formó su propio quinteto, para actuar en el cine Palace Medrano. El pianista era Héctor Lagna Fietta, con quien escuchaban atentamente todo lo nuevo que mostraba De Caro.

Alfredo Gobbi, amigo de Troilo, lo invita a su grupo. Formaban como violinistas el Director y José Goñi; como pianista otro Goñi, del que hablamos en nota anterior; al contrabajo 'Pucherito' Adesso; y en el otro fueye Alfredo Attadía.

Juan 'Pacho' Maglio lo lleva a su sexteto del Germinal (Corrientes angosta, entre Suipacha y Pellegrini), Tocaban Américo Figola (band.), Benjamín Holgado Barrio y Teodoro Guisado (violines); Alfredo Corleto (contrabajo) y Antonio Malda (canto). El pianista era el mismo Lagna Fietta de quien hablabamos.

Un paso importante se registra el 1/XII/30: Pichuco debuta en el Metropolitan de Lavalle con el Sexteto Vardaro-Pugliese (Gobbi y Vardaro al violín, Pugliese al piano, Luis Adesso al contrabajo). El otro fueye era Miguel Jurado, que fue reemplazado por Ciriaco



Ortiz. El cantor era Luis Díaz, el que había grabado con De Caro.

La agrupación se disolvió, de modo que Pichuco pasó a la orquesta de Ciriaco Ortiz. Solamente para grabar, Ortiz constituyó su grupo 'Los Provincianos' con Troilo y Horacio Gollino (band.), Vardaro y Manuel Núñez (viol.), Orlando Carabelli (p.) y Manfredo Liberatore (cb.). En esa época Troilo grabó también con Luis Petrucelli y la 'Típica Porteña'.

En el 32, fue llamado por De Caro, que ampliaba su orquesta para tocar en el cine Astor. Comienza a componer y actúa en el filme 'Los tres berretines'. La Agrupación se denomina 'Sinfónica' y tenía 5 bandoneones (los restantes eran Pedro Laurens, Alejandro y Armando Blasco, y Calixto Sallago); ganó el Certamen Nacional de Orquestas.

En el 33 va con Gobbi y Orlando al Cine Garay, y pasa al sexteto de Vardaro; actúa en la película de Ferreyra 'Muchachos de la ciudad'. La grabación de un tema durante una actuación en Radio Fénix constituye la única reliquia del Sexteto Vardaro hasta el momento. Se trata del mitológico 'Tigre Viejo'.

En el 34 tocó un tiempo con Angel D'Agostino y en el sexteto de Alfredo Attadía.

En el 35 actuó en el filme 'Radio Bar' y grabó con el 'Cuarteto del 900', que dirigía Feliciano Brunelli. Ese año también reforzó el conjunto de D'Arienzo, quedando un disco como recuerdo: 'Sábado inglés'.

Con Gobbi acompañó al trío Irusta-Fugazot-Demare, tocó con Discepolín para Radio Municipal, volvió con Ferri y con Ortiz.

Y ya llegamos a lo comentado en la nota anterior (Folklore 314).

Toda esta sarta de datos servirá al curioso para guardar, y comparar al escuchar sus disquitos. Pero su objetivo básico es otro, mostrar a cualquier jovenzco con buenas intenciones que un músico no se hace de un día para otro. Antes de formar su orquesta, Troilo había pasado por las batutas de todos, o casi todos, los grandes del tango.

■ Troilo en el disco

Pasaremos lista, en éste y en posteriores trabajos, a la discografía completa de Pichuco. El firmante se atrevió a insertar tímidos comentarios a modo de guías o claves estéticas, destacando lo que más le atrae de algunas versiones. Quizá algún lector generoso decida corroborar la veracidad de mis afirmaciones y compare texto con música. Entonces se habrá logrado mi objetivo: dar a la obra de Troilo la importancia que se merece. No olvidemos que el tango es Música, así, con mayúsculas, y que Troilo es quizá su exponente más claro y equilibrado. Tendía a simplificar y a allanar el camino, era sencillo y audaz, y siempre dió cabida a las nuevas expresiones, por ambiciosas que fueran. Los cantores que pasaron por su orquesta aprendieron muchísimo y fueron

evolucionando incesantemente.

Su obra orquestal, por extensión y profundidad, sólo puede ser comparada con la de Osvaldo Pugliese.

Su labor de compositor, merecerá otra nota, alguna vez.

La primera grabación de la Orquesta de Troilo, ya lo dijimos, fue para el sello Odeón, en el 38: 'Comme il faut' y 'Tinta verde'.

La Guerra Mundial, entre otros inconvenientes sin duda más graves, impidió la edición de los registros del año 39, para el sello Columbia.

Dijimos también que hubo un impasse, hasta la definitiva afirmación de Fiorentino, en los carnavales del 41.

■ 1941

Con Fiorentino

"Yo soy el tango"
"Mano Brava"
"Toda mi vida" (Muy bien los contratiempos rítmicos, con efectos sonoros 'a lo De Caro')
"Con toda la voz que tengo"
"Te aconsejo que me olvides"
"Tabernero" (Todo corre por cuenta del cantor; la orquesta realiza un simple acompañamiento seco y marcado).
"Pájaro ciego" (A dúo con Amadeo Mandarino, que grabó solamente ese tema).
"El bulín de la calle Ayacucho"
"Una carta" (La zurda del piano 'mandando'. Durante el canto la orquesta 'se va al mazo': marca el ritmo y nada más).
"En esta tarde gris"
"Total pa' que sirvo" (Con interesantísimas intervenciones

de bandoneón).
"Tu diagnóstico" (Vertiginoso, bien 'Pa' bailar')
"Cautivo"
"Tinta roja" (Con francas 'paradas' de la orquesta para destacar al cantor. Fiore se 'apropiaba' de los temas. A éste se lo compró).
"No le digas que la quiero"
"Sencillo y compadre"
"Del tiempo guapo"

Instrumentales

"Cachirulo"
"Milongueando en el 40"
"Guapeando"
"Cordón de oro"
"El tamango"

■ 1942

Con Fiorentino

"Malena"
"Mi castigo"
"Tinta Roja" (Si, de nuevo "Tinta Roja")
"Papá Baltazar" (Con hermoso arreglo orquestal)
"Pa' que bailen los muchachos" (El piano se luce. En el estribillo, la orquesta anticipa cada frase del cantor. Habrá otra versión de este tema con el cuarteto. Será excelente)
"Fueye" (Un tango bellísimo. Aquí también se anticipan las frases que va a ser vocalizadas. Como es lógico, se lucen los bandoneones).
"Un placer"
"Colorado, colorado"
"Suerte loca" (Prestar mucha atención a esta composición, una de las mejores de Aieta y García Jiménez)
"Soy muchacho de la guardia"
"Los mareados"
"Acordándome de vos"
"Lejos de Buenos Aires"
"El encopao"

"Pedacito de cielo" (Escuche a Fiore. Pero también escuche atentamente a la orquesta, que brilla presentando el tema de diversas maneras y corona la melodía de contracantos continuos. El arreglo es como para aprender de memoria).
"Tristeza de la calle Corrientes" (Hay muy pocas versiones de esta pieza notable, perfecta)
"No te apures Carablanca"
"Ficha de Oro" (Preguntan los fueyes y responde el piano. Las cuerdas juegan en contramelodías y pizzicatos)
"Grice!" (Goñi en su salsa)
"Barrio de tango" (Este es el Troilo de antología. Ejemplo muy representativo de este período. Hay una exacta amalgama de orquesta y cantor. Debería analizarse en los Conservatorios pero, lamentablemente, se evita el tango en los programas de estudio).
"Pa' que seguir"
"Por las calles de la vida" (Fiore en el límite grave de su tesitura vocal).

Orquesta Anibal Troilo (1941) Parados de izq. a der. P. Sapochnik, O. Goñi, Fiorentino, "Kicho" Díaz, A. Piazzolla. Sentados: David Díaz, "Toto" Rodríguez, Troilo, Marino y H. Baralls.



BOLICHE DE TANGO



"Buenos Aires"

Instrumentales

- "C.T.V."
- "La Tablada"
- "El chupete"
- "De pura cepa"
- "La maleva" (Atenti al solo de Troilo)



1943

Con Fiorentino

- "Corazón no le hagas caso"
- "Margarita Gauthier" (La orquesta presenta la melodía de forma casi esquemática; el lirismo queda para Fiore)
- "Percal" (Un arreglo dramático, ya clásico, con breve intervención del fueye fraseando de modo muy personal)

- "Valsecito amigo"
- "Cada vez que me recuerdes"
- "Soy del 90"
- "Soy un porteño"
- "De barro" (¡Qué tangazo!)
- "Garúa" (Bien 'cuadrado' al principio, con contratiempos bien precisos después. Los repetidos bordoneos 'camperos'. El recurso que aquí emplea la orquesta: crecer en volumen notablemente, partiendo del susurro, fue transmitido por Troilo a sus posteriores vocalistas. En tan digno marco, con escalas ascendentes y descendentes de cuerdas, Fiore se luce. Un arreglo notable).

- "Farol" (Esta grabación marca el ingreso de José Basso, es la primera. Y se nota la diferente pulsación. También es el primer tema conjunto de los hermanos Expósito; Virgilio tenía 16 ó 17 años y ya escribía estas melodías tan audaces)
- "Gime el viento"
- "Sosiego en la noche"
- "A bailar"
- "Orquestas de mi ciudad"
- "Cada día te extraño más" (Esta obra impone un fraseo sólido, buena medida en el cantor. Fiore, por supuesto, da cátedra).

Con Marino

Alberto Marino se llamaba en realidad Vicente Alberto Marinero. Era hijo de dos cantantes líricos italianos, el tenor Angel Marinero y la soprano Angela Musso. Nació en Sicilia (en la capital: Palermo) el 26 de abril del 23.

La familia se radica en Salta el año 26. En el 28 se traslada a Buenos Aires. Alberto se desempeña como monaguillo en la iglesia de San Martín y Santa Fe.

Comienza a cantar en el grupo juvenil "Caramelos Surtidos" y estudia canto desde los quince años con el maestro Eduardo Bohessi.

Con el seudónimo de Alberto De Mari, o Alberto Demare, canta en las orquestas de Emilio Balcarce, Emilio Orlando, Fortunato Mattio y Luis Loresco. En un disco que reúne varias versiones de Marino con Troilo, se dice otra cosa, por error.

Debuta con Pichuco el 5/IV/42, en el Tibidabo. El mismo Fiorentino lo había presentado al director, atraído por sus condiciones. Se ve que Fiore era generoso y estaba por encima de envidias o suspicacias. Troilo se lo 'quitó' a Rofolfo Biaggi, quien ya había apalabrado a Marino.

- "Tango y Copas"
- "Cuando tallan los recuerdos"
- "Ropa blanca"
- "Farolito de papel"
- "Uno" (Solo de Basso al piano, con el soporte armónico de los violines y el apoyo rítmico de los bandoneones. La sencillez de Troilo hace fácil una música de compleja estructura. Ya se escuchan los finales arpegiados de piano, sin el clásico "chán-chán").
- "Tal vez será tu voz" (Brillante versión lírica del tango que

naciera como "Tal vez será mi alcohol").

"Cantando se van las penas" (De Canaro, con los típicos 'bordoneos camperos' que tanto le agradaban, como en "Adiós Pampa mía". Y es precisamente la melodía de ese tango la que canta el fueye, casi al final).

"El barrio del tambor" (Milonga candombeada, como las que cultivaría Castillo. Aquí Marino comienza a utilizar el mencionado recurso de retomar los temas 'pianissimo', a poquísimos volúmenes).

"La luz de un fósforo"

Dúo Fiorentino-Marino

- "Soñar y nada más"
- "Uruguaya" (La segunda grabación de Basso, a pocos días del debut. Suena más suelto, más lírico).

Instrumentales

- "Inspiración"
- "El distinguido ciudadano" (La despedida de Goñi)
- "La Cumparsita"
- "Pablo"

1944

Con Fiorentino

- "¡Tabaco!" (Misteriosas frases en el grave de las cuerdas, como fantasmas de humo. La voz suena cargada de dramatismo)
- "Temblando" (Tierno valsecito criollo, en 'tiempo' muy bailable. Sobresale un breve pero excelente solo de violín. Con esta placa Fiore abandona a Troilo, y se da un gusto quizá inconciente: en el mejor 'estilo Gardel' dice carrpo en lugar de campo).

Con Marino

- "Después" (Bella página de Manzi y Gutiérrez. Este era violinista, y había tocado con Lomuto, Maffia, De Caro y Brignolo. En el 33, integrando la orquesta de Miguel Caló, ganó el primer premio de un concurso de cantores, y siguió cantando como solista. En el 49 formó su propia agrupación).

- "Tres amigos" (La voz, bien timbrada, da el tono justo que impone el relato).
- "Siga el Corso" (Con estribillo 'a lo Marino': descendiendo bien logrado por cantor e instrumentistas).

- "Cristal" (Una obrita maestra. Desde el comienzo, con pizzicatos orlando un canto grave, pasando por las contramelodías del violín durante el solo de piano, el inteligente plan armónico destacando los diferentes climas que plantea el cantor, respetando el espíritu de la letra).

- "Naípe" (Marino muestra aquí gran influencia gardeliana, quizá más evidente que en otras versiones).

- "Rosa de tango"
- "Me están sobrando las penas" (De Argentino Galván y José Basso, arreglador y pianista, con letra de Bahr. A. Marino le sobran las penas, y la voz).

- "Alhucema" (Lo llamaron 'Tango-negro' pero más que nada por el tema argumental. La orquesta da a todo el desarrollo un tinte trágico, con pasajes graves y sugestivos).

- "Nada más que un corazón"
- "Con permiso" (Muy original, como todas las milongas del uruguayo Mastra).

- "Torrente" (También de Manzi y H. Gutiérrez. Por su estructura, y el gusto por la rima consonante, parece de Homero Expósito).

- "Copas, amigos y besos"
 - "Café de los Angelitos"
- Interrumpimos en este punto, por razones de espacio. Hay mucho más, no se preocupe.

Juan Carlos Bianco



Pichuco y Osvaldo Navarro, Jazz y Tango en los carnavales de antes.



Troilo y Argentino Galván, juntos para "La última curda".



Pichuco, rodeado de Astor Piazzolla, el malogrado O. Maderna y Pablo Racciopi.