

FOLKLORE

N° 298 \$ 3.000.-

TANGO QUE ME HICISTE MAL...

Escribe: LUIS BENITO ZAMORA

ilimitado

EL TANGO es siempre una historia
 AIRES DEL 80...

por Esteban Decoral Toselli



BOLICHE DE TANGO

Pedacito de TANGO

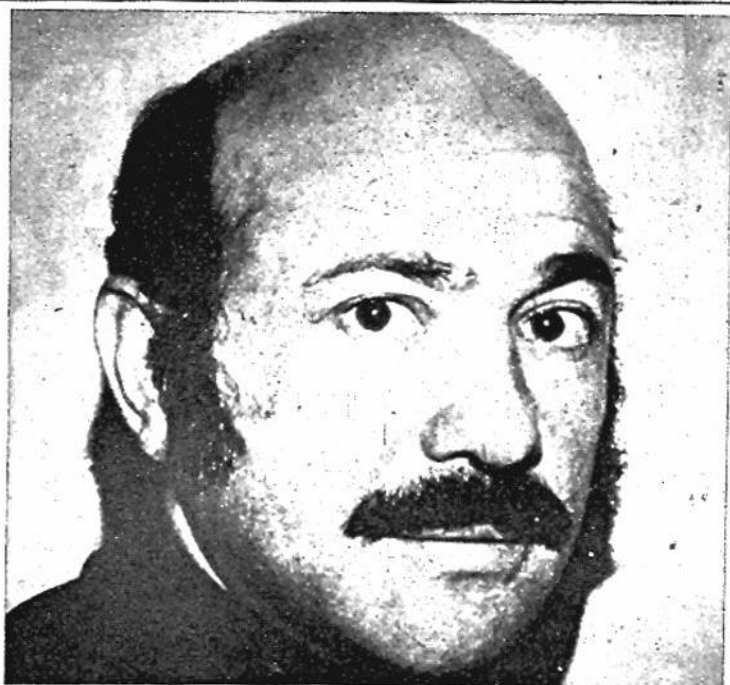
Suplemento
TANGO
 desde este número

FOLKLORE Y TANGO
 Noviembre de 1979
 N° 298 \$ 3.500.-



TANGO: CUESTION DE SIEMPRE

por
**HECTOR
NEGRO**



LA CUESTION DE LA "ESENCIA"

Una de las características fundamentales y permanentes del tango ha sido su capacidad de evolución y de renovación a través de distintas épocas, lo que le permitió actualizarse en función de los gustos y la sensibilidad popular, y a la vez diversificarse en cuanto a estilos y formas, planteando alternativas que conformaron un espectro rico y variado. Esto es bien conocido por quienes no ignoran las expresiones representativas de cada época, ni el curso de la evolución señalada. Hasta el más común de los oyentes, puede advertir esta variedad de estilos y modos expresivos, tanto en el aspecto musical como en el cantado, como así también en la faz creativa. Lo que se suele ignorar es que desde sus primeras épocas —y nos referimos a su etapa precursora—, cada aporte, cada intento de cambio, desataron las consiguientes críticas y rechazos o ceños fruncidos de parte de los tradicionalistas de turno. Abundan los testimonios al respecto y tales cuestionamientos provienen desde casi un rato después que el tango naciera.

Casi siempre, uno de los argumentos fue la preservación de la "esencia", sin que nadie se ocupara seriamente de explicar en qué consistía esa "esencia", que por otra parte fue modificándose a medida que el tango mismo cambiaba, al igual que la ciudad o el suburbio donde se gestó. Sin afirmar que fue el único, pero sí seguro que uno de los pocos, José Gobello se refirió a esa "esencia" y la indagó y define en su breve trabajo titulado "La esencia del Tango", editado en 1980 por "Cuadernos de Tango y Lunfardo". Y la conclusión de quien no

es precisamente un vanguardista en cuanto a su posición ante el tango, ni un entusiasta panegirista de los renovadores actuales, es que esa tan mentada y zarandeada "esencia" es algo mutante de acuerdo a cada época y a los accidentes de la portefidad que el tango expresa (porteñidad entendida con un amplio sentido, no meramente geográfico), según influyen los cambios culturales, de costumbres, de ritmo de vida, lenguaje, gustos, etc., y las consiguientes influencias musicales y/o poéticas predominantes. O sea, que tal esencia no es algo fijo, inmóvil, sino algo cambiante, lo que determina como consecuencia que así lo sea el tango, como su historia y evolución lo revelan.

Entre los tangos de Bevilacqua o Pacho, por ejemplo, y los de Francisco De Caro o el "negro" Joaquín Mora, hay una evidente diferencia, como la hay entre los de Mendizábal o Greco y los de Delfino o Cobián. Esto, sin llegar a comparar con producciones más recientes que moverían a instintivos cuestionamientos; pero sin acercarnos tanto, ocurriría lo mismo con Ponzio o Villoldo frente a Troilo o Salgán. La misma esencia, sí, pero a la vez distinta, del mismo modo que podemos nosotros ser los mismos que fuimos en nuestra adolescencia, pero a la vez como otros, porque el tiempo y la vida nos cambian.

Quizá la aparición de la obra de muchos de los nombrados (tal su diversidad de estilos) suscitara la exclamación de más de un inmovilista: "Esto no es tango.

Tangos eran los de..." (y aquí coloquemos el nombre de acuerdo a la época). Entonces, ¿dónde está la "esencia" si todos son diferentes? Podríamos responder: en su raíz, en su espíritu, y se-

guiríamos manejándonos con términos difíciles de definir con precisión, aunque con un sentido de interpretación de las leyes del cambio o de la evolución, nos entenderíamos. Y allí está la clave, en entender que el fenómeno del tango, tal cual se ha dado y se da, reconoce en el devenir a su sustancia y a la evolución como a su signo característico. Y esa es su esencia verdadera: su fidelidad a la característica esencial de cada época (con su carga histórica), nutriéndose siempre con su raíz y con las aguas de sus fuentes corriendo por su savia.

El resto de las controversias las irá aclarando el tiempo, la vigencia y autenticidad de los intentos, la verdad del contenido de estos.

La ciudad de 1910 no es la de 1981, obviamente. Es posible que un habitante de entonces traído hasta aquí por un milagro impensado, diga al ver este paisaje: "Esta no es Buenos Aires". Y tendrá razón, no es aquella, es ésta. Y este tango que hoy nace no ha de ser seguro el suyo, sino el nuestro. En este aparente juego está otra de las claves.

Ni Buenos Aires ni el tango han de detenerse en el tiempo. A ciudad nueva, tango nuevo. Y si la ciudad nuestra —y todas nuestras ciudades— han de ser inevitablemente las que habitamos, nuestro tango será éste sí, pero afortunadamente, también lo serán todos los otros que permanecen. Para ayudar a conocerlos.

No les neguemos a los habitantes del futuro la posibilidad de saber cómo fuimos —de algún modo y artísticamente jugados en tango—, en la década del '80. No congelemos la esencia, prolonguémosla.

ULTIMO REPORTAJE A CATULO CASTILLO, UN CALIDO RECUERDO, HACE UN AÑO

¿"MENSAJE"... O TESTAMENTO?

Quien sabe. Después de todo, el propio Cátulo decía que "Mensaje" fue dictado una noche por Discépolo, ya muerto. Tal vez éste, concedido hace un año, tenga valor testamentario.

Fue la última entrevista que concedió a la prensa. Tuve ese privilegio. Y este dolor, un año después: mutilar sus declaraciones para que ingresen en el escaso espacio del que dispongo, recorrer en la memoria su acento sereno, dulcemente irónico, didáctico... Todo comenzó cuando le dije que él era un personaje mítico, el último mito del "Buenos Aires que se fue" que cronicaron Ernesto Sábato y Julio De Caro.

—Le agradezco mucho la definición; voy a tratar de convencerme de que alguien puede ser mítico en Buenos Aires, donde todos los días destrozamos alguna cosa.

—¿Por qué se incluye tan pocas veces al tango dentro del contexto de la poesía hispanoamericana?

—El tango en cierta manera es localista por una suerte de pinto-resquisimo que hemos tratado de mantener algunas veces frente a las posibilidades de una semántica que no entienden los que hablan español y entonces hemos considerado que tiene un lenguaje muy especial, no solamente por el lunfardo, sino porque se trata de una forma nacional de hablar, lo que parecería que no nos permite una divulgación con respecto al castellano clásico. En muchos países el "argentino" que hablamos y que es nuestro lenguaje regional, no es entendido. Por eso la divulgación del tango no se produjo como hubiéramos querido. De todas maneras, somos profundos admiradores de la poesía popular hispanoamericana.

—¿Qué opina de lo que podríamos llamar tango rural, es decir, del que ha surgido en las capitales de provincia?

—La ciudad dio origen al tango, en los arrabales al principio; creo que le dije a usted alguna vez que el tango más que una danza o expresión artística, es una actitud social del hombre de las orillas en

freutando al que tomaba rapé en los salones dorados.

—¿Es una forma de rebeldía popular, el tango?

—Sí. Allí está Celedonio Flores que dice "Desde lejos se te manya, pelandruna abacanada". Está gritando que es el solitario, aquel "hombre que está solo y espera" de Scalabrini Ortiz. Enojado consigo mismo: "¡No te metás, pa' que te vas a meter!". Sí, es una actitud de rebeldía definitiva de lo argentino.

—Son numerosas las versiones que circulan en torno al origen del tango. Usted, ¿qué piensa?

—Creo que tiene extracción europea. En algunos casos es bien tano, en el tango del '900 para acá. Los nombres de los cultores iniciales, de los fabricantes, de los inventores como diría Borges, tienen resonancias itálicas: Francisco Canaro, por ejemplo, que es el gran precursor... Y cuando no es italiano el origen, es muy español. Villoldo es un apellido andaluz. Y él es el padre del tango a través de "El choclo", hecho en 1903. Es que la música realmente argentina no existe, porque no existen antecedentes argentinos, ni americanos. Hacia el norte del continente, donde hay civilizaciones de desarrollo especial, tienen una escala pentatónica que no coincide con la notación occidental o europea. Pero el tango si tiene su origen en el viejo continente. Mire: cruzando el río Guadalquivir por el puente de Triana, hay una torre que se llama "La Torre del Oro". —Si tú no conoces la Torre del Oro, no conoces na'... dicen los lugareños. Cerca de allí, me llevó una gitana, cierta vez, a un lugar que se llamaba "El Charco de la Pava". Entré de noche, por el año 1928. Yo trabajaba en un cabaret con una orquesta mía y estaba vestido falsificadamente de gaucho, con un traje azul y unas cosas de lo más raras y así me metí en "El Charco



de la Pava", que era un cortijo que había a unos cuantos kilómetros de Sevilla, a las cuatro de la mañana. Aquello era inhóspito, con individuos de tremenda catadura, con barbijo y picados de viruela, ¡una cosa terrible! Cuando entré a ese local y vi que el ambiente era de pocos amigos, me quedé quietito en la mesa con la gitana que me había llevado, que se llamaba Carmen Vargas. De pronto, surge de una mesa un grito: "¡Qué cante la Purpurina! ¡Qué cante la Purpurina!". Sale una mujer y empieza a expresar una suerte de milonga, acompañada por un guitarrista que llevaba un sombrero gacho color gris y un pañuelo en forma de lengue. ¡Un lengue bien porteño! Así comienza a tocar una milonga y la mujer a cantar. Yo dije: —Pero éstos son un par de porteños que

han caído aquí! ¿Qué tenían que hacer esos tipos en ese lugar a las cuatro de la mañana? ¡Estaban tan fuera de lugar como yo, no tenían nada que ver! Le pregunto a Carmen, entonces: ¿éstos son argentinos? —No, ¡qué van a ser argentinos, son andaluces, son calé!" —¡Pero no! ¡Qué van a ser calé, son porteños! Y voy y me acerco al hombre y le digo: —¿Es usted argentino?

—¡Oiga! ¿Me toma usted p'al pitorreo? ¿Me está tomando usted p'al pitorreo?"

—No señor, no lo tomo p'al pitorreo, le pregunto si es argentino...

—Salgan ustedes. ¡Dejadme solo, dejadme solo!

Y me lo vi venir, sacó una navaja y me quiso agredir.

—La típica actitud del compadrito.

—La típica actitud del compadrito porteño, en la que vi al compadre nuestro queriendo atacar a otro compadrito. Creo que eso que vi

fue la especificación absoluta y total de lo que fue el tango en una época determinada.

—Y a propósito de enfrentamientos: en el mapa de la ciudad, ¿Florida y Boedo no se cruzaron nunca?

—Tuvimos una posición estética que se ha repetido en muchos países del mundo, una especie de enfrentamiento de carácter literario, pero no lo fue tal, realmente. Estaban los personajes que habitaban el Boedo intelectual de los años 20, donde concurrían Raúl González Tuñón —gran amigo mío— Nicolás Olivari o Leónidas Barletta, mi padre José González Castillo que era dramaturgo, con una actitud literaria propiciada por el diario "Crítica" que había inventado, creado, la República de Boedo. Los enfrentamientos no eran, le diré, con Jorge Luis Borges, por ejemplo, porque aunque no compartara sus ideas políticas sé que es una figura de talento excepcional, pero si estábamos contra Eibar Méndez, para darle otro ejemplo, del grupo de Florida. De todas formas, aunque a

veces nos exacerbábamos un poco, unos y otros estábamos formando una expresión de lo nacional en una forma integrada, fuerte y vigorosa.

—Gracias, Cátulo Castillo, por haberme permitido charlar con usted y poder así percibir el testimonio de un hombre mítico de Buenos Aires, como es usted.

—Gracias a usted. Bueno, vuelvo a mi Olimpo, voy a exprimir con Dionisio un ramo de uvas... ¡y me voy a tomar "La última curda" en homenaje a la Grecia clásica!

Se fue, efectivamente, un par de semanas después, a reunirse con todos los duendes mágicos de la canción que poblaron su vida a través de los años. Fue un privilegio, sí, en la primavera pasada, cuando Buenos Aires despedía con tristeza a su último mito, quizás también su último poeta.

ADRIANA ÉSTEVES

LOS BAGUALES



EL
SENTIR
DE
SALTA
EN
SUS
VOCES

BRAVO & MATOS
ASOCIADOS

Bmé. Mitre 1773
9º P. Of. 903
Tel. 45-3771
BUENOS AIRES

LOS SOLISTAS DE D'ARIENZO: FIELES

El tango tiene nombre. Por esos nombres tiene vigencia, trascendencia y constituye uno de los hitos por los cuales se da la imagen del país en el exterior.

Esos nombres responden a épocas, tendencias y estilos. Troilo, Pugliese, Biaggi, Caló, Canaro, Lomuto, De Caro, Francini... Nombres para una historia del romanticismo ciudadano. Para una cróni-

ca entremezclada de barrios, emociones, nostalgias y realidades. Y el tango que se afincara en el Río de la Plata, salió a codearse con el gaucho y la china, cruzó los mares y se instaló en Montmartre. Después la invasión Beatleriana hizo temblar su cetro. Pero es difícil que un pueblo olvide los ritmos que le acunaron. Y la juventud volvió del brazo de "Malena", enlaza el talle de "Ma-

ria" y entona "Uno" o "Garda". Eso lo comprueban a diario "Los Solistas de D'Arienzo" en sus continuas presentaciones en el interior del país. Y eso es lo lindo. La juventud argentina ama lo argentino. ¿Y qué más argentino que el tango? Juan D'Arienzo instaló su estilo en el panorama tanguero y Los Solistas mantienen su línea acompañada y pura reviviendo el reper-



Los Solistas de D'Arienzo: un conjunto taquillero que además hace bailar a la juventud... ¡tango!

torio de su maestro, desaparecido el año pasado, y agregando a las programaciones temas nuevos como "Estrella", de Casinelli y Hernández, "Boedo", "Pianistango", de Lazara, "Mis flores negras", un pasillo colombino en tiempo de vals y algunas más que responden a necesidades del momento.

Los Solistas están integrados por Carlos Lazzari en bandoneón, Milo Dojman en violín, Normando Lazara en piano, Héctor Guri, en contrabajo y las voces de Alberto Echagüe y Osvaldo Ramos. El núcleo nació en 1968, fecha en que, aún perteneciendo a la orquesta de D'Arienzo y con la anuencia de éste, fueron a Japón. Después de eso han estado fuera del país varias veces con la perspectiva de un próximo viaje a Australia, Japón y Centroamérica.

Entre grabaciones, giras por el interior del país, y sus actuaciones en el local capitalino de México y Entre Ríos, el grupo desarrolla una actividad permanente.

Tienen un agradecimiento latente por Jorge Prieto que atiende la organización del grupo con eficiencia y actividad.

Alberto Echagüe es uno de los más antiguos a pesar de haberse ausentado por algunos lapsos. Carlos Lazzari, sobre cuya creatividad pesan los arreglos, se les unió en el '50. El último en ingresar fue el vocalista A. Lázara.

En la actualidad el público los ha escuchado en el programa de Canal 9 "Grandes valores de ayer y de siempre".

—Queremos saber de la repercusión que tienen entre la juventud del interior.

—Los jóvenes se nos acercan y preguntan sobre tango. Quieren saber todo. Están ávidos de tangos. El tango tradicional no tiene mucho mercado en el interior porque van escasos conjuntos. En cambio, cuando escucha un grupo afiatado, los atrapa. Esa es una de las satisfacciones que tenemos; les interesa nuestro conjunto por sus cantantes y su organización, manifiestan Los Solistas complacidos.

—¿Y el tango se escucha o se baila?

—El conjunto toca todos temas bailables, que fue una de las caracte-

ísticas del maestro. En el interior, los jóvenes también bailan el tango, lo escuchan y lo aplauden fervorosamente.

—¿Qué hecho importante pueden relatar a nuestros lectores relacionado con sus actividades?

—Recientemente, en un programa de televisión, el hermano de D'Arienzo, Hernán y un sobrino, Alberto Lafuente, nos entregaron un disco de oro que perteneció a Juan por la razón de ser los continuadores del estilo "darenziano". Ya en vida, el maestro era quien más nos apoyaba, puesto que desde el '88 él ya casi no actuaba. El nos alentaba y empujaba, hasta el momento de su lamentada desaparición. Por eso nuestras presentaciones llevan su sello. Nuestro grupo permanece fiel a su memoria y somos el monumento vivo a su recuerdo.

Nos emociona la gratitud de Los Solistas a quien los moldeara. Actitud poco frecuente. He ahí un signo de la dignidad del trabajo de quienes son una de las agrupaciones que más trabaja y más divulga la música ciudadana.

¡YA ESTAN EN VENTA!

LOS DOS TOMOS DE "ENSEÑANZA DE GUITARRA", DE ARNOLDO PINTOS

EN VENTA EN:

CASA AMERICA • ANTIGUA CASA NUNEZ • DAIAM • RICORDI • VENZMER

y las principales editoriales y casas de música del país

Para envíos al interior, solicitarlos a

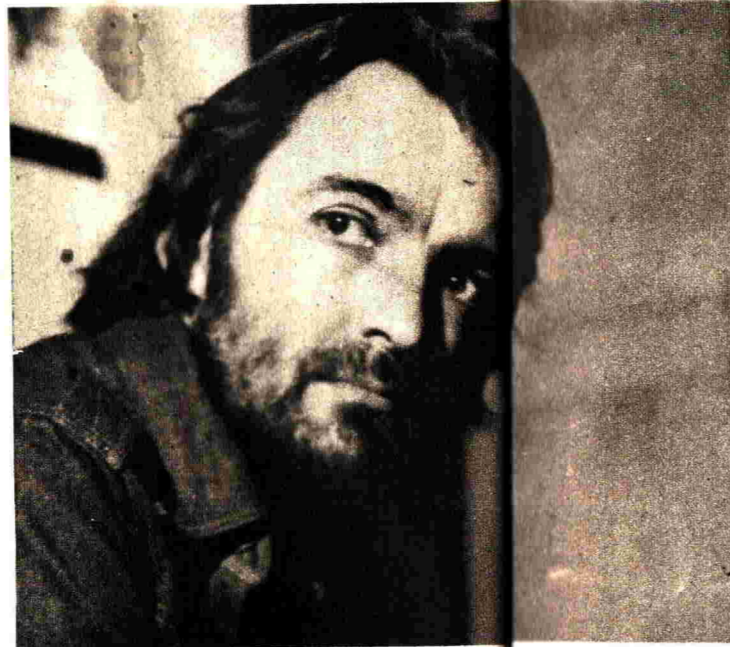
EDICIONES MUSICALES ARNOLDO PINTOS, TRES ARROYOS 1010 - (1416) CAPITAL FEDERAL.

PROXIMAMENTE: Método de quena y otros instrumentos del Altiplano



Preferiría una bandeja nueva con la designación: "MUSICA PORTEÑA"

En general, hay chatura en la producción musical.



Mis vertientes en el tango fueron Pugliese y Piazzolla. Este me abrió un panorama insospechado. A partir de él me gustó la música como música y no como un juego adolescente de acordes dentro de compartimientos estancos.

• La actuación de Rodolfo Mederos despertó grandes expectativas hace dos meses atrás, cuando todos nos preguntábamos cómo se las arreglaría para darnos nuevas imágenes de su inquietante personalidad musical. Y de paso nos preguntábamos, qué instrumento usaría ese maestro de la armonía, si tuviera que describir musicalmente el paisaje de Santiago del Estero o la luna de Tucumán, que siendo tan nuestros, no son el ámbito nocturno ciudadano que les atribuimos a sus creaciones.

—En mi pasado hay cardo, mate y caballos, pero también Peterson y Armstrong. Los jóvenes de hoy viven para afuera. No quiero negar, sin embargo, los siglos de cultura que nos lleva de ventaja Inglaterra, que influyó con los Beatles a nuestra juventud. Pero aquí recién están empezando a mirarse para adentro. Mi geografía es ésta. Los cerros míos son de cemento.

• Cuando los acordes de "Generación Cero": Gustavo Fedel (piano), Diando Ragazzi (guitarra), Eduardo Criscuolo (bajo), Pablo Ragazzi (batería), con Mederos en el bandoneón envuelven al público en un mundo irreal, en el que el deslumbramiento sonoro transcurre por paisajes donde la sensualidad hace parangón con la abstracción, hábilmente equilibradas, el público se eleva hacia las fronteras del lirismo.

—Mis vertientes en el tango fueron Pugliese y Astor. Este me abrió un panorama insospechado. A partir de él, me gustó la música como música y no como un juego adolescente de acordes dentro de compartimientos estancos. La música es un arte incasillable. Mi lenguaje

es concreto. Aunque sería capaz de escribir un blue, no hay separación del individuo y su contexto. Países como el nuestro de pronto van detrás de esquemas que no le pertenecen. O al revés, hipócritamente, intentan la argentinización de una música que no les corresponde. Hay que aprender a incorporar lo universal al servicio de lo propio.

• Sabemos que Mederos está impulsado a una evolución constante, que se advierte desde su separación de los grupos orquestales donde era bandoneonista. Catapultado por su espíritu y la inefable musicalidad que surge de cada una de sus creaciones, aprovecha estructuras de franca influencia vanguardista sin despojarse de la melodía y de la raíz nacional.

—Encuadrar al músico en un género determinado, obedece al temor o a la ignorancia. Lo que no se conoce, da miedo. No podemos hablar de la ignorancia del público porque el público no es ignorante. Simplemente no se le da muchas oportunidades de conocer lo nuevo. En cuanto al músico, lo útil no es tanto el conocimiento técnico, porque la música no es algebraica. La necesidad de encasillarla en géneros, es inercia.

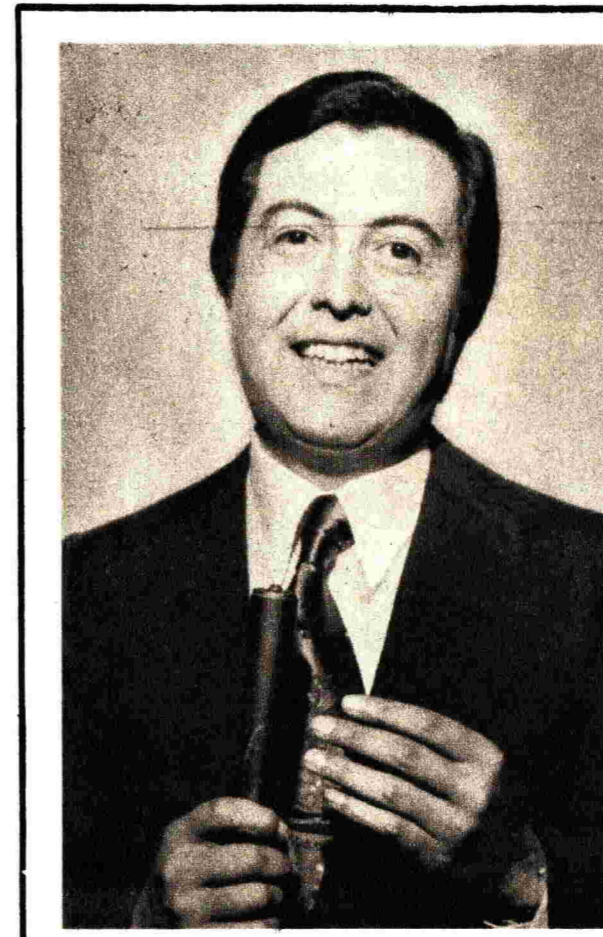
Reconocer que no entendemos a un artista es, para los argentinos, como confesar que no sabemos. Y eso no nos gusta. Entonces lo ignoramos o, como los productores de discos, decimos que "no es comercial". Lo nuevo, lo distinto, nos sorprende, nos toma desprevenidos, porque nos habla de un futuro, que

es como decir "el misterio de la creación".

—El periodismo snob e intelectualoide nos maneja con preguntas que no tienen nada que ver con la música. Y son todos críticos, aunque no nos entiendan. Por otro lado, los productores y los oficinistas manejan la opinión pública. No creo que la gente lo elija a uno, sino que todo viene preparado desde la oficina de producción o la disquería. Yo, felizmente estoy en todas las bandejas: en las de jazz, las de música progresiva, las de tango y las de folklore. Preferiría hacer una bandeja nueva con la designación: "música porteña".

• Como toda exploración positiva, la música de Mederos incursionó por todas las experiencias musicales y lo vimos actuar al lado de folkloristas, lo mismo que al lado de figuras de la música progresiva o del tango. La solidez estética que trasunta, nos tiende el puente hacia una visión de la música argentina con características únicas.

—Me gusta el jazz que es la expresión folk de un núcleo racial y geográfico. No puede hablar de gustos sobre jazz mucha gente que nun-



QUIQUE DAPIAGGI

EL ANIMADOR DE LOS PROGRAMAS DE RADIO Y TELEVISION:

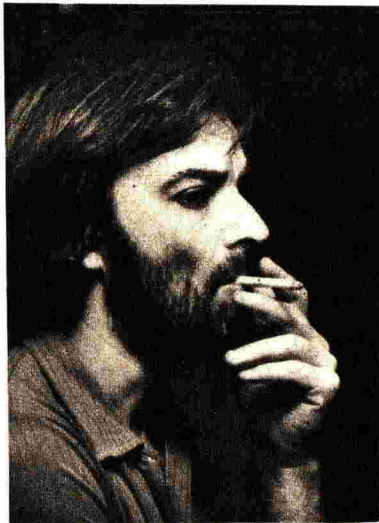
LA PERA GAUCHA CANTOS Y CUENTOS
CANTO CELESTE Y BLANCO FIESTA CRIOLLA
CON LOS MEJORES CUENTOS PROVINCIANOS

CONTRATACION EN:

QUIQUE DAPIAGGI PRODUCCIONES
CINE - RADIO - TELEVISION

Bulnes 1316 - P. B. "2" - Tel. 89 - 3655

RODOLFO MEDEROS: por ahora, "Generación Cero"



En mi pasado hay cardo, mate y caballos. Pero también Peterson y Armstrong. Mi geografía es ésto. Los cerros míos son de cemento.

ca se sentó a escuchar a un Lalo Schiffrin, a Stan Getz o a Gerry Mulligan. Lo que hacen ellos tiene color local. Lo mismo que nuestra música, de acuerdo al contexto musical de cada arreglo que se construya en una obra. No importa la cantidad de músicos que se empleen sino que estén al servicio de la revitalización de una música que defina lo nacional y esencialmente lo porteño. Es que, como las personas, las ciudades, genéticamente, tienen su característica espiritual. Yo no creo en la despersonalización.

—Si todo el mundo escuchara a Bach, Beethoven, Dvorac, Ginastera, Segovia o Aguirre, posiblemente no se dejaría seducir por lo decadente. Aunque todo proceso musical responde también a procesos sociológicos o políticos, los argentinos, si nos tornáramos más exigentes, estaríamos en condiciones de aceptar sólo la verdad.

—Hay chatura en la producción musical, en general. El hippismo no tiene nada que ver. La música joven se decanta y se divide en dos corrientes. La "pesada" y los otros con Spinetta y Lito Nebbia. La "progresiva" tuvo su proceso desde Pappos Blue hasta Crucis, desde lo burdo hasta lo depurado. Lito y Moretto son lo menos "pesado". En todos hay ausencia de recursos melódicos, le dan más importancia a la palabra. Aunque el desarrollo trajo aportes de timbres y ritmos, no fue parejo con la armonía y la melodía. Todo ello coincide con una

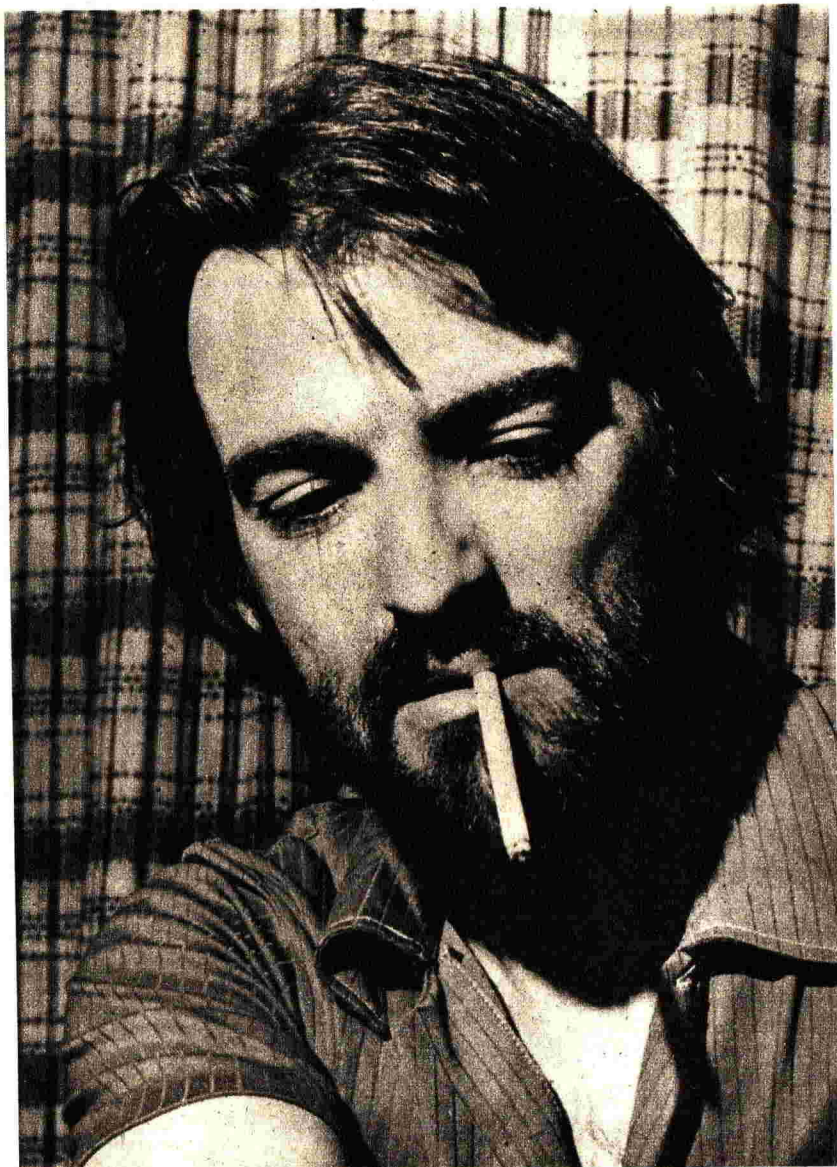
cierta pobreza cultural que incide en todos los conjuntos. Paralelamente, a los adolescentes comienza a interesarles "Generación Cero", y el público joven se hizo una bola de nieve que crece y ahora colma los espectáculos que hacemos. Aunque mi música "chorrea" tango, suena fresca, polentosa y distinta. Los tangueros demasiado cerrados, están perdiendo la oportunidad de integrarse.

• Mirada melancólica que refleja una intensa vida interior. Voz llena de matices, casi como sonaría un bandoneón tocado por Mederos. Enfundado en un conjunto de jean que le da un aspecto tan juvenil como el de los chicos que hacen cola para escucharlo, Mederos sonrío desde su idioma universal: la música.

—Comer, en nuestro país, es fácil. A mí me basta para vivir, y con una sola pilcha para tocar e ir a las entrevistas. Y a mi ego le basta con un solo disco de vez en cuando, para que conozcan lo que estoy haciendo.

• A nosotros nos basta con haberle escuchado en su exitoso recital del Teatro Coliseo, para saber que un músico argentino da la imagen del país aportando a ella lo mejor de lo univiersal.

A.G.





Un maestro habla sobre el tango y la música argentina

OSVALDO PUGLIESE

volver a la gente

"Apenas un laburante del tango", se definió alguna vez. Con 73 años por quemar a fin de año, con casi cuatro décadas de orquesta —debutó en El Nacional el 11 de agosto de 1939—, hablar con él es un deslumbrante ejercicio de aprendizaje. Uno percibe la energía, el entrañable amor por lo que abrazó con pasión y rigor.

La certeza de los pasos dados, la capacidad para nombrar los problemas sin mezclarlos: el análisis, la ternura, la vocación. Un poco más lejos entonces: es un trabajador de la cultura nacional. Y no habla de ayer —sólo de ayer—; ata aquello con esto, lo que hizo y lo que hace; describe un itinerario de vigencia permanente, de coherencia que conjuga, como su música, el ritmo golpeado y sólido ciudadano de la vanguardia y las raíces pampas, como el yuyito que crece entre las baldosas sin quebrarlas.

No es necesario decir que es modesto hasta hablar siempre de "nosotros" —usted lo sabe, lo ha visto tocar—; tampoco es preciso hablar de obras, vida, anécdotas —ponga *La Yumba* en el tocadiscos, después *Recuerdo* —; es difícil decirle a usted, lector, todas las cosas que quedan en el tintero después de hablar con Osvaldo Pugliese. Hubo que elegir y nos quedamos con las cosas que tienen estrictamente que ver con la problemática actual de nuestra música y elegimos una consigna, la suya: *volver a la gente*. Ahí va.

Juan Sasturain

1. PROCESOS

LOS LUGARES

— Para el que se encamina en una actividad como la artística, muchas veces la evolución que experimenta no depende sólo de él mismo sino de lo que el público va aceptando. Es como una condición previa para que el que trabaja se encamine por aquellos senderos que llevan a la cosa popular. Si aparecen estilos, formas de evolución en la obra de un autor o intérprete, esto se debe sobre todo al factor del público y de las fuentes de trabajo; además, al hecho de que el que trabaja se preocupe por ir observando el panorama y se dé cuenta del lugar que debe ocupar en cada momento de su vida.

Para el tango, el proceso tiene que ver con el hecho de que muchas de las fuentes de trabajo han muerto. Por ejemplo, murió el cabaret. Murió como institución, que en la época de su vigencia constituía un medio profesional para gran cantidad de músicos. Claro que como negocio servía a los intereses de explotación de la mujer, los mozos y los mismos músicos... Pero era un lugar... Un lugar que, por los años cincuenta y de un plumazo, desapareció del Bajo. Después, debido a las dificultades económicas, cerró el resto —los más importantes—, como el Tabaris, el Chantecler, el Marabú, el Royal Pigall. De vez en cuando, y aún hoy, se reabre alguno. Pero ya no es el cabaret como institución y negocio. Eso murió.

Como murió el café. La Armonía, el Marzotto, el Tango Bar, el Nacional; murieron los cafés de barrio. Primero la orquesta fue sustituida por la victrola, después... ni victrolas. Nada.

También estaban los clubes. Además de los grandes, en los barrios había una cadena de clubes chicos que constituían para su medio una fuente de cultura y de posibilidad de aprendizaje acaso precario pero valioso. Yo he ido a clubes de Ciudadela o Ramos Mejía donde la gente me ha llevado a ver cómo enseñaban a bordar, a tejer, danzas clásicas, esas cosas. Quiere decir que ir ahí era mucho más

que dar un baile por el simple hecho de ganar unos mangos y darle trabajo a los músicos. Y entonces no había publicidad: unos carteles, una jazz, una típica y se acabó el partido. Y había infinidad de gente. Hoy, esos clubes de barrio, no sólo de la Capital sino también del interior, debido a los altos costos, prácticamente no pueden subsistir. Es raro que hoy haya en un club funciones para bailar.

Mientras todo eso ha muerto, han nacido nuevas fuentes de trabajo. La profesión se inclinó por el recital, el denominado concierto, la televisión, las casas de la noche, el café concert. Pero tocar para oír solamente, y tocar para oír y bailar, son cosas muy diferentes. El modo, el estilo, cambió.

LAS FORMAS

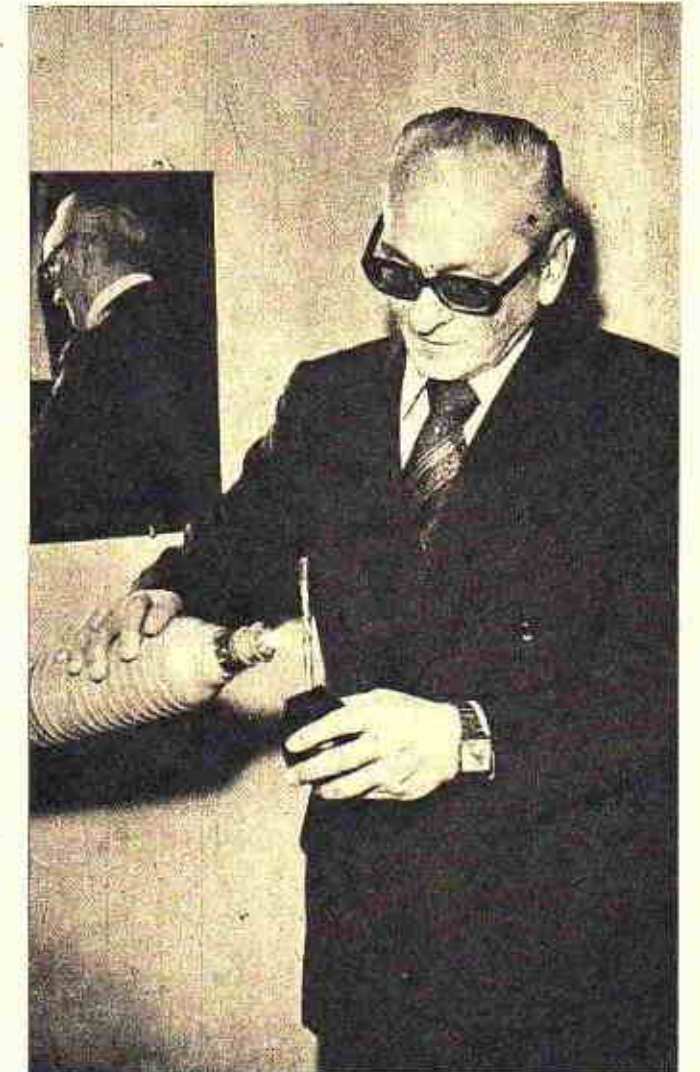
— El arreglo parte de la etapa de Julio De Caro. Ya su obra, junto a la de Maffia y Láurenz, constituyen el tango arreglado. Ahí está el embrión de la armonía, la armonización, la variación. Tanto es así que luego, en el cuarenta, nace una nueva profesión, la del arreglador. Es que la exigencia musical era una cosa vital desde el punto de vista técnico. No se podía entonces tocar como en el año '18 en que todo era media parrilla. Nosotros veníamos de una época en que se tocaba en el cabaret, ahondando la función rítmica, lo emocional del canto, de la melodía; dándole forma a la cosa emotiva. Ahí se requería sentimiento y ritmo para el hombre que estaba allí sumido, bailando... Lo técnico —armonía y arreglos—, no corría.

— Para el cuarenta, no me canso de expresar la importancia que tuvo y tiene un hombre como Carlos Di Sarli en el tango. Como ejemplo de aquéllos que se la pasan con el lápiz y los libros de armonía. El es el exponente puro y máximo de cómo hacer el tango sin nada: sólo melodía y ritmo. Con su ritmo y su modo de tocar bastó para que Di Sarli hiciera un tango que va a durar toda la vida. Fue un admirador y continuador de Fresedo, al que dedicó *Milonguero viejo*, y del que derivan su estilo y su sonido. Porque si bien como intérprete es muy del cuarenta, su repertorio es anterior a la época decareana: Canaro, Firpo, todo del '25 o más atrás.

— En cambio, estábamos nosotros y Troilo, por ejemplo, que comenzamos a hacer el repertorio de De Caro, Láurenz, Maffia y otro grupo de autores menores que por entonces —comienzos del cuarenta— estaban olvidados y no se tocaban. Los desenterramos. Y fue otra línea. Estábamos en un esquemaailable y para oír. No incluyo a D'Arienzo, que era fundamentalmente rítmico, pues lo nuestro era mechado: para oír y para bailar. A partir del cuarenta y pico, con la incorporación a la orquesta de compañeros como Balcarce, Demarco y Roberto Peppe, más la preocupación por los arreglos de algunos que ya estaban, como Ruggero,

Carrasco y Caldara, se fue dando un proceso homogéneo dentro de las características de cada uno en los arregladores. Se fue logrando una cosa más elaborada y de mayor trascendencia orquestal. Y ese trabajo continúa hasta hoy con las nuevas formaciones. Tal el caso de Mederos, de Penón, Masolini, Vinelli que en este momento están trabajando mucho, siempre con la preocupación de entrelazar las ideas que se incorporan sin perder el estilo, la manera propia de la orquesta.

— No puedo hablar de versiones en particular. La *mariposa*, por ejemplo, la estrenamos en La Armonía, juntamente con el tango *Lorenzo*. Es un arreglo de Julián Plaza; *Lorenzo*, de Lavallén. Lo importante es graduar y palpar la resonancia del público. En otra época no podríamos haber hecho a *Evaristo Carriego*, un tango mío que hemos ido trabajando con Penón, con Vinelli, que recién se incorporaba y algo que he picado yo. Ese tango tiene una estructura que no corría en la época de la milonga de hacha y tiza y ahora, de acuerdo con lo que trabajamos, tratamos de fusionar la cosa rítmica con la melódica. Es fundamental no salirse de lo que es la raíz tanguera.



Recuerdos, La Yumba, Negracha, Malandraça, La Beba Adiós Bardi, Cardo y Malvón... contraseñas para la eternidad en la memoria de la gente.

Lo más parecido al amor

Cuando uno escucha *La Yumba*, *La mariposa* o el excepcional *Gallo ciego*, de Bardi, por Pugliese —en la versión antológica de 1959— siente la presencia o la construcción de algo único e indefinible que es más que un estilo, una manera. Es como si un molde exacto hubiese saturado sus formas con la sustancia de los sueños argentinos, de las fantasías de los hombres crecidos en Buenos Aires, sobre todo del '40 para acá. En la reunión única, síntesis perfecta de una marcación rítmica golpeada hasta la obsesión con el lirismo con olor a lagunas y pasto verde que cruza sobre la orquesta desde los violines en un vientito que suaviza los acordes machacados por el piano. Y uno sabe que no es el ritmo epidérmico, trotador, de D'Arienzo o la calesita amable y bien sonante de De Angelis. Lo de Pugliese es un latido profundo, que va y viene en intensidad, una melodía que el viento lleva y trae como el recuerdo de algo compartido silenciosamente por todos, el lugar donde es posible encontrarse pese a todo. Es decir, lo más parecido al amor; pero no el beso ni la caricia sino ese movimiento interior que crece hasta rebasar a flor de piel en un temblor, un brillo en los ojos. Los latidos del corazón oculto de Buenos Aires. Exactamente.

J.S.



Un maestro habla sobre tango y la música argentina

2. RAICES

— Porque hay quienes olvidan que el tango tiene vinculaciones mucho más pronunciadas con el folklore pampeano que con cualquier otra cosa. Hay influencias externas, claro: Cobián responde a la influencia norteamericana; Francisco De Caro, a la europea. Pero igual el tango seguía puro. No como ahora en que las influencias lo han convertido en una cosa mística... Yo no discuto la musicalidad de Stampone o Piazzolla, grandes músicos y tangueros, pero ellos han caído en el jazz.

Y esa raíz del folklore pampeano se nota transparente en autores como Arolas, Greco, Bardi y Canaro. Claro que hay cosas que son puramente porteñas, ciudadanas, como el tango *Rawson*, de Arolas; *La clavada*, de Sanbonini; *El aristócrata*, de Scotieri, etc.; y en otros, como *El abrojo*, de Bardi, la cosa criolla está más pronunciada. En algunos casos, el criollismo va por debajo mientras desde el punto de vista de la composición está lo porteño. Entre mis cosas, *La Yumba* es algo ciudadano, y *Cardo y malvón* mezcla de ambos elementos. Y no son elementos contradictorios. Lo mismo sucede con la obra de De Caro; son porteños *Boedo*, *La rayuela*, *El arranque*, aunque lo criollo esté allí, como se manifiesta en *Tierra querida*. Y quien canta un tango como *La mariposa* está cantando algo criollo. Es por eso tal vez que he tenido siempre la preocupación de incorporar elementos y melodías folklóricas a mi repertorio, como es el caso de *La tupungatina*.

EL FOLKLORE

— Lo mismo sucede con *Caminito soleado* y *El adiós* —de Maruja Pacheco Huergo— o *La canción del soldado* y *Si se calla el cantor*, de Guarany, donde no está descuidado el tango pero está la melodía folklórica. Precisamente, esa síntesis está expresada en una cosa muy linda de Penón, *Abrazo fraternal*, que termina con el sonido de la guitarra en la melodía. Es que siempre me ha gustado la milonga sureña, mucho más afín a la modalidad que la rápida y canyengue. Una obra de Ruggero, *Bordoneo y novecientos*, juega con el contrapunto de esas dos posibilidades.

En lo que respecta al folklore, hay algo que como criollo no puedo dejar de señalar. Hay intérpretes que con el pretexto de aportar algo nuevo parecen haber olvidado el lugar de donde proceden. Cantan como mejicanos, se visten con una rara mezcla latinoamericana, y están hablando con un lenguaje que es para los mejicanos. Y ese no es el camino. Cada uno ha de ser consecuente con el lugar de donde proviene. El riojano, que traiga lo suyo, el modo y las costumbres; lo mismo el cordobés o el salteño. Eso ha consti-

tuido la riqueza del folklore y debe seguir. Y no hay que tirarse con los que llaman tradicionales, porque estas innovaciones que no apuntan a ninguna parte son peores. Yo escucho a Atahualpa tocando y cantando una zamba y me estremezco. Lo mismo con Falú y tantos otros; o Mercedes Sosa, una artista suprema, de una gran pureza; o Los Andariegos; e incluso Ariel Ramírez, un gran compositor, del que pensamos hacer *Alfonsina y el mar*. Y no es cuestión de subirse a una montaña y desde arriba tirar piedras a los que no nos gustan; no es mi actitud. Todo es un proceso. Y del mismo modo que intérpretes que en algún momento pierden el rumbo, se alejan de las raíces, luego las retoman; siempre existe la cabeza del hombre para razonar y cambiar las cosas. Sobre todo cuando lo que está en juego es la música nacional.

3. SITUACIONES

— En lo que respecta al folklore se nota el vacío dejado por un grupo de figuras importantes que han dejado de actuar o están en el extranjero y sería muy importante que esa gente pudiera seguir trabajando, vertiendo la calidad de su música. A eso se suma una difusión ínfima por los medios, que es inferior a la del tango. Sin embargo, el problema del porvenir de la música nacional es más complejo y amplio y tiene que ver con el marco de la crisis económica que estamos atravesando, y que afecta a los intérpretes, compositores y en especial al público. No hay fuentes de trabajo —en el caso del tango— que constituyan una manera de asegurar un sueldo y permitan al músico poder continuar su proceso creativo. Eso contribuiría a mejorar la situación individual del artista y el consenso popular



hacia su obra, pues se escucharían nuevas versiones. Pero si el músico —excepción hecha de tres o cuatro lugares privilegiados— debe trabajar en tres locales por día para sobrevivir, no tiene tiempo para crear. Porque las casas de tango, con contadas excepciones, son flor de un día. Y es por eso que hace veinte años que no hay un éxito-éxito de tango. Porque pese a los medios masivos —están la radio, que difunde bastante, la televisión y el disco— sólo sobreviven las obras del repertorio viejo. De lo nuevo sólo aparece la producción suelta. Y es que falta el resorte fundamental: el contacto directo con el público, que es el que hacía los éxitos, los verdaderos.

— Puede venir la televisión en colores o cualquier otro medio por el que se difunda a los artistas. Pero falta esa relación íntima. Por eso estamos por la reapertura de los cafés como lugares de trabajo donde por una consumición razonable el oyente escucha a la orquesta que quiere. Nosotros lo hicimos hasta el mes pasado en Los Angelitos.

Por eso, la clave está en que la gente pueda asistir a un espectáculo, un teatro, un café o comprar un disco sin sobresaltos económicos; que no le cause ninguna preocupación hacerlo. Eso, y las fuentes de trabajo. Allí está la clave del porvenir inmediato de la música argentina.

LAS VOCES BLANCAS

J. O. PRODUCCIONES

Ayacucho 1204 - 1º A (1111)
Tel. 797-3161 - 42-2423
CAPITAL FEDERAL

Jorgelina Oroná
Representante exclusivo



ORQUESTA DE CAMARA PARA EL TANGO: DE AQUI EN ADELANTE



Edgardo Raúl Iriarte, el director del conjunto orquestal, que responde a una constante inquietud de superación para elevar el tango a su mayor nivel.

Río Cuarto, Mendoza, Sindicato de Empleados de Comercio de Buenos Aires, Centro de Oficiales de Mar del Plata, Clubes de Leones de Capital Federal y varios más, son los objetivos inmediatos para la avanzada de la **Orquesta de Cámara para el Tango**, que está desplegando una inusitada actividad.

La orquesta está constituida de la siguiente manera:

Violines, Alfredo Cristalli, Francisco Fiore, Pablo Buder; viola, Esteban Bondard; cello, Alfredo García; bajo, Néstor Mendoy; bandoneón, Alfredo Barandica y Luis López; vocalista, Alberto Lara; pianista, dirección y arreglos, Edgardo Raúl Iriarte; locución, Osvaldo Ferrer.

Es este último quien responde por todos, cuando les preguntamos sobre el enfoque con que ellos emprendieron la batalla del tango.

—**Nuestro tango es de avanzada, por el nivel, la calidad de los arreglos y el repertorio. Es una línea tan personal que en cualquier lugar llama la atención y tiene gran aceptación. Además, puede ser absorbida por espectadores de todas las edades. No nos dejamos influir por nadie. Iriarte, el director, considera que el microtonalismo y el dodecafonismo se pueden incorporar al tango sin que ello lo desvirtúe, incluso ejecutados con instrumentos tradicionales. Nada de anexarle sonidos exóticos. Por otro lado, nuestro tango es tango, no un tango de cámara. El grupo es de cámara simplemente por razones de número.**

El repertorio abarca distintas épocas aunque realmente los temas más aplaudidos son sin duda "Tanguera" y "El último organito".

Estamos muy contentos con la aceptación masiva del primer disco que tenemos en la calle, y debemos agradecer a todos los locutores de las radios y otros elementos de los medios de difusión por el apoyo que nos prestan en todo momento.

El nacimiento de esta agrupación orquestal se remonta al año 1973 cuando se hizo el bautismo del conjunto, en el Salón Dorado de la Municipalidad de La Plata. Desde entonces su



Los integrantes de la Orquesta de Cámara para el Tango tomaron conciencia de lo que podían hacer individual y colectivamente por la canción ciudadana.

labor fue intensa, y su popularidad fue creciendo entre los conocedores.

Fueron requeridos entonces por todos los organismos artísticos y culturales de la provincia de Buenos Aires, y sus radios y canales.

Durante 1976 fue además orquesta estable de la Municipalidad de La Plata. Y recientemente se presentaron en Rawson y Trelew, contratados por la Dirección de Cultura de esas ciudades y en Cosquín, a través de la Dirección de

Turismo de esa ciudad.

En todas sus presentaciones han recibido los mejores elogios de la crítica.

Es que todos y cada uno de sus integrantes se propusieron, al formarse la orquesta, llegar a una meta que rebasaba lo meramente comercial, ya que ellos consideran que ambas cosas no están reñidas.

Lo importante para todos ellos: lograr el mayor nivel técnico y de expresión.

DE UN SOLO DE AGRI, A AGRI SOLO

Las bóvedas altas y el ladrillo viejo y prestigioso de un Michelangelo silencioso. Estamos sentados en un sillón mullido, en la casi penumbra de una siesta de febrero: la claridad es una arcada blanca al final, tras las rejas y un vidrio hermético. Tenemos una hora hasta que comienza el ensayo del Conjunto de Arcos; y a lo largo de la charla irán llegando con sus estuches inconfundibles los once músicos. Cuando el grabador deje de funcionar empezará el trabajo real: ellos,

a superponer pianos, sonidos sutiles para que todo se oiga naturalmente; nosotros, a desglosar los tramos más ricos, calcular el espacio, empalmar un fragmento con otro, convertir en nota las palabras fluidas, calmas y apasionadas que ha dejado esa voz pastosa, espesa, casi amiga de la ríñera sin filtro.

Confrontando, después, eligiendo las fotos, la conclusión: el lugar le queda bien. Se amalgaman Antonio Agri y ese entorno de paredes altas y aire fresco y

encalmado: su voz, sus ideas y su música tienen algo que ver con un ámbito como ese.

Repasamos todo: fechas, recuerdos, ciclos. Y en el caso de Agri, con todo el respeto posible, hay algo así como una vida oculta y una vida pública: un largo periodo de latencia y manifestación parcial en el ámbito lugareño —Rosario— hasta los treinta años, y el salto posterior a la notoriedad con Piazzolla que culmina, luego de catorce años de permanencia, con la aventura personal —¿definitiva?— iniciada en el '76 con el Conjunto de Arcos. Tres ciclos de maduración progresiva que se definen por continuidad y oposición —cuando pasa de uno a otro no sigue haciendo lo mismo— en una tarea de paulatina profesionalización y decantación vocacional: conocerse, ser músico, hacer lo que quiere. Sobre eso y mucho más habló Agri con Folklore.

La prehistoria

“Empecé de muy chico con una verdulera; después, con el acordeón grande y eso me gustaba. Pero estudié violín porque era lo que había en casa: el 5 de mayo de 1942 cumplía diez años y daba mi primer lección. Pero lamentablemente he estudiado muy poco el instrumento. A los quince hice el primer baile y a los diecisiete empecé con un cuarteto que se llamaba Los Grandes del Tango. Desde entonces, siempre típica: con Domingo Sala, con José Corna —con quien estuve muchos años— y al final con José Sala y Domingo Federico. Viví, desde entonces, de la música; nunca faltaron los bailes y las actuaciones en vivo. Y tuve buenos compañeros y excelentes violinistas: Vicente Olado, que estuvo con Emilio Balcarce, y mi actual compañero Eduardo Malaguarnera. En los últimos años ingresé por concurso a la sinfónica provincial y estuve allí hasta venir a Buenos Aires.

La primera posibilidad fue con José Basso y no se hizo. Hasta que en el '52 apareció Piazzolla.

“No quedé conforme, más allá de la innegable capacidad de los técnicos, con la grabación del disco: el próximo debería grabarse en una iglesia. Ahí no se pierde el sonido.”

Por teléfono, no

Cuando me dijeron de su ingreso me reí: era demasiado. Nosotros lo considerábamos un intocable, el fin de nuestros sueños. Nos reuníamos para oírlo como antes a la orquesta de Saigón del '52... Pero hubo dos amigos que intercedieron: Nito Farace y Márquez, que fue pianista de Fresedo. Como Piazzolla tenía interés le mandamos una de las grabaciones de

entrecasa que hacíamos en Rosario. Entre parentesis, nunca hablamos después con Astor de esa grabación... Pero él quería oírme y llegó Márquez con la idea de que lo llamase después de la una de la mañana y le tocara por teléfono. Me pareció ridículo de mi parte llamar y decirle: Hola, maestro, soy Agri, escuche. Y tocar... Así que convinimos en hacer una prueba. Fue el 17 de octubre de 1962. Fui a Libertad 923, donde él vivía entonces y toque. Después habla-

mos de las condiciones y quedamos en que me llamaría. Yo me fui pensando que no le había gustado.

Pasaron los meses, él apareció en TV con el quinteto y Vardaro en el violín y yo supuse que nunca más. Pero un día de marzo, mientras ensayaba con la sinfónica me avisó mi mujer: llamó Piazzolla. Y ahí empezó la relación definitiva que duró casi catorce años. Me mandó la música del repertorio de entonces —Triunfal, Muerte del ángel, Introducción al ángel, Lo que vendrá, Calambre, etc.— y de la noche a la mañana me encontré tocando con él. El quinteto se completaba con Kicho Diaz, Osvaldo Manzi y Oscar Lopez Ruiz.

Durante todos esos años pasaron muchos: Jaime Gosis, Dante Amicarella en el piano; Cachó Tirao y Malvicino en guitarra y varios más. A mí me tocó ocupar el lugar de algunos monstruos como Bajour, Francini y Vardaro, que habían pasado por el violín de Piazzolla. Y eso significaba muchísimo para un hombre recién venido del interior. En síntesis, con Piazzolla grabé por primera vez, gracias a las actuaciones en todas partes la gente de un cierto nivel me conocía —no el gran público— y en la medida en que lo de Astor fue definitivamente reconocido y respetado, algo de todo eso me llegó a mí.

La aventura personal

No fue, la constitución del conjunto una idea repentina. Yo había oído en Rosario el sonido del conjunto de cámara y desde entonces pensé en la posibilidad de hacer música nuestra con una formación de ese tipo, en lugar de Mozart o Vivaldi. Y lo comenté con Astor. Pero no fue fácil. Debutamos el 10 de julio de 1976 después de un año y medio de ensayos. Fue en la Sala Casacuberta del San Martín, y desde entonces no hemos parado de trabajar. Para hacerlo me desvinculé del Colón pero traje conmigo a la totalidad de los instrumentistas del conjunto, todos hombres que nunca habían hecho música popular y que algunos de ellos, continúan ligados al teatro oficial.

“No se olvide de los once arcos: Bringas, Strasberg, Becquet, Malaguarnera, Perriño y Alsina, violines: Fiocca y Romaniz, violas: Navarro y Valetti, cellos, y el contrabajo de Zeoli.”



“En un viejo almacén de Paseo Colón...”

RIVERO

diálogo de madrugada



La estampa del decidido lunfardo y su marco: una imagen mítica.

La idea era no caer en la nostalgia, los golpes bajos de la melancolía, las referencias a la odiosa piqueta y el progreso más o menos ciego, sordo pero no manco. En fin, que a las dos de la mañana caminando en la madrugada del último viernes de abril entre los pedazos de Independencia hacia el Bajo, la nostalgia se hacía sola, el Viejo Almacén, era un farol que en la esquina de Balcarce parecía un tango demasiado cantado. Allí me esperaba un hombre al que no conocía, en el único sentido de no haber hablado nunca personalmente con él pero sí en todos los otros: Rivero es de esos personajes a los que la popularidad y el reconocimiento han dado una imagen hecha de pocos elementos enfáticos e inconfundibles con los que se lo asocia. Una voz, una presencia física, un repertorio. Y, en los últimos años, un lugar de Buenos Aires. El Viejo Almacén es el estuche de Rivero, su casa.

DESDE LEJOS

A esa casa iba yo, cansado, vagamente incómodo de la hora y las circunstancias en busca de algo impreciso: una hora sandwich en el tiempo del mito, una hora concedida entre gestiones municipales y el momento del recital tanguero, ese lugar exacto de la noche en que su voz rima con los deseos de oyentes dispersos en la penumbra. El me había hecho ese espacio y me esperaba, trajeado impecable, no en la barra confidencial del boliche ni en una mesa del fondo. No; una oficina picoteada de máquinas de escribir que agujerearán el grabador con su tipeo, un clima de sucursal bancaria a las dos de la tarde y el fondo intermitente de alguna voz que se juega en un final o los acordes de un fuefle —¿el de Baffa, tal vez?— que enciende los aplausos contiguos. De vez en cuando se abre

la puertita, entra un mozo o alguien y trae la música consigo. Después, volvemos al clima de oficina.

Ese hombre cortés que me ha indicado un asiento junto a él luego de apretar mi mano con la suya ve mi moderado asombro ante esa actividad de madrugada.

—Siempre así —me aclara con un gesto—. Todo el día, desde la mañana. La gente cree que es tener un boliche y nada más... Tenemos otro en calle Corrientes.

Dejo el grabador a un costado y trato de explicar que no pienso hacerle una nota al fin del Viejo Almacén, que ya las han hecho otros y muy bien sino a él, y desde la perspectiva de nuestra revista. Asiente; me dice que sí, que le han hecho muchas notas, pero que en lugar de lamentarse habría que hacer algo para evitarlo. La demolición, claro.

—¿Y cuál es la situación en este momento?

—Nada, todavía no sabemos nada. Lo que sí, mañana viene la topadora a voltear el Unión y toda la vereda de enfrente.

Y se queda así, silencioso. Se ha prestado amablemente al reportaje pero está allí de algún modo por cumplir. Durante toda la charla tendré la sensación de que está como ausente, lejano, abstraído en otras cosas. Nunca llegará a entusiasmarse con un tema, todo le resultará en cierta manera obvio o prescindible, no demasiado importante para detenerse en ello. Es inteligente y cordial, y eso hará que no me sienta incómodo pese a que frecuentemente la conversación languidece y deba buscar por aquí o por allá las puntas del diálogo. Siento que es como si estuviese tratando de distraer a un hombre con una profunda pena hablándole de otra cosa. Pero acaso no sea así: Rivero no está ni siquiera triste, sólo, abstraído, un poco absorto en algo que desconozco, una cierta melancolía no sentimental, si se pudiera decir.

Elijo el camino viejo, la prehistoria del cantor, aunque sé que no le interesa recordar. —“Usted me hace hacer memoria pero yo no tengo mucha porque vivo más para mañana que para ayer” — pero es el lugar de su biografía donde lo folklórico hace pie firme, ocupa su vocación.

“Es cierto, al comienzo de mi carrera, sería por los años 37 o 38, hice mucha música sureña y folklórica en general con mi hermana Eva, cantando a dúo: zambas, estilos, triunfos, tonadas, cifras. En aquel entonces el medio de trabajo habitual era la radio. A nosotros nos contrataba Radio Cultura para hacer ciclos de música folklórica. El dúo nuestro era una cosa un poco especial, mi hermana hacía también repertorio de cámara junto a las canciones camperas. Hay un estilo de Sciamarella, “Jué pa’ todo”, que cantábamos en la película Pampa y



Custodio de su Viejo Almacén, Rivero espera sin estar solo.

cielo. Porque la Sono Films nos tenía contratados y actuamos en muchas películas cantando. Me acuerdo de haber intervenido en esa Pampa y cielo, en El inglés de los huesos, en El cielo en las manos, en Fortín Alto —que a veces la veo por televisión— y muchas más.

Pero en realidad mi verdadera vocación juvenil fue la guitarra. estudié hasta los 18 años, empezando por las melodías sureñas —el pericón y esas cosas— y siguiendo con los clásicos españoles: Sagrares, Tarrega, Albéniz... Pero a la gente le interesaba más el canto que la guitarra y terminé cantor. Como guitarrista actuaba, en

la época del dúo, dando conciertos de música española en teatros y también como acompañante de músicos populares. La música cuyana la conozco bien pues fui guitarrista del dúo Ocampo-Flores, uno de los mejores tonadistas del país; también acompañé a Francisco Amor, a Nelly

Omar y ocasionalmente también a Ignacio Corsini. El cantor de tangos estaba lejos entonces. Más todavía: yo soy un cantor nacional. Y cantores nacionales los habla entonces —Gardel lo era, Corsini también, o Magaldi— y los hay hoy, aunque pocos. La diferencia con el cantor de tangos es

ATILIO STAMPONE

ITINERARIO

Debuta poniéndose prácticamente los largos para ir a trabajar al café Marzotto en la orquesta de Roberto Dimas en 1944-45. Pasa luego a la orquesta de Pedro Maffia, y trabaja en el Tibidabo aunque era menor de edad. En el '46 conoce a Piazzolla, recién desvinculado de Fiorentino, y es el pianista de su primera orquesta. Graba todos los discos de entonces. Al disolverse la agrupación, trabaja con Mariano Mores en teatro dos temporadas y se va al exterior en el '50. Con la orquesta de Eduardo Blanco recorre Oriente y Europa durante un año y medio tocando tango for export "y hasta disfrazados también"... Al volver, integra en la primera orquesta de Héctor Varela y luego forma rubro con Leopoldo Federico.

Trabajan seis meses en el Tibidabo y graban dos discos; los cantores son Rodríguez Lesende y Juan Carlos Fabri; los arreglos, del precursor Argentino Galván. Al irse Federico a Radio Belgrano queda solo con la orquesta. "Llegué a tener la mejor fila de bandoneones que se podía juntar entonces: Federico, Julián Plaza, Ahumada, Lavallén y Atilio Corral". También integraron la orquesta Simzya Bajour —uno de los violines mayores— y Mauricio Mise.

En el '58, sin dejar la orquesta, integra el Octeto Buenos Aires que organiza Piazzolla de regreso de

Europa. Actúan hasta que Astor se vuelve y de esa labor quedan dos LP. A comienzos del '60 comienza a grabar sistemáticamente y quedan placas como "Buenos Aires hora tango" y "Tangos con Atilio Stampone": cuatro o cinco discos hasta comenzar la nueva etapa. Mientras tanto, ha trabajado para el cine realizando las bandas sonoras de "Un guapo del 900" y "La mano en la trampa" —premio de la crítica— para Torre Nilsson, y "El terrorista" y "El último piso", de Cherniavsky.

En el '64 nace Caño 14, un bastión tanguero que lo tiene como figura hasta hoy. Allí trabaja, continuamente, con pequeños intervalos. Ha vuelto a hacer música de película para "La rabona", de Mario David y en el '73 estrenaron, con Andrés Lizarraga, "Romeo, Julieta y el tango", interpretada por Susana Rinaldi, Jorge Sobral y Javier Portales. Para esa obra escribió el exitoso "Romance de tango". Es autor del exitoso "Afiches", escrito con Homero Expósito en la década del '50, que popularizó casi veinte años después Goyeneche; de "Mocosa", con Lizarraga; de "Ciudadano" y otros. En el '70 formó su actual conjunto de cámara, hoy noneto: violines, Eduardo Balzac, Alberto Besprován; viola, Alberto Selesón; cello, Daniel Pucci; contrabajo, Guillermo Ferrer; guitarra, Guillermo Demonte; percusión, José Luis Colzani; bandoneón, Miguel Ángel Nicosia, y el piano del director. Con él, ha recortado un nombre diferente en los últimos años de la música de Buenos Aires.

—El primer punto es por qué a Stampone, con más de treinta años de actuación profesional, se lo sigue definiendo como músico joven y renovador.

—Acaso sea porque siempre he discriminado entre esencia y lenguaje tanguero. Y sostengo que los lenguajes pueden y deben ser renovados. Además, porque ha sido en los últimos años; más precisamente a partir de la década del '70, que luego de un análisis de conciencia comprendí que el camino en que estaba había agotado las posibilidades de expresión dentro del género y debía salir a buscar nuevas formas, más libres.

—Por partes: ¿cómo es lo del lenguaje renovado?

—Se renueva todo lo que nos rodea: la ciudad, nuestro modo de vivir, la cultura. Yo no vivo, aunque lo quisiera, al mismo ritmo de la década del '40; y eso no lo determino yo sino el entorno. No tenía entonces el monstruo de la TV, que aunque lo quiera resistir me marca ciertas pautas; los medios masivos acercan ritmos, colores musicales que uno puede y quiere incorporar al género. La muchachada, por otra parte, hoy estudia música en serio, en conservatorio, y quiere llevar lo que sabe a lo que hace. Por eso no entiendo la posición de muchos tradicionalistas para quienes la evolución se detuvo en una época que fue sin duda de las más ricas por intérpretes, autores y popularidad de orquestas: el '40. Pero no puede ser que después de eso hayan muerto todos.

—La otra cuestión es la transición que se produce en los años '70, cuando nace o se manifiesta el Stampone "renovador" o el que se tira a la piletta digamos...

—Hasta entonces, la de Atilio Stampone fue una buena orquesta típica que hacía clubes, bailes, con un cuidado trabajo instrumental. Cuando decido cambiar, lo

primero que se modifica es la estructura: deja de ser una orquesta típica, con preponderancia de bandoneones y violines, para ser un conjunto de cámara, con el que pensé que me podría expresar mejor. Me quedo con lo esencial de las cuerdas, que es el cuarteto formado por dos violines, viola y cello, y la parte rítmica que hace al género —contrabajo, piano, más la percusión que agregué este año—, guitarra y bandoneón, como instrumento de color. Es decir, un octeto que se hizo noneto últimamente.

Pero no sólo cambia la estructura sino el concepto musical. Y ese "Concepto", que es el nombre del primer LP del conjunto, refleja el hecho de no estar más sujeto a ningún esquema, a la ortodoxia del tango cuadrado, cuadrado, cuadrado o a la circunstancia de estar tocando para un bailarín. Eso me permitió que en los arreglos haya un solo de violín o de piano tan extenso que no tenga ritmo y esté tratado en forma bastante clásica, con lo que los instrumentistas de gran dominio pueden lucirse.

—¿Quiere decir que la libertad de tratamiento es total?

—Lo de la libertad es un arma de doble filo. Tomás una obra, empezás a transformarla y a veces no sabés hasta dónde podés tocarla sin desvirtuar, sin llegar al disparate y... ¿dónde quedó la obra de fulano? Por eso trato de que no se pierda el sentido del tango. Si en un momento hago un desarrollo y apunto ocho o dieciséis compases míos, siempre retorno al tema. Y no es entrar a divagar sino responder a sugerencias que el propio autor me provoca, para luego volver a él.

—¿Todos los tangos lo permiten?

—Hay una serie de grandes autores —una cualidad



"Se renueva todo lo que nos rodea: la ciudad, la cultura, el modo de vivir".

excepcional del tango es el número de compositores de importancia— que se caracterizan por ser muy musicales, de gran poder creativo y muy ricos armónicamente: Cobián, Bardí, Joaquín Mora, Arolas, Julio y Francisco De Caro —éste sobre todo—, Troilo, Delfino, algo de Canaro; Piazzolla, por ejemplo, es difícil de cambiar pues sus obras ya vienen escritas armónicamente y siempre tienen olor a Piazzolla... En otro grupo están creadores como un Matos Rodríguez que, con todo su valor, son más simples y sin tanta riqueza armónica: si uno los cambia obtiene algo que no tiene nada que ver con Matos Rodríguez.

—Decía hace poco Ferrer que el tango tiene una cualidad singular, compartida con el jazz, por ejemplo, que le permite evolucionar, cambiar, sin perder su esencia. ¿Es así?

—Es una cualidad que poseen sólo las músicas de gran contenido popular: el jazz, el folklore brasileño y nuestra música pueden aceptar grandes renovaciones. Los otros, en general, en cuanto evolucionan se convierten en un híbrido que no se sabe qué es. El tango ha ido del conjunto primitivo con flauta, guitarra y violín a la incorporación del bandoneón, que es el que le da actualmente color, y después a la música organizada, con Julio De Caro. Se ve cómo se han ido incorporando los instrumentos como el cello, el arpa y la percusión. Hoy se hace tango —pueda gustar o no— hasta con una sinfónica; pero también con un piano solo.

—¿Y nuestro folklore?

—Entiendo que también ha ido evolucionando —las zambas que Ariel Ramírez escribe hoy no son las de hace diez años— pero noto que sigue siendo básicamente un fenómeno cantado. Instrumentalmente no se ha desarrollado en forma acorde. Aparecen conjuntos con piano y ritmo pero no hay, por ejemplo, agrupaciones con flauta y cuarteto de cuerdas u otras formas. Son expresiones aisladas.

—Concretamente, en el campo del arreglo musical tanguero, ¿cuáles son los aportes de Stampone en estos últimos años?

—Sin pedantería, pienso que hay varios elementos. Armónicamente, —la armonía es el acorde que sostiene una melodía— me halaga que haya pianistas que se interesen por las cosas que empecé a hacer yo desde el '70; la ruptura de la melodía tanguera para resolverla en vals u otra forma se ha divulgado mucho también, cosa que aportamos tirando la primera piedra. También el hecho de resolver de distinta manera, sin encasillarse en una agrupación definida, según los temas. Algunos los grabé con la orquesta de cuerdas grande; otros, como "Divina", de Mora, "Flores negras", de De Caro o "Ave de paso", de Charlo, con el cuarteto de cuerdas y un violín solista, a manera de concertino; otro tema lo hacen cello y piano; "Milonga triste", de Piana, el quinteto de cuerdas, el vals "Pequeña", de Maderna, yo solo al piano... La misma libertad que me permite incluir el "Adagio" del brasileño Egberto Gismonti o alguna obra de Jobim. Así, un LP se diversifica, la actuación en vivo gana en color y riqueza.

—En la mayoría de los arreglos se nota la elaboración de una introducción desvinculada del tema, casi como un agregado "culto" al comienzo de la melodía, ¿a qué se debe?

—Siento esa necesidad; me cuesta entrar directamente en el tema y necesito crear una introducción de ocho compases. Y, además de mi necesidad personal está el hecho de haber escuchado que en otros lados se hace, y bien. Los arregladores americanos, maestros en eso, jamás entran en frío. La idea es sugerir un clima. Cuando hice el arreglo de "Responso" hubo quien se extrañó del agregado de un kyrie coral al comienzo. Lo que sucede es que, conociendo el origen de la composición —homenaje de Troilo a la muerte de Manzi—, me adhiero a ese homenaje con un agregado que da el clima. En las grabaciones con el "Polaco" Goyeneche creo que cambiamos un poco la idea de cómo se debe acompañar a un

cantor solista, que no debe, necesariamente, ser considerado un cantor de orquesta típica. Aunque cante un tango puede ser acompañado en forma libre; no tiene por qué haber ritmo. Los cantantes solistas norteamericanos como Sinatra o Tony Bennett graban sin que suenen como cantores de una orquesta de jazz; aquí, en cambio, deben sonar como cantores de orquesta típica. Por eso mismo no quise preanunciar los temas en cada introducción, lo que me parece una negligencia de los arregladores. Prefiero, por ejemplo, crear un clima de grotesco al comienzo de "Soy un arlequín" y que sea Goñeche el que dé la melodía.

—¿Hay influencias jazzísticas en el tratamiento de los temas?

—Yo soy un enamorado de dos o tres pianistas norteamericanos: Bill Evans, del que creo haber aprendido algo de tanto escucharlo; Oscar Peterson y, en estos momentos, Chick Corea y Herbie Hancock. He hecho algunos arreglos de solos de contrabajo, en que el piano acompaña, que recuerdan arreglos de jazz. Pero, además, todos los importantes arregladores del jazz han aprendido de los grandes maestros, de Rachmaninof a Ravel. Un hombre como Klaus Ogermann, que hace los arreglos de Jobim-Sinatra y de todos los brasileños en EE.UU., posee una gran formación clásica obtenida en Alemania. Lo mismo hombres como Don Costa o Nelson Riddle, que estuvieron con nosotros el año pasado para el Mundial en el Alvear; son gente de formación rigurosa. Ahí no se improvisa.

—¿Y cuál es tu formación?

—Siempre estudio. Inclusive ahora, los sábados tomo clases con Guillermo Ispla. El piano lo empecé con José Rubione y luego con Vicente Scaramuzza, que fue quien me dio la base más importante. Música, armonía, contrapunto y composición los hice con Julián Bautista y Teodoro Fuchs. Y sigo hurgando, tengo en casa todo lo importante que viene de afuera e investigo...

—¿Cómo vez la situación actual del tango?

—Difusión, no falta. Lo que sí, en los programas matutinos más populares prácticamente se da lugar sólo a la producción tradicional, dejando de lado a los renovadores que, por otra parte, tiene sus adeptos en espacios menos conocidos. Por otra parte, la grabación, debido a los costos, es escasa y se tiende a reproducir el material editado.



"La capacidad de evolucionar sin distorsión sólo la poseen las músicas con gran contenido popular, como el tango, el jazz o el folklore brasileño".

"Lo de la libertad de arreglar es un arma de doble filo".



En cuanto a las modalidades, la línea de lo que podríamos llamar el tango para escuchar, en la que me inscribo, y nace como tendencia a partir del '50, convive con las orquestas tradicionales que siguen haciendo lo suyo. Entre los de vanguardia, hay evidentemente dos líneas: la de Astor y la mía, sin querer decir con esto que soy el mejor, sino simplemente representativo de una manera. Astor hace lo que él llama música de Buenos Aires, baladas, canciones; yo hago tango. En otra zona están los músicos que como Maderos han recibido la influencia y el contacto de los rockeros argentinos y tal vez lo de ellos suene un poco monótono a partir de la base piazzolliana. Otros músicos que están haciendo cosas muy lindas son Garelo, a veces Berlinghieri, aunque nos dé obras cambiantes, las últimas cosas de Piro, dentro de la manera tradicional, y también José Colángelo. Por otra parte, están los grandes monstruos como Salgán o Pugliese, éste último en el desarrollo progresivo de una línea que lo caracteriza, esa manera arrebatada, rítmica y melodiosa a la vez, que sin duda no es la mía. Como Piazzolla soy de escuela trolleana. Finalmente habría que destacar a un músico, aún por realizar, como el bandoneonista Néstor Marconi, instrumentista excepcional, lleno de ideas y con una capacidad de improvisación notable, y el pianista Omar Valente.

—¿Cuál es la repercusión popular de la música del conjunto de Stampone?

—Tengo mi público. En el Caño y en el disco. Los cuatro LP grabados en estos años —"Concepto", "Imágenes", "Jaque mate" y "Mis maestros"— se venden bien y son material de reposición para la grabadora. "Concepto" anda por las doce a catorce mil placas. El próximo disco será con temas exclusivamente míos, una circunstancia para la que creo que ha llegado el momento. Los temas girarán alrededor del mundo de los afectos de un hombre —hijos, pareja, amigos— y las letras, elaboradas sobre la melodía, son obra del talento de Eladia Blázquez. El otro proyecto, además de una gira inmediata, es un espectáculo que sea una especie de cabalgata que recorra la historia del tango hecho con Oscar Araiz para el año que viene con motivo del cuarto centenario de Buenos Aires.

—¿Algo más?

—No, sólo que ahí seguimos siempre, tratando de hacer algo más por el tango y la música de Buenos Aires.

Como pedía Troilo, canta con sentimiento

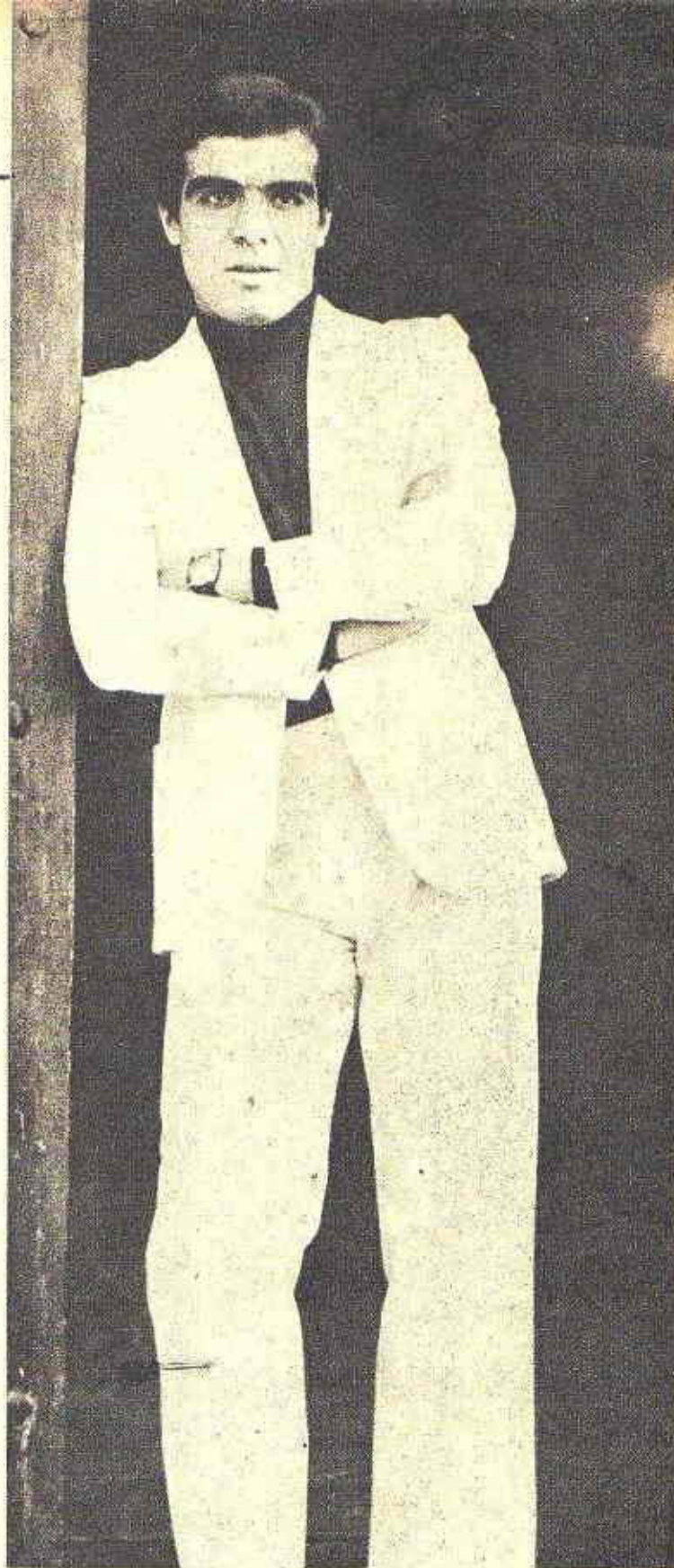
Todo (la carrera) empezó en Teodelina, pueblito de la provincia de Santa Fe.

Podía haber sido otro lugar, otra región. Los fines de semana Jorge Rubén Juárez y Héctor Arbelo, guitarrista, tomaban un micro con rumbo desconocido. Al azar se bajaban en algún pueblo en busca de la fortuna. La fortuna de cantar. Y de cantar tangos. Arbelo era amigo de Quintana, conocido representante del medio. En una fiesta en Teodelina se produjo la conexión y Quintana no dudó: en pocos días lo presentó a la grabadora. Después, la fulgurante trayectoria de un nuevo cantante: Rubén Juárez.

—Ante una obra, ¿qué hace Rubén Juárez intérprete?

—Ubico al poeta y al compositor. Analizo qué quisieron hacer. Qué pretendieron. Ubicada la melodía, respeto la hoja tal cual es. A partir de eso, trato de darle la interpretación que quisieron darle los autores. No más. Buena dicción: que se entienda toda la letra... y después la enmarco dentro de mi estilo.

- Tu estilo.
- Temperamental.
- ¿Buscás el silencio del público?
- Por supuesto. Si no hay silencio, me lo gano. Sin



el silencio es imposible lograr la totalidad de un tema.

- ¿Un cantante para vos es también un actor?
- Es un medio actor.
- Lo más importante.
- Para mí es la faceta artística. El arte, como alegría interior, es también un punto de salvación.
- ¿Cómo te ha salvado el arte?
- He vivido etapas difíciles y sólo las superé a través del arte. Utilizaba el canto como una descarga interna. Y fue la época en que mejor canté, justo en malos momentos emocionales.
- Un tanguero es habitualmente blanco predilecto de las críticas, ¿tuviste temor en ese sentido?
- Cuando comencé pensaba qué dirían los de la

generación del 40. Sabía que deslumbraba una vez que estaba en el escenario, pero sentía temor. Una mirada un poco extraña de algún tanguero me hacía 'bolsa'. Ahora no. Estoy más seguro y consciente de que hago bien las cosas. También sé que me he equivocado mil veces, pero sé lo que quiero y hasta dónde puedo dar. Soy testarudo, y aunque me pongan escollos, siempre intento.

- Fuera del tango.
- Veo y juego fútbol. Soy hincha de Racing y todos los lunes practico en Gimnasia y Esgrima de Vélez Sársfield. Cuando estoy viendo un partido me pongo en el lugar de los protagonistas y eso a veces me hace mal, sobre todo si se trata de penales...

- En el tango sos protagonista, ¿no te hace mal?
- No. Tiene más coherencia. El jugador se puede desmoralizar por cuestiones sentimentales, que puede hacer frente o no en el instante de salir a la cancha. El tanguero, en cambio, está dentro de un esquema, de una filosofía sabida, tal vez no actual pero conocida su línea. Hay una manera de ser constituida desde hace años.

- ¿Cómo funcionan en Juárez el bandoneonista y el cantor?
- Al cabo de ocho años de carrera, el bandoneón ha pasado a segundo plano. Lo fundamental, ahora, es cantar.

- En el final, el principio. Contá tus primeras armas.
- En mi casa todos eran músicos. Guitarristas, bateristas, cantantes, tangueros, la familia de papá. En la de mamá, folkloristas y bailarines. Cuando se hacían fiestas en mi casa se juntaban los bandoneones, las guitarras y los bombos. A mí me llamaban la atención las "teclitas" del bandoneón desde los seis años. Con el tiempo hice algo que parecía dificultoso: tocar y cantar al mismo tiempo. Así me inicié.

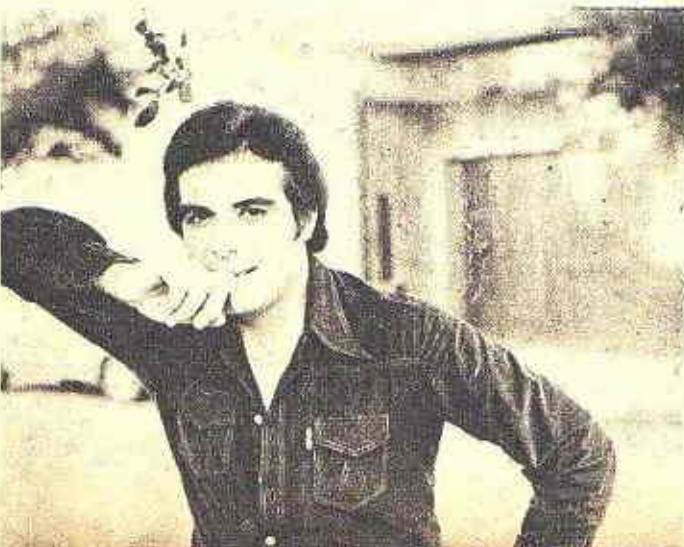


LAS VOCES BLANCAS

J. O. PRODUCCIONES

Ayacucho 1204 - 1º A (1111)
Tel. 797-3161 - 42-2423
CAPITAL FEDERAL

Jorgelina Oroná
Representante exclusivo



RUBEN JUAREZ

el tango y el tiempo

No fue una pregunta sino una reflexión en voz alta lo primero que saltó al encontrarlo. Como si saliese de la vaina aceitada y madura por su propio peso de evidencia.

—Escuchame, Rubén: hace diez años que grabaste el primer disco y seguís siendo un importante cantor de "la nueva generación". Evidentemente el tiempo del tango tiene esas cosas...

—Es así. En otro género, con diez años y una docena de discos, sos "el" intérprete. En el tango es diferente. Son las condiciones que impone un tipo de música con la autenticidad y el carácter del tango, en que las cosas no pasan sino que se decantan y permanecen. Es otro ritmo.

—En tu caso creo que habrás mejorado en lo que se refiere al dominio del escenario, la presencia, pero como cantor ya estabas hecho cuando grabaste "Para vos, canilla". Estabas maduro. ¿Cuántos años tenías?

—Veinte. Ahora tengo treinta y uno. Pero he tenido toda la experiencia que debe vivir alguien que se mete en algo tan serio como el tango. Y es a medida que vas madurando que tomás conciencia de lo que es el tango: un género que tiene cien años y en el que no vas a inventar muchas cosas. Entendés que hay que estar al servicio de la obra y no al revés; que hay temas que, por más que te gusten, no son para vos...

—¿Te pasó?

—Algunas veces. Por ejemplo, grabé "Mañana iré temprano" y no debería haberlo hecho; estaba muy influido todavía por Sosa. Es que yo, como muchos de mi edad, sufrí el fanatismo por Sosa; por eso cantaba y me parecía a él. Te digo más: cuando murió, fue un poco lo que me impulsó a cantar tangos. Quería ser el sucesor de Sosa, mi meta era ésa.

Conozco mucha gente joven que a través de Julio conoció a Gardel. Además, tenía una sonrisa... Era un tipo ganador, que encantaba a las mujeres y donde él iba se llenaba de chicas. Como a mí me gustaba bailar, era una razón más para seguirlo.

—¿Y qué hubo antes del cantor de tangos para Rubén Juárez?

—El bandoneón fue lo primero. A los seis años me lo puso la vieja en las rodillas. Ella siempre cuenta que de chiquito me entretenía haciendo bandoneones de papel para tararear y jugar; así que me llevó al profesor y me dio a elegir entre el fuelle y la verdulera. Y no dudé.

—¿Estudiaste mucho?

—Unos años, hasta los once más o

menos. Después, como sacaba todo de oído, seguí solo, largué los libros.

—¿En tu familia eran músicos?

—Yo soy de Ballesteros, provincia de Córdoba, pero me crié en Avellaneda. Vivía en una casa en que había siempre fiesta; cualquier pretexto era bueno para reunirse. Mi vieja, mis ocho tíos, abuelos, los primos después... Y había gente que venía a casa a tocar el bandoneón.

—Te agarró el tango desde el principio.

—No y sí. Porque, sin dejarlo, pasé por todos los ritmos que influyeron en mi generación a partir de Elvis Presley. En un momento empecé a tocar guitarra porque me pareció más fácil y había amigos que tocaban.

Después conozco a un guitarrista que había grabado con Sosa el disco de música sureña "Milonga triste", Héctor Arbello, y me dice: "Pibe, usted tiene que armarse un repertorio de tango y dedicarse a eso". Y me pasa un montón de tangos "tramposos", de esos para gustar en cantinas: "Se tiran conmigo" y en esa línea entre Sosa y Belussi. Y nos largamos. Hacíamos un número bárbaro con Arbello, bien ensayadito: el fuelle, la guitarra y yo cantando. Los fines de semana salíamos —no más de 300 ó 400 km— y el lunes, a laburar, porque yo siempre laburé: empleado de comercio, cadete...

—Canillita...

—También. Pero tuve una corta carrera porque mi vieja no me dejaba subir a los tranvías. Un día me vio y se acabó el laburo con los diarios.

—¿Cómo te encontraste con Quintana?

—Fue en Teodelina, su pueblo, donde estábamos actuando con Arbello. Me escuchó y quedamos en que cuando llegase a Buenos Aires lo llamaba. Eso fue en marzo del '69, veinte días después me lleva a la grabadora. En julio estaba en el Caño 14. Era la primera vez que alguien debutaba en el Caño, hasta ese momento sólo habían actuado figuras...

—Todo se dio en tres meses...

—Yo soy un tipo de suerte. Pero la ayuda. Y yo sabía que podía. En el Caño me llamó una noche Copés para probarme en público. Fue con Arbello y el dueño me dice: "Pibe, haga tres; a lo sumo cuatro, y se baja". Si le gustaba al público, quedaba. Y yo sabía que mataba... Hice ocho y no me dejaban bajar. Y el mismo dueño me decía: "Subí, subí..."

—¿Qué pasó con Arbello?

—La separación de él fue un momento muy doloroso. Me dolió en el

alma. Con él había aprendido a andar y conocer la gente, a compartir cuando no había guita, en la época de la rifa de la botella o del poncho al final de la actuación... Lo que aprendí con este hombre me sirvió para siempre en mi carrera.

—¿Cuándo grabaste el primer LP?

—Ese mismo año. Y con todos temas nuevos: "Una piba como vos", "Para vos, canilla", "El último farol", "Milonga de corralón", "Sueño de barrilete", "Por amor", "Contame una historia" y el del título: "Mi bandoneón y yo", con música mía y letra de Julio Gutiérrez Martín.

—Era un poco una aventura grabar eso, de donde salieron algunos de los clásicos del '70.

—Es cierto. Y ahora, en el que estoy grabando, me jugué la vida: son todos tangos nuevos, del '70 también.

—Después hablamos de eso y me alegro de que sea así, pero lo importante fue que en aquel momento te largaras con ese repertorio.



—Y ojo, que al mismo tiempo me habían ofrecido cantar con Troilo... Nada menos. El gordo Pichuco me quería llevar cuando escuchó el primer disco. Entonces Quintana le explicó que yo estaba grabando, tenía contrato y que en todo caso se podía hacer algo especial. El gordo dijo que de no ser así le hubiera gustado para su orquesta. "Bueno, dijo, ya que no vas a ser cantante de mi orquesta, ¿querés ser mi ahijado?". Y yo me quería morir. Pero te lo cuento para que veas que en muchos sentidos nos la jugamos solos y con la nuestra. Se me dieron todas...

—Pero también te dieron bastante, creo.

—Siempre estuve rodeado de gente. Gente-gente. Quintana me apuntó muchas cosas, Raúl Garelo también. Claro que también está el egoísmo del tanguero del cuarenta que cree tener la absoluta verdad y así tuvo que empezar a sentir cierto rechazo de parte de los demás. En realidad no me sentí del todo protegido, sobre todo por los intérpretes cantantes de las generaciones anteriores. Es que, como en cualquier ambiente, en el del tango no todo el mundo es inteligente. Hay gente y quien no lo es.

—Pero vos dijiste que querías ser Gardel y llegar a ser lo que había sido...

—Claro que sí. En cuanto a la carrera artística se refiere, yo aspiro a hacer lo que hizo Gardel: ser cantante, hacer películas, hacer conocer lo que es el tango de hoy, como hizo él, que sigue siendo joven. ¿Y quién no aspira a eso?

—Si sentiste cierto rechazo de parte de tus colegas mayores, ¿cómo te trataron los críticos?

—No sé, realmente.

—¿Te sentís reconocido por los tangueros?

—Por los jóvenes, sobre todo, sí.

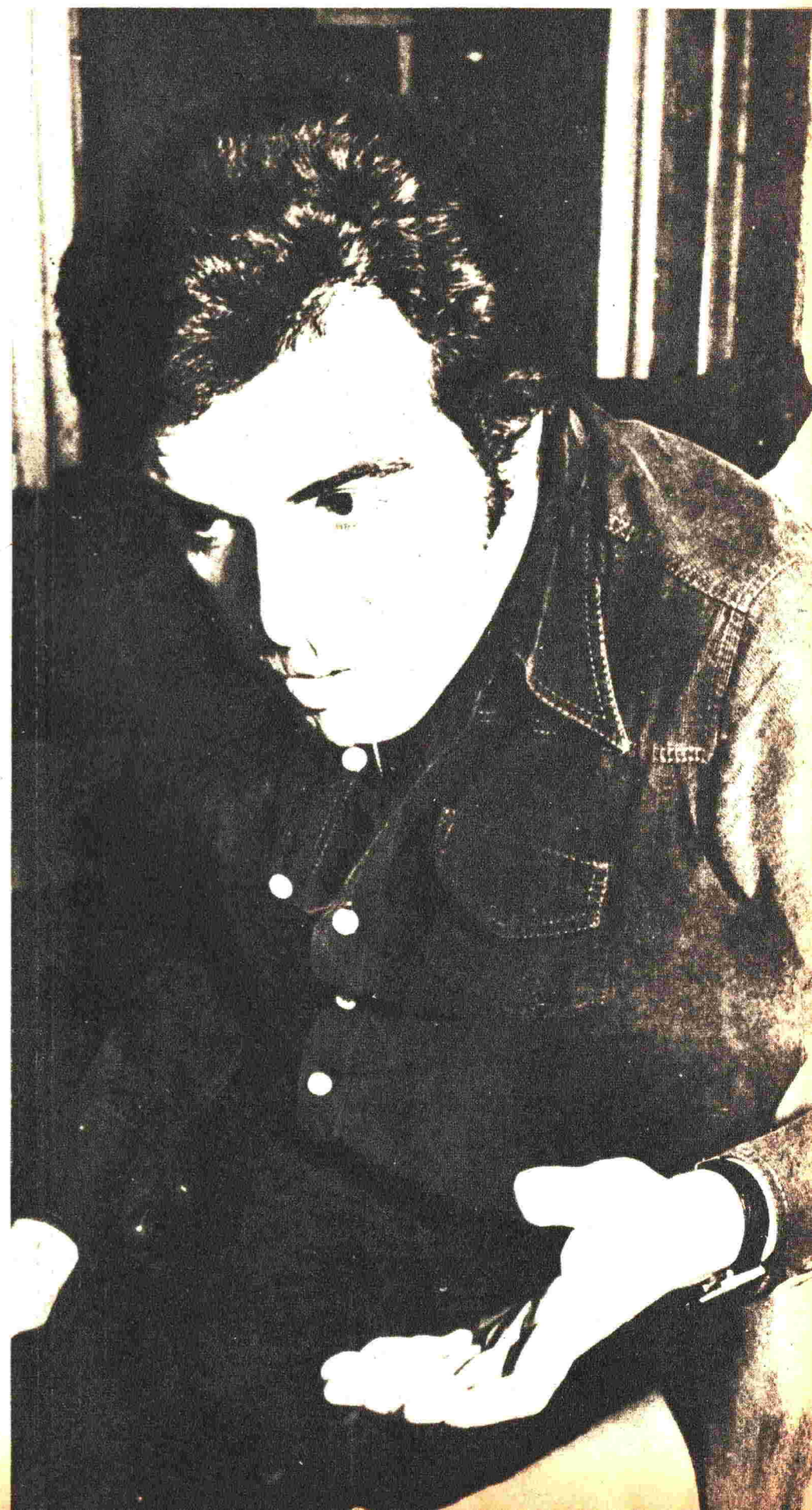
—¿En qué has avanzado en el proyecto de llegar a hacer lo que hizo Gardel?

—Apunto, por ejemplo, a hacer ahora una comedia musical con todas las cosas que nos da el Buenos Aires de hoy.

—¿Y qué experiencia tenés? Te va a exigir mucho...

—Claro, no la tengo pero estoy dispuesto a aprender. La experiencia que tengo proviene del espectáculo armado "El tango de Rubén Juárez" —el que hice este año en El Candil— donde junto a los 16 temas que hago tengo un guión y hay margen para la espontaneidad y las palabras. Siempre quiero hacer otra cosa. Por tem-

—¿Quién no aspira a hacer la carrera artística de Gardel? Como me imagino que un cantante melódico aspirará a ser Frank Sinatra".



Los diez años de vigencia del cantor

peramento, soy de cambiar constantemente y no me gusta estacionarme en un lugar o en una cosa. Encaro las cosas con mucha polenta y fe hasta que me canso y lo dejo. A otra cosa. Ahora me gustaría hacer algo junto con el Negro Laví. No sé qué, pero con el Negro. Si me preguntás quién es el cantante que más me gusta hoy te diría que él. Si me preguntás si cantaría como él te diría que no. Cada uno en lo suyo.

—¿Qué cantantes te gustan, en general?

—Sosa fue el modelo una vez. Pero en general me interesa el intérprete: Cortez, un verdadero cantautor; Víctor Heredia, Jairo, el Negro Laví, Goyeneche. Del cuarenta, todos... Morán, un golazo; Fiorentino, Floreal con Pichuco; Marino; Deval con Salgán; Angel Díaz... Vargas, lo que hacía con ese caudal mínimo de voz. Entre los pibes hay muchos que andan bien.

—Ahora si hablemos de los discos, de tu repertorio...

—Son doce con el nuevo, que no tiene nombre todavía: Mi bandoneón y yo, Nuevos tangos, Viejos tangos, Pasional, Dandy, El aguacero, El tango es tango, Escuela de tango, La canción de Buenos Aires, Las raíces de mi canto, Tangos de oro y el nuevo. Ahí sí que me tiré a la piletta.

—Ahora te podés tirar tranquilo...

—Pienso que siempre el intérprete

debe tirarse a la piletta. Pero todo lleva a un proceso de cambio: la etapa de los veinte es diferente de la de los treinta.

—¿Fulste cambiando tu repertorio?

—Etapas. Al principio me empecé a manejar con el repertorio del disco: "Una piba como vos", "Milonga de corralón" y otras cosas que la gente me pedía y sigo haciendo. Luego se dio la posibilidad de empezar un repertorio de tangos "usados" de otra categoría.

—Algunos "desempolvados" previamente, como "Dandy", que hiciste una hermosa versión...

—Sí. "Dandy", "El aguacero", "Cuando tallan los recuerdos", "La que murió en París", "Margo", "Abandono"... Después, a partir del noveno LP me encontré con algo que me mostró que era la mía: una temática, que no pierda vigencia, buena línea melódica que se adapte a mi modalidad y temperamento, que se pueda arreglar y tenga gancho... En fin, todo.

—Y así te le animaste al gran repertorio de los tangos tabú.

—Sí. Discépolo, "Tormenta"; todo lo de Pichuco con sus cantores; "Después", de Manzi; grabé "Volvió una noche", "La canción de Buenos Aires"; en Tangos de oro grabé "Tres amigos" —horrible por lo comprometido—, "Pa' que bailen los muchachos", que lo tienen Marino y Vargas.

—¿Tiene sentido grabar eso, Rubén? No es más importante incorporar otras cosas menos transitadas?

—Para mí, sí. Algunos tangos, como "La canción de Buenos Aires", están pensados para el espectáculo —abro con él— y lo mismo "Tres amigos", que lo elegí para eso. Ahora, como es cierto que estaba grabando muchas cosas viejas, hice este nuevo. Te cuento: de Eladia Blázquez, "Somos como somos" y "El corazón al sur"; de Chico Novarro, la "Cantata a Buenos Aires" y —junto con Margarita Durán— "Hoy que no estás"; "Chau, no va más", de los Expósito; de los Garello, "Buenos Aires conoce"; de Juanca Tavera, "Vamos todavía"; "Porteñeza rea", de Daniel Piazzolla y Ferrer, que gusta muchísimo, "El último escalón"... Están todos.

—Las últimas: ¿qué le falta al tango?

—Buen gusto en el repertorio para difundir. Siempre va a haber bueno y malo, lo que da bronca es que gente que conoce lo uno y lo otro sigue con lo que no sirve porque se metió en eso. Pero por ahí viene una renovación y lo malo no se escucha más.

—¿Te sentís el cantor, el intérprete tangero de tu tiempo?

—Sí.

—Una tapa para una revista de tango.

—Buenos Aires, viejo. Buenos Aires.



"Siempre me moví en un plano claro, transparente y así gané al público".

"El tango necesita buen gusto en los encargados de difundir".

RUBÉN JUÁREZ

“Tu música es el tango, pibe...”

De tango se habla mucho, y para algunos demasiado. Demasiado si ese trono lo ocupan sólo los “viejos”, como se escucha decir a voces ardas que reclaman ecuanimidad de difusión respecto de los “otros”, los jóvenes. No es por cierto un caso de vida o muerte, ni un problema con mayúsculas. En todo caso, el tema se entabla dentro de una situación general de la música popular argentina que va muchísimo más allá de compositores, intérpretes, difusores, charlistas y cuanto bicho se interese por el tango. Y que en honduras no nos vamos a meter délo por seguro porque en esta nota habla Rubén Juárez, muchacho que ha cumplido 10 pirulines con este asunto de cantarle al porteño. ¿Al porteño?

—Y sí, si me preguntás por dónde pasa el tango, te contesto que por el porteño. Yo soy porteño —fue un accidente haber nacido en Córdoba—, me he criado en una ciudad de tango, rodeado siempre de porteños. No, no, la circunstancia no me condiciona: igual hubiera sido cantor de tangos...

Dan ganas de agregar que le creemos, que no precisa reiterar nada, que se sirva otro café como ha pedido y que siga el monólogo sumergido en una mezcla de placer íntimo y de búsqueda de “objetividad” frente a la escriba. Me pregunta por qué no uso grabador, “es más cómodo”, y le aclaro que está roto pero “de todos modos prefiero el lápiz puesto que



permite la síntesis”. No sé si se conformó con la excusa, pero se adaptó al sistema.

—No le veo carencias al movimiento tanguero. Sin embargo, noto algo así como una bajada de brazos; inclusive, existen pocos críticos, verdaderos analistas. Están los historiadores, los comentaristas, pero no los críticos. A la gente le falta un replanteo de lo que significa el tango, una visión a fondo de la cosa. ¡No quiero creer que está todo comercializado! De pronto conversás con un periodista y te sale con cada pregunta, no te la imaginás... (Ni me atrevo a inquirir, no vaya a suceder que no sepa la fecha de edición de una obra de Eladia Blázquez. A pesar de todo me confesé ignorante y Rubén dejó pasar sablamente la advertencia.

—No puede ser que dejen de lado a la gente que trabaja en serio, lucha y busca la forma de no deformar el género. Si no tenés amor por lo que hacés mejor no lo hagas: el tango debe ser de ese modo, la meta, el motivo, la definición del que está en él. Hace poco actué en Brasil y me encontré con un grupo de pibes que viven allá. Les costaba entender por qué me dediqué al tango siendo tan joven, ¡pero mirá la paradoja! Ellos mismos me decían que los brasileños se les acercaban para conocer algo más del tango, de letras, de autores, en fin, de nuestra música... Finalmente reconocieron que les daba vergüenza no saber un comino.

Le recordamos que desde hace diez años es un profesional del tango. “Ha sido una lucha hecha a pulmón. Me he bañado decenas de opiniones contrarias en relación al laburo y la manera de encararlo, y felizmente me ha ido bien, no me puedo quejar. ¿Si he sido pretencioso? No en cuanto a lo que puede ser figuración, si en el momento de hacer una presentación; me ocupé de todo: el acompañamiento que creo adecuado a mi sentir, el sonido, el repertorio, la cuota de humor. Me encanta el desafío, detesto lo fácil.

Como Rubén debía suponer, quisimos saber lo de siempre, lo remanido; no importa, se lo espetamos con todas las letras: ¿La representatividad de Manzi, Discépolo, Gardel, fue abismalmente mayor que la de Eladia o Ferrer hoy? (No se enojó, para bien de la charla).

—Era otra época y se vivía distinto. Tal vez saboreaban el mismo vino o el mismo mate, pero hoy en día Buenos Aires está minado de cosas extranjeras. Lo de Eladia es un toque de atención, un “ojo, estén alertas, no se olviden...” Son vivencias diferentes. Tal vez antes había más tiempo de analizar al argentino; además aparecían a cada minuto cientos de temas e intérpretes...

Rubén habla de la popularidad, de la necesidad de elegir un repertorio que llegue al público —“yo no apunto a un público sino al público en general”—, de acercarse a la juventud.

—En eso anda ahora. Quiero que la juventud nos escuche, no con prepotencia sino tratando de hablarla, tirándole el asunto como tema para que al menos convenga en escuchar, en dialogar...

¿Y los bailes, le proponemos a Rubén? “No se hacen o existen realmente muy pocos. Claro, se pueden organizar ¡los haría encantadísimo! Cuando canté en bailes fue un golazo.

Después, la música popular —“pasa por el estrato original del hombre”—, los snobs —“también ellos me escuchan”—, Piazzolla —“me gusta cuando no pierde las raíces”—, Garelo y Piro —“siendo modernos, tienen todo el tango en sus venas”—, Rugliese, Salgán, Pichuco —“tanto que se habla de la decadencia del tango, ¿cómo te explicás a estos tres fenómenos?”—, y finalmente, la frase, la única, la que lleva con o sin valija, la de su cara y la de su bandoneón: “El tango es la verdad, no hay otra. Tu música es el tango, pibe...”



Serenamente, NESTOR FABIAN

El comienzo con Mores, los consejos de Rivero, la elección del repertorio, el estilo "melódico", los autores frecuentados, la llegada a Cosquín.



"No canto tangos que denigren a la mujer".

Tal vez por el clima y la tradición de la revista, lo primero que "el Néstor" nos tira sobre la mesa es una actuación muy especial que se le presenta en lo inmediato:

—Voy a Cosquín. Por primera vez. Por ahora tengo miedo porque, por referencias, sé de la masividad impresionante del festival, de la cantidad de figuras de cada día. Pero si uno es profesional debe estar preparado para eso y para cualquier otra cosa. Y creo que lo estoy.

Ufa si lo está... Un fogueo que no admitió medias tintas desde un comienzo, que lo tiró a la piletta grande y supo salir solo:

—Yo comienzo casi simultáneamente como cantor de Mores y actuando en TV, en el '63. Es decir que debuté en primera sin un itinerario anterior, típico de los cantores que han hecho larga experiencia en otras orquestas. A mí la experiencia me vino después... Y eso es bravo. Aprendí mucho, me equivoqué a veces; tuve, por suerte, buenos consejeros. Alguna vez Rivero me explicó que debía cantar con el interés de la voz, no con el capital, si es que quería perdurar. Y tenía razón, pues entonces yo utilizaba toda la potencia de mi voz. De Marino a Goyeneche, todos me dieron su consejo, me ayudaron; me corrigieron una nota mal dada. Y eso es un síntoma halagador, una señal de aprecio: se preocupan porque uno mejore.

DESPUES DE MARIANITO

Tal vez el momento en que Fabián comenzó a popularizar su imagen fue cuando con su sonrisa bonachona y simplota, sin tontería, con una camisa de cuello abierto y sencillo pullover cantaba tangos en los interminables shows de los sábados por la tarde para un público juvenil y bullicioso: "Sábados Continuos" se llamaba aquel programa de Antonio Carrizo por Canal 9 que disputaba la audiencia con Mancera...

—Fue cuando me independicé de Mores, luego de un año de estar con la orquesta. En ese período de solista acaso equivoqué el repertorio, busqué lo que estaba de moda y eso era precisamente lo que no me convenía. Ahí es donde pesa el consejo de los compañeros de más experiencia que nombré.

También en ese momento se configura o define una modalidad que no es difícil ni arbitrario calificar de "melódica". Néstor la explica a través de la influencia de ciertos artistas admirados:

—Desde pibe, cuando me llegó un LP del chileno Lucho Gatica cantando tangos y folklore, me gustó la forma, el estilo. De entre las versiones, recuerdo las de "Uno" y "La vi llegar" particularmente. Por eso en un momento, cuando fui solista, traté de buscar un repertorio similar e incluso grabé casi todos esos temas. Los de folklore no, porque no me dejaron.

LOS GUSTOS Y LA VIDA

Fabián —que ha ido definiendo en estos últimos años un repertorio cada vez



Preparándose para Cosquín '81.

más nuevo y meditado— tiene ideas muy precisas al respecto:

—No me gustan los tangos donde se denigra a la mujer y trato de no tenerlos en mi repertorio. De lo tradicional a lo nuevo, la línea de autores que me gustan va de Manzi y Cátulo a Eladia Blázquez, Mario Laquindani, Chico Novarro, Juanca Tavera... Trato de mantenerme en ella, en todos los ámbitos en los que actúo, que son actualmente muy cambiantes: no sólo Grandes Valores en TV y ATC, sino también el interior; la repercusión es muy buena, nos reciben muy bien y confirman la tradicional calidez de la gente del interior. Otro medio donde trabajo con regularidad es en fiestas particulares, lugar de actuación de numerosos artistas que tenemos allí un medio muy especial de trabajo y comunicación con el público.

Actualmente, la actividad discográfica de Fabián se canaliza, con producción propia, a través del sello Microfón. Ha recorrido un completo itinerario desde el debut con Mores y lo han secundado, en el disco, Roberto Pansera, Atilio Stampone, Osvaldo Requena y —actualmente— el dotado pianista y compositor Osvaldo Tarantino, precisamente autor, junto a Tavera, de gran parte de las obras del repertorio actual de Fabián.

Este barítono atenorado —como le gusta precisar, señalando la optimidad de su registro para la música de Buenos Aires— ha sabido encontrar desde su San Telmo un lugar en el tango y en su voz: un espacio vocal propio, un repertorio personal, una modalidad inconfundible. Y siempre ha sido él, un muchacho sencillo y sin desbordes, un tanguero especial. "el Néstor" desde hace casi veinte años.

**BALLET
SALTA
CON:
MARINA
Y HUGO
JIMENEZ**



**CONSULTAS Y
CONTRATACION
PASTEUR 780
- Dpto. 6 -
PLANTA BAJA**

**TEL. 48-7580
CAPITAL
C.P. 1028**

ORQUESTA DEL TANGO DE BUENOS AIRES

PERMITIDO PASAR
EMPLEADOS
MUNICIPALES
HACIENDO

TANGO



PERMITIDO PASAR EMPLEADOS MUNICIPALES HACIENDO TANGO

Estuvimos reiteradamente en los ensayos, sobre todo en los últimos, en la sala Casacuberta donde debutaron el 2 de febrero. Primero **Carlitos García**, luego **Raúl Garello** tomaban la batuta inexistente y disponían del atril mayor. De las nueve a las once; una pausa de media hora para desparramarse por los bares de Corrientes o Sarmiento, y de nuevo hasta la una. Así todos los días, como buenos empleados municipales...

—¿Son empleados, no?

—Así es: contratados por un año por la Municipalidad de Buenos Aires. Hay un contrato hasta el 31 de diciembre de 1980, prorrogable total o parcialmente. Eso vale para los músicos y para los directores.

—¿Y en tu caso, qué cargo tenés?

Oscar del Priore sonríe, hace un gesto vago.

—No sé bien cómo figuró, porque yo ya era y soy empleado municipal —trabajo en la radio—. Creo que estoy de presentador y redactor de los textos para la orquesta, pero eso es lo de menos. Mi trabajo habitual y más notorio va a ser la realización de las presentaciones de la Orquesta del Tango de Buenos Aires.

—Pero vos tenés que ver con el origen mismo de esto...

—Sí. No sé exactamente en qué nivel se habrá encendido la idea de la formación estable de tango, pero yo tomé contacto con el secretario de Cultura, Dr. Ricardo Fleixá, a mediados del año pasado. Me hablaron del proyecto y me consultaron sobre si era posible, y —si lo era— cómo había que hacer y quién me parecía que debía dirigirla.

—¿Qué sugeriste?

—Pensé en la experiencia de las orquestas de música clásica, como la Filarmónica y sugerí la estructura de un director estable y directores invitados. La orquesta debía ser una especie de entidad móvil que se presentase donde fuese requerida de acuerdo a un programa de actuaciones que llevasen la música que la gente quiere escuchar hacia la gente. Se redactó un reglamento según los antecedentes de las otras orquestas municipales y el nombre que me pareció más indicado para la dirección fue el de Carlos García. Por varias razones, como su idoneidad y trayectoria, sobre todo; pero además por ser particularmente dúctil, flexible y permeable, musicalmente hablando. Es el hombre ideal para desempeñar ese cargo; otros nombres de tanta valla como el suyo —un Salgán, un Piazzo-



Néstor Marconi, solista.



Raúl Garello, director adjunto.

lla, por ejemplo — le hubieran dado a la orquesta una orientación muy marcada que le sería contraproducente. Esta orquesta debe ser de todos. Y a través de los directores invitados cada uno de los creadores de nuestra música ciudadana tendrá oportunidad de dar su toque, su manera, su estilo en cada ocasión. Pero para la función de director estable, Carlos García cumplía perfectamente con las condiciones.

Y ese hombre de manos largas y expresivas —"de pianista", diría alguna tía soltera romántica y acertaría en este caso...— de melena blanca y gestos armoniosos que remedan la música que escribe, ese Carlitos García como todos le dicen, hasta los más jóvenes, está sencillamente emocionado:

—La designación fue un golpetazo en el corazón, porque es de las pocas veces que uno se encuentra con la posibilidad de hacer algo y tiene cómo defenderlo... Quiero decir que acaso para los muchachos más jóvenes esto no sea más que una afirmación de sus perspectivas o sus deseos, pero para alguien como yo, que llevo muchos años en esto, es una oportunidad casi única: asumo la res-

ponsabilidad de la dirección y arreglo de la orquesta pero tengo tiempo y músicos óptimos que me dan la chance de defender lo que hago. Muchas veces el músico debe especular con un arreglo fácil porque no hay tiempo de ensayar —a veces se toca a primera vista—; en cambio aquí estamos un mes sacando detalles —y los que sacaremos aún...—, adecuándonos unos a otros. Acaso ni nosotros mismos nos damos cuenta de la trascendencia y el valor que tiene esta orquesta como aporte a la música de Buenos Aires, a la que se le da un privilegio que otra música popular habitualmente tiene pero no el tango. Actúa Sandro, por ejemplo, y lo hace con una orquesta de 50 músicos, en cambio los tangueros...

—¿Hay antecedentes de una agrupación similar?

—Con los años que yo tengo en el tango, no recuerdo algo así. Ya se venía hablando desde hace diez años de la posibilidad, en la época del concurso de tangos que ganó "Hasta el

Segunda fila de violines:

Del Bagno, Hess, Aguilar y García.



último tren" y salió segundo la "Balada para un loco". También la visita de los directores norteamericanos en el '78 —Billy May, Don Costa, etc.— fue benéfica porque despertó el interés de los músicos por trabajar en este sentido.

—Claro que, en el orden oficial, haya sido probablemente la circunstancia del cuarto centenario de la ciudad lo que haya determinado este paso.

—Probablemente. Lo importante es que se convierta en algo perdurable, más allá de los nombres que la integren o dirijan.

Los nombres... Son veinticinco. Viéndolos desplegados en el semicírculo del escenario del Casacuberta cada uno en lo suyo y en lo de todos, unidos en esa hermosa ceremonia, no pueden evitarse los lugares comunes de las generaciones, de la tradición tanguera, esas cosas...

Uno mira los pies —por ejemplo— los de la fila de bandoneones: los formales zapatos de cordones de **Príncipe** en un extremo hacen pareja con los del Negro **Ahumada** más allá; en el medio, las rojas **Topper** son de **Dino Saluzzi**; las verdes zapatillas importadas que se asoman debajo del vaquero gastado, del solista **Néstor Marconi**. Uno levanta los ojos, para la oreja: el acorde suena pleno, un bloque...

Por el medio del semicírculo, frente al director, cierta juventud y algunas barbas y anteojos marcan a los responsables de las violas —**Pucci** y **William**— y los cellos —el otro **Pucci** y **Giovanazzi**—, gente que no responde a la clásica palidez tanguera de trasnoche y si tiene más pinta de Conser-

PERMITIDO PASAR EMPLEADOS MUNICIPALES HACIENDO TANGO

vatorio. Uno para la oreja y escucha el solo del cello al comienzo del "Homenaje a Troilo" armado por Garelo con pedazos de "Garúa", "Pa' que bailen los muchachos", "Responso" y "Toda mi vida" y piensa: cello tanguero...

Por atrás de los fuelles, un pibe, el hijo de Marito Cosentino, toca la flauta travesera con la soltura que viene de otro lado además de los cortos veinte años que no representa; un paso más adelante, la guitarra de Anibal Arias representa todos los tiempos que transmiten los dedos que la pulsan. Uno escucha el contrapunto de flauta y guitarra en el cuarteto que remeda los conjuntos de la guardia vieja y el tiempo es mentira.

Los violines intercalan los nombres sabidos, casi recitados, de las formaciones tangueras: Baralis, Aquiles Aguilar, Del Bagno, Simón Broitman; con los nuevos instrumentistas intercalados con ellos, como buscando el equilibrio: Hess, García, Arce, Alsina.

Junto a la batería de Pepe Correale —entusiasmado como un chico con zapatos nuevos con el solo que escribió Garelo para su arreglo de "Canaro en París"—, todo veteranía, el bajo eléctrico del pibe De Lío, la aparición sorpresiva del órgano de Jorge Keny, un arpa y una mujer —Etelvina Chinicci— y la percusión de Alcalá.

Exactamente en el centro, el corazón: Héctor Console pulsa el contrabajo y late clásicamente, bombeando ritmo. "El ejemplo para una orquesta, en cuanto al sentido de la entrega personal y de la superación del lucimiento individual en beneficio del conjunto lo da el contrabajo, —dice Carlitos García—. Ese mismo sentimiento que debe guiar al contrabajista, que es el cimiento o la estructura sobre la que se sustenta la orquesta toda, debe hacerse carne en todos los instrumentistas".

Y en aquel rincón, con una larga campaña de triunfos... Osvaldo Berlingieri en el piano, poniendo lo suyo con sutileza. Un lujo más.

Como en el famoso soneto de Lope: "Contad si son veinticinco y está hecho". Si, esos son los veinticinco músicos de la Orquesta del Tango de Buenos Aires. Pero, ¿por qué son esos?

—El criterio básico fue la ductilidad: en estos casos lo principal es que el músico esté absolutamente seguro con el instrumento, que pueda estar atento, entonces, a efectos y matices. Después, lo que son como personas; debe haber desinterés,



Los cuatro fuelles: Ahumada, Saluzzi, Marconi y Príncipe.

amor, un volcarse. —Carlos García busca la palabra y la encuentra—. Debe haber romance. Todas las virtudes de cada miembro de una pareja —trabajar, cocinar— son válidas y sirven mientras hay romance; cuando el romance se acabó, no sirven de nada. Buenos: acá hay romance.

—¿Quién los eligió?

—Los elegimos con Garelo pero además hubo consultas, escuchamos opiniones. A veces la palabra de un allegado nos salva de omisiones u olvidos involuntarios... Pero combinamos jóvenes y veteranos. En un plantel óptimo.

Precisamente porque Carlos García es un músico de tango pero por sobre todo, tal vez, un director de orquesta a secas, al ver el despliegue de timbres y posibilidades de las dos decenas y media de músicos, el tema de la formación orquestal le sube a las manos, habla de las habituales limitaciones impuestas a las formas populares argentinas que en cuanto a orquestación, se escapa hacia el reciente ejemplo del recital de Sinatra.

—Es un caso ejemplar para nosotros, en lo que se refiere a tratamiento, por supuesto; muestra la evolución tremenda que han logrado ellos, no brutal sino natural. Allí hay coros, toda la familia de instrumentinos, etc. Y eso nadie se los regaló, lo hicieron contratando maestros de todas partes del mundo y ahora recogen los resultados. Nuestra situación es diferente y de ahí la importancia de esto.

—Hablemos del repertorio, Carlitos.

—Encaré los tangos que me gustan y de los que puedo sacar partido dentro de un criterio cronológico que sea un muestrario de cien años de tango. Y lo que quedó afuera...

—Hay un criterio reconstructivo en



Osvaldo Berlingieri, solista.

el tratamiento, se toca "a la manera de" en algunos casos...

—Si en esta oportunidad, en que queremos reflejar las modalidades de cada época. El primero es "Bartolo", un tema popular de Francisco Hargreaves, cuya parte para piano está maravillosamente bien escrita para su tiempo y es inclusive un modelo para hoy. Acá lo hacemos con mandolín, violín y guitarra con Anibal Arias como solista. A continuación hacemos "El entrerriano" con el mismo grupo más flauta y después "La morocha", cuando se incorpora la voz con Nacha Roldán.

—¿Cómo anda Nacha con el tango?



Francisco Llanos y Hernán Salinas, los cantores.



Hugo Baralis, solista.

—Muy bien. No tiene acento tanguero pero es sumamente expresiva y eso es lo que vale. "Madreselva", por ejemplo, lo hace muy bien. Lo mismo Llanos, que canta "Mi noche triste", iniciando el ciclo del tango canción, ya con la incorporación del piano. Después pasamos al Sexteto de De Caro con la versión de "Mala junta", dos violines, Baralis y Arce; dos bandoneones, Marconi y Príncipe; Console en el bajo y yo en el piano. La versión de "Madreselvas" que sigue evoca un poco a Canaro por la formación y modalidad —cuatro violines y cuatro bandoneones— pero incluye un homenaje a Héctor Artoia, el primero entre los arregladores de tango que



Carlos García en el piano.

se destacó plenamente y se preocupó por los acompañamientos. Simbolizamos el primer acompañamiento con partitura.

—Y ya entramos en el cuarenta con la orquesta grande...

—Sí. Llanos canta "Uno"; luego "La Yumba" —con lo que rescatamos lo básico de Pugliese—; "La bordona", de Balcarce —uno de los temas más hermosos de los años que siguieron—; hacemos una versión instrumental de el último éxito popular del tango, "Que falta que me haced", de Pontier, y no podíamos ni debíamos dejar a Piazzolla y a "Adiós Nonino"; lo hacemos con un septimino formado por Marconi, Cosentino,

Baralis, Arias, Console, Correale y yo. —¿Y el cierre?

—Lo hacemos en una versión prácticamente sin arreglo de "El irresistible", sólo colorida. Como una manera de envolver todo el desarrollo volviendo a recordar las esencias rítmicas, que es bueno no perder nunca...

Carlos García se va. Y, en serio, ya se fue: está en Japón, con una embajada que durante tres meses gastará las islas tangueras del Oriente. Sólo tres o cuatro conciertos incluyó esta primera experiencia al frente de la Orquesta del Tango de Buenos Aires, como él mismo lo había puntualizado a los organizadores de la orquesta antes de comenzar a trabajar. Y allí es donde la estructura adoptada cobra validez plena.

—La dirección estable da una mecánica de trabajo al grupo, lo disciplina. El director invitado encuentra al llegar ciertas formas logradas y entonces puede ir agregando las suyas, pero hay una base de trabajo continuado. Con Raúl Garelo, designado director adjunto —estable, también—, hemos trabajado en forma independiente. Si lo invité a acompañarme es porque lo conozco bien y sobre todo quiere, tiene ganas. La orquesta suena grande, es sutil... Lo importante es que todos sintamos que es algo de todos, que no tiene dueño. El público es el que va a indicar cuando el repertorio debe irse ampliando y la presencia de los directores invitados va a ser un aliciente para todos. Podrán traer sus obras y lo que hayan escrito —directores y arregladores— tendrán una semana para ensayar y así incorporarse dentro del programa, como parte de él. Igual los cantantes, que inclusive pueden traer sus orquestaciones, pero para 25 músicos, claro... Es una verdadera oportunidad, única, para todos los que estamos en el tango.

Una oportunidad que se hizo expresividad en la exclamación que, después de la descripción formal de sus sentimientos, se le escapó a Raúl Garelo:

—Parece mentira...

Y no porque parezca mentira "su" posibilidad personal de acceder al sitio de director adjunto —plenamente justificada— sino por la puerta abierta que significa para todos los creadores del tango que disponen, acaso por primera vez, de facilidades de trabajo, de ensayo, de tiempo, para hacer lo suyo con libertad.

—Muchas veces se habla de deseos de hacer, de proyectos... Pero es muy difícil concretarlos. Por eso la primera felicitación debe ser para los que han hecho posible que esto fuera. En lo personal, he tenido la suerte de que se me hiciera un sueño acariciado por todos los músicos de tango: disponer de un medio de esta categoría. Carlitos me invitó porque me conoce, sabe de mi experiencia de años como director y arreglador en la compañía en la que estamos.

—Para Garelo es un momento muy

PERMITIDO PASAR EMPLEADOS MUNICIPALES HACIENDO TANGO

importante: con menos horas de vuelo, digamos, que otros directores, y una trayectoria brillante en estos últimos años, esto es un reconocimiento.

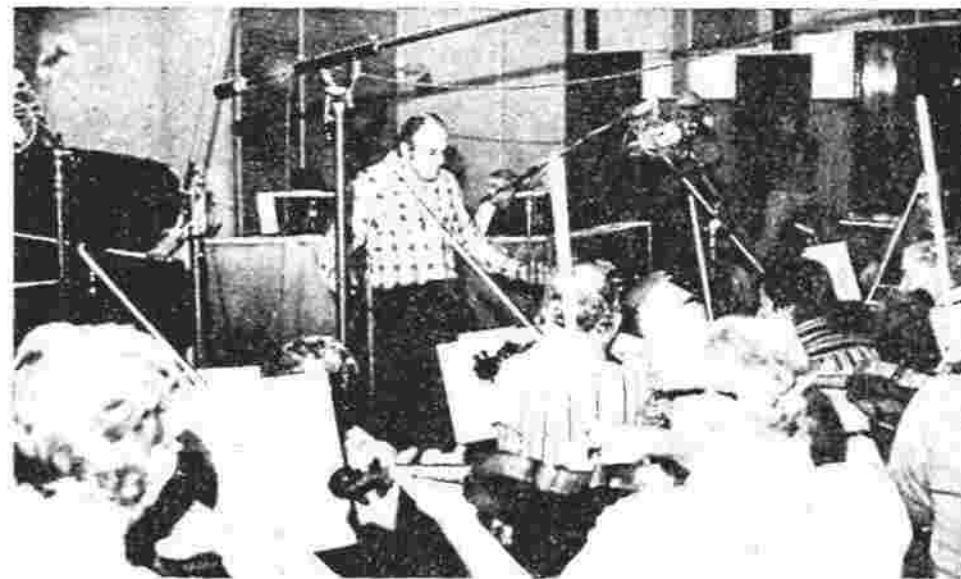
—Es que tengo hecha una gran experiencia en la conducción de orquestas y grabación. Tengo 18 LP como acompañamiento de cantantes y estoy terminando el segundo disco instrumental. El primero fue con una orquesta de 28 músicos —más grande, inclusive, que ésta—, precisamente en un momento en que, desde hace cuatro o cinco años, los grupos se reducen a tríos o cuartetos. Ful y soy de los que hablan del peligro de la extinción de este ente expresivo que es la orquesta y por eso me dedico a ella. Creo que ese peligro no ha pasado pero que algo como La Orquesta del Tango de Buenos Aires contribuye a salvar ese riesgo.

Garello se detiene en un punto, no quiere dejar de señalar los bienes humanos y musicales excepcionales de que dispone:

—Porque fijese el plantel: con sólo nombrarlo aparece la importancia de cada uno. Sin embargo no puedo dejar de hacer algunos nombres, instrumentistas que son, ellos mismos, directores, compositores y arreglistas: Berlingieri, Néstor Marconi, Saluzzi... o la trayectoria de Hugo Baralls o Correale; la calidad instrumental de Héctor Cónsole... De ahí que cuando debo ausmir mi parte, me ocupa la segunda sección del concierto, con trece temas —cuatro cantados por Hernán Salinas—, siento que mi trabajo cobra valor en la honestidad con que puedo mostrar lo mío, la modalidad en que estoy hecho.

—¿Y cuál es la peculiaridad de Garello como arreglador?

—Creo que pongo mucho énfasis en la parte expresiva. Trato de que el arreglo pase por un costado original, que cada frase o parte tenga el tratamiento más feliz, acentuado. No una cosa homogénea sino una suerte de línea expresiva con picos. Puedo y suelo saltar de una parte casi académica, camarística, a otra de una milonga rabiosa, caliente, llena de yeites y arrastres, lo que es muy importante para mí porque es algo que ciertos músicos olvidan —es muy difícil de hacer— y constituye la esencia de una manera interpretativa connatural al tango, hecha por las sucesivas generaciones de ejecutantes tangueros. Por eso me parece importante que en un arreglo eso esté aunque no en todo el tema.



Sobre originalidad, hacemos referencia al solo de Pepe Correale en "Canaro en París", donde la percusión sostiene el tema.

—Es probablemente la única variación que se pueda hacer con un instrumento sin tono. Es tan peculiar y reconocible por el público que yo juego con el hecho de que la gente pone lo que falta: Pepe hace la variación con la parte rítmica, sin tocar notas afinada y la memoria auditiva del oyente la completa...

—Hablemos del repertorio elegido entonces...

—Creo que la orquesta va a ir tomando el perfil del director y arreglador de turno. Es lo más lógico. Si vienen Stampone, Plaza, Federico, Saluzzi o Varela, la orquesta tendrá las características propias de ellos. Así, yo echo mano de mi repertorio, de lo que yo escribo y hago habitualmente. Es lo más honesto que puedo hacer. Como soy respetuoso de las grandes obras del tango pero pertenezco y me siento partícipe de esta generación, no he dejado de incluir temas nuevos. Junto a "Yira, yira", "Canaro en París", "Alma en pena", "Volver", "Negracha" y un "Homenaje a Pichuco" con sus obras del cuarenta, he incluido dos obras mías —"Muñeca de

marzo" y "Ché Buenos Aires"— no porque las considere tan importantes sino por sinceridad, para mostrar lo mío, e "Invierno porteño", de Piazzolla. La parte cantada incluye "Malevaje", "Ché bandoneón", "Golondrinas" y "Buenos Aires conoce", mío y de mi hermano Raúl. Es decir que, sacando a mis obras del concepto, hago los tangos que me parecen importantes dentro de algunos períodos del tango.

Los empleados municipales trabajan diariamente, cumplen su horario. Paradójicamente, éstos no manipulan expedientes ni planos de autopistas, no confeccionan boletas de infracciones de tránsito; leen partituras. Estos empleados municipales no piensan en la jubilación —al menos por ahora— y formulan un deseo que los trasciende, que va más allá de su nombre particular, de su manera de tratar las cuerdas, los parches, los acordes:

—Que sea para siempre... —dijo Garello.

—Que así sea —decimos nosotros y usted.

Juan Sasturain



Pedacito de TANGO



Guillermo Fernández, ya no más Guillermito, un muchacho de veintidós años, casado, próximo a ser papá, tiene todas las de ganar. Además de ser buen mozo y un cantor con potente voz, se perfila como un serio "seleccionador" de repertorio.

Muy preocupado por su destino de cantor, a pesar de su edad (Silvio Soldán acotaba en el día del cumpleaños de Guillermo que siempre "festejaba pocos", mientras que él ya ni quería acordarse de los que iba sumando), se asegura un porvenir al menos pensado en materia tanguera.

Pero el asunto que queríamos comentar era otro. Ya tendremos tiempo de conversar con el cantor largo y tendido.

Sucede que ahora, como ya el lector habrá leído o visto, el chico Fernández se ha incorporado a las huestes del cine nacional. Claro que no se aparta de su esencia canora.

La película en cuestión es "La canción de Buenos Aires", una historia de un tal Juan González que hereda cuantiosa fortuna. Pero hete aquí que aparecen tres Juanes con datos similares. Y bueno, allí comienza la trama. Un Juan es apodado Sinatra por sus aptitudes cantables; otro, Brócoli, dada su afición por la mentada verdura, y Poeta el tercero por sus inclinaciones literarias. Entre enredo va y enredo viene, Guillermo desovilla canciones y varios tangos, por supuesto.

En estas primeras semanas de marzo, según se informa, comenzará a rodar otro filme: "Una piba como vos". Siempre con el tango y Buenos Aires como marco indisoluble.

Habría que desearle buena suerte al muchacho, ¿no le parece?

Don Osvaldo Pugliese sigue cosechando aplausos por donde va. La temporada veraniega, iniciada por el maestro en Mar del Plata durante febrero lo enfrentó nuevamente ante un público más que fervoroso. Con Pugliese la palabra éxito cobra un sentido especial. Y resulta realmente muy gratificante para los escribas decir que la notoriedad y el aplauso adquirido por Pugliese a lo largo de tantos años, es la consecuencia de una conducta artística ejemplar.

¡A Japón! Deberían instalarse caravanas con bebidas y sandwiches al paso para mitigar las extensas colas de tangueros que viajan a Japón. Que no se entienda la broma solo como las ansias locas de los muchachos de pasar unos meses en el país oriental. Los japoneses siguen firmes en su fidelidad para nuestra música ciudadana y nuestros compatriotas responden ampliamente a ese amor. Quien va para aquellos lares es Carlos García con su orquesta

—en rigor de verdad ya está en Japón—, acompañado por el primer bandoneonista Dino Saluzzi, el salteño versátil. Junto a ellos marcharon dos cantantes, Francisco Llanos y Nacha Roldán, cordobés y chaqueña, respectivamente.

Nacha, que mucho anda en el rubro folklórico, incursiona ahora por la canción ciudadana, "Madrésela" incluida.

Estarán tres meses por Japón y cubrirán sesenta ciudades. ¡Qué manera de hacer tango!

Luis Filipelli cumple doble labor: mientras por la noche actúa en un conocido local de la calle Talcahuano, por la tarde prepara minuciosamente su próximo "redondo". Muy pero muy laborioso.

Rubén Juárez y el Negro Raúl Lavié continuarán con el espectáculo que prepararon para el verano. En efecto, proyectan llevarlo por todo el país durante el invierno. Ahora lo han puesto también en Necochea. ¡Qué manera de llevarse bien sin competir! Verdaderos modelitos los dos canoros.

"Domingos para la Juventud", el programa semanal que conduce Silvio Soldán y Leonardo Simons ha incorporado con acierto algo así como un certamen de "sabiduría tanguera". En él participan jóvenes de ambos sexos que tienen oportunidad de lucir sus conocimientos respecto de letras y músicas que pertenecen al patrimonio argentino.

Raúl Garello, el hombre de la nostalgia, prepara su próximo disco. Uno de los temas está dedicado a su hija Martina, admiradora férrea de su papá.

Se comenta en el ambiente que Juan Mazzadi, pianista del Sexteto Mayor se retiraría del conjunto. ¿Causas? Las ignoramos. Una pena, ¿no es así?





Rosanna Falasca:

"Tangos superficiales, no. Pero tampoco los que te destrocen viva".

Pasó casi una década desde aquel día que en compañía de toda su familia llegó a Buenos Aires. Todos eran músicos y formaban un conjunto vocal que les valió se los bautizara 'la familia Trap'. Ella, sin duda, sobresalía y apuntaba como una de las promisorias cantantes de tango. En ese entonces la figura frágil, añorada y poderosamente llamativa de Rosanna Falasca comenzó lenta pero firmemente a escalar en el gusto de los amantes del tango-canción. Atrás quedaron los primeros nervios y aquel hotel de la calle Chacabuco en las inmediaciones del barrio de San Telmo que la vio partir rumbo a los primeros enfrentamientos con el público, los spots y las inquietantes cámaras de televisión. Luego con el correr de los días, llegó la aceptación, el aplauso, los contratos, los larga duración.

Aunque parezca contradictorio, ella es casi igual que antes. Es decir, su figura es idéntica o algo más estilizada, su voz se ha enriquecido con la experiencia, el estudio y su afán de perfeccionamiento, pero lo más importante se conserva: su personalidad, la humildad y esa falta de ansias por buscar una promoción fácil y estridente.

Días pasados nos acercamos hasta su coqueto departamento del barrio de Caballito, y con la facilidad de quien habla con una vieja amiga —aunque no sea una ni otra cosa—, grabador por medio, actualizamos la vida profesional de Rosanna Falasca.

"Este año ha tenido un excelente inicio. Firmé contrato con un nuevo sello grabador y me apresto a concretar un nuevo disco. El cuarto que hago. Realmente estoy muy contenta porque es otra cosa —por oposición a los anteriores—; es un sello que se mueve de verdad, con mucha difusión. Y además

hablamos muy claramente, me refiero a mis inquietudes, de lo que quiero hacer, de lo que ellos piensan."

En lo que respecta al repertorio Rosanna comenta: "Me interesa elegirlo bien y estoy muy conforme. Muy lindo repertorio, buena orquesta, se cuidó mucho todos los detalles de tipo técnico. Estoy muy conforme —repetió—, y tengo muchas esperanzas".

Sin duda algún secreto —obviamente de tipo artístico—, tiene Rosanna Falasca para mantenerse en el interés de la gente durante diez años. Ella confesó que sí, "creo tener siempre los pies sobre la tierra, hasta el día de hoy encaucé bien mis cosas. Nunca apresurada, con cada paso meditado. Eso me demuestra lo que vengo logrando hasta el día de hoy. Siempre pensé que son muchas las cosas que hay que cuidar; cuando subo a un escenario pienso que es la primera vez que lo hago, aunque a veces los viajes permanentes y largos me agoten. En ese momento en el escenario dejo todo de lado".

EL MOTOR DE TODO

"Yo fundamentalmente hago lo que siento, lo que me gusta, pero también trabajo en equipo. En general, soy la promotora de las ideas de trabajo y con respecto a este año quiero cuidar las cosas mucho más. Entiendo que en el trabajo se van sucediendo etapas y por eso a partir de ahora quiero rever lo que hice, reencarnar las cosas, y a nivel arreglos, conjunto, músicos, de pronto renovar una serie de hechos. Medito, pienso y luego hago. Voy dosificando mis actuaciones porque a veces todo lo

que te ofrecen no es conveniente, entonces directamente no lo tomo. Siempre digo que cuando rechazo una cosa, ese no, es un sí para muchos otros sí. Ese creo que es el secreto, que tenga continuidad de trabajo, que te quieran y respeten mucho profesionalmente.

En televisión —aclaró—, no es cuestión de aparecer constantemente, porque de pronto no es todo lo positivo que uno necesita para lograr un objetivo. No hablo de la televisión en sí, sino para lo mío. Otros aspectos a cuidar son el cómo te presentan, cómo lo hacés y cuánto lo hacés. Soy exigente, y esto no es ni vanidad —advirtió—, ni otra cosa que se le parezca. Uno sabe hasta dónde puede llegar y lo que quiere lograr, entonces debe saber exigir también."

Café por medio, el tema se agotó y vino el presente. Sobre sus actuales actividades, además de su reclusa vida —confesó ser muy casera y poco amiga de las reuniones de la farándula—, explicó que "en los primeros meses de este año, la habían ocupado giras por el interior del país y sobre todo los festivales folklóricos. Que a diferencia de otros tiempos —acotó—, han ido dando cabida cada vez más al tango".

Otros de los tópicos abordados en esa especie de confesión —parodiando el tango de Discépolo—, fue el repertorio del próximo e inminente disco a grabar, y que por otra parte desvela sus sueños actuales. "Eso también es muy importante. Nunca hice tango arrabalero, ni muy fuerte, y tampoco dramático. Tomé el tango canción y dentro de esa línea abarqué temas lindos. No letras por supuesto —aclaró—, que no te digan nada. No, superficiales no. Pero tampoco una cosa que te destrocen viva. Hay temas que hago que tienen una letra más

Integrante de una nueva generación de cantantes, después de diez años continúa siendo una especie de niña mimada.

sería que otras, pero siempre sin caer en el extremo de caer en lo melodramático. Además, confieso que no los siento".

Hasta ese momento su inseparable hermano, a quien ella llama cariñosamente Ado, no había abierto la boca.

Pero participó comentando que hasta ese momento, "mi hermana ha seleccionado, de 200 que le busqué, sólo cuatro temas". "Es difícilísimo —protestó la espigada diva—, cada vez me cuesta más encontrarlos. Hay temas que

los tengo que desechar porque ya los hice. Hay un montón de tangos muy buenos que encontré que son de la época del 40 y no están hechos para nada. Esos me gustan. O sea, de pronto vi temas de Manzi, Piana, Cobián y Cadícamo, y dije, 'bueno estos son los que necesito'. La verdad es que tengo cinco, y hasta hace poco parecía una barbaridad. Hasta que di con ellos, tenía pánico de no encontrarlos. Porque de los que pienso incluir, los nuevos, de Horacio Ferrer o Eladia Blázquez, no hay problemas."



SUGERENCIAS SÍ, NO IMPOSICIONES

La cuestión de las limitaciones que tienen los artistas en cuanto deben responder a las expectativas de un mercado, del que a su vez las empresas grabadoras tienen un profundo conocimiento, también se incluyó en el temario ofrecido a la Falasca. Del mismo modo como se expresa tanto de los aspectos que hacen a su persona, lo hizo con relación al sello que la contrató. "Si bien yo soy la que elijo los temas, también hay un intercambio de opiniones con el sello, hay que permitirles a la gente que maneja eso. Pero, debo decir, que si bien vamos a intercambiar opiniones —lo dejé aclarado antes de firmar el contrato—, lo que en realidad voy a hacer, es aceptar sugerencias pero no imposiciones. Si de pronto te proponen un tema y no te gusta, eso no es positivo para nadie. Si no lo cantás con ganas no va a salir bien. Les dije claramente: miren chicos —porque son todos jóvenes—, yo prefiero hacer algo que me convenga, si no no grabo. Creo que es fundamental hacer lo que se siente y a una le gusta. Me baso en lo que hago y al público le gusta. Por eso pienso que no estoy tan errada al elegir repertorio".

El final quedó para las últimas reflexiones, entre las que se incluyeron su participación en varios filmes y su deseo de encauzar más adelante —o ahora si la contratan—, alguna experiencia similar. El tiempo que le habíamos consumido ya era demasiado, y su hermano, fiel consejero y compañero, le indicaba que había que volver al trabajo. La vida de una tanguera —nos dijo— "no es tan fácil como aparenta".

