



Y AQUELLOS TROESMAS DEL TANGO

EDUARDO GIORLANDINI

Miembro académico, en las Academias Porteña del Lunfardo y
Argentina de Artes y Ciencias de la Comunicación

A la memoria de José Barcia, Sebastián Piana, Amaro Villanueva, Luis Adolfo Sierra, Juan Bautista Devoto, Joaquín Gómez Bas, Nicolás Olivari, Francisco Romay, Ricardo M. Llanés, Luis Soler Cañas, Juan Carlos Lamadrid, Arturo López Peña, Lorenzo Stanchina, Antonio Bucich, Edmundo L. Rivero, Santiago Ganduglia, Alvaro Yunque y Daniel Giribaldi

Primera edición en papel: EDITORIAL RAIGAMBRE



edUTecNe

Editorial de la Universidad Tecnológica Nacional
Sarmiento 440 3er Piso . Ciudad Autónoma de Buenos Aires
edutecne@utn.edu.ar

La presente obra es una recopilación de notas, artículos (algunos publicados en diarios y revistas), comentarios radiales o televisivos o hechos en recitales o espectáculos teatrales, en todos los casos relacionados con el tango.

Varios son los productos de la labor investigativa, que igualmente consideré oportuno incluir y reflejados en sendos trabajos relacionados con Juan Carlos Cobián, Carlos Gardel, Aníbal Troilo y Omar Carra (revelación Cosquín de Oro '90).

Esto es, una humilde tarea objetivada en el libro como un aporte más a la cultura del tango, desde un rinconcito de provincia que algo significativo tiene que ver en la formación del tango argentino.

ÁNGEL VILLOLDO

Trataremos, hoy, de traer aquí, a este ámbito, que lo es en este momento de tango, poesía, sainete y lunfardía, no el Villoldo conocido, tomado del libro, del diario o la revista; no el artista de los estudios de Lara, del Valle, Benarós, Soler Cañas, Stilman o Gobello, sino el Villoldo escondido en el archivo o en la anécdota refilada por la memoria de alguno de los viejos porteños que aún vivían cuando yo era muchacho -campaneando un cacho 'e sol en la vedera- pero espantados como por maroma en este mundo de cosas argentinas y embarulladas, de alienación, comunicación, tecnología y consumo, donde se dice que todo va mejor porque hay algo que es hijo de la concentración de capitales, que refresca mejor; de este mundo, distinto a la Argentina de la que un cacho de suburbio de la Reina del Plata ha reflejado la muchachada talentosa de la Comedia del Sur con su Cuando el siglo era purrete, en cuya tríada se anotan los Diálogos de Villoldo.

Entonces, ahora que el purrete ya no se acerca tanto a la flor para sentirle su perfume, como antes, sino que levanta el brazo para tomar el fruto, arrancaremos de nuestra cultura nacional, aunque sea de a jirones, el hecho menudo de infrahistoria, la parte ensombreada o recóndita y por tal desconocida del Villoldo del tiempo romántico, de lirismo, donde también una vez se injertó el lugar físico en el que -al decir de un caudillo- el individuo tenía todo lo que necesitaba para vivir: cárcel, hospital y cementerio. Lo arrancaremos, sí, pero frente a quiénes distinguen entre poesía culta y poesía lunfarda, sentimos que lo hacemos como en una lanza cabrera, con los ganchos en el grilo, sin ropaé ni espirajushe.

¿Quién fue Ángel Gregorio Villoldo?. Llegaremos a la cúspide luego de puntualizar los escalones que necesariamente son los presupuestos vitales del ser creador.

Cuarteador, resero en los mataderos, tipógrafo, payaso, cantor, actor, bailarín, payador, músico ejecutante de muchos instrumentos, profesor de música e instrumentador, autor de métodos para estudio de instrumentos, pionero del disco, compositor en todos los géneros (tango, milonga, vals, estilo, cifra, vidalita, pericón, mazurca, fado, jota, habanera, marcha militar, cuplé, machicha y furlana) y, principalmente, escritor (autor de los Cantos populares argentinos, de obras teatrales y colaborador en Caras y Caretas, Fray Mocho y P.B.T.).

¿Letrista de tangos? Algo más que un letrista; en ocasiones, cuando se habla de los letristas de tango pareciera que se alude a los comentaristas de chismes de conventillo. Sin embargo, entre ellos se cuentan un presidente de la República, el autor del himno nacional paraguayo y una pléyade de escritores de fuste.

Villoldo letrista y poeta, captó al personaje suburbano de su tiempo y lo improntó en su poesía, con su pinta y su herramienta idiomática. Dicen que fue "el papá del tango". Yo prefiero expresar la frase sencilla y genial del atorrante que, cuando murió el autor de El choclo, dijo lo que él merecía: "Si el tango no hubiera sido inventado, lo inventaba Villoldo, lo inventaba".

Desbrocemos sus letras y poemas conocidos, producto de una ilimitada laboriosidad y veamos primero como dibujó la cosa lunfarda y, luego, en su poesía propia de la mal denominada "cultá". En Cuerpo de alambre escribe:

"Yo tengo una percantina
que se llama Nicanora,
y da las doce antes de hora
cuando se pone a bailar;

.....
Las turras estriladoras
al manyarla se cabrean
y entre ellas secretean
con maliciosa intención."

Y en otro de sus poemas, El terrible:

"Soy criollo muy picarón
y ningún turro me engaña,
porque tengo mucha maña
y sé manejar cuchillo:
soy pierna para el esquillo
y terrible...¡pa la caña!"

No hay, en Villoldo, imaginación, invención, heurística. Hay fotografías. No hizo poesía con las palabras porque pensó que ella no está en las palabras sino en el hombre mismo. Ayer, no más, llegó a mis manos el poema "Oscura Mía", de quién, como Gobello, estudia el idioma y también lo cultiva con sus versos, donde refleja ese concepto:

"Con las palabras chuecas del engaño,
con las tristes palabras desvirgadas
-putas viejas del verso y de la prosa-,
con las sucias palabras alcahuetas,
con mugre de palabras,
sin revoque, sin rimmel, con ruleros,
con las palabras de las elegías
y las palabras de los uatercloses,
compongo este plural calidoscopio
porque al fin no está en ellas la poesía,
porque al fin lo poesía está en nosotros."

Veamos, asimismo, un trozo de la poesía inédita de Villoldo, de la llama "oculta". A fines del siglo pasado publica Peuser el Álbum Guido y Spano, libro inhallable, donde junto a la pluma de Joaquín V. Gonzales, Adolfo Saldías, Miguel Cané y otros de esas tallas, aparece la composición patriótica de Ángel Gregorio Villoldo, A la bandera argentina:

"Bandera noble y gloriosa
de esta patria esclarecida;
tú, que diste honor y vida
a esta nación valerosa;
tú, que flameaste orgullosa
y con brío, el más pujante,
saliste siempre triunfante
en todo marcial terreno.

Deja que de gozo lleno
un argumento te cante.”

Pero no es esta la tónica de la obra de Villoldo, sino costumbrista y lunfarda de acuerdo a la época, con una terminología sin cabra ni ganzúa, es decir sin violentar la expresión y no de tinte delincencial. Un ejemplo están en su Diálogos, entre personajes que eran del tiempo aquel. Sobre ellos reiteramos un acorde ya escuchado: su carácter testimonial, descriptivo de tipos y costumbres de la vida arrabalera, plena de pintores-quismo, de comicidad, ingenuidad y salsa vital, que traduce su literatura popularista.

VILLOLDO Y CARRIEGO

Hablar acerca de la “presencia del lunfardo en Villoldo y Carriego” obliga a una conceptualización del lunfardo, no solamente desde el punto de vista histórico sino actual; y es en tal sentido que no ha de reconocérsele sino como “presupuesto idiomático”, una de las cuatro sublenguas más ricas del mundo y no “lenguaje de ocultación” como lo fue antiguamente, según algunos puntos de vista. De acuerdo a una concepción filosófica, el hombre está íntimamente vinculado a su circunstancia; el hombre de letras, en consecuencia, está ligado a un medio social y físico, como también a un tiempo y su modo de ser tiene características que, en cierta dimensión, son el producto de esos condicionamientos; algo similar sucede con el vocabulario.

Una de las facetas de la obra, como prolongación de la personalidad del escritor y del poeta, consiste en la herramienta idiomática usada para la creación. Siendo este aspecto el tema cardinal de mi comentario, debo expresar que Villoldo es flor y Carriego es flor y tiene también la impronta de la amargura del fruto. La obra de Villoldo y de Carriego es sencillista, costumbrista, muestra el individualismo y los hechos de infra-historia, los pequeños hechos de la vida cotidiana, en la misma época, en el mismo sitio. Es igual el canto, en general, pero difiere en que Villoldo tiene el sello de la alegría, de la picardía, transpira la substancia de la picaresca; la de Carriego refleja ciertos sinsabores y tribulaciones. Pero ambos esgrimen el idioma del pueblo, del medio, porque, de alguna manera, las palabras son hijas de la tierra, creación del pueblo, del espíritu del pueblo. Villoldo, que nace en la pobreza y conoce muchos oficios y gentes, aprehende el idioma vivo del ámbito social donde está su vida engarzada. Carriego no lo desdeña. Ambos conocen el arrabal y su parla, pero Carriego no prescinde de las voces del compadre, del arrabalero, del lunfardo, tal como se conocen en el mester de lunfardía. El hombre de Villoldo es más gaucho; el de Carriego más suburbano; en los dos está presente el gaucho y el arrabalero. Nótese que ninguno de los dos está atado a tecnicismos idiomáticos, como no lo estuvieron los grandes de la literatura; son hombres libres, idiomáticamente y recogen lo peculiar, incluso el lenguaje.

CARLOS GARDEL

Los Catalanes y Gardel

Carlos Gardel estuvo varias veces en Cataluña, región del noreste de España; particularmente puntualizado, en Barcelona, una de las cuatro provincias de esa región, que la integra con las provincias de Gerona, Lérida y Tarragona.

“El Zorzal Criollo”, uno de los epítetos de Gardel, había pensado que en España tenía posibilidades de hacer conocer su arte y conquistar públicos y así fue.

En uno de sus viajes a España parte con su guitarrista José Ricardo y sin José Razzano, con quien todavía integraba el dúo, aunque también actuaba como solista. Va con la compañía Matil-

de Rivera-Enrique de Rosas. Pepe Razzano había perdido la voz y queda en Buenos Aires como administrador de Carlitos.

El debut tiene lugar en Barcelona el 5 de noviembre de 1925. Canta en el teatro Goya y en el mes siguiente, 26 y 27 de diciembre, en la misma capital de Cataluña, Barcelona, graba varios discos, en los estudios de Odeón. A partir de este momento se desprende de la compañía y sigue cantando en España con su guitarrista acompañante.

Regresa a Barcelona el 26 de octubre de 1927. Sale de Buenos Aires en el barco Conte Verde, con los guitarristas Guillermo Desiderio Barbieri y el mismo Ricardo. Lo recibe el cine-teatro Palace, de Barcelona, donde vuelve a grabar discos.

Un año después, aproximadamente, ya tiene en Buenos Aires un guitarrista más, como acompañante: José María Aguilar. Parte hacia Europa y desembarca en Barcelona, desde donde va en automóvil a Tolosa para visitar a su familia. Otra vez vuelve a actuar en la capital de Cataluña, pero esta vez sin "El Negro", Ricardo, quien se queda en Madrid.

El 7 de noviembre de 1933 vuelve a partir desde Buenos Aires. Lo acompañan también Armando Defino, que es su apoderado y la esposa de éste; el guitarrista Horacio Pettorossi y el Maestro Alberto Castellano (su apellido aparece en algunos textos con "s" final). Llega a Barcelona. Antes, en Buenos Aires había hecho su testamento, aconsejado por Armando Defino. Poco después muere en Medellín, el 24 de junio de 1935, de un modo trágico, patético y dantesco, un hecho conmovedor como pocos en materia de accidentes de aviación.

Barcelona, invariablemente estuvo en el corazón del "Morocho del Abasto". Creo que fue la primer ciudad que lo recibió en Europa, con tanta efusividad, cariño y simpatía.

En Barcelona, en las playas del Mediterráneo, Gardel paseó y gozó de gratos momentos, especialmente en la preciosa y gran ciudad capital de la provincia de Barcelona.

José Barcia y un cuento sobre Gardel

Don José Barcia, decano de periodistas y profesor de periodismo, realizó numerosos trabajos de investigación sobre el lunfardo y la poesía lunfarda, algunos de los que difundieron en libros y en comunicaciones de la Academia Porteña del lunfardo, de la que fue presidente.

Muy conocedor de la vida de Buenos Aires y de su gente, transmitió sus vivencias y afectos, generados en el ejercicio diario de su profesión y de su amor a Buenos Aires.

Escuché de él innumerables anécdotas y cuentos. Uno de éstos, sobre Gardel, por ser desconocido, voy a recordar aquí:

Gardel muere y súbita y derechamente se va al Cielo. Aquí, sin demora alguna lo recibe San Pedro, quien le indica que debe acompañarlo, porque lo espera el Señor. Llega a un lugar amplio, tan austero y sobrio como apacible. San Pedro lo introduce a Carlitos y luego de una breve caminata esperan un instante en torno a una humilde mesa rodeada de varias sillas.

Casi enseguida aparece Dios, sencillito, alegre y emocionado, y le dice:

-Hijo... tenía tantos deseos de tenerte ante mis ojos. Como ya sabes... estoy en todas partes, pero la dignidad concedida no podía desligarse de la libertad de las creaturas humanas. Y por el ejercicio de esa libertad llegaste a mí... he visto y escuchado tanto sobre tu voz y tus actos...

Gardel le agradece sonriendo, como siempre, expresándole:

-La gente exagera y hasta dijeron que canto como Dios.

-¡Oh no, hijo!... En verdad, deberían decir que Dios canta como Gardel.

Gardel, el Zorzal Macho

Naturaleza del mito

Como todo mito, el misterio, la duda, el amor y el odio, las grandezas y miserias, pueden llegar a formar parte de todo lo que puede ser atribuido a seres excepcionales.

Gardel es cada vez más querido, porque cada día canta mejor; ahora, cada día actúa mejor. Sin embargo, de tanto en tanto aparece alguna opinión, que tiende a descalificarlo, producto -en el caso pasados días- de quien como Virgilio Hugo Expósito ni siquiera mencionó con aproximación la edad que él tenía cuando murió "El Morocho".

Expósito, ensombreado por el talento y la creatividad de su hermano Homero, sucedió a Francisco García Jiménez, quien había dicho que "El Zorzal" no tuvo una pasión amorosa capaz de desviar la atención que destinaba al arte del canto. De todos modos, entre concepto y concepto hay diferencia: no tener una pasión amorosa no es lo mismo que no tener novia.

A propósito de Gardel, en el arte de la difamación, la injuria y la calumnia, en la Argentina, hubo tiempo en que para denigrar a alguien las imputaciones consistían en tres adjetivos: ladrón, p... y c... Esto último no le tocó a Gardel porque no se casó. Con respecto al primero, se habló de un proceso por hurto y sobre esto quiero testimoniar que durante el año 1964 investigué esto, no existiendo registro alguno, ni siquiera en el Archivo de la Jefatura de Policía de la provincia de Buenos Aires.

Ejemplo de varón porteño

Quien sepa algo de la filosofía del tango y del lunfardo, conocerá algo de la sobriedad, la prudencia, la clase y el silencio respetuoso que rodeó tradicionalmente al hombre soltero. Quien se precie de conocer la literatura popular ciudadana, observará el respeto que se tiene por la mujer, a la que no se expone a juicio público ni a la reprobación pública por causa de una relación amorosa. "Cayetano Sauro", "no levantar la perdiz", "no tener manyamiento", "laburar de grena", son expresiones con las que, en broma y en serio, se ejerce una tutela sobre la moral de la mujer. Gardel no podía faltar a esta suerte de código de silencio argentino, cargado de un gran influjo del medio día italiano, producto de la inmigración.

He aquí una frase de Gardel: "-Si fuese verdad la cuarta parte de los programas que los charletas me atribuyen, yo estaba bajo tierra hace ya rato... ¿Quién iba a ser gallo con tanta polla que quieren regalarme? No, che, no... ¡Mi gorda, y gracias!".

Pero... ¿Quién fue la gorda de Gardel?

Cuando surgía alguna reunión para cantar, o algún trabajo para el Zorzal, José Razzano o Alfredo Deferrari lo iban a buscar, hacia el año 1913 -Gardel tenía 22 años- a una casa ubicada en la calle Nueva Granada, en el Abasto. Allí vivía Margarita Pretera, su primer novia conocida.

Son bastantes conocidos los posibles idilios con Rosita Moreno, Mona Maris y Trini Ramos. Con respecto a la segunda, fue el profesor de inglés de Gardel, José Plaja, que no murió en el accidente con él, quien reconoció la "simpatía", expresión que entre los argentinos de hoy día incluso designa a un noviazgo incipiente.

Manuel Pizarro, que tuvo en mucho trato con Gardel y compartió años y jornadas de trabajo con "El Morocho", recordó su romance con la actriz Gaby Morlay, que no se perdió una sola película de ella, que cuando llegaba a una reunión lo primero que hacía era preguntar por ella y que se los vio juntos muchas veces por lugares poco frecuentados.

Los otros testimonios, que son muchos, no soy yo quien va a divulgarlos. Es mi palabra; pertenecen al deber de secreto de un hombre de tango y lunfardía.

Significación del barrio de abasto

El barrio real no sólo tenía importancia superlativa por su desenvolvimiento histórico y por su geografía física y humana sino también por una circunstancia que no pasa desapercibida pero que no se ha valorado en su justa dimensión.

Esto es, por obra y presencia de Carlos Gardel, la trascendencia de esta comunidad porteña debe medirse como representativa de una gran ciudad y de un país, cuyo espíritu colectivo se alimenta de tradiciones y valores propios.

Desde el Abasto lo característico del alma nacional, el alma que canta, se reflejó en el criollismo del “Zorzal” y en el tango canción con que nos identificamos, descriptivo de un ser histórico, de un sentimiento común, de una conciencia nacional y de nuestra identidad.

En el entorno de la barriada se amasó un fenómeno, por obra de diversas ocurrencias que generaron, Gardel mediante, una revolución en la música popular. Distintas circunstancias en las que cuentan las andanzas callejeras de un pibe que absorbió la vida en su intimidad, de un muchacho que frecuentó los santuarios del suburbio, del cantor del café de Agüero y Humahuaca, después asociado al oriental José Razzano que, por entonces, cimentaba su fama por Balvanera Sur.

El ser forma parte de su circunstancia, explicaba al filósofo José Ortega y Gasset, quien justamente dijo del Morocho: “Este muchacho pinta el dolor callado de la madre que sufre, con emoción que conmueve de verdad”. Pero en el Abasto el “Morocho” aprehendió esto y mucho más, lo que es propio de un mundo peculiar, al que penetraban los que traían productos de las zonas de quinta y campaña y se entreveraban con los locales de las fondas y fondines, del café, del prostíbulo, de la calle...

Así, el barrio se nutrió de la canción criolla, folclore y tango, canto y danza. Desde 1917, desde Mi noche triste Gardel se fue haciendo cada vez más cantor de tangos, con lo que expresó más todavía la idiosincrasia de una comunidad barrial que empujaba fuerte en el itinerario de la megalópolis “Reina del Plata”.

El barrio tiene para el caminante identificado con él y para el hombre de tango y aún para el que no lo es -en no pocos casos- algo que flota en el aire, una fuerte sensación, más allá de los signos que testimonian la pertenencia del “Zorzal”: caminando en el empedrado, levantando la mirada hacia un cielo recortado por las copas de los árboles o haciendo memoria sobre muros y paredones o ventanitas humildes, es fácil escuchar la música y la letra:

“Barrio...barrio...

que tenés el alma inquieta
de un gorrión sentimental...”

El Abasto... y ese muchacho cantor

El nombre alude al Mercado de Abasto Proveedor, inaugurado veinte días después de la llegada a Buenos Aires del pibe Charles Romuald Gardes y meses antes de la revolución cívica de 1893. De un modo informal el Mercado dio nombre a un barrio, también no formal ni solemne, cuyo corazón latía con el ruido cotidiano de una actividad febril, ruidosa y dinámica, con el signo de carruajes y relinchos y de los gritos de criollos e italianos -especialmente del sur-, que se entreveraban en el trabajo, en las fondas, en los boliches y prostíbulos.

En el Mercado se advertía la presencia de productos de todo el país real y en sus costados negocios de todo tipo, incluyendo los cafés y teatros. En el café O’Rondeman, situado en la esquina de Agüero y Humahuaca, de propiedad de los hermanos Traverso (eran cuatro hermanos), y uno de los lugares clásicos del abasto durante las primeras décadas del siglo -según lo recordaba José Barcia- se inició Carlos Gardel.

Desde pibe se lo comenzó a llamar “El Morocho”, “El Morocho del Abasto”, probablemente por las incursiones -excursiones- que hacía a las cantinas y cafés que se poblaban de guitarreros y cantores.

Hoy, los restos del Mercado de Abasto, a diez años de su cierre, parecen las ruinas de un monumento histórico poblado de recuerdos porteños y argentinos y hasta de yuyos y flores silvestres en los límites de su antigua edificación, entre las calles Corrientes, Anchorena, Lavalle y Agüero. A pocos metros, en la cortada que es el Pasaje hoy denominado Gardel, donde la Municipalidad lo ha recordado con una placa, sobre el muro casi esquinero de un viejo y gris edificio de ventanas donde no entran los rayos del sol, que nos hace recordar la letra de “Tinta Roja”:

“Paredón, tinta roja en el gris del ayer”.

Allí se encuentra hoy la Estación Carlos Gardel, del subterráneo, antes denominada Agüero. Y a pocas cuadras la casa de Jean Jaurés 735, último domicilio, que habitó con su madre y había sido adquirida en 1921 y donde Gardel comenzó a usar lentes de entrecasa no más y a escondidas, con un algodón puesto en la parte superior de la nariz para que no se notara la marca. Todavía el barrio conserva el empedrado y los altos árboles, testigos de los pasos del cantor, donde todavía restallan los recuerdos, inmortalizados en la música y en la letra del tango Melodía de Arrabal:

“Barrio, plateado por la luna,
rumores de milonga
es toda su fortuna...”

Y en el frente de la casa de Jean Jaurés identificado el cantor con su imagen y algunas frases atribuidas a él en la ficción:

“En este barrio nací y en sus calles me crié”; y
“En vez de llorarme, aprendan a crecer”.

Hacia 1911 El Morocho tenía 21 años y su fama había trascendido los límites del barrio. En otro barrio, en el café de la esquina de Moreno y Entre Ríos se destacaba José Razzano, llamado “El Oriental”, por su nacimiento en Montevideo, aunque desde o vivió en Buenos Aires y desde pibe se inició en su barrio, Balvanera Sur, cantando en los comités y en los ámbitos gauchescos. En aquel año se conocieron. Al parecer los asiduos concurrentes al café “El Pelado”, donde cantaba Razzano, provocaron el encuentro para que “El Oriental” le bajara el copete al “Morocho del Abasto”, en una casa cercana al Mercado. Lo que parecería ser un enfrentamiento se convirtió en un lazo de amistad y respeto entre dos cantores, con clase y señorío. Gardel le devolvió la visita y cantó en el café donde Razzano copaba la parada.

Los dos fueron amigos, además de integrantes del dúo, compartieron las mismas amistades y una misma pasión: el folclore, el tango y el turf. Compartieron canciones, como coautores (Adiós que me voy llorando, El pangaré y, entre muchas más, el vals Aurora, que escuchó el entonces mayor Juan D. Perón en una milonga de Avellaneda, en los tiempos y terruños del caudillo Barceló, tiempo después que Gardel grabara temas para la campaña de Yrigoyen, con quien también se había conocido personalmente).

En aras de la verdad histórica es necesario divulgar esto, que está suficientemente documentado, dado que era muy común que los cantores actuaran en ámbitos políticos, o cantaran canciones con letras históricas o de contenido político y no por ello se los pueda identificar con determinado partido. Esto significó un cambio con respecto a los payadores, que sí se identificaban con determinados bandos; la mayoría fueron primero rosistas y luego yrigoyenistas.

Gardel, además de cantar, incursiona en el cine. Ya hacía un año que don Hipólito estaba en el poder, cuando se llevó el cine una novela de gran popularidad de Hugo Wast intitulada “Flor de Durazno”.

Se preguntan varios historiadores de Gardel por qué fue elegido él y no un actor de carrera, justamente en una época brillante del teatro nacional. No era por su pinta, porque entonces pesaba 110 kilos.

Tampoco por su voz, porque el cine entonces era mudo. A este otro enigma de la vida del “Zorzal Criollo” se responde que tenía una honda emotividad, fina sensibilidad, rostro expresivo, enorme simpatía y una poderosa atracción personal. En este primer film se lo ve vestido de gaucho, montando un pingo. El estreno se hizo en el cine-teatro Coliseo, hoy solamente teatro.

Gardel es realidad y es presente. Por tal, es historia y tiene permanente actualidad.

Con él se hizo nuestra Historia, distinta a la conocida usualmente, si es que no queremos muti-

larla. El historiador genuino no desecha el arte, pues con éste también se expresa la cultura y la civilización. Para avalar el concepto, tengo presente el método que utiliza Will Durant.

Para muchos pertenece al ámbito del mito y del misterio. Sólo debe asumirse el carácter de mito por el extraordinario cariño que le profesan los pueblos, nuestras gentes de aquí y otras distantes; nunca por fábula o ficción.

El misterio que envuelve al cantor se hace ostensible con algunos aspectos de su vida pero más se percibe el arcano de su voz, de su arte, de los sentimientos que transmite, que sintetizan la naturaleza del ser argentino, del ser nacional.

A poco andar, en el conocimiento del alma del Zorzal, nutrida de modo vital y profundo con afectividades y querencias de criaturas que lloran y ríen, que aman y odian, que crean armonías y enarmonías, pacifican y luchan, trabajan o atorrantean; que son pobres o ricos, habitantes del arrabal o del centro, laburantes o caferatas, libres o encarcelados, humildes o compadres, desaparece el misterio cuando se advierte la proyección sentimental, la identificación con el otro y la sensibilidad humana y espiritual ante el drama del ser de carne, hueso y alma, o ante la historia chica, el hecho de infrahistoria o, como expresa Paulo Coelho, la leyenda personal de cada uno. "El Morocho del Abasto" absorbió esto que está latente en la intimidad de la gente y lo proyectó, en su interpretación del mensaje, generalmente lírico, de la letrística tanguera - antes lo había realizado con el folclore -, que cubre en plenitud nuestra vida total, por lo que, con ella, es posible reconstruir nuestro pasado, elaborar una sociología del país de los argentinos o una ontología propia.

Así, con lo que dio, recibe Gardel, de vuelta, lo que se afincó en el alma popular, puro y afectivo. Todo nuestro ser nacional se halla improntado en las letras de tangos, milongas y valeses: hábitos y costumbres, usos sociales, personajes, barrios, calles, esquinas, boliches, rincones, amores, canyenguerías suburbanas, ideales, quejas, broncas y entreveros. Si recorremos semejante espectro de infrahistoria, encontraremos presente, igualmente, los seres queridos, los de casa, los de la vuelta o los distantes. No faltaron los temas propios de toda protesta social o de rezongo personal por causa de un amor perdido.

Ni el paisaje urbano, en fin, nuestra circunstancia, en el sentido ortegueano.

Gardel, intuitivo hasta la médula, asimiló su circunstancia, la de la megalópolis, incipiente entonces, y decidió abandonar el folclore en sentido específico de nuestra realidad, cuya grandeza se perfeccionó justamente cuando comenzó a crecer el país y, en él, se hizo sentir con más fuerza la ciudad y la cultura de ésta, con lo que se cumplía la profecía de Leandro N. Alem, a quien le cantó el antecesor del cantor tanguero: el payador de la ciudad, algo distinto al rural.

Dios le dio al hombre, a la persona, además de la dignidad muchos otros dones: la palabra y el canto. Ambos salen del corazón. Ambos expresan la condición humana. En el substractum del cantor, que fue Gardel, existió una persona de la que poco se habló, en su esencialidad relevante: amó a su madre, hondamente; quiso y fue leal con sus amigos; fue fraterno con todos, sin distinguir. Amó a su Patria -que, en realidad fue la Argentina- con verdadero civismo. Nunca tuvo una palabra de agravio hacia nadie y si alguna vez debió reprobado utilizó eufemismos, los que le dictaba la universidad de la vida, el barrio y los sentimientos de hermandad. Fue una buena persona. Gardel fue un ángel, vital y travieso como un niño.

Lo más destacable del "Zorzal Criollo" es que naturalmente absorbió su circunstancia total y la trajo en sus interpretaciones y creaciones, en correspondencia con su mundo afectivo y su alma buena y solidaria. "El Morocho del Abasto" reflejó la cultura de su tiempo.

Fue un ángel alegre y travieso, sí, un alma que cantó y cantó, para expresar todo lo que amó, principalmente la Argentina, Buenos Aires y su gente de modo singular.

Ello explica la identificación y el mito.

Documentos personales de Gardel

A los 101 años del nacimiento de Carlos Gardel, no quedan ya dudas con respecto a la documentación contradictoria y equívoca de "El Zorzal".

Antes fue un misterio y hoy todo ha sido esclarecido; documentalmente y en correspondencia con la realidad.

Nadie niega la autenticidad del acta de nacimiento en Toulouse, Francia, traducida y legalizada.

Gardel recordó su origen y sus primeros años y nunca lo ocultó. Solamente que, como era un poco travieso y alegre, en ocasiones decía: "Yo nací en Buenos Aires... a los dos años y medio" En efecto, en la Dirección Nacional de Migraciones, al llegar con su madre a Buenos Aires (el 19 de marzo de 1893) quedaron registrados los datos personales de su madre, Bertha Gardes, y de él, Charles Romuald Gardes.

Han quedado igualmente registrados sus pasos por los Colegios San Carlos y San Estanislao.

Después de haberse iniciado en el canto, sustituye la "s" de su apellido por la "l".

Ya es "El morocho del Abasto".

El certificado de buena conducta obtenido en 1923 tiene firma y sello del juzgado federal y menciona su cédula de identidad número 383017; ese mismo año obtiene la ciudadanía argentina; y en ese trámite denuncia el nacimiento en Tacuarembó, Uruguay.

Pero el Jefe de Policía de la provincia de Buenos Aires, Cristino Benavídez, había suscripto la cédula de identidad en la que consta que nació en Avellaneda.

Estas incongruencias se explican porque con ellas Gardel intentaba evitar la sanción de la ley francesa, que penaba la desertión de quienes no cumplían con los deberes militares.

En los trozos quemados de la libreta de enrolamiento de Gardel, que aún se conservan, se puede leer con claridad su nombre, su apellido, su lugar de nacimiento, no verdadero al figurar Tacuarembó. Como ya es sabido, el estado de este documento se debe al incendio del avión accidentado, donde el cantor perdió la vida.

En el registro civil de Medellín se encuentra asentada su defunción, figurando como hijo de Berta Gardel y de Carlos Gardel. El juez de la sucesión, en Montevideo, determinó que esos datos eran inexactos.

El padre del cantor no se llamó Carlos Gardel, igual que él, pues su padre fue Paul Laserre, quien llegó a Buenos Aires a ofrecerle su apellido al cantor cuando ya era famoso. Doña Bertha consultó a Carlos y este le contestó (de acuerdo al testimonio de Armando Defino): "Mirá, vieja, yo ya no lo necesito. Vos podés hacer lo que quieras..."

El lunfardo de Gardel

Honda proyección sentimental

Todos los pueblos tienen, lo que se ha denominado mal, el lenguaje "culto" y el "habla popular".

La Argentina expresa su lunfardo, como lenguaje del pueblo, que forma parte de su vida, de su historia, de su alma, de su naturaleza, sus costumbres, sus realidades y su destino. No es un resultado provocado o deliberado; el pueblo amasó el idioma y la inmigración estableció una fábrica de palabras y modismos.

Lo absorbieron sus escritores y se incorporó a la poesía, la letrística tanguera y el sainete. Gardel lo conoció como ninguno, porque su proyección sentimental hizo que se identificara raigalmente con la vida en su plenitud, en todas sus vertientes: el dolor y el placer, la tristeza y la alegría, la indiferencia y la sensibilidad, la opulencia y la pobreza, el amor y el odio, cuando interpretaba los temas del tango, la milonga, el vals y otras especies que, populares o no, él los hizo notables. Tal como intérprete, pues como hombre siempre expresó el lado positivo de la vida.

En ocasiones, necesitó conocer el ambiente o la circunstancia relatada en la letra. Entonces visitó el barrio, habló con su gente y sintió la emoción del entorno humano, que incorporó a su voz

con profundos sentimientos afectivos.

El lenguaje de las letras

De tal modo, aprehendió las letras y quienes escuchaban su canto percibían las vivencias que los temas transmitían, para lo cual había que conocer con exactitud el significado de las palabras y las historias individuales que narraban los poemas. Conoció los rincones y los misterios de su pueblo y captó su idioma: el del campo, con el folclore, primero, y el de la ciudad, con el tango, después.

En Buenos Aires, se formó el lunfardo, lentamente, desde la colonia, enriquecido enormemente con los inmigrantes. Carlos Gardel lo conoció como ninguno, salvo Edmundo Rivero, muchos años después. El español, en toda su pureza y esplendor, habría de improntarse en los tangos y canciones interpretados en las películas, forzosamente, porque debían conocerse en los países de habla castellana. No sólo conoció el habla popular sino también los personajes que aparecían en las letras, las que tomaban nuestras propias realidades para darle forma literaria, hermanada con una música que ya formaba parte del ser argentino.

El Zorzal se adaptó a cada circunstancia y se entonó a ella, ubicándose como una nota en una partitura, armoniosamente, y fue preciso en su lenguaje. Anotó algo más: además de su canto, su parla cotidiana era cantada, contenía emociones, dulzura y afectividad. Era algo así como un alma que cantaba, o es algo así como un alma que canta, por aquello de que “cada día canta mejor”. El lunfardo, en sus canciones, cubrió todo el espectro humano: el barrio, la cárcel, los ámbitos laborales, el amor la sencillez, la bacanería, el deporte y la picaresca de Buenos Aires, porque justo es decirlo, este mito, este fantasma, este símbolo del espíritu popular argentino, fue, también, un poco travieso.

Un poco de infrahistoria

El lunfardo, como el español, contiene también algunas voces soeces, otras impuras, y, otras más, groseras. Algunas letras circulaban entonces, con tales características y que Gardel, con espíritu de diversión, solamente cantó como prueba antes de algunas grabaciones. Otros, más traviosos, rescataron esas pruebas, poco conocidas al quedar fuera de comercio, como es lógico. Respetó fielmente el contenido de los poemas y algunas veces pidió permiso para un cambio, porque el lunfardismo estaba mal empleado, o había un error respecto al personaje, Sucedió con el tango de Francisco Canaro y la letra de Manuel Romero, Tiempos Viejos

“¿Te acordás, hermano, la rubia Mireya,
que quité en lo de Hansen al loco Cepeda?”

Gardel pidió cambiar “Cepeda” por “Rivera”, porque, dijo, “yo lo conozco a Andrés Cepeda y nadie es capaz de quitarle una mina”.

No se le conocen a Gardel expresiones de odio o de ira y hasta tenía cierta delicadeza para denostar a alguien, como por ejemplo:

“- Dejálo, ese va a terminar comiendo solo”, o bien
“- Mejor que ponga la ropa a secar al sol”.

Algunas pocas veces cometió la travesura de cambiar totalmente las letras, colocando la letra de un tango en lugar de la que correspondía, lo que sucedía cuando la estructura de la música y del poema se adaptaban exactamente. Una sola vez debió Gardel “sanatear” la letra porque no estaba seguro de su pronunciación. La había escuchado en París; equivalía, en español, a “rastacuerro”, ‘persona que lleva una vida ostentosa’; en francés, “rastaquouère”, ‘rastacuer’, con el mismo significado, como en la milonga Tortazos, de E.P.Maroni y J.Razzano:

“No te hagas la ‘rastacuer’

desparramando la guita...
Bajá el copete m'hijita,
con tu pinta abacanada...
Pero si sos más manyada...
que el tango la Cumparsita...”,

y, en otra versión:

“No te hagas la rata cruel
desparramando la guita...”

A tantos años de la muerte de Gardel, el lunfardo se ha enriquecido y se está legitimando; o, desde otro punto de vista, podría decirse que sufre el desprendimiento de sus voces, que se van incorporando al habla cotidiana, al coloquio familiar o al mismo diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. Repito con José Barcia: “Gardel era un experto en lunfardo, en utilizarlo con precisión y en pronunciarlo como lo pronunciaban los maestros de semejante jerga. Ahí están sus discos para probar hasta donde llegaba su dominio del chamuyo lunfa, como suele denominarse, a veces, a esa parla enrevesada”.

Bahía Blanca y el día que murió Gardel

El 24 de junio de 1935, a las 11 hrs, Gardel estaba en el Hotel Granada, de Bogotá (Colombia). Sale de esta capital, Bogotá, desde el aeródromo de Techo. El avión hace escala en el campo de aterrizaje de Olaya Herrera, Medellín. Despega el avión y cuando apenas se separa del suelo comienza a desviarse de su ruta, inclinándose hacia la derecha y casi frente a las oficinas del aeropuerto choca violentamente contra otro avión que estaba aguardando su turno para partir, con sus motores en marcha. El avión llevaba exceso de carga: trece personas con gran cantidad de equipajes, telones arrollados, tambores conteniendo películas, etcétera. El accidente ocurrió a las 15.05.

Uno de los argentinos que primero se entera es el bahiense Juan Carlos Gobián, que estaba en Brasil. A las pocas horas de ese día, lunes, se difunde la noticia en Buenos Aires y llega a Bahía Blanca. Aquí, en el centro hay cierto revuelo, algunos comercios cierran, suena la sirena de “La Nueva Provincia”. La gente llora. Cuenta mi madre, Ermelinda Guarnaccia, que mi tío Alfonso, hermano de ella, que trabajaba en casa Meyer llegó un rato antes a su casa, llorando y gritando: “Dios mío... murió Gardel... se quemó en el avión”. Toda la gente lloraba. Nosotros vivíamos en la calle Fitz-Roy 551. Ya anocheaba temprano, ese día. Yo tenía apenas siete meses.

Gardel: concierto de vidrios rotos

Revolver el guiso quemado

Alguien quemó el guiso y ahora hay quienes quieren revolverlo. Pero, en verdad, parece desconocerse la institución de la difamación, en la Argentina. En el ambiente artístico, en los tiempos de Gardel, no faltaron tampoco los envidiosos y resentidos. José Barcia me contó -al igual que a otros amigos- que el Zorzal era destinatario de la descalificación injusta que hacían los mediocres e insolventes morales. Siempre creí que Barcia, ex presidente de la Academia Porteña del Lunfardo y decano del periodismo nacional, fue quien más conoció sobre la vida de Buenos Aires y de su gente.

El mismo Alfredo Le Pera, antes de conocerlo, al “Morocho del Abasto” lo había criticado en un artículo publicado en “Ultima hora”. Después se hizo amigo del cantor y reconoció que había sido inducido por un tercero. Y en cuanto se difundieron sus letras, con la autoría musical de Gardel, comenzaron los ataques de plagio contra Lepera, infundadamente. A Le Pera no se le perdonó su

intelectualidad, su cultura, su conocimiento de idiomas, que no utilizara el lunfardo y no compartiera la bohemia y las noches de algunos compañeros de ruta tanguera. A Gardel algunos ensombreados no le perdonaron ni su estampa, ni su voz, su simpatía y su humildad de zorzal.

Melodías de arrabal

Hemos escuchado numerosos testimonios sobre las cualidades del cantor, para crear melodías, tarea no muy difícil cuando existe sensibilidad y pasión por el arte musical. No pocos, de los primeros músicos del tango, no sabían nada de música: fueron creadores, intuitivos y, en casos, improvisaban temas, que salían “derecho viejo”, de los instrumentos.

No pocos letristas, que no sabían música, crearon sus propias melodías; luego un experto elaboraba la partitura, tarea técnica, que hoy puede hacerse con computadora capaz de “tirar” cinco partituras distintas, con la misma melodía.

Gardel estudió en el colegio San Carlos (Pío IX), en el barrio de Almagro, donde consta que fue revisado en su salud física (Libro de matrícula, folio 338, número de orden 4160), sin observaciones. También que estudió música e integró el coro.

Tuvo profesores de piano y canto, a los que recurría para realizar ejercicios de vocalización, impostación y respiración. Gardel y Razzano concurrían a la casa de Bonessi, maestro de canto, para recibir lecciones. Aunque según Isabel Martínez del Valle, novia de Gardel, según el reportaje que le hizo a ella Osvaldo Ardizzone en 1984, Gardel iba más bien por el temor que tenía a perder la voz. Esta novia de Gardel había incursionado en el canto y actuó en Bahía Blanca y en Rosario.

El Zorzal tuvo varios maestros, en Montmartre, un italiano que había tenido como alumno a Caruso; según Augusto Giuli estudió canto con Sagi Barba.

De todos modos no se puede desconocer el valor de las colaboraciones de Castellanos (el nombre y apellido correcto es Alberto Castellano, sin “s”), arreglador de las piezas que cantaba Gardel y que de no haber regresado a Buenos Aires poco antes de la tragedia de Medellín habría fallecido en el accidente de avión, en el que solamente sobrevivieron tres personas: José María Aguilar, José Plaja y Grant Flynn.

Gardel “engayolado” por la carrera

El citado Barcia, Enriqueta Fulle y José L. Macaggi registran un reportaje hecho a Gardel en “El Diario Nacional” de Bogotá, firmado por Cristine, donde Gardel habla de las mujeres que le agradan y cuando se le pregunta si es partidario del divorcio contesta: “Debido a mi carrera no soy partidario del matrimonio”.

Carlos Viván, autor de *Cómo se planta la vida y Moneda de cobre* -en la misma fuente precedentemente mencionada- relató los motivos que tenía Gardel para no “bandearse”: cuidar la salud, la gola y la tranquilidad.

Gardel y Ortega y Gasset

En diversas instancias de su vida, Carlos Gardel se relacionó con no pocos intelectuales, escritores, literatos y filósofos; el trato y el encuentro estuvo motivado por su arte excepcional.

En el momento más elevado de su expresión criollista y algo antes de que generara la conformación plena del tango canción, con *Mi noche triste* -título sugerido por Gardel-, en 1917, el Círculo de la Prensa de Buenos Aires le solicita al Zorzal Criollo su actuación y la de José Razzano, para homenajear a tres intelectuales españoles: el comediógrafo Eduardo Marquina, el escritor Ortega Munilla y su hijo, “un joven pensador ya renombrado por su papel actualizador de los estudios filológicos en España: José Ortega y Gasset, (confer. Edmundo Eichelbaum, *Carlos Gardel*: Javier Vergara Editor, Barcelona, 1985, página 176).

Tales referencias tienen como cimiento las publicadas por el mismo autor y respaldadas en fuen-

tes también que “no sería la única vez que el filósofo escucharía sumamente interesado a ‘El Morocho’”. Estas fuentes agregan: “Acerca de él, con pocas palabras, ni una más ni una menos de las indispensables, Ortega dijo: ‘Este muchacho pinta el dolor callado de la madre que sufre, con emoción que conmueve de verdad’ “. (José Barcia, Enriqueta Fulle y José Luis Macaggi, Primer diccionario gardeliano: Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1985, voz “Ortega y Gasset”, pág. 176).

La primera edición del libro de Eichelbaum es de 1984 y la segunda se terminó de imprimir en Mayo de 1985, mientras que la de nuestro querido amigo y maestro Pepe Barcia, quien presidiera la Academia Porteña del Lunfardo, se terminó de imprimir en junio de 1985.

Ceferino y Gardel: ángeles del colegio salesiano

Como es sabido, en la calle Yapeyú 197 de la ciudad de Buenos Aires, en la manzana de la comunidad salesiana, funciona el antiguo Colegio Pío IX, el primero en enseñar artes y oficios. En ese ámbito, sobre la calle Quintino Bocayuva -a la altura de número 144- está la sede de la parroquia y de la Iglesia San Carlos Borromeo (llamada también Basílica de María Auxiliadora y San Carlos).

Es decir, se encuentra ubicada en el barrio de Almagro, que los provincianos conocemos más por el fútbol y por el tango cuya letra pertenece a Iván Diez y que alguno de sus versos expresan:

“Almagro, Almagro de mi vida,
tu fuiste el alma de mis sueños...
cuantas noches de luna y de fe,
a tu amparo yo supe querer...”.

Sabemos, igualmente, gracias a las investigaciones de Jorge Bossio, principalmente, y de numerosos historiadores y escritores, que en ese Colegio estudiaron Ceferino Namuncurá y Carlos Gardel, que por ese entonces no era conocido con ese nombre pero sí con el apodo de “El Francesito”, dado su origen francés. Este alumno de Don Bosco habría de ser el famoso Morocho, con otro nombre artístico: Carlos Gardel.

Allí figura registrado, como pupilo, cuando tenía diez años de edad, en 1901, para cumplir el curso de artesanos, específicamente el curso de encuadernación. Luego, en 1902, aparece como estudiante, no alumno internado. En aquel tiempo, “El francesito” vivía en el conventillo de la calle Uruguay 162 y que fuera el primer domicilio de su madre, Berta Gardes, ingresada a la Argentina con su hijito, en 1893.

En el Colegio Salesiano integra el coro, del que formó parte otro niño que hoy conocemos y queremos: Ceferino Namuncurá. Los dos compartieron el premio a la mejor voz del coro del Colegio. Como puntualizó Miguel Wiñazki: “sólo un ángel podía empatarle al seráfico ‘Mudo’”. Debo aclarar que este mote, “Mudo”, le fue puesto a Gardel cuando ya era famoso cantor.

Se ha obtenido un relato del sacerdote salesiano Juan Cabiale, muerto en 1995 por causa de un hecho criminal, acerca de tales antecedentes y, más todavía, de la buena relación existente, amistosa, que primó entre ambos niños.

El padre Cabiale era conocido, por no pocos tangueros, por su pasión por el tango.

Dicen que en aquella época, la de los escolares Ceferino y Carlitos, que a Ceferino lo llamaban “El Manso” y tenía cuatro años más que “El Francesito”, y que asimismo compartieron los mismos juegos y el mismo patio, además de haber transitado por las mismas aulas. También que “Ceferino fue más aplicado y piadoso”. Los dos tienen alas y los dos son venerados por millones de personas, de diverso modo.

De varias maneras, siguen juntos. He aquí una de ellas: en el histórico edificio del Colegio Salesiano de Viedma, en la habitación que perteneció a Ceferino, cuando cursaba estudios superiores, se encuentra ahora el Meseo Carlos Gardel, gracias al quehacer de Lisandro Segovia. La

esquina donde está situado ha sido denominada Carlos Gardel y Ceferino Namuncurá.

Heurística gardeliana

Génesis

Digo de verdad que Gardel nació en Viedma.

Me contó un ángel que cuando llegaron las primeras carretas para su fundación real, vinieron en ellas algunos payadores.

Uno de éstos recibió de un zorzal una rara semilla que traía en el pico y la plantó con una canción justamente en el lugar donde vive, hoy, Lisandro Segovia.

Después de casi dos siglos nació Gardel. Se desprendió de la tierra, sonrió, empezó a caminar y cantó:

“guitarra, guitarra mía,
por los caminos del viento,
vuelan en tus armonías
coraje, amor y lamento”.

Volver

Cuando en las noches de verano se sienta Lisandro a mirar las estrellas, a cancha abierta, lo ve a Gardel, enredado en el follaje de un alto árbol.

Su sombrero mantiene su forma. Es un gacho gris, requintado. Y lo ve con sus pantalones hechos raíces, que se clavan en la tierra.

De sus ojos ve elevar su sueño hacia arriba, muy arriba. Trata de hablarle al Zorzal, pero éste, dándose vuelta con una sonrisa le hace un gesto suave y cómplice para que guarde silencio. Y, entonces, canta:

“Yo adivino el parpadeo
de las luces que a lo lejos
van marcando mi retorno”.

(Dedico estas ficciones que expresan hondos sentimientos a mi querido amigo y hermano Lisandro Sevogia).

Por la vuelta

¡Fue Gardel quien marcó mi retorno a Viedma, además de los amigos! Todos necesitábamos recordarlo con lenguaje sincero, expresando nuestros sentimientos, con una necesidad conmovedora y para siempre, porque no tuvimos la suerte de verlo en persona viviente, recibiendo el beneficio de su voz y su sonrisa.

Así pasó. Nos encontramos en el Museo Carlos Gardel, en la esquina que memoro “El Manso” Ceferino y “El Morocho”, que cuando concurría al Colegio San Carlos era sólo “El Francesito”. En esa histórica esquina, Julio César Onetti leyó mi “Heurística Gardeliana”. Después vino el chamuyo, ante los ojos vivaces y resplandecientes de Claudio Calleja, el gesto bonachón de Daniel Rollé, las miradas serenas y los oídos atentos de Carlos Carlovich y Omar Pizzio y la grata presencia joven de Víctor Carlovich, cuya nota La escarapela, Troilo y el tango habría de impresionarnos al descubrir tantas esencias empatotadas en senti-mientos comunes.

De haber leído esa nota antes de mi charla hubiera recordado las veces que “El Mundo” se puso la escarapela, o -conociendo cómo le gustaba ser fotografiado con un bandoneón- hubiera yo imaginado cómo le solicitaba, con gesto tierno, el fueye a Juancito Cambareri, para agregar una foto más, simulando ser fueyista, por repetir una humorada más o un sentimiento escondido o reprimido, al no haber estudiado el cusifai, como así se lo denominó, con un antiguo lunfardismo, a ese instrumento cadenero del gotán. Hubiera recordado, también, cuando Troilo estuvo con

Gardel.

Mi impresión es que la circunstancia humana que se dio en Viedma, en esa evocación, repitió el convencimiento del afecto fraterno, el testimonio de las cosas que se fueron alejando en el tiempo y que siguen presentándose en el espíritu de mucha gente, como si a medida que se esfuma la realidad -lo que fue- se va agrandando el arte de nuestra música y del cantar gardeliano, que fundó una escuela, creó armonías específicas y un modo de interpretar y actuar la letra que nunca más nadie se apartó de la enseñanza. ¿Se entiende ahora por qué cada día canta mejor?.

Una segunda sensación consistió en la cultura tanguera existente en la ciudad de Viedma, no sólo por las preguntas y el juicio crítico puesto de manifiesto sino también por el posterior diálogo o debate -con el indudable propósito de recíproca corrección fraterna- con el profesor Eriberto De Pablo, autor de un relevante trabajo, Geopolítica tanguera, que en parte nos recuerda que el tango es el libro de quejas del arrabal, aunque yo diga que aceptado y querido por todas las clases sociales, Gardel mediante, al igual que la pléyade de letristas, músicos, compositores y directores, así como cantantes en el itinerario que marcó ese fundador que, a cada rato, se nos aparece con sus eternas canciones.

Una demanda judicial contra Gardel

Comunicación académica (Academia Porteña del Lunfardo)

Sr. Presidente:

Comunico a usted y a la Corporación que preside el contenido y las referencias de un fallo (primera y segunda instancia) dictado pocos meses antes de la muerte de Carlos Gardel, quien tenía residencia -en sentido legal- en Nueva York, habiéndosele notificado la demanda en la ciudad de Buenos Aires.

CÁMARA CIVIL, 2a DE LA CAPITAL FEDERAL

NOTIFICACIÓN -Demanda

- 1.-No procede la rebeldía acusada si el actor no desconoce que al tiempo del emplazamiento el demandado se encontraba fuera del país, lo que por otra parte se desprende también de los recortes de diario que acompaña.
- 2.-Los arts. 98 y 99 del cód. Civil no son aplicables a los efectos del emplazamiento si se reconoce que el demandado se encuentra fuera del país, desde que la parte final del art. 79 del cód. De procedimiento no se refiere al domicilio, sino a la residencia.
- 3.-Si se reconoce que el demandado se encuentra en el extranjero, aun cuando tenga su domicilio real en esta Capital, el emplazamiento debe tramitarse por exhorto.
- 4.-El emplazamiento por exhorto al demandado que se encuentra en el extranjero, no puede efectuarse bajo apercibimiento de designar al defensor de ausentes para que lo represente, desde que no se trata de persona incierta o de domicilio ignorado.

Demarco, Francisco v. Gardel, Carlos

1º Instancia (f. 13 vta.). -Buenos Aires, febrero de 1935.- Resultando de las constancias de autos que si bien la cédula de f. 11 ha sido diligenciada en el domicilio real del demandado, éste se encuentra ausente del país, lo que así denuncia el guardador o cuidador de la expresada finca, Fortunato Lemos Muñiz, en su presentación de f.12 devolviendo las copias de la presente acción, lo que por otra parte es público y notorio; de conformidad con lo dispuesto por los arts. 78 y 79 del cód. de proced., líbrese exhorto al embajador extraordinario y ministro plenipotenciario en los EE.UU. de Norte América para que por intermedio de las autoridades judiciales del lugar en que se encuentre el demandado -el que denunciará el actor- se notifique al mismo para que, dentro del término de 60 días, comparezca a contestar la presente acción, bajo apercibimiento de desig-

narse al defensor de ausentes para que lo represente. -Manuel Orás-. Ante mí: Lucio L. Meléndez.

1º Instancia (f.19 vta.). -Buenos Aires, marzo 13 de 1935.- Considerando: 1º Notificada la demanda en el domicilio denunciado por el actor, se presenta al juzgado a f.12 una persona que manifestando ser cuidadora de la casa del demandado, hace presente que éste se encuentra actualmente en EE.UU. de Norte América.

A f. 13 el actor indica que de la presentación de f. 12 resulta que el domicilio en que se hizo la citación es el real del demandado, por lo cual, ante la incomparencia de éste procede declarar su rebeldía.

Dictado el auto de f. 13 vta., el actor solicita su revocatoria; acompaña el recorte periodístico de f. 14 que se refiere a una manifestación del demandado hecha en Nueva York el día 28 del pasado mes de febrero.

Y el agente fiscal, en el dictamen que antecede, estima que procede la revocatoria solicitada.

2º La presentación del cuidador de f. 12 -aceptada por el actor y de la cual este mismo deduce consecuencias que invoca en favor- establece una presunción de la ausencia del demandado.

El recorte de f. 14 presentado por el actor -que deduce de él y de la circunstancia de que el demandado se encuentra en el ex-tranjero, consecuencias convenientes a su pretensión-, supone también otra presunción de ausencia y aun el reconocimiento de ella por el propio actor.

La pública notoriedad a que se refiere el auto de f. 13 vta. se ve, pues, refirmada por las dos fuertes presunciones antedichas.

3º Ante el conjunto de esas tres circunstancias el juez no puede cerrar los ojos y tener por cierto que el demandado reside en esta Capital, cuando a través de su experiencia, robustecida por la manifestación del demandado (recorte de f. 14), le consta lo contrario.

Por mucho que la ley procesal, en materia civil, haya limitado al juzgador la dirección del proceso, no le impide valerse, para mejor proveer, de conocimientos derivados de su experiencia personal; y a ello tiende la disposición del art. 57.

La tendencia moderna en materia de dirección del proceso se aparta de las formas rígidas de viejas legislaciones, a punto tal que el juez no debe asemejarse "al aparato de relojería estropeado que tiene que ser continuamente empujado y sacudido para ser puesto de nuevo en movimiento un corto rato", a que se refería Menger; sino más bien seguir el consejo con que Eugenio Huber prologaba el nuevo cód. Civil suizo: "La ley rige todas las materias a las cuales se refieren la letra o el espíritu de una de sus disposiciones. En los casos no previstos por la ley, el juez decidirá según la costumbre, y en defecto de ésta según las reglas que él establecería si hubiera de obrar como legislador. Se inspirará para ello en la doctrina y jurisprudencia más autorizadas" (conf. G. Radbruch, "Introducción a la ciencia del derecho", de. 1930, ps. 187 y 159).

4º Teniendo en cuenta estas circunstancias, debe darse por sentado que el demandado se encuentra ausente del país. No se demanda a mérito de un contrato, ni se trata de un domicilio constituido, especial o legal.

No obstante haberse hecho la citación en el domicilio real, cabe advertir que la parte final del art. 79 del cód. Procesal se refiere a la "residencia" del demandado fuera de la Capital o en país extranjero. Ello hace inaplicables las disposiciones pertinentes de los artículos 98 y 99 del cód. Civil para que se consideren las derivadas del hecho menos general de la residencia, que según Salvat ("Derecho civil, Parte general", p. 270, de. 1917) es "el lugar de la habitación real de la persona".

5º Los arts. 78 y 79 del cód. Procesal son claros y terminantes. La persona emplazada no se encuentra en el lugar en que se la demanda y reside en país extranjero. Hay que proceder, entonces, siguiendo la pauta que dichas disposiciones fijan, ya que no hay domicilio constituido, especial o legal.

6° Resolviendo un caso similar, el juez doctor Barraquero, en fallo confirmado por la cám. Civil 1°, llegó a la siguiente conclusión: "La ley ritual, en su art. 78, prescribe que cuando la persona que ha de ser emplazada no se encuentre en el lugar en que se la demanda, el emplazamiento se hará por medio de exhorto. De las diligencias de fs. 5 vta. Y 8 vta. resulta que el demandado se encuentra ausente de esta Capital, y de la denuncia de f. 16, que tiene su actual habitación en París, Av. Victor Emmannel 29. Por otra parte, el actor reconoce ser exacto que el demandado no se encuentra en esta Capital. Siendo así, es improcedente la rebeldía acusada, porque justificada la ausencia del demandado en la fecha de las notificaciones en el subíndice, éstos no surten efectos legales (conf. "Fallos", t. 72, p. 59)".

"Además, si de autos consta la ausencia acusada de la persona demandada, no procede la notificación de la demanda, porque no deben practicarse diligencias que la ley exige le sean personalmente (conf. "Fallos", t. 125, p. 430)", ("G. del Foro, t. 75, página 148) (245).

La cám. Civil 2°, confirmando un fallo del juez Dr. Tobal, llegó a la conclusión de que "estando domiciliado el demandado en el extranjero la notificación de la demanda debe allí hacerse" (JURISPRUDENCIA ARGENTINA, t. 15, p. 888).

Y la cám. Civil, en septiembre 30 de 1901, falló: "No procede la notificación de la demanda si resulta de autos la ausencia del demandado en el extranjero" ("Fallos", tema 135, p. 440).

7° Al mantener la resolución recurrida, no se crea un régimen de excepción ni se viola el derecho de igualdad ante la ley, pues ya el Estagirita señaló la circunstancia de que la igualdad no supone lo mismo para todos en todos los casos, sino "igualdad para casos iguales y desigualdad para situaciones diferentes".

En virtud de lo dispuesto en ella y munido el actor del correspondiente exhorto, que podrá diligenciar solicitando además lo que corresponda a su derecho para denunciar domicilios, podrá la demanda llegar a conocimiento del demandado en sus términos y cabal intensidad, con lo que se habrá cumplido, además, el requisito de la ley, "diligencias personales" a que se refiere el fallo precitado.

Por ello, oído el agente fiscal, no se hace lugar a la revocatoria solicitada, y se concede en relación el recurso de apelación subsiguiente interpuesto. -Manuel Orás- Ante mí: Lucía L. Meléndez.

2 Instancia -Buenos Aires, junio 17 de 1935.- No habiéndose desconocido por el actor que el demandado se encontrara a la fecha de la demanda fuera del país, lo que por otra parte se desprende del recorte de diario acompañado por el propio demandante, por ello, lo dispuesto por los arts. 78 y 79 del cód., de proced., jurisprudencia que los ha interpretado y demás consideraciones concordantes de la resolución de f. 19 vta., se confirma la apelada de f. 13 vta., salvo en lo que se refiere al apercibimiento de designarse al defensor de ausentes para que represente al demandado, por no tratarse de ninguno de los casos del art. 80 del cód., cit.

Gardel, ese duende facilongo

Cuando era pibe quería dibujar un duende y nunca pude hacerlo. No sabía que Gardel lo era. En ese caso, me hubiera resultado fácil, pues bastaba trazar algunas líneas de su sombrero o su sonrisa.

Después de tanto tiempo se agrandó su figura de duende comedido. Cada vez, cantando y componiendo mejor. Su stampa en blanco y negro fue coloreada, mucho mejor que cuando coloreábamos las figuras en los libros, siendo pequeños.

En ellos no estaba "El Zorzal". ¿Por qué no estaba?, me preguntaba. En realidad, encontraba al que tenía plumas, que, además de cantar, volaba, del mismo modo que encontraba al tigre -y no era Eduardo Arolas- o a la cacatúa- y no era el hombre que está solo y espera en la esquina de Corrientes y Esmeralda.

Pasaba el tiempo y crecía el duende, cuya imagen captaron las revistas, los diarios, el periódico, el cine, el libro, la pintura, la escultura, los grafitis, las partituras y los afiches. Como resulta fácil

dibujarlo y la admiración es también creciente, no es improbable verlo de muchos modos. Gardel fue y es cada vez más aprehendido en la significación espiritual de su canto, en las emociones que transmite y en la sentimentalidad que es representativa del espíritu de los argentinos. Y, entonces, como no podemos tenerlo cerca, lo dibujamos. Y lo vemos en el afiche bailando consubstanciado con una moza; cantando con el pilchaje propio de su juventud en El Abasto o con el esmoquin; montado sobre un pingo escarceador, como “prócer sin marcha”; con su imponente en el mausoleo, en el cementerio de la Chacarita, o su sencillez en el cuadrado del bar o la lámina del colectivo, con la leyenda: “Eterno en el tiempo”.

Y todos los dibujan, de muchas maneras, porque, como se ha escrito, en verdad, fue “mucho más que un cantor” y por eso colma todos los espacios y los tiempos. Allí está también, en San Telmo, en el Mercado de la plaza Dorrego, en una pared de calle Magallanes; en el dibujo del escolar; en las paredes de todas las calles y también de la que hoy tiene su nombre, en El Abasto.

Afiches y dibujos lo presentan con ropaje antiguo y moderno, el que hoy usa la juventud, como en el café-bar “La poesía”. Las caricaturas no lo descalifican ni alteran su atractivo y simpatía. Lo dibujan con la escritura los poetas e historiadores y, con la voz, los tangueros que cantan y los que no lo son: Spinetta, Cipollatti o Páez. Asociado a Yrigoyen, Perón, Santa Teresita, Maradona o Leguisamo.

Aquí está el cantor que es también violero, mago o adelantado. Allí el arrabalero o el gaucho. Sin límites de espacio: en la Argentina, en Uruguay, en Colombia, en los Estados Unidos, en Francia... En el almanaque, el farol del mateo o el bulín gotanero. Es un pajarito con sombrero, que canta y es mudo, dirige orquestas con batuta y aparece en el espejo de algunos que se miran en él, porque es un duende travieso y alegre. Se impronta en historietas humorísticas o patéticas. Pero el duende siempre sonríe. Sonríe. Sonríe.

Nunca vi ni siquiera un esquicio de Gardel en el avión caído, porque en el espíritu de la gente Gardel no murió y cada día canta mejor. Es un duende que puede aparecerse a cada instante, en cualquier sitio de cualquier modo, con unos pocos trazos o algunos pocos versos. En alguna mancha de la pared del patio, en el contorno de una nube quieta, en el follaje de un árbol o en el charco de una calle distante.

Gardel en Bahía Blanca, 1933

Relato de Aldo Canullo, sobrino de Domingo Canullo (fallecido).

“Mingo”(Domingo) era propietario de la Confitería Copacabana, en Chiclana y O’Higgins, B. Blanca, que contrataba músicos y una orquesta de señoritas. En esta formaba parte Silvia Mar, pianista, que se quedó en Bahía Blanca y contrajo matrimonio con Canullo. Su nombre de familia era Primitiva Cerrutti.

Relató Domingo que en 1933 Gardel tomó allí un vermouth y se arrimó un chico de aproximadamente 14 años y comió aceitunas, que le habían sido pedidas a Gardel. , desde el exterior del negocio, ya que el Zorzal estaba en una mesa al lado de la ventana(de las llamadas guillotina). El chico se llamaba Mohamed Salé.

El Copacabana existió aproximadamente hasta 1944 y ocupaba todo el terreno hasta el Hotel Muñiz. En la medianera se hallaba el palco tanguero famoso de los lugares conocidos de Buenos Aires; en el subsuelo, un salón destinado a fiestas, casamientos, etc.

Se ha escrito que Canullo (Domingo) lo habría recibido a Gardel en su último viaje a Bahía Blanca, en la estación de Ferrocarril, en 1933, pero sus familiares no creen esto, que seguramente habría sido comentado por el nombrado.

Carlos Gardel y la cultura nacional

De los antiguos juglares se decía que, además de expresar un arte, comunicaban, con versos y cantos, cultura; de los cantantes contemporáneos se ha dicho algo similar.

El aserto adquiere más importancia cuando, como se sabe con certeza, nuestro canto popular -folclore y tango, particularmente; hoy, igualmente, lo que es mal denominado "rock nacional"- transmite prevalentemente historias individuales, muy variadas, con amplia temática, en la que es dable advertir las manifestaciones plenas de nuestra vida, de nuestros sentimientos y de nuestro ser, en su esencia.

Desde este punto de vista podríamos ubicar a Carlos Gardel, en tanto y en cuanto luego de haber sido actor de cine mudo, con gran aptitud expresiva, se convirtió en cantor de folclore y luego produce la innegable revolución en la historia del arte popular, al inaugurar lo que se denominó Tango canción, a partir de la interpretación del tango Mi Noche Triste, antes titulado Lita.

Muchos datos podríamos agregar aquí para presentarlo a Gardel como difusor de cultura, porque además de sus presentaciones personales, comenzó a grabar desde su juventud en circunstancias en que el disco era una novedad y se difundió en todo el país. Posteriormente la hemerografía (diarios, revistas y publicaciones especializadas relacionadas con el tango), filmografía y finalmente bibliografía.

La radio contribuyó grandemente a la transmisión de las interpretaciones de tales historias individuales, que reflejaban al ser argentino, cuando casi toda la literatura se basaba en circunstancias extranacionales y desdeñaba las nuestras, las que hacían a nuestra personalidad como nación. De tal modo Gardel sucede a la literatura criolla, particularmente a José Hernández; al circo criollo, al sainete criollo y a toda manifestación de nuestra cultura propia. Y muchos más relevante es que a través del cine la haya hecho conocer en casi todo el mundo y haya sembrado su sentido espiritual en gran cantidad de países que abrevaron en esas esencias, inmarcesibles, porque si bien ya se afirmaba, desde 1909 -antes de que naciera el tango canción enriqueciendo el tango-milonga anterior y el tango igualmente llamado "criollo", para ser diferenciado del tango español y del tango negroide (habanera cubana)- que el tango no tenía vida, que moría, este género se fue enriqueciendo y transformando.

Hoy, es necesario afirmar que tales cimientos culturales pertenecen definitivamente nuestro acervo nacional; sigue estando presente y asumido por parte de la juventud. Además, se ha hecho conciencia de su significación, principalmente, informa acerca de nuestra historia, sirve para el estudio sociológico de nuestro pasado y presente, se trata del trabajo, del amor, del barrio, de los conflictos sociales, del alcoholismo o de la prostitución, de nuestras instituciones sociales, económicas, jurídicas y culturales.

Lo que parece ser un concepto con notas increíbles se convierte en verdad, con los estudios realizados por investigadores, documentación pesquisada, congresos y reuniones científicas en las que se puede comprobar que el estudio de nuestro arte popular, tango o lo que sea, constituye un método fiel creíble de conocimiento e inteligencia de la verdad.

Asimismo, debo decir que Gardel fue un gran artista, cantante, compositor, hombre cabal, que dejó ejemplos de grandeza y constituyó un modelo o prototipo para ser seguido por los jóvenes. Me estoy refiriendo a su vida, ahora, y no a su condición de cantor y artista; a los hechos y comportamientos, a su amor, a su generosidad, a su apoyo -aún desconocido- a las luchas libertarias, como, por ejemplo, cuando donó una fortuna a los revolucionarios venezolanos para ayudar a la caída del dictador. Buen hijo, buen amigo, amó a la Argentina como a ningún otro país, incluyendo Francia, donde nació; su relación con la dictadura de Uriburu no es más que una mentira.

Todas estas cosas son dignas de mención porque el civismo de Gardel, como el de todos, es parte de nuestra conciencia jurídica y de nuestra cultura. Gardel cada vez tiene más trascendencia jurídica y de nuestra cultura. Gardel cada vez tiene más trascendencia, porque la gloria es una herencia que se cobra de a poco, después de la muerte.

En tiempo de tango

Brasileños con Gardel y Le Pera *

Miembro de la Academia Porteña del Lunfardo y profesor universitario, el doctor Eduardo Giorlandini fue invitado a dar una serie de conferencias en Brasil, donde abordó temas de su especialidad, en este caso, alejados de aquel “metier” ciudadano, pero, inevitablemente, en la cena de despedida, algunos profesionales brasileños se interesaron por el tango y el lunfardo.

-Nunca falta quien de “mancada” -nos dice Giorlandini utilizando un término del argot- y fue así que, aunque no es mi costumbre, tuve que recitar algunos de los poemas de los pocos que recuerdo, y bastantes estrofas de letras de tango, al principio incitado a hacerlo a dúo -como para romper la timidez- con Héctor Recalde, un distinguido especialista de Buenos Aires.

-¿A qué se debe el interés de los brasileños por el tango?

-En realidad, fue sorpresivo para mí, a tal punto que cuando me olvidé una letra un amigo de San Salvador de Bahía, hacía de apuntador.

“Los brasileños, especialmente del sur, que están bastante integrados con el tango y el folklore argentino, conoce vida y milagro de nuestros cantores, músicos y orquestas. La música que se escucha en el Estado de Río Grande do Sul tiene sabor, en parte, a chacareras, malambo, chamarrita, etcétera, pero, además, estas especies son cantadas y bailadas.

“También el tango, acota. He visto extraordinarios bailarines. Por lo demás, los brasileños viajeros conocen perfectamente bien los lugares de Buenos Aires donde se difunde el tango, pero no tienen en las disquerías grabaciones de conjuntos argentinos”.

-Resultará un tanto raro lo referente al lunfardo...

-Quise encontrar una interpretación de este fenómeno y me acordé lo que una vez Juan Bautista Devoto dijo del lunfardo, al afirmar que se trataba de una entelequia. Es decir, un producto creado y perfeccionado, que irradia perfección. Esta perfección, a lo mejor, es parte de la motivación que en otras latitudes tienen para gustar el tango, se trata de chilenos, venezolanos, bolivianos, etcétera, que habían participado del encuentro científico. Ni hablar de los uruguayos.

-Realmente, no deja de ser curioso.

-Y de algún modo, mis “intervenciones” crearon una carga, porque a mi regreso tuve que recorrer los apuntes para enviar a muchos amigos letras de tangos, los preferidos de cada uno, que quieren cantar y no tienen a mano el disco o la cinta.

-¿Y qué piensan los brasileños de Gardel?

-También para ellos, Gardel cada día canta mejor. El primer homenaje que me hicieron fue cuando en una reunión familiar, pusieron un largaduración del “Zorzal Criollo”. Era para ponerse a llorar... Importante es para los brasileños Alfredo Le Pera porque, contra muchas opiniones, insisten en que nació en Brasil, en el sur, en la ciudad de Pelotas.

Giorlandini reflexiona un momento y luego agrega con una sonrisa: “A lo mejor es un chiste...”*

ALFREDO LE PERA

Documentación fehaciente sobre su nacionalidad

Generalmente, los historiadores, articulistas y comentaristas del tango, cuando se refieren al lugar de nacimiento de Alfredo Le Pera, mencionan a la Argentina y a Brasil. Asimismo, dan distintas fechas de nacimiento y, en algunos casos, sostienen que habiendo nacido en Brasil al poco tiempo sus padres lo inscribieron en la Argentina, en la ciudad de Buenos Aires, y, también, a la inversa. Aunque se mencionara la ciudad de San Pablo (Brasil), la búsqueda fue muy fatigosa, por el hecho de que si bien al año de nacimiento del letrista en dicha ciudad había once “cartorios” (registro de nacimiento); hoy día son más de ochenta.

Sin embargo -y aún pesar de que hacia el año 1900 los nacimientos se registraban en San Pablo por el nombre y no por el apellido, al igual que en muchas ciudades europeas, antiguamente- gracias a la colaboración del doctor Cassio Mesquita Barros, de la señorita Zuleika Hernández, de los integrantes de la "Casa de Carlos Gardel", del cantor de tangos Carlos Lombardi -conocido por sus méritos como "El Rey del Tango en Brasil" y del señor José Rojo Alonso, puede obtener certificado, acta de nacimiento y otros documentos fehacientes.

Según tal documentación, entonces, Alfredo Le Pera nació el 7 de junio de 1900, a las 10 horas y 30 minutos de la noche; hijo de italianos (Alfonso y María Sorrentino), también tuvo por abuelos a personas de la misma nacionalidad. A los fines de establecer otras referencias interesantes, distintas a las ya conocidas, anoto que sus padres se habían casado trece años antes del nacimiento de Alfredo, en la ciudad de Buenos Aires, de acuerdo a la citada fuente documental.

Empero, Alfredo Le Pera, como Carlos Gardel y como tantos otros hombres de tango, de menor entidad que ellos, fueron extranjeros tan sólo jurídicamente, pues realmente fueron tan argentinos como el mate, con sentimientos nacionales y afectivos de pura cepa criolla, aunque en el sur de Brasil algunos folclorólogos afirman que el mate (cimarrón) se inauguró allí.

JUAN CARLOS COBIÁN

Nuestro Juan Carlos Cobián

El próximo 31 de mayo se cumple el centenario del nacimiento de Juan Carlos Cobián; en Pigüé, partiendo de Saavedra, nació a los pocos meses de haberse radicado sus padres, es decir, su mamá, Silvana Coria, ya estaba embarazada.

Su padre, Manuel, lo inscribió en el Registro Civil el 9 de junio siguiente, según el acta N° 79, del Libro de Nacimiento correspondiente al año 1896.

Ante las diversas fechas anotadas por no pocos historiadores y comentaristas del tango y ante la proximidad de la fecha correcta, en la que personas e instituciones de la zona se preparan para la recordación y los homenajes, es imprescindible destacar tales referencias, que no dejan lugar a dudas, acerca de las que tengo en mi poder las pruebas documentales (copia del acta ya citada) y los testimonios originados en antiguos comentarios del mismo Cobián.

El Chopin del tango y la romanza

Cobián fue apodado "El Chopin del Tango". El apodo se legitima porque si Chopin fue una de las grandes figuras del romanticismo musical clásico, Cobián lo fue en el tango; además su formación fue vigorosamente influenciada por la música europea; la romanza clásica está presente en su obra, casi en plenitud (Chopin la cultivó) y su maestro fue Numa Rossotti, que había estudiado con Alberto Williams y también alumno en París de Vincent D'Indy, como lo recuerda José Gobel. Asimismo, amigo de Debussy.

Tan fuerte esa influencia que muchos tangueros aseguraban que lo que hacía Cobián no era tango. Francisco Canaro nunca quiso tocar un tango de Cobián.

El gaucho Cruz Montiel

Este fue otro de los motes chantados por los amigos de Juan Carlos Cobián. Tiene relación con su lugar de nacimiento y con una canción difundida y famosa, de Carlos Gardel, El pingo pangaré, con música de Gardel y Razzano y letra de Arístides de María. Muy frecuentemente, cuando llegaba Juan Carlos a un lugar y había varios amigos, algunos silbaba o tarareaba la melodía de ese estilo campero, cuyos versos iniciales dicen:

"En un pingo pangaré
con un freno coscojero,

buena raza, buen apero
y en dirección p' al Pigüé
va el paisano Cruz Montiel..."

Era una alusión a Cobián y al lugar de su nacimiento. Pero además, otra característica: igual que al personaje de la letra, le gustaba llevar camisa bien planchada y un clavel en ocasiones. En la letra:

"Oriyando la cañada,
con camisa bien planchada,
puñal de plata en el cinto,
un clavel rojo retinto
y botas fuertes lustradas".

La casita de mis viejos

Tal el título de uno de sus tangos famosos, que tanto apreciamos los bahienses. Aunque no sea exactamente la letra el fiel reflejo de una realidad, lo cierto es que Cobián vino con sus padres a Bahía Blanca siendo niño y vivió su niñez y parte de su juventud en la casa de la calle Moreno N° 310, cuando el barrio era tranquilo, la novia vivía a la vuelta y la pasión del tango lo puso en el tren rumbo a la ciudad donde atiende Dios, junto a otros dos pibes de más o menos 17 años, también de nombre Carlos: Di Sarli y Escobar.

II

Personalidad

Juan Carlos Cobián -pianista, compositor y director-, que recibió el vigoroso influjo de la música clásica a través de su Maestro Numa Rossoti, trasladó su formación musical a la estructura del tango, generando un cambio revolucionario, al incorporar los frutos de un innegable academicismo y del buen gusto musical para crear un tango arromanzado con reflejos de la romanza francesa y del sur de Italia, no desvinculada de la música clásica.

Fue, como lo escribió Horacio Ferrer, una "personalidad capital en la evolución creadora del tango"(1).

Enriqueció su esencia pero le cambió la fecha y el ambiente. Salvo excepciones, de cualquiera de los tangos de Cobián, podríamos hacer la definición de la letra de Mario Castro (tango con música de Julio De Caro), El malevo, improntada en los primeros versos:

"Sos un malevo sin lenguaje,
sin pinta ni compadrada,
sin melena recortada,
sin milonga y sin canyengue".

¿El desconocido Juan Carlos Cobián?

Enrique Cadícamo escribió su biografía, titulada "El desconocido Juan Carlos Cobián" y, a decir verdad, es mucha la gente que se pregunta: "¿Desconocido?". Más todavía si se trata de bahienses. Seguramente en la vida de todo ser humano hay gran cantidad de hechos y circunstancias ocultos. También en Cobián y a ellos ha querido referirse don Enrique.

Pero aquí, en Bahía Blanca, Cobián ha sido siempre reconocido, querido y memorado, en todo tiempo, no solamente en los aniversarios.* Como se sabe, nació en Pigüé y allí vivió sus primeros meses o años. El 10 de diciembre de 1995, Juan Carlos Sirimarco, inauguró, con motivo del aniversario de la muerte de Cobián, el Museo Privado de Tango "Juan Carlos Cobián", en la localidad de Pigüé, lugar de nacimiento, partido de Saavedra, en la provincia de Buenos Aires. Luego de innumerables comentarios periodísticos y difusión de sus temas, tienen hoy el homenaje de la

Peña que lleva su nombre, presidida por el Maestro Hugo Marozzi (2).

La verdadera fecha de nacimiento

Cobián fallece a los 57 años de edad, el 10 de diciembre de 1953. Había nacido el 31 de mayo de 1896. La mayoría de quienes se ocuparon de mencionar esta fecha de nacimiento no lo hicieron correctamente, seguramente por motivaciones excusables.

Horacio Ferrer dio el 31 de marzo de 1896 (ver nota 1).

Tomás de Lara e Inés Roncetti de Panti, en El tema del tango de la literatura argentina (3), en las dos ediciones, dan por nacido a Cobián en 1895 y esta fecha fue repartida por la prensa escrita, según las fuentes hemerográficas a nuestro alcance, cuando ya Juan Bautista Devoto, había remitido texto del acta de nacimiento y publicado en forma mecanografiada por dicha corporación. Igualmente, en el álbum Los hombres que hicieron historia.

Recientemente obtuve fotocopia del acta respectiva de la que surge la fecha correcta (31 de mayo de 1896); según el acta nació a las cuatro de la mañana. Su padre, Manuel, era español y tenía 35 años de edad cuando fue a inscribir a Juan Carlos, en el Registro Civil, el 9 de junio siguiente. Su madre, Silvana Coria, era argentina y al nacimiento de Juan Carlos tenía 27 años de edad, según el acta (4).

Dado que se han mencionado varias fechas de nacimiento, no es superfluo señalar que lo más probable es lo que dice el acta. Se afirma que en aquel entonces el padre demoraba la inscripción del nacimiento, la que se hacía en casos mucho tiempo después, pero en dicho instrumento aparece su padre compareciendo a los pocos días, siguientes al nacimiento de Cobián.

Cuando el matrimonio llegó a Pigüé la mamá estaba embarazada. En ese año, 1896, había rumores de un conflicto armado con Chile y 4.800 jóvenes son convocados a prestar servicio militar en Curumalal. Era la primera conscripción argentina. Su padre, que era comerciante, intuye que en Saavedra y en la zona se abriría un importante mercado de consumo y va a radicarse a Pigüé, con un almacén de ramos generales. Su esposa, como expresé líneas arriba, ya estaba embarazada y Juan Carlos nace allí. Según Hugo Orlando Pippo, tres años después vuelve con su familia, Manuel, a Bahía Blanca, al dispersarse los vientos de guerra (5).

El pibe de la calle Moreno

En otras fuentes, distintas a la información proporcionada por Hugo Orlando Pippo, quien realizó muy buena investigación periodística sobre ese y muchos temas de tango, se señala que Juan Carlos vino a Bahía Blanca, cuando tenía cinco años de edad y no tres.

Lo cierto es que vivió su niñez y adolescencia en dicha ciudad, en la calle Moreno nº 310, que inspiró el tema La casita de mis viejos (6).

A los 7 años de edad inició sus estudios en el Conservatorio Williams -filial Bahía Blanca-, egresando en 1911. Poco después se radica en Buenos Aires (7), al no soportar continuar habitando el hogar, por la muerte de su madre; cuando deja la casa paterna, en 1913, tenía 17 años de edad (8).

El maestro de Cobián

Numa Rossotti, maestro de Cobián en el Conservatorio Williams de Bahía Blanca, nació en la ciudad de La Plata, el 2 de junio de 1889 y murió en la misma ciudad el 9 de junio de 1955.

Numa Rossotti había estudiado con el maestro Williams, afirma José Gobello. Y señala, que tenía apenas 18 años de edad cuando el Maestro lo envió a dirigir al Conservatorio, abierto en Bahía Blanca, en el año 1907.

Allí Cobián aprendió teoría, solfeo, composición, armonía, quizá contrapunto y piano. En 1911, Rossotti viajó a París, donde fue alumno de Vicente D'Indy, Louis de Serres y Guy de Lioncourt, en la Schola Cantorum. En París se contó, junto a Guatero, Piaggio, Merediz, López Buchardo,

Curatella Manes y otros, entre los fundadores de la Asociación de Artistas Argentinos. Vicente D'Indy había sido alumno de César Frank. Menciona también el Presidente de la Academia Porteña del Lunfardo, don José Gobello, citando a Enrique Cadícamo (9), que Cobián dedicó su tango A pan y agua a Rossotti enseñó a Cobián técnicas de avanzada, tanto que sus músicos se quejaban por incompreensión de los textos o de ciertas partes de piano escritas audazmente. Pero además recibió de Rossotti cierto delicado buen gusto (10).

A Buenos Aires, la reina...

Cuando Juan Carlos parte, desde Bahía Blanca y hacia Buenos Aires, lo hace en tren con otros dos Carlos: Di Sarli y Escobar (este último también pianista, autor del tango Hasta el cardo tiene flor (11).

Cobián comenzó como pianista de acompañamiento en el cine Las Familias, de la calle Santa Fe, en plena adolescencia.*

En 1913, hizo sus primeras armas en el tango, integrando, en el lugar de Roberto Firpo, el quinteto de Genaro Spósito, cuando "El Tano" -apodo de Spósito- actuaba en los cafetines de Leandro Alem. Dio a conocer por entonces sus primeros tangos: El botija, El orejano y El motivo... que fue estrenado en el Cabarete Monmartre por Arolas, a cuya orquesta pasó a tocar junto con Spósito en 1917. Integró fugazmente un terceto con Julio Doutry y Ricardo González, para alternar inmediatamente en calificados conjuntos que compartió junto a Fresedo, Francia, Roccatagliata, Thompson, Julio De Caro y otros (11).

Es interesante relatar cómo se produjo el reemplazo de Roberto Firpo por Juan Carlos Cobián. Sucedió esto en 1913 -como lo puntualicé más arriba-, cuando Juan Carlos tenía 17 años de edad. La empresa Armenonville -que era la misma del Royal y del Pigall, como lo refirió Gobello- decidió contratar al quinteto del bandoneonista Genaro Spósito -el Tano Genaro-, que tocaba en el Bar Iglesias, de la calle Corrientes, frente al que ahora es el Teatro Municipal General San Martín, pero finalmente no contrató al quinteto sino a su pianista, Roberto Firpo, que tenía 29 años de edad. Cobián, tenía 17 años y estaba trabajando en el citado cine Las Familias, de la calle Santa Fe (12).

En el año 1917 se produjo una recreación histórica, muy importante en el tango. Se inaugura el tango-canción, es decir el tango para ser cantado y además tiene lugar la afirmación del tango-romanza. Enrique Delfino, desde Montevideo, con Sans Souci y Juan Carlos Cobián, con Salomé, desde el palco orquestal del Cabaret "Armenonville", de Avenida Alvear y Tagle, frente a la vieja cancha de River Plate, en circunstancias en que los bacanes nocheros, como lo señala Luis Adolfo Sierra "preferían escuchar sus tangos predilectos desde las mesas lujosas humedecidas con legítima champagne francés, a incursionar en la pista con atractivos francesitas contratadas para bailar tangos". Además de Salomé, que no registra versiones discográficas de la época, compuso Cobián por entonces otros tangos de estilo romanza. Uno de ellos no tuvo título largo tiempo. A comienzo de los años veinte fue incluido en el libreto del sainete Los dopados, de Doblas y Weisbach, que le acoplaron una letra intrascendente, soportando el molesto apelativo del mencionado episodio teatral y postergando así su consagración hasta comienzo de los años cuarenta, en que Enrique Cadícamo le compuso los inspirados versos definitivos, ahora Los mareados, que Pichuco y Fiorentino immortalizaron desde el 'Tibidabo' de la calle Corrientes"(13).

De acuerdo con Ferrer: "A diferencia de otros compositores importantes de ésta (se refiere a la generación del 1910, como Arolas, Martínez, Bardi, Canaro), que recrearon con toda originalidad el espíritu de los viejos tangos con sabor a frontera urbana y reminiscencias de milonga, de vidalita y estilo (con los cuales coincidió nada más que en dos páginas: El motivo y La catanga), plasmó su obra bajo la influencia más directa de la música europea. En lo formal, la gravitación de la romanza francesa; en lo temperamental, su infalible instinto de la belleza musical; en lo espiritual, la riqueza de su inventiva, fueron características de su estilo..."(14).

Dos vertientes tipológicas

Reitero un concepto: una vertiente es el tango cantable y la otra el tango romanza.

El estilo o línea de Cobián es decididamente lírico o arromanzada, la más notoria de la historia del tango y su producción tienen mucho que ver con las creaciones que posteriormente formalizó con el poeta Enrique Cadícamo (15).

“...contribuyó a gestar toda una tendencia en la cual se rindió culto a un melodismo de primer orden y en la que inscribieron luego sus tangos Francisco Julio de Caro, Lucio Demare, Eduardo Pereira, Pedro Laurenz, Enrique Villegas, Aníbal Troilo, Antonio Rodio, Alfredo Malerba”(16). Cobián había empleado un lenguaje musical más elevado que el que se conocía entonces. “... un lenguaje en el que nada quedaba del canyengue y en el que se asomaban rachas melódicas transoceánicas”. Algunos negaban -reitero- la condición de tangos a las obras de Cobián. Canaro se negó invariablemente a ejecutar tangos de Cobián (17) (A).

Cobián fue el primer vanguardista del tango. En 1930 obtuvo éxitos resonantes. Su ocaso comenzó en los bailes de carnaval de 1937, realizados en el Politeama. Tenía 41 años de edad (18).

¿Qué es el canyengue que Cobián no quiso? Se identifica por figuras rítmicas dentro de la interpretación orquestal del tango. Se hace sobre pocos compases. Un instrumento (o varios) toca el tema y otro (u otros) marca a contratiempo. La percusión se hace con los mismos instrumentos (golpes con la palma de la mano en la caja del contrabajo o con el arco cordal del mismo; con el arco o con los dedos en la caja del violín; con el taco del arco imitando a la “lija” o con los dedos en las cajas armónicas o en los teclados del bandoneón. El creador del canyengue fue Ruperto Leopoldo Thompson, en la orquesta de Francisco Canaro, de 1916 (19).

Thompson fue guitarrista y contrabajista (uno de los mejores contrabajistas de todos los tiempos, según Ferrer). Hombre de color. Actuó con Arolas, Canaro (Francisco), Fresedo y Cobián.

Tenía notable sentido rítmico, contribuyó a incorporar el contrabajo en la orquesta y fue el creador de recursos rítmicos y de efectos que hicieron escuela. Empleó la caja del bajo para la percusión y el canyengue (combinación de golpes a contratiempo en la caja y el encordado, falleció en 1925).

Relata Julio De Caro que el negro Thompson concebía agregados al segundo, que ubicaba sobre su parte repartida ya en el atril. Todo cabía en la riqueza de su creación: saltellatos en el arco, pizzicatos, glizzattos, candombes y demás fiorituras, ya fuese pasar su mano por la tapa trasera o viceversa; “en efectos muy especiales, metaformoseando el instrumento tal cual un tamboril, al golpearlo emitiendo éste diversas tonalidades opacas”.

Tenía sorpresivas ocurrencias. Una vez, tocando Sobre el pucho se colocó un pequeño sombrerito y un pucho en la boca y cantó la letra girando en derredor de su instrumento. En el tango El monito fue ovacionado al reproducir los gestos del monito: morisquetas, saltos, rascadas y gritos (20).

Precisiones de Luis Adolfo Sierra (21)

Glosaré, seguidamente, algunas precisiones de Luis Adolfo Sierra, pero además me remito a la citada fuente.

El tango nace exclusivamente como danza popular y procedente de muy dispares fuentes de origen.

Existe un proceso de evolución musical del tango.

Correspondió a Cobián “la feliz e invaluable contribución de crear formas instrumentales del tango en relación artística con los métodos ya adquiridos por la composición del género”.

Antes, las formas interpretativas eran uniformes, por las limitadas posibilidades de los primitivos cultores, pero las creaciones tenían grandes valores y dimensiones. Predominaba el carácter intuitivo de aquellos “pioneros ejecutantes, músicos ‘orejeros’, casi sin excepciones que carecían de

la más elemental formación académica...”.

¿Qué crea Cobián?

- 1) La décima arpegiada en la mano izquierda del piano (B)
- 2) Rellena con dibujos agradables en los bajos el vacío de los claros melódicos.
- 3) Por consiguiente, crea el acompañamiento armonizado del piano en las orquestas del tango.
- 4) En el aspecto de la composición define una tendencia original y novedosa conocida por “tango romanza”, influencia de la romanza francesa y según opinión del mismo Cobián, del aire del romántico mandolín de la canzoneta napolitana.

El tango generó así dos vertientes: el tango canción (para ser cantado) y el tango romanza (tango de salón para ser escuchado).

5) Propone un cambio para el aprovechamiento sonoro de los instrumentos, en la orquesta: un sexteto de dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo, “que es la combinación tímbrica más expresiva y representativa de cuantas se hayan experimentado en más de sesenta años de evolución instrumental. La iniciativa de la distribución de los instrumentos por sectores de la inventiva creadora de Juan Carlos Cobián. Los ya tradicionales solos del piano de ocho compases escuchados con renovada expectativa, los contracantos de los violines, las intervenciones en primer plano de los bandoneones, y hasta el tratamiento del contrabajo aportando solidez de una base rítmica adecuadamente ubicada”.

Todo ello pertenece a Juan Carlos Cobián.

Boletos de ida y vuelta

Un día Cobián comenzó sus viajes prolongados. Primero, fue a Córdoba, donde toca en el Bar Victoria con Arturo Bernstein, Tito Rocatagliata y Ciriaco Ortiz.

En 1922, comienza con Osvaldo Fresedo las grabaciones importantes; a su orquesta pertenecen Maffia y Julio De Caro. Después se va a Nueva York, alternando el tango con el jazz y regresa en 1928, formando un grupo con el violín de Vardaro y la voz de Fiorentino, grabando nuevamente en Víctor después de haberlo hecho en Nacional Electra (ya había grabado en Víctor con Fresedo y también en su propia orquesta). En el Teatro Avenida conduce una agrupación de jazz (22). Excursionó en Europa y en Brasil.

Fue pianista del Cuarteto Vocal Buenos Aires y del Trío N° 1, con Ciriaco Ortiz y Cayetano Puglisi, ante los micrófonos de Radio El Mundo (23).

Los viajes de Cobián y, a veces, la prolongada estadía en determinado sitio, como los viajes de Gardel, a lo mejor no favorecieron encuentros de los que surgiera una mayor atención del Morrocho, que no alcanzó a aprovechar la cosecha de tangos de Cobián, excepto Pobre paica (El motivo), con letra de Pascual Contursi, y Mi refugio, con Pedro Numa Córdoba (24).

Por un lado causa extrañeza y, por otro, dolor, el no aprovechamiento de algunos temas. La casita de mis viejos llegó al público rápidamente, en 1931, en la apagada voz de Itala Ferreira, un cancionista brasileña de la compañía revisteril “Tro-lo-lo”, de Jardel Jercollis, en el desaparecido teatro Buenos Aires, de la calle Cangallo. La primer grabación es instrumental, por el famoso sexteto de Julio De Caro, en 1931 (25).

En 1936 trabaja con su orquesta en la sala de la calle Florida “Charleston”, donde estrenó Nostalgias, el más famoso de sus tangos. Al año siguiente anima los bailes de carnaval del Teatro Politeama y es solista en LR1. Después, cinco años en Norteamérica y regresa en 1943, reapareciendo en Radio El Mundo y en la grabadora Víctor (26).

Cobián se había refugiado en su departamento de la calle Montevideo. Su concepción tanguera perdió vigencia. A lo largo de muchos años todos los viernes se reunía con sus amigos en la cantina de San Luis y Jean Jaurés, donde una noche dijo a sus amigos que el tango estaba irremediablemente desplazado por la estridencia del ruido y contra éste la música lleva la de perder.

APÉNDICE

Obras de Juan Carlos Cobián (28)

Almita herida

A Pan y Agua

Biscuit

Bohemia

Cambio de Vida

Carnavales de mi Vida

Carnes y Uña

Como un Sueño

Divagando

Dolor Milonguero

El Botija *

El Cantor de Buenos Aires

El Gaucho

El Motivo * *

El Orejano

El Único Lunar

Es Preciso que te Vayas

Flor de Loto / Hambre

La Casita de mis Viejos

La Catanga

Ladrón

L'Adivina (o La Adivina)

Lamento Pampeano / La Reyna del Arrabal (+)

La Silueta

Letanía

Los Mareados (¿Los Dopados?)

Los Piropos

Madrigal / Mal Camino

Mario (luego Dolor Milonguero)

Mi Refugio (ver xx)

Mosca Muerta

Mujer

Muñeca Cruel

Nieblas del Riachuelo

Nostalgias

Pico de Oro

Reo

Salomé

Sea Breve

Shusheta

Snobismo

Una Droga / Vení, Vení

Viaje al Norte

ROBERTO GOYENECHÉ, TÍO DEL POLACO

Pompas de jabón, tango, tiene letra de Enrique Cadícamo y música de Roberto Goyeneche, tío del "Polaco" Roberto Goyeneche. Como hubo malos entendidos con respecto al parentesco, van aquí algunas observaciones tomadas de una gran diversidad de textos.

El padre del cantor se llamó Emilio y fueron sus hermanos Horacio y Roberto Goyeneche (tíos del "Polaco"). Dicho de otro modo: Roberto Goyeneche, el pianista, no el cantor, fue hermano de Emilio, padre del cantor.

A lo mejor la confusión viene porque se ha escrito acerca del pianista y se lo menciona como Roberto Emilio Goyeneche. Puede ser que a alguien se le ponga como segundo nombre el primer nombre de un hermano, o que alguien se le ponga como primer nombre el segundo nombre de un hermano. Más claro: es posible que existan dos hermanos que se llamen Emilio y Roberto Emilio. Pero que el papá del cantor se llamó Emilio y que sus tíos se llamaron Roberto y Horacio, no hay duda. Y que fue Roberto, el pianista, quien tuvo notoria presencia en el tango. Según un relato del mismo cantor, al memorar a su tío, Roberto, dijo: "Seguramente habría estado orgulloso de que yo le cantara sus composiciones: Pompas, Pobre vieja y De mi barrio.

Los versos del tango de Cadícamo fueron grabados por Gardel con el título Pompas, acompañado por la guitarra de J. Ricardo en Barcelona, sello Odeón, en diciembre de 1925. El mismo Cadícamo, cuando escribió la autoría de la música, puso: "Música de Roberto Goyeneche". Véanse las notas de la recopilación de Enrique Cadícamo. Cancionero. Quien empujó a Cadícamo a que los versos constituyan una letra de tango fue Pablo Suero, a quien además se le ocurrió que debía cantarlo "El Morocho" Gardel.

Al promediar el año 1924 el pianista Roberto Goyeneche tocaba en el café Iglesias, de Corrientes a la altura de 1500. La trayectoria del pianista esta muy bien documentada. Al tango se le cambió el título y paso a ser Pompas de jabón. Roberto Goyeneche, autor de la música, nunca escuchó ninguna grabación, ni la de Gardel, porque murió unos meses antes de esta última. Pocos meses después nació el "Polaco".

El viejo del cantor, Emilio, administraba un negocio heredado del abuelo paterno del "Polaco". De los pocos que referencian como autor de la música a "Roberto Goyeneche", se encuentran Miguel Ángel Morena y el mismo Cadícamo. José Barcia, Enriqueta Fulle y José Luis Macaggi, lo mencionan en el mismo artículo del Primer diccionario gardeliano de dos maneras: Roberto y Roberto Emilio. En la partitura original del tango Albertito, sin letra, el autor aparece con un solo nombre: Roberto.

CELEDONIO ESTEBAN FLORES

I

La Argentina, como España, no fue ajena al fenómeno de la ilustración y el populismo. Se ha escrito, respecto a las formas populares, modos de hablar, de escribir, de cantar, que ellos ejercieron atracción sobre la sociedad entera y que el populismo es la característica de la sociedad española del siglo XVIII. Se ha mencionado que el teatro popular era la gran diversión nacional y que los ilustrados hablaron mal de estas formas pero se les fueron los ojos detrás y no dejaron de sentir su sabor y atractivo.

Esta circunstancia fue patentizada hace poco en Madrid con la mención a dos obras, El fandango de candil y El deseo de seguidillas y agregó el comentarista que el populismo es sin dudas un "impulso hacia las raíces, que por eso ha impedido el desarraigo de la vida española", "Significa la vida como espontaneidad". "Las minorías ilustradas, sin duda, se dan cuenta" de su insuficiencia; "a esa vida espontánea contraponen la vida según principios..." que rechazan a las "sabrosas formas plebeyas". "La escasa tensión creadora de las minorías, su tendencia a la mera imitación y

asimilación de lo europeo, en lugar de asumir y levantar... ese latido fuerte". *

En la Argentina ha pasado algo parecido. Por un lado, encontramos autores pertenecientes a la literatura llamada "cult", que sólo tomaron hechos extraños a la vida nacional o que, sea con desprecio o al contrario con simpatía, recogieron para volcar en sus creaciones los de la vida del pueblo, incluso su lenguaje, acercándose a su fuero íntimo aunque sin prescindir de reglas y principios: por otro lado, los que relegaron a éstos y estamparon en sus obras la vida plena, con la característica de lo arisco y montaraz de la pampa o lo rudo y sentimental de nuestro arrabal -casi pariente del campo-, a veces vestido de compadre, de muerte, de pobreza, de amor, de paredes encaladas o esquinas rosadas, en fin, de una conjunción de cosas de una existencia lugareña que nuestros gauchescos y lunfardescos como Celedonio aprehendieron con sensibilidad y transmitieron con autenticidad.

Los hechos de la vida del pueblo son dúctiles y abarcan una infinidad de especies y, por ello, también pueden ser diversas las formas literarias en que son volcados por el artista o el creador, se llame Miguel D. Etchebarne y su obra Juan Nadie, o se llame Celedonio Esteban Flores, y sus famosos tangos Corrientes y Esmeralda, Pan, Mano a mano, Tengo miedo, Viejo smoking o Margot, al que se vincula un viejo premio de cinco pesos y la posterior vinculación con Carlos Gardel. Muchos de los poemas del "Negro Cele" están recopilados en la obra intitulada Chapaleando barro, segunda edición de El Maguntino, de 1951, y primera, más completa, de 1929, en la que a modo de prólogo Rosita Quiroga dice: "Es este libro un girón de arrabal. Cantos que son tangos, nacidos en el corazón del poeta..." y Enrique Dizeo agrega: "Che Flores, he leído de punta a punta, con el mayor gusto detenidamente, tu libro canyengue Chapaleando barro y desde ya te puedo asegurar que estoy encantado de la vida. Hay de todo como en botica... Te revelás en lo que siempre fuiste un poeta, un verdadero poeta de línea; un versificador ducho... En fin... ¿Querés que te hable derecho viejo?. Para mí sos uno de los pocos impresionistas de psicologías de tipos y costumbres suburbanas entre los muchos que hoy 'tallan' en el ambiente. Chau."

En el 1910 que memora Cátulo Gonzalez Castillo como intersección de dos épocas, ya Evaristo Carriego había desarrollado el género lunfardo. Todavía tenían vigencia -dijo- los "payadores romancescos de negros corbatines y sombreros aludos"; aparece el cantor popular y el tango se abre cancha, tomando la poética de este Flores que tiene el apellido "de un trovador de la España de Alfonso 'El Sabio'".

Veamos cómo describe Flores algunas de las cosas del arrabal, de sus gentes y de su vida en las mencionadas obras:

"La moza más linda del barrio orillero
con fama sentada de alegre y coqueta
que fue la querida de aquel guitarrero
matón y biabista, cantor y poeta";

patéticamente, con los versos que siguen:

"Porque ví el desfile de las inclemencias
con mis pobres ojos llorosos y abiertos
y en la pobre pieza de mis buenos viejos
cantó la pobreza su canción de invierno";

o con expresiones de pintoresquismo y comicidad:

"Ya se lo había dicho: 'Del laburo
sin hacer estación, veníte a casa.
No es que yo esté celoso, te lo juro,
pero si vos no estás... no se qué pasa'".

o bien, igualmente representativos:

“Yo no le canto al perfumado nardo
ni al constelado azul del firmamento
yo busco en el suburbio sentimiento.
¡Pa cantarle a una flor, le canto al cardo!”.

CARLOS PESCE

Desenredar el entuerto

Carlos Pesce realizó gran parte de su labor, como letrista tanguero, después de 1930. Se caracterizó -aunque no fue el único- por hacer letras para músicas que no las tenía, o nueva versión poética para algún tango y, en casos, una versería propiamente para temas más actuales, con relación a su tiempo.

Entre los más antiguos figuran Gran Hotel Victoria y El irresistible y, entre los “nuevos”, El penado 14 y Va a cantar un ruiseñor. Fue autor de Melenita de oro, es decir, con el mismo título que el tema de Samuel Linning (no son pocos los temas distintos pero con idénticos títulos).

Carlitos Pesce habría fallecido el 24 de septiembre de 1975. Más, al tomar referencias de distintas fuentes bibliográficas y hemerográficas, se enredan los datos relacionados con el letrista, a saber:

Según Horacio Ferrer, en su El libro del tango, anota que Ángel Timarni hizo una labor parecida, en cuanto a versificar temas de la guardia vieja. “Ángel Timarni” fue el seudónimo de Antonio Polito; como por ejemplo y no más se citan letras: Florida, El chupete y El desquite.

Escribió las letras de los tangos Almagro, Desencanto (este último distinto al de Discépolo) y otros. También hay una versión de Almagro con letra de Iván Diez, se afirmó, pero lo que sucede es que Iván Diez -seudónimo- se llamaba Augusto Arturo Martini quien firmó asimismo con el seudónimo A. Timarni, Vesre de Martini. Según Gobello, le regaló letras al bandoneonista Antonio Polito.

Eduardo Romano anota que, al incluir El porteñito -“tango criollo”, con letra del año 1942- la autoría es de Carlos Pesce (Ángel Timarni), como si se tratara la misma persona. El Porteñito ya tenía letra de Villoldo (año 1903, según Romano), el tango azarzuelado o zarzuelero, estrenando por el mismo Ángel Gregorio Villoldo.

Al parecer, también existió la costumbre de hacer nuevas letras para tangos que ya las tenían, lo que subsistió aún después de 1940. Más confusión, pues en la Colección Tango-1880- Un siglo de historia- 1980, se puntualiza -en el Diccionario- que el autor de la letra de El porteñito es Antonio Polito (Antonio Timarni)”, es decir, Antonio y no Ángel. Antonio Polito falleció el 18 de agosto de 1958.

No era mi propósito complicarle la vida al lector, de modo que es imprescindible, emprolijar el asunto, resolviendo el rompecabezas del modo que sigue:

- 1). Uno de los letristas es Carlos Pesce; identificarlo con Ángel Timarni es un error.
- 2). Iván Diez es Augusto Arturo Martini y también A. Timarni y Ángel Timarni.
- 3). El anterior no tiene nada que ver con Antonio Polito y éste recibió letras de regalo (como era costumbre entre amigos) del anterior, individualizado en el inciso 2), precedente.
- 4). Carlos Pesce no tiene nada que ver con Ángel Timarni; son autores distintos.
- 5). Antonio Polito no es Antonio Timarni, ni Ángel Timarni.

De forma que los personajes son: Carlos Pesce, Iván Diez (que es Augusto Arturo Martini y también A. Timarni y Ángel Timarni), Antonio Polito y -como producto de un error- el inexistente Antonio Timarni.

Había enviado al archivo estas referencias hasta que Julio César Onetti, de algún modo me mo-

tivó para expresarlas, lo que puede resultar una ingrata carga. Sin embargo, la sentencia puede considerarse como atenuante que no me haya ocupado aquí de Juan Polito y Pedro Polito.

ANÍBAL TROILO

Pichuco: vida y obra

Nació el 11 de Julio de 1914. Su nombre de familia: Aníbal Carmelo Troilo, según el acta de registro civil. De acuerdo con el certificado de bautismo, de la Capellanía del Hospital de Niños "Dr. Ricardo Gutiérrez", fue bautizado como Aníbal Carmelo Antonio Troilo Bagnoli. Su padre fue también Aníbal Troilo; sus abuelos paternos tenían el mismo apellido, Corino Troilo (y no Aníbal como dicen algunos historiadores) y Concepción Troilo; sus abuelos maternos fueron Marcos Bagnolo y Rafaela San Martino. Es decir, conforme la documentación, su madre aparece como Felisa Bagnolo y Bagnoli. Esto es lo verdadero y excluye los datos erróneos dados por una diversidad de fuentes, hasta este momento, en que he consultado las citadas fuentes documentales.

Aníbal Troilo, nombre artístico; nació en el tiempo que Eduardo Arolas -con nombre de familias Lorenzo Arola- componía, en el Cabaret Montmartre, el tango El Marne, en homenaje a los franceses que impidieron el cruce del río Marne al ejército prusiano integrado por un millón de hombres, a poco de iniciada la Primera Guerra Mundial, y en homenaje, también, a las muchachas francesas contratadas para trabajar en ese cabaret y que festejaron con alegría la gesta de su patria y el tango hecho con ternura por quien ya era conocido como "El Tigre del Bandoneón". Al poco tiempo su padre le puso el sobrenombre conocido: Pichuco, que había sido el sobrenombre de un amigo. Aníbal Troilo (padre), era un carnicero del Abasto, guitarrero y cantor, y quiero dejar debidamente establecido, basándome en documentos indubitables y contrariando lo afirmado por la mayoría de los historiadores del tango, que había establecido su domicilio en Soler 3280 de Buenos Aires: que después de la muerte de una hija se cambiaron a Cabrera 2951 y no Cabrera 2937, según se difundió por error en una fotografía, un breve tiempo, donde nació Pichuco y luego volvieron a la antigua casa de familia. Parte de estos datos están confirmados por testimonios del mismo Pichuco.

El papá de Pichuco murió cuando Pichuco era niño; su mamá, Felisa, lo enviaba al colegio con guardapolvo negro. Por ese tiempo, otro pibe, Enrique Santos Discépolo, con sus padres muertos, cubría el globo terráqueo que había en su dormitorio con un trapo negro. El color negro tuvo la mayor difusión en la historia de nuestro país en esa época. Estuvo vinculado a la muerte, a la moda, a la cultura de los inmigrantes; al bandoneón -denominado "funebrero"-, utilizado en los funerales en Baviera. La muchachada, los músicos del tango, generalmente vistieron prendas con ese color, el del hombre de ébano que generó el tango, triste como el negro esclavo y como la música negra. Ahí cerca, nomás, Carlos Gardel ya era conocido como "El Morocho del Abasto". Se escapaba de su casa vestido de negro, como era moda y costumbre, y excursionaba en los peringundines, donde era encontrado luego de sus ausencias del hogar sin aviso. Así consta en las denuncias que doña Berta firmó en la Policía, ante las "desapariciones" del muchacho Gardel. Pichuco se acolloró al fueye desde niño. Desde entonces trató de encontrar en los sonidos del bandoneón las voces de su padre, que seguramente escuchó pero que él no podía recordar. Y allí nació la tristeza de su vida. Se lo llamo "El Gordo Triste", porque lo fue de verdad, y han sido recopilados todos los testimonios de quienes lo trataron. Rescató el canto secular del hombre negro, recordado por Homero Manzi, en una de las tantas milongas candondeadas o milongas-candombe:

"Cuntango caran cuntango,
cuntango caran cuntan".

Pero además del eco funeral, del eco triste y del eco de rebeldía, hubo otros, muchos otros,

como influjos en la composición del tango, en que supo abreviar.

Es decir, creó con el cimiento de los siglos, pero innovando, definiendo una nueva señal y marcando rumbos. Probablemente, la famosa generación del '40, no se inició justamente el 1º de enero de ese año, sino que comenzó cuando Pichuco inauguró su orquesta en el Marabú, cuando sólo tenía 23 años, el 1º de julio de 1937 (le faltaban 10 días para cumplirlos).

Quiero expresar que todo producto artístico-musical es una resultante histórica y que en la hondura de su espíritu se acumularon siglos de armonías, melodías y ritmos sincopados, entreverando adornos y firuletes, en la fioritura de un bandoneón que no desdeñó alegros, passionatos o vivaces, y no temió al fraseo o al tempo rubato, transgresor e indescifrable, porque para eso su instrumento fue "El Fueye" y por eso fue él "El Bandoneón Mayor de Buenos Aires".

El inauguró muchas cosas más en el tango, entre ellas la praxis del fueye tocado en una pierna. Como ejecutante creó el estilo más completo, en el que se destacan singulares fraseos y el modo en que expresa emociones, sin mosquearse aparentemente. Se sumó con su riqueza espiritual a otros renovadores: a Gardel, a Julio De Caro, a Juan Carlos Cobián -con su tango romanza y el aria del sur de Italia, que inspiró la balada primitiva de los Estados Unidos. Fue, asimismo director, compositor y arreglador, malgrado Argentino Galván o Astor Piazzolla, porque lo que él quería era que su orquesta cantara como Gardel. ¿Acaso no fueron lo mismo, él y Gardel?. Recordamos la despedida aquella, la de su vida, en la que alguien dijo al muerto ilustre: ¡"Chau Gardel!".

Pichuco murió el 18 de mayo de 1975, al tiempo que Eladia Blázquez escribía la letra y componía su tango El corazón mirando al sur, dos de cuyos versos recuerdan con similar sentimiento los que una había escrito Pichuco:

"La geografía de mi barrio llevo en mí,
será por eso que del todo no me fui".

"El gordo triste" había escrito poco antes de la letra de Eladia y poco antes de su muerte, un poema. Un día lo amasijaron para que duerma y cansado de dormir se levantó y, como no tenía papel pentagramado ni tampoco la jaulita -que es el bandoneón- escribió los versos, Nocturno a mi barrio:

"Mi barrio era así,
así...así...así.
Es decir,
que sé yo si era así.
Pero yo me lo acuerdo así:
con Yacumín, el carbuña de la esquina,
que tenía las hornallas llenas de hollín
y que jugó siempre de jas izquierdo
al lado mío, siempre, siempre...
tal vez pa' estar más cerca de mi corazón.
Alguien me dijo una vez
que yo me fui de mi barrio,
¿Cuándo?...¿Cuándo?..
Si siempre estoy llegando.
Y si una vez me olvidé,
las estrellas de la esquina
de la casa de mi vieja,
titilando como si fueran manos amigas,
me dijeron: Gordo, quédate aquí...
quédate aquí".

Y dicen que el Gordo se piantó del barrio, del país, del mundo... Esto es verdad, histórica, geográfica y biológicamente. Pero no lo es espiritual y metafísicamente: fue como mudarse de barrio, sin poder arañar la eternidad, físicamente, asumiéndose en la conciencia colectiva del pueblo. * Además, el tiempo no es lineal. El espacio se estira y se arruga como un bandoneón. Estamos invariablemente en un punto, que es el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro. El almanaque, el reloj y el alambrado que parcela culturalmente son inventos de los gobiernos de la historia y de la pedagogía. No hay tiempo ni hay espacio parcelado para el que es genio, mito y ángel.

Debería expresar, vulgarmente chamuyando, que mucho tiempo hace falta... porque se coló en todos los rincones, en los silencios del suburbio, en los ruidos del centro y de los barrios, en la reunión galponera de campaña, en los corazones de la gente, en la cocina donde mi vieja amasaba la pasta gringa..., en el boliche, en toda esquina conjuncional de lo argentino.

Y esto de los corazones es un asunto efectivo y, por otro lado, un asunto de la música y de la cardiología. Explico el punto:

En un Congreso Mundial, el profesor Mauricio Rosenbaum habló sobre la activación cardíaca y se refirió a un tipo de arritmia cardíaca que había descubierto y que denominó "efecto Troilo". Algunos preguntaron quién era ese Troilo, igual que los pibes preguntan: "¿Quién es ese Gardel"? Entonces Rosenbaum mostró una fotografía en la que se veía a Pichuco tocando el bandoneón. Es que alguna vez, Pichuco, le apuró el ritmo al tango lento y cansino y después volvió a llamarlo lerdo, como con fiaca, adormecido como en la catrera de un gotán cualquiera. O habrá sido porque así fue su corazón, o así es el tuyo, o el mío, un poco triste, un poco loco. De modo que nos marca el ritmo en el andar de los días y las noches.

Si es tal el itinerario de tu vida, tristeado y sin ritmo, ponele un cacho de alegría. Si alguna vez, en la derrota cotidiana te acordás de él, imaginá que camina junto a vos. Si te hacés amigo de una noche como ésta, también podés encontrarlo entero, como un compadre recto y con honor, hecho de una sola leche. Seguilo atento con tu afecto. Imaginate su voz, sus silencios, su mano cálida, ya que su espante no tiene nada que ver con el adiós. Y no le reprochéis al fueye:

"Lastima, bandoneón,
mi corazón,
tu ronca maldición maleva..."

Y decíle conmigo, igual que las estrellas del poema: "Quédate aquí".

Recordando a Troilo

La devoción que el Maestro Mario Grossi tiene por Aníbal Troilo ha generado el homenaje que a Pichuco se le hace en Bahía Blanca, con reconocimiento y singularidad, en un recital de tango. Más, se trata de un metejón acompañado de buen gusto, emulación y consecuencia, con respecto a los valores, cualidades, creatividad y pureza en la expresión artística, por parte de un músico, compositor, arreglador y director, como lo es el Maestro Grossi, hacia quien como Aníbal Troilo representó al tango desde el sitio más alto, tanto por el estilo, como por la capacidad renovadora y enriquecedora, en formas y en esencia.

Sólo con la pluma de Homero Manzi pudo ser estampada la virtud y el arcano de su bandoneón, donde mora el duende del sonido que emociona, querencias y ternuras infinitas.

En el reconocimiento del pueblo y de la historia de la cultura popular, Pichuco está junto a Carlos Gardel. Ambos, genios, con sensibilidad aguda y magnetismo espiritual. Troilo, en un fontanar distinto al del Morocho, imitó a éste según su propia confesión:

"Con mi orquesta yo siempre intenté
cantar los tangos a la manera de Gardel".

Mario Grossi, como se sabe, es violinista, y además de lo expresado líneas arriba, tiene algo más

que lo vincula a Pichuco, porque el fueye, en el itinerario del tiempo argentino, unió su ser con las notas tristes del violín y se apañaron en el canyengue, haciendo buena junta en la consolidación del tango, en su diversidad ritual y substancial.

Aníbal Troilo

Itinerario y comidas

Comparando a Pichuco con otros del ambiente tanguero, no fueron muchas las giras artísticas, dentro de la Argentina, y menos todavía las realizadas fuera del país.

Algunas de estas últimas tuvieron lugar en Brasil y los Estados Unidos, aunque estrictamente no se deba hablar de giras; en cambio, Troilo llamaba a Montevideo (Uruguay), “mi segunda ciudad”, porque, obviamente, la primera era la ciudad de Buenos Aires. Sus viajes a Montevideo comenzaron después de 1940; en casos, animaba los bailes del teatro Solís, con las voces de Francisco Fiorentino y Alberto Marino.

Incluso cabe hablar de itinerarios dentro de la misma Capital Federal (de la Argentina), donde como “rey de la noche” -así lo denominó alguna gente- frecuentó diversos sitios, como cafés, bares, confiterías, cabarets -por su propia profesión-, clubes y “boliches”. Asimismo, hoteles, donde tomaban baños turco o finlandés (con eucalipto); en los mismos hoteles, junto a sus amigos, compartían picadas de jamón serrano, salame y vino. El Castelar era uno de esos hoteles.

En los momentos de intenso trabajo (tocar en dos clubes y en un cabaret, en la misma noche, y a la mañana en la radio, obligaba a comer sandwichs de jamón y queso.

Las comidas en hoteles y restaurantes

Los amigos del “Bandoneón Mayor de Buenos Aires” -epíteto creado por Julián Centeya- advirtieron, compartiendo con Pichuco que quien tiene buen gusto para la música también para comer.

Desde este punto de vista, entonces, puede decirse que le gustaba comer, sabía comer y sabía elegir, ya se trate de comida internacional o, particularmente, la argentina, incluyendo las “caseras”. Como dijo Adolfo Pedernera, “El Gordo tenía gusto hasta para patear una pelota”.

Le gustaba el puchero, plato que tuvo gráfica inserción en la letrística tanguera:

“morfaste tus pucheretes
en el viejo Tropezón”

(Seguí mi consejo, tango de E. Tronze y S. Merico).

Cuando era invitado, en la casa de algún amigo, preguntaba: “¿Qué rochepu me va a preparar?”.

En cambio, si sabía quién lo hacía exclamaba: “¡Que rochepu me va a preparar!”.

Asimismo, le agradaba comer “huevos a la rusa” (con tomate) y en ocasiones los hacía su mujer, Dudui Ida (griega), más conocida como Zita o -como la llamaba él- Pocholita.

A pesar de su buen gusto, prefería también con más frecuencia pastas y carnes. Es decir, el buen gusto dentro de cierta parcela gastronómica. Especialmente, tallarines y asado.

Las cosas sencillas

Tratándose de asados, en las casas de amigos, y de tallarines, los amasados por su mamá, doña Felisa Bagnolo o Bagnoli (indistamente aparece este apellido en varios documentos).

Tomaba café a una cuadra de su departamento, cuando vivía en Talcahuano al 800, en Córdoba y Uruguay, de la ciudad de Buenos Aires, y en muchos otros lugares, por cierto. Los pastelitos dulces, en la casa de Roberto Rufino. “Decile a la gordita (la mamá de Rufino) que me prepare los pastelitos”, le ordenaba.

Gustador, también, del mate, los buenos vinos, así como otras bebidas alcohólicas, una de las que motivó parte de la temática de la “Suite Troileana” de Astor Piazzola: Whiski.

Uno de sus seguidores puso un restaurante con el nombre del Gordo. En la “Esquina Aníbal Troilo”, así llamada en su homenaje, en Paraná y Paraguay, existe el Bar del Carmen, de los hermanos Fernández, Pedro y José. Todas sus paredes están pobladas de fotos, partituras y docu-

mentos relacionados con Pichucho.

Cuando tenía tiempo, en las giras, se lo vio en ocasiones salir de compras para preparar la comida para los integrantes de su orquesta.

Así fue de sencillo y humilde.

DISCÉPOLO Y MANZI

A lo mejor parece innecesario el comentario, pero deberíamos marcar el paralelismo que existe entre el itinerario de Manzi y Discepolín.

No por nada van en yunta los versos de Héctor Méndez escribió para el tango de Aníbal Troilo Yo soy del treinta, donde escuchamos:

“Yo soy del tiempo que me enseñaron
Muiño y Alippi lo que es vivir.
Y desde entonces con ellos quiero
a Homero Manzi y Discepolín”.

Ambos, poetas y letristas de tangos. Vivieron el mismo tiempo, en el mismo escenario. Los dos sirvieron causas populares, cada uno a su modo, y los dos víctimas del colonialismo cultural que los perpetuó como hombres de tango y no como hombres de ideas, sentimientos y filosofía argentina con que se sirve a la cultura nacional y al mismo pueblo.

Discépolo

El mismo nos habló de su infancia:

“De mi infancia conservo pocos recuerdos. Mejor dicho, procuro no conservarlos. Tuve una infancia triste. Nunca pude decir aquello de ‘cadurra monta la burra’ ni hallé atracción a jugar a las bolitas o a cualquiera de los demás juegos infantiles. Vivía asilado y taciturno. Por desgracia, no era sin motivo. A los cinco años me quedé huérfano de padre. Entonces mi timidez se volvió miedo y mi tristeza desventura. Fui a vivir en casa de unos parientes ricos, pero yo me sentía solo, un intruso. Aprendí a dormir sin moverme en la cama para evitar cualquier ruido que pudiera molestar a aquella gente... Recuerdo que entre los útiles tenía un pequeño globo terráqueo. Lo cubrí con un paño negro. Me parecía que el mundo debía quedar así para siempre”.

Según sus propios relatos, en 1911 comienza a vivir con su hermano Armando. Discépolo recordó que era buen estudiante, pero en vez de ir al colegio normal, se hacía la rabona y llevaba mate y bollos para convidar al librero, que le daba libros que leía en la librería en horas de clase.

Pero abandonaba su carrera de maestro de escuela, para ser actor, y realiza sus primeras experiencias a partir de 1917. A partir de aquí comienza su filiación anarquista, pero anarquista azul, literario, pacífico y cristiano, como fueron muchos, como Celedonio Esteban Flores, Dante Linyera, Juan de Dios Filiberto. Por este lado penetra en la autoría de obras teatrales y en 1925 se estrena El organito, pieza en dos cuadros, de la cual dijo David Viñas:

“Ya no hay discursos ni malentendidos ni cuchicheos, sino idioma craquelado, corroído y telegráfico por prescindencia total de la moral: el lunfardo no sólo es el lenguaje secreto y el idioma de los rincones, sino el síntoma de la rebelión contra la inercia de los adaptados”.

Viñas habla allí del idioma craquelado como diciendo que es un idioma fraccio-nado o tal vez entrecortado.

Las ideas de Discepolín trascendieron más de lo imaginable, a pesar del aparato ideológico colonial, dice Norberto Galasso, o de la “colonización pedagógica”, como decía Juaretche.

Y dice también:

“Así fabrica un Homero Manzi nostálgico, para escabullir al fundador de FORJA; un Guido y

Spano lírico que recibe en cama a los chicos del colegio, para ocultar al acusador del mitrismo en la guerra de la Triple Alianza, y un Felipe Varela que 'matando viene y se va' para esconder al caudillo que convoca a la unión latinoamericana contra la opresión extranjera".

El pensamiento de Discepolín, fundamentalmente, está contenido en sus letras; se trata de literatura comprometida, de protesta social; son algunas canciones contestarias, que a lo mejor se puede explicar por los propios recuerdos de Discépolo hizo de su infancia. Esa tónica lo convirtió en "el filósofo de Buenos Aires". Pero en verdad, describe realidades, muestra la estructura espiritual de la gente, sus costumbres, sus hábitos, su moral. Todos los hechos individuales que nutren las historias de los tangos que nos habla de las broncas, los desengaños, la pobreza, las pavadas, el engrupimiento, el materialismo, el amor ahogado en la sopa, la absolutización del dinero, la venta al contado de la dignidad, el carnaval del mundo, las cosas que el hombre es capaz de hacer por una mujer, como en el tango Esta noche me emborracho:

"que chiflao por su belleza
le quité el pan a la vieja,
me hice ruin y pechador...
Que quedé sin un amigo,
que viví de mala fe,
que me tuvo de rodillas,
sin moral, hecho un mendigo,
cuando se fue."

Algunos escenarios pudieron alimentarle la filosofía contestaría, ácida y enbroncada de Enrique Santos Discépolo. Las circunstancias lo llevaron a conocer todos los ambientes y todas las historias, algunas malandracas. Como lo relata Juan del Monte, llevado por su hermano frecuentados bares por el once, y a los que concurrían actores, autores, bohemios, jugadores, anarquistas y periodistas, incluso algunos buenos y tranquilos padres de familia. Uno de esos negocios era el Oberdam, donde hicieron sus pininos los más grenuinos representantes de la peca, y el otro se llamaba "Centenario", no menos famoso que aquél en cuanto a la calidad de los malandras del naipe y del escamoteo, para sacar hasta la última moneda a los paisanos que, desaprensivamente, se arrimaban a la mesa como mirones. Es claro, entonces, cómo no iba a escribir en Cafetín de Buenos Aires:

"Cómo olvidarte en esta queja,
cafetín de Buenos Aires,
si sos lo único en la vida
que se pareció a mi vieja...
En tu mezcla milagrosa
de sabihondos y suicidas,
yo aprendí filosofía... dados... timba...
y la poesía cruel
de no pensar en más en mí".

Manzi

Homero Manzi nació pocos años después que Discépolo y murió después, pocos meses después. Llegó a Buenos Aires desde Santiago del Estero, donde nació, en Añatuya. Se crió en el campo, así que en Buenos Aires absorbió con avidez una circunstancia de asombro. También, buen estudiante. Tenía 14 años cuando ingresa a la historia de la poesía popular, y le entrega Aníbal Troilo un poema para un valsito. Discépolo no quiso ser maestro, pero Homero sí, enseñando castellano y literatura.

Estaba en la Universidad cuando entregó un poema a Sebastián Piana, quien no se equivocó en

tal ocasión, porque le dijo: “Pibe, vos no serás abogado pero serás doctor en tangología”.

Homero Manzi, Homero Nicolás Manzione era su verdadero patronímico- era un político militante, incondicional de Hipólito Yrigoyen y por tal dejado cesante como profesor en 1930, cuando a Yrigoyen lo derrocaron.

Igual que Discépolo escribió algunas obras teatrales.

Fundador de FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina), perteneció al grupo de aquellos que estudiaron la historia para rescatar la esencia de la nacionalidad y arrancar hacia el progreso y la realización del hombre desde ese cimiento.

En sus poemas tangueros describe paisajes ciudadanos, prevalentemente; mientras Discépolo es dibujante de almas y psicologías. No lo digo en términos absolutos, porque así como escribió en Barrio de tango, Esquinas porteñas, Sur o Milonga de Puente Alsina”, escribió poemas donde también aparece el hombre, la mujer, en su lado moral, sentimental y afectivo, como Malena.

El amor es entreverado con el sol del corralón y la luna de almacén; la historia se muestra en la milonga Betinoti, o en otras milongas como Juan Manuel, o Milongas del 900, donde se mezcla el amor, con el juego y la política, porque allí la mujer ausente es nombrada por las guitarras cuando dicen su canción, por las callecitas del barrio y el filo del facón, por las estrellas y el viento del arrabal, y allí también la ubicación temporal y cívica de un tiempo finisecular:

“Soy del partido de todos
y con todos me la entiendo,
pero váyanlo sabiendo:
¡Soy hombre de Leandro Alem!

Tanto Discépolo como Manzi fueron hombres de integridad moral. Dos espíritus señeros. La ética política de Manzi se advierte claramente en un discurso que pronunciara el 2 de julio de 1935, en el Teatro Boedo:

“Es que hay dos maneras de hacer política. Una manera deportiva. O de lo contrario una inclinación profunda y altruística del espíritu.

La primera hace actuar en modalidad de fanático que se mueve sólo por la preocupación del triunfo. La otra hace de la política el escenario donde las discrepancias éticas o conceptuales buscan en el triunfo el camino que lleve al engrandecimiento moral y material de las sociedades, dentro de una aspiración de felicidad y de justicia.

Cuando se acepta la lógica deportiva del triunfo, ya no hay otra preocupación que la tabla de posiciones. Y dentro de esa lógica sólo es vituperable lo que compromete el éxito, y todo queda bien hasta incluso, comprar un jugador en la vereda de enfrente y entremezclarlo en el equipo con la camiseta cambiada.

Pero cuando se ha ceñido el espíritu al criterio que hace de la política un medio de superación social, entonces todos los actos en busca del éxito son respetables, hasta tanto no lesiones las tradiciones, no tergiversen los conceptos fundamentales, no trastruequen arbitrariamente las legítimas aspiraciones de las masas y no desvirtúen los dictados del pasado malogrando las posibilidades superiores del porvenir”.

La muerte

Los dos, Homero y Discepolín, sabían de la muerte: Homero, por su cáncer, Discépolo por la voz interior y el mensaje del tango de Cadícamo:

“Quién sabe una noche me encane la muerte
y, ¡Adiós, Buenos Aires!, no te vuelvo a ver”.

Y los dos unidos en la muerte, en la víspera de la muerte, sucedida con pocos meses de diferencia.

Manzi le escribió a Discepolín, antes de irse de la vida, un poema que, según José Gobello, lo

hizo tango, Discepolín:

“Sobre el mármol helado, migas de medialuna,
y una mujer absurda que come en un rincón;
tu musa está sangrando y ella se desayuna,
el alba no perdona, no tiene corazón.
Al fin, ¿quién es culpable de la vida grotesca,
y del alma manchada con sangre carmín?
Mejor es que salgamos antes de que anochezca,
antes de que lloremos, ¡Viejo Discepolín!

Conozco de tu amargo sufrimiento,
y comprendo lo que cuesta ser feliz.
Y al son de cada tango te presiento
con tu talento enorme y tu nariz...
Con tu lágrima amarga y escondida,
con tu careta pálida de clown,
y con esa sonrisa entristecida
que florece en versos y en canción.

La gente se te arrima con su montón de penas,
y tú las acaricias casi con un temblor.
Te duele como propia la cicatriz ajena,
aquél no tuvo suerte y ésta no tuvo amor...
La pista se ha poblado al ruido de la orquesta,
se abrazan bajo el foco muñecos de aserrín.
¿No ves que están bailando...? ¿No ves que están de fiesta?
Vamos, que todo duele, ¡Viejo Discepolín!”.

Poco después sucedió la muerte de Discépolo.

Quienes tenemos recuerdos y no tenemos resentimientos podemos recordar el espíritu fraterno de Discepolín, cuando le dijo a su personaje radial:

“Hoy necesito hablar con vos; y con vos, ya sabes cómo hablo. Sin malquererte. Sin perseguirte... Hoy tu dolor entrará en el mío y le pondrás el hombro a mi tristeza para que los dos suframos...”

HOMERO EXPÓSITO

Conocí a Homero a fines de 1966, en la Librería del Parque, de propiedades de un amigo en común, Jorge Montemurro, enclavada en la zona donde antiguamente acamparon los revolucionarios del 90, cerca del Frontón y del lugar donde se bailaron los primeros tangos en público y en pareja. Allí, en esa librería, como en tantas, se vendían obras sobre lunfardo, tango y poesía popular, entre otras. Asimismo, se presentaban libros, en un ambiente reducido y con los anaqueles y bastidores repletos de obras, entre ellas una de Homero, menos recordado que sus letras. Homero vivía en la calle Lavalle, en un 2º piso del número 1459, a pocos metros, en la misma calle, de la sede originaria de la librería; yo diría que la calle más frecuentada por la gente del tango, porque vivía en ese sector un grupo importante de ella y, además, en la calle Lavalle tiene sede Sadaic (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) y luego se instaló la Academia Porteña del Lunfardo, trasladada de calle Rodríguez. Peña, donde funcionaba, en el Círculo de Prensa. De modo que nos encontrábamos y compartíamos la mesa de algún café o confitería, incluso

uno frecuentado mucho por Julián Centeya, donde se reunían los punguistas, presuntivamente a repartirse el producido de su industria urbana.

Hombre de apariencia tosca y aparentemente sin pulimiento, a pesar de los trajes pintones -en ocasiones- y las camisas rosadas. Solamente en su traza, pues era todo lo contrario: culto, de gran pureza espiritual y sensible al dolor humano, como lo manifiestan algunas de sus letras; como al imbrantar los sueños de la clase obrera argentina en la búsqueda de un destino mejor, en lejano tiempo, cuando:

“Allí conversa el cielo
con los sueños de un millón de obreros”

(Farol)

Su voz gangosa era congruente con su aspecto, su rostro y sus manos, pero fue un sentimental, bondadoso y fraterno, con un gran afecto para la gente y un singular cariño por los animales. Estuvo inmensamente triste cuando enfermó y murió su perrita, a la que quería entrañablemente. Mas entristecía con el dolor de los amigos y, más todavía, con la muerte.

Ciclotímico, su ánimo se agitaba pendularmente entre la alegría, vociferada desenfrenadamente, y las tribulaciones. Algunas de sus figuras despertaban rechazo, pero gustaron con el tiempo. Injustamente dijeron algunos que sus páginas auspiciaron una veta literaria que no llegó a concretarse. Pero era una nueva temática. Absorbió los hechos sociales, calaban hondo en su espíritu, impresionable fácilmente. Por eso no fue sectario. Me relató un día cómo ayudó a gente joven, incluso del ambiente pionero rock, en la Argentina, y me contó su íntimo deseo: la síntesis del tango y de la nueva música, creada por nuestros muchachos, cualquiera sea la esencia y su forma. Además, como letrista costumbrista y sencillista, también expositor de quejas, advertía cierto común denominador en la letrística de unos y de otros.

La última vez que estuve con Homero, me dio un consejo: “-Si te vas de la Argentina a algún país donde no se hable el castellano, estudia el lunfardo de ese país. Yo estudié francés cuando fui a París y no me entendían; allí tuve que estudiar argot”. Pero Homero Expósito sabía varios idiomas, además de lunfardo.

Homero: no te veremos nuevamente, pero te sentiremos en las entrañas, al compás del corazón, de algún tango o de algún candombe negro, cantándole al amor en los lugares eternos donde rondan los recuerdos.

LOS MARÍN EN LA HISTORIA DEL TANGO

Que yo sepa, hubo dos Marín en la historia del tango. Como los dos fueron importantes, vale -como justo homenaje a ambos- que se aclare qué hicieron, para que haya quedado la huella imborrable en nuestra cultura popular.

Carlos Marín fue autor, periodista, cronista radial recitador y letrista de tangos; colaboró, entre otros, con Pedro Laurenz. Dos de sus letras fueron Caballo de calesita y Humo. Dejó un libro de poesías y una vasta obra, registrada en las fuentes tangueras.

En cambio Pablo Marín no fue tan proficuo pero uno solo de sus tangos tuvo gran repercusión y aceptación por el público. Se tituló Fueron tres años, más conocido por sus versos, entre otros los que siguen:

“Háblame... rompe el silencio;
no ves que me estoy muriendo...
Y quítame ese tormento,
porque tu silencio ya me dice adiós.”.

Si no recuerdo mal, Pablo Marín fue letrista y al mismo tiempo compositor.

¿TE ACORDÁS DE EDUARDO CORTI?

Uno de los propósitos de la Academia Porteña del Lunfardo consiste en recordar a los autores de tango, los famosos y los humildes, pero, al fin, todos buenos creadores.

A Eduardo Corti se lo recuerda como arreglador, compositor, director e intérprete (para no decir "ejecutante"). Su apellido se liga a los de Caló, Salamanca y Rovira, en el oficio común de la tangüidad.

Como yo no he podido, nunca, dividir el tango, en la forma tradicional de letra y música, tengo que mencionar aquí a Juan José Correia, letrista, con quien compartió el tema Qué te pasa Buenos Aires, cuya segunda parte expresa:

“¿Qué te pasa, Buenos Aires?
¿Quién cometió la herejía
de cambiar por pizzerías
donde el tango se acunó?
¿Que te pasa, Buenos Aires?
Si así te viera Carlitos
volvería al infinito
llorando de indignación...
Reclamándote, cabrero...
pongan los palcos tangueros
porque esto es un papelón”.

Es que la nostalgia del tanguero, que al fin es una de las señales más claras de todo ser humano, sentimental y afectivo, lo lleva a resistir los cambios. Estoy seguro que esto algo tiene que ver con la inmigración: la nostalgia, la tristeza. El hecho de haber logrado una circunstancia nueva y aferrarse a ella porque es el tiempo de nuestra juventud, nuestro romanticismo y el impulso vital de nuestro mundo espiritual. Son, simplemente, las cosas del tango.

UN RECUERDO PARA HOWARD

Juan Carlos Howard fue merecidamente recordado como músico, pianista, director, compositor, arreglador; como jazzero y después tanguero. Se memoró su paso por distintas orquestas, entre ellas la de Juan D'Arienzo y también, entre sus mejores interpretaciones la de El apache argentino.

Howard actuó por radio, grabó discos, difundidos fuera del país y compuso temas importantes. Por esas cosas del corazón me pareció necesario un recuerdo, la música de un tango cuya letra correspondió a J. M. Contursi:

¡Tanto... pero tanto te he querido,
tanto... pero tanto te he esperado!
Llegas como un pájaro perdido...
sin aliento... desolado...
que vuelve al nido!”.

Estos son los primeros versos, precisamente, del tango Esas cosas del corazón.

NOTICIAS SOBRE ALBERTO MARINO

Alberto Marino fue su seudónimo. Sus nombres y apellido reales fueron, considerando diversas fuentes, Vicente Marinaro o Vicente Alberto Marinaro.

Según algunos historiadores nació en la ciudad de Palermo, Sicilia, Italia; otros opinan que era

nativo de Verona y que fue bautizado en Palermo.

El mismo cantor comentó que su nacimiento aconteció en Verona; en este caso, entonces, ha de presumirse que sus padres se radicaron de inmediato en Palermo, donde tiene lugar el bautismo. Es decir, se trasladaron al sur de Italia, desde el norte del mismo país, donde residían en dicha ciudad, Verona, donde se amaron Romeo y Julieta. Romeo había pertenecido al bando de los güelfos y Julieta al de los gibelinos ; según se ha escrito, sus desgraciados amores fueron inmortalizados por Shakespeare.

Continúa aún la duda acerca de la fecha del nacimiento, al existir varias fuentes de información, distintas, y no contar con documentos públicos fehacientes. Según estas fuentes habría nacido en 1920, o en 1923, el 26 de abril.

Los equívocos con relación al día de su muerte pueden corregirse rápidamente consultando cualquier archivo; en el mío obran los recortes periodísticos del 21 y días siguientes de junio de 1989: falleció el día 20 de ese mes en el Hospital Italiano de Buenos Aires.

Tenía pocos años, era un niño, cuando se radicó su familia en Salta y luego en Buenos Aires; comienza a estudiar canto, poco después de la muerte de Carlos Gardel, con Eduardo Bonessi, el mismo Maestro del “Zorzal Criollo”.

Se consagró como “La Voz de Oro del Tango”, luego de cantar en varias orquestas (Emilio Balcarce, Emilio Orlando, entre otras). Aníbal Troilo le envió a su representante, Aníbal Vitale y éste lo contrata y es, para el cantor, el momento más elevado. Siguió luego con otras orquestas y conjunto de guitarras, especialmente las de Roberto Grella, cumpliendo con su destino de cantor.

JULIO S. CANATA / LUIS RICARDO FURLAN:

ESENCIA TANGUERA

Nació en un tiempo en que la poesía era muy apreciada por los jóvenes, en particular. Su niñez estuvo signada por una década de frustraciones que generaron resultados patéticos, con el suicidio de hombres de valía en las letras y en el pensamiento.

En los tiempos de poeta joven publicó Alba del cantor, Domingo del poeta y Distrito tuyo. Después incursionó con pasión en la investigación del lunfardo y publicó La poesía lunfarda, Esquema de la poesía Lunfardesca y numerosas comunicaciones académicas en la Academia Porteña del Lunfardo.

Los bahienses debemos agradecerle que haya pesquisado y rescatado del olvido, con un libro conocido no hace mucho, a Julio S. Canata, un bahiense cuya familia estuvo vinculada a la historia de Villa Mitre, al club de esta barriada y al progreso de la ciudad. El “poeta olvidado” que fue Julio S. Canata ejerció el periodismo en la ciudad de Buenos Aires y considero que tiene una singular notoria relevancia en la literatura popular y en el enriquecimiento de nuestros cimientos idiomáticos, al improntar en sus obras la síntesis del lenguaje popular urbano y del gauchesco.

NOTICIA SOBRE EL AUTOR Y JOSÉ GOBELLO*

Meritorios honores académicos

Nuestro convecino Dr. Eduardo Giorlandini recibió el título de Académico Correspondiente de la Academia Argentina de Artes y Ciencias de la Comunicación, entidad que preside el doctor Armando Alonso Piñeiro.

También ha incorporado como Académico de número al ingeniero Horacio Reggini, recibiendo la distinción de manos del titular de la corporación y del doctor Fernando Sabsay.

A los rubros que lo distinguen, en el área profesional del Derecho, el Dr. Giorlandini asocia su inclinación por la cátedra -diversas especializaciones- y su apasionado amor por trasladar al libro sus conocimientos, que apuntan a facilitar a que la juventud ingrese en un campo que abre fronte-

ras, en líneas no fáciles de asumir.

Qué decir de su inclinación por componer letras de tangos. Alguna de alto voltaje como Aguja brava que mereció música de su buen amigo Edmundo Rivero. Y cómo no puntualizar sus obras en el terreno del lunfardo.

Vale mencionar, entre otras: Diccionario mafioso, Poemas viejos y atorrantes, Diccionario de la droga y del narcotráfico o Por la huella del lunfardo.

El doctor Giorlandini se hace de tiempo para mucho más. Al margen de la cátedra, agrega sus inquietudes periodísticas, ya sea en lo escrito, radial o televisivo. No hace, con ello, más que promover un sentimiento de generosa entrega en favor de sus seguidores.

Distinción para José Gobello

José Gobello, actual presidente de la Academia Porteña de Lunfardo, termina de sumar a su trayectoria, una nueva distinción. La de Académico correspondiente a la Academia Nacional de Letras de Uruguay.

Es grato observar cómo desde el extranjero se ha captado con precisión la operatividad trascendente de este apasionado defensor de la música popular y en particular de esa línea que tanto le atrapa: el lunfardo.

Al margen de ello, Gobello -periodista de raza- incursionó con solvencia en el terreno político. Ocupó una banca de diputado nacional, en las que ventiló sus virtudes dialécticas, en defensa de sus sólidos principios. Claros e inquebrantables.

Sus libros, registran sobradamente, conocimientos en rubros que asume con severidad y plausible honestidad. En los que atañen al lunfardo, definen el potencial que en la especialización, impone el autor.

OSVALDO J. OCHOA *

ALREDEDOR DEL AÑO 1961

|

Cosas del tiempo

La humanidad tuvo necesidad -en algunas circunstancias superficiales- de medir y encasillar al tiempo. Al efecto, tuvo en cuenta los propios fenómenos de la naturaleza y del universo.

En realidad y en intimidad, el tiempo no es lineal. Filosóficamente equivale a movimiento. Empero, los seres humanos creamos etapas y ciclos, sin tener presente que los multimilenos procesos de la vida se van encadenando y cruzando, de tal guisa que no permiten divisiones tajantes, de carácter temporal.

Muchos siglos atrás inventamos el reloj, pero su desarrollo y perfeccionamiento ocurrió cuando el Papa Savianus, en una bula, decretó que las campanas de todos los monasterios deberían ser tañidas siete veces durante las veinticuatro horas del día, en determinadas instancias, y ello debía repetirse regularmente. Además, el reloj ayudaba al cumplimiento de la disciplina del monasterio. Un payador cantó que el tiempo es sólo tardanza de lo que está por venir. De este modo, no tuvo en cuenta el pasado. Aquí se trata de un pasado de treinta años. Pero como el tiempo es movimiento a lo mejor hay un error en el método de cuantificación, porque la iniciativa, el trabajo, la dedicación y la responsabilidad puesta de manifiesto por "Ojo en la Ruta" podrían reflejar fácilmente mucho más que treinta años, concebidos en términos rutinarios.

Cuando el año 60 moría

No he de precisar procesos políticos, económicos, sociales o culturales. Solamente voy a recordar hechos y episodios cotidianos con los que podemos memorar el tiempo que fue y la historia cotidiana, signada por los acontecimientos que más quedan en la memoria.

En el cambalache de hace treinta años se entreveraron en el mundo -como siempre sucede en la sociedad humana- hechos dispares, como la muerte de Rafael Trujillo; del Secretario General de la ONU, Dag Hammarskjöld; del autor de La gloria de Don Ramiro, Enrique Larreta, entre otros. Tenía lugar el alegato de Adolfo Eichmann y la manifestación de los Beatles y las rebeldías de los hippies y los beatniks y, poco después, la guerra en Vietnam. Kennedy y Adenauer suscribían un documento relacionado con la negociación del caso Berlín y proponían la reunificación alemana por medios pacíficos. Esto, se cumplió al cabo de treinta años. Todavía vivía Marilyn Monroe. Francisco Canaro debutaba en Japón.

Aquí, entre nosotros, vivía aún Ezequiel Martínez Estrada; se hacían preparativos para fundar la Academia Porteña del Lunfardo; se inicia la crisis del fútbol criollo y aquellas otras propias de las interrupciones constitucionales. Justamente en noviembre, el presidente Frondizi paseaba en elefante en la India y luego, en Japón, se entrevistaba con el emperador Hirohito, quien se interesó por los problemas argentinos. ¿Qué problemas tienen en su país? preguntó. El presidente le habló de las huelgas, la economía, etc. Entonces Hirohito aclara: "No...pregunto qué problemas tienen, ¿Tienen terremotos? ¿Maremotos? ¿Inundaciones? ¿Hecatombes? ¿Odios raciales? ¿Enemigos históricos implacables?"

Treinta años atrás en Bahía Blanca: se recordaban los treinta y un años del inicio de L.u.2; ya nos habituábamos al discador telefónico, en remplazo del sistema manual. Un año antes, en 1960, fallecía Carlos Di Sarli; Bahía Blanca fue el último tango que interpretó. También, quedaba en la retina la fachada de La casita de mis viejos, de Juan Carlos Cobián, en Moreno 310. Los dos increíbles e inflamables, Juan Carlos Cobián y Augusto P. Berto, también bahiense, habían fallecido pocos años antes. En "La Nueva Provincia" del 23 de noviembre de 1961 leímos que un señor ingeniero -Alvaro Alsogaray- criticaba la política económica del gobierno nacional; que se hacían anuncios para privatizar 18 emisoras oficiales; en el programa de L.u.2, a las 13.05 horas, Sentencias de Martín Pueblo, mientras que ese día, en el cine Grand Splendid, daban la película Alias Gardelito, con Lautaro Murúa y Alberto Argibay. Circulan las monedas de cinco pesos.

Yapa sobre el tango

A 1961 había comenzado una nueva transformación del tango, que permanentemente fue evolucionando. Aparecieron nuevas medidas rítmicas, expresiones modernistas y revolucionarias cuestionadas por los tradicionalistas, pero, al mismo tiempo hay quienes dicen que no se debe hablar de guardias o etapas, porque se trata de un fenómeno normal: el cambio y la diversificación.

Otras músicas parecen sobrepajar al tango: el swing, con Benny Goodman; el jazz, los Beatles, la nueva ola y Palito Ortega, que quiere ser el Elvis Presley argentino.

A poco andar se cumple los veinticinco años de la orquesta de Pichuco y se realiza el gran espectáculo denominado Tango, con Aníbal Troilo y Edmundo Rivero. Luego, fallece Julio Sosa, en el momento de su carrera, a los 38 años.

Epílogo

Es, éste, el comienzo de un tiempo, de una empresa que hoy cumple 30 años de vida, en la numerología lunfarda, el 30 es jarra, difamación, pueblito, inspección y flores secas. Sin embargo, Ojo en la Ruta se puede mostrar como el clavel reventón, fresco, lozano y presto para el que guste de lucirlo en el ojal.

***Oswaldo J. Ochoa, comunicador de cultura,
en el aniversario de su muerte***

II

Al comenzar el año 1994 los bahienses conocimos la obra de Pablo A. Freinkel, Diccionario biográfico bahiense, productor de una paciente y prolija investigación, con la que se muestra parte de la cultura de nuestra ciudad, mediante las referencias del quehacer realizado por muchos de sus hijos laboriosos.

Allí se destaca Oswaldo como locutor, periodista y empresario que, en particular, promovió y difundió las competencias automovilísticas en nuestra ciudad a partir de 1960. Seguramente, debemos poner de resalto que, asimismo, Oswaldo J. Ochoa, en los últimos ocho años, en L.u.2, con su programa "Viva el Domingo", se convirtió en un difusor de cultura.

En efecto, al conducir el programa difundido las más variadas músicas, comentarios y hechos de nuestra vida lugareña; incorporó artistas y personas destacadas en diversas actividades sociales, deportivas, artísticas y del que hacer común de la ciudad; mantuvo latente y vigente la idea de la radio como medio para prestar un servicio de bien público, educativo y formador, de tal modo que fueron en el tiempo manifestándose aspectos diversos de la historia regional, la ecología, la psicología infantil y nuestras costumbres, tradiciones y literatura popular, el idioma y la música ciudadana. Pamela mediante, incitaba a la reflexión popular.

Lo hizo siempre con alegría, con humor, con esperanza y confianza en la gente. Confió en la ciudad, a la que enriqueció culturalmente con singular entusiasmo -casi una pasión- y seriedad y responsabilidad periodística y humana, con el convencimiento que la radio es el teatro de la mente. Al recordar esta frase ponía de relieve el valor de la palabra hablada, de su aptitud para comunicar y de la dignidad de la persona humana a la que aquélla es inherente como don de Dios.

Y así llegó a los oyentes, con graficismo y colorido, con vigor y con impulsos vitales que transmitían la voluntad de vivir con optimismo, jovialidad y regocijo. Gustó del tango y del lunfardo y resumía sus mensajes y substancial imaginándose coloridos ámbitos y paisajes propios de una naturaleza social que armonizó con el barrio y sus tradiciones, creencias costumbres.

En su profesión, Oswaldo fue como aquel poeta que preguntado acerca de cómo hacía las poesías, contestó: "Busco un pedazo de vida, la vivo intensamente en mi interior, la tomo en serio y despacito, con cuidado, voy haciendo el verso". Era Celedonio Esteban Flores. Es que, también, Oswaldo escribió versos. Antes de irse de nuestra circunstancias físicas hizo algunos que guardo con cariño, además de su amistad, su afecto, su respeto, su vivacidad festiva y fraterna.

...y ha pasado un año. Sin embargo está presente, aquí entre nosotros, como realidad espiritual y emocional, porque fue muy vigorosa su proyección sentimental que lo identificaba con la gente y, particularmente, con los oyentes.

Quien se precie de haberlo conocido en la profundidad de sus sentimientos, de su estilo y de sus cualidades esenciales, no puede dejar pasar por alto su ánimo festivo, pues hacía del dialogo una fiesta, aquí, en el Estudio, en la calle, en cualquier lugar...Recuerdo una mañana, en Villa La Angostura...encontrándose con amigos restallaba su voz y alteraba el ritmo de la gente, de una manera vital y jovial.

Su predisposición al buen humor se manifestaba en el juego de palabras, en el comentario ameno, alternado entre la reflexión, la descripción colorida y la sorpresa del chiste. Igualmente, en la actitud propia de quien tenía el espíritu de un niño travieso y un humorista que nacía del corazón y de la sensibilidad, que despertaba simpatías cálidas y tiernas. Pero para eso había que acortar distancias, que eran consecuencias de su respeto a los demás.

La alegría de Oswaldo había que descubrirla en sus ojos, en la sonrisa y en la emoción explosiva

que envolvía y contagiaba. Una alegría que nacía de buenas intenciones y no de aquellas otras que nace de los malos propósitos y que, por ello, se convierte en burla o ironía. Era una alegría pura, sincera, espontánea y genuina. Bien se dice que las grandes empresas -la de la familia, de los amigos, de la comunidad de trabajo como aquí, en "Viva el Domingo"- tienen las alas de la fraternidad y de la alegría. Y quien lo asume así se conforma con poco...como en el Martín Fierro que tanto le gustaba a Osvaldo: "Como el ave solitaria con el cantar se consuela".

Yo he trabajado así con él, jubilosamente. Y el júbilo todavía está latente en mi espíritu, vive en mi corazón, con los recuerdos y vivencias. Y, sin embargo, en alguna ocasión, como en los Cantares de Campoamor:

"Por más contento que esté
una pena en mí se esconde
que la siento no sé dónde
y nace no sé de qué".

A lo mejor es la pena de madrugada de algún violín o la del duende encarcelado en el bandoneón de la letra que Homero Manzi escribió para los hombres.

UN ENCUENTRO CON ATILIO STAMPONE Y RECUERDOS DE VIEJOS TANGOS

Hace pocos días, con el Maestro Stampone recordábamos algunos viejos tangos y, a decir verdad, no recordábamos a los autores porque, a pesar de ser muy conocidos estos temas no fueron muy difundidos los nombres de sus creadores.

Yo recordaba que la letra de El llorón pertenecía a Enrique Cadícamo; luego, así, en las fuentes confirmaba que, según la partitura de Editorial Pirovano y Ediciones Continental, tiene la música de Juan Maglio (Pacho).

El esquinazo pertenece a Ángel Villoldo.

Como se ve, por los autores mismos, son antiguos temas, más bien se trata de tangos-milonga. Maglio murió en Buenos Aires en 1934, en su casa de la calle Bulnes, en la calle donde muchos años después habría de vivir Edmundo Rivero. Tan populares eran sus discos que había gente que cuando pedía uno decía: "Vengo por un pacho", refiriéndose a un disco con grabaciones de Maglio.

Villoldo había muerto muchos años antes, en 1919.

Pero la letra de El llorón sí es muy conocida, no así la de El esquinazo.

El personaje del primero expresa que se enamora llorando:

"Yo, soy pa' amor muy blando
y a la mujer, pa' conquistarla
yo le hago ver, de cuando en cuando,
que hay que llorar pa' enamorarla".

El esquinazo tiene un sentido distinto, porque se trata de un abandono. Es el acto de plantar a uno, de dejarlo burlado o abandonado:

"No llames más, no insistas más,
yo te daré, el libro del recuerdo,
para que guardes las flores del olvido,
porque vos lo has querido, el esquinazo que te doy".

TANGUITO, EL CHICO DEL TAXI: ¿CON ESENCIA DE TANGO?

Tenía el hábito de tomar taxi. No importaba si tenía o no dinero para pagarlo. Así fue, tanto en los tiempos del esplendor vital como de la "decadencia" espiritual. Penetrando, con reflexión, en la

substancia de las motivaciones, podría decirse que a medida que se comprueba que un ideal es irrealizable, quien lo sustenta va perdiendo cada vez más su autoestima.

Así, inventaba para no pagar al “tachero”, o hacía pagar a la persona a la cual visitaba, o abonaba el viaje -con creces- con una guitarra o una excesiva cantidad de discos. Cuando llegaba a su casa de calle Bahía Blanca, en caseros, su madre estaba presta a entregar el dinero que José necesitaba.

¿Es que existe algún misterio en torno a este asunto? Nunca tuvo resistencias a caminar por la calle, con la media en la cabeza, el cabello largo -cuando no se lo cortaba la policía, las calzas y, en fin, su ropaje totalmente negro en tiempos en que esto era una rareza. Tampoco cobijó temor en pasar con su guitarra delante de los tanques del ejército, o de tocar en las veredas cuando sabía muy bien que los policías se lo llevarían, tan sólo por eso.

Otra cosa era la plaza, donde se respiraba más libertad y además permitía correrse a otra, ante la presencia policial. Allí se juntaban los “náufragos” porteños y bonaerenses, más radicalizados en sus propuestas que los hippies norteamericanos. hasta en eso expresaron su sentido nacional: un “rock” que, dicen, poco tuvo de rock (sí, en cambio, influencia de blue); letras cantadas en idioma nacional -español, digamos de otro modo, para no controvertir aquí el tema-, con temática propia, lírica, sencillista, costumbrista o de protesta social, como en algunos tangos.

Retomemos el asunto, para no continuar con el apartamento del mismo. ¿Por qué invariablemente el taxi? He aquí una respuesta: cuando se hicieron más frecuentes las detenciones se apoderó de José Alberto un enorme miedo. A lo mejor, terror. La detención podía significar una “rapada”, menoscabos, torturas y, se presume, violación, impedimentos para ensayar, grabar o actuar.

¿Por qué si no es así los taxistas, en muchos casos, comprendían que Tango, Tanguito, José Alberto Iglesias, necesitaba ayuda?. Algunos amigos lo comprendieron, de igual manera, pero nadie como su madre. En tiempos en que se derrumbó su vida, el taxi lo esperaba en la puerta de la farmacia, o cerca, donde compraba las pastillas para no dormir, como en sus primeras ingestas, pero además las otras cosas para el “plan de reviente”, ya que en esos años, la ley no sancionaba la tenencia para consumo propio y la propia policía, a la salida de la comisaría, le devolvía los elementos, a él como a todos, “respetuosa” del derecho de propiedad pero no del derecho a la vida y a la libertad.

El taxi, entonces, fue el medio para escapar de los azules; la balsa, para tomar distancia de un “mundo” crecientemente pragmático, realista y crematístico:

“Me falta algo para ir, pues, caminando;
yo no puedo, construiré una balsa
y me iré a naufragar”

(Tanguito, La balsa)

CARTA A LOS JÓVENES MÚSICOS SOBRE EL DÍA Y LA NOCHE

El día y la noche pueden contener maldades y bondades.

Por lo tanto, asumamos nuestra simpatía por ambos estados -el día y la noche-, creados por Dios para la vida.

La música de los jóvenes puede transmitir el talento creador más todavía cuando el sol es reemplazado por la luna. Porque es el momento de acercamiento entre iguales que se necesitan. Pero téngase presente que todos nos necesitamos, en todo tiempo.

Al igual que la literatura, los frutos del quehacer son resultados de la elucubración. Elucubrar es trabajar creativamente bajo la luz de la luna. Y es trabajar velando para crear con ingenio; velar es no dormir durante el tiempo destinado usualmente al sueño.

Y hay otros tiempos, destinados a otros sueños.

La bohemia es grata y es buena si es parte de la vida buena, aunque se aparte de usos y costumbres corrientes, principalmente si se trata de artistas y de literatos. Al fin de cuentas, como lo enseñó Sócrates, no hay progreso humano sin algunas rebeldías.

Otras clases de bohemios tampoco son perversos, como algunos creen. También quien descansa o duerme de día y no trabaja de noche suele cultivar amistades entrañables. El uso del “tiempo en que falta la claridad del sol sobre el horizonte” es de todos, pero en ese caso el bohemio acepta trabajar de espectador, no de protagonista, como no sea el protagonismo de la afectividad fundante.

Admítase que los medios para canalizar el talento y la creatividad hacia el éxito o la gloria se hallan durante el tiempo en que el mundo y la gente han establecido para el trabajo de los que son músicos o literatos y a los cuales éstos deben recurrir imprescindiblemente para que el arte no sea un prisionero de un rincón oscuro.

Desde la noche debe creerse en la luz y, en la noche, el que no cree en Dios puede llegar a creer si observa, aunque sea en un efímero instante, su propia circunstancia.

MARIO GROSSI, 10 AÑOS DE PROTAGONISMO

Al cumplirse una década, desde su debut en el Mercado Comunitario Municipal, el Maestro Mario Grossi recibe las fervorosas expresiones propias del beneplácito y de la consideración singular que ha tenido su presencia protagónica en nuestro medio.

Sin perjuicio del apoyo recibido de los medios de comunicación y del clima favorable de una Subsecretaría de Cultura Municipal -que generó significativo apoyo a las iniciativas musicales, Mario Grossi obtuvo, con la humildad inherente a una personalidad magistral, un reconocimiento público cimentado en el mérito del estudio, de la responsabilidad y la aptitud creadora.

Ello se ha hecho ostensible con los grupos musicales que constituyó, con sus orquestaciones, el buen gusto interpretativo y en la elección de temas. Violinista, director y compositor en el orbe del tango, manifestó asimismo capacidad innovadora en espectáculo y recitales, al incorporar, la filosofía, la sociología y la psicología del tango.

Adviértase una diferenciación: no se trató del glosista (en prosa o en verso) o del presentador, sino de algo más: la explicación seria, con pensamiento crítico, del “Fenómeno tango”. Y es en este sentido que me tocó a mí, por elección del Maestro Grossi, desempeñar esa tarea.

Una amplia mayoría de amantes del tango recibió este aporte con satisfacción y, más todavía, de manera efusiva; en algunos pocos casos no se alcanzó a comprender el significado de esta novedad porque, en tal hipótesis, se excluye el interés sobre tales asuntos, como si no interesara saber la naturaleza de lo que amamos.

Es así que me tocó escribir los libretos de tales manifestaciones, o hacer los comentarios en el escenario, como en Estampas tangueras, Che, bandoneón, Tributo a Pichuco y otros más, pues nunca dejé de colaborar con quien invariablemente ha jerarquizado al tango en nuestro medio, y con quien constituí un dueto en el quehacer dentro del ámbito teatral.

En otras presentaciones como ésta me he referido a aspectos técnicos y profesionales del Maestro Mario Grossi. Esta vez deseo expresar algo definitorio: no pocas veces lo vemos a Mario caminar por las calles de nuestra ciudad, apurado, con su inconmensurable sencillez y ocupado en los menesteres de su profesión, seguramente motivado por una vocación genuina y una pasión argentina: identifiquémoslo como hombre de academia, como lo fueron Carlos Di Sarli y Juan Carlos Cobián y, más allá, en el tiempo, Augusto P. Berto.

EN TIEMPO DE TANGO * (nota periodística)

Más que un recital

Estampas tangueras, el espectáculo que se brindó recientemente en el Teatro Municipal, está constituido por una serie de pantallazos sobre la historia del tango y su circunstancia, en su relación con otras músicas o especies musicales, y también el teatro y la literatura, cuando no la situación política, económica y social. El autor de los textos, como ya tuvimos oportunidad de señalarlo, es el doctor Eduardo Giorlandini, miembro de la Academia Porteña del Lunfardo.

-Mi deseo era que se realizara un desarrollo más o menos cronológico, para que esto sirva a la mejor comprensión del sentido de esta obra, porque así habría que calificarla -nos dice su autora- que fue más que un recital. Sin embargo, dada la importancia del aspecto orquestal-instrumental, no está mal que no haya sido un desarrollo rigurosamente cronológico. De este modo se ajustó al conjunto y no a la inversa.

-La naturaleza del espectáculo debió obligarlo a una mayor precisión en los textos, suponemos.

-Tanto es así que verifiqué todos los datos, ubiqué las épocas, a las que se hizo referencia, en fuentes hemerográficas y bibliográficas serias. Me correspondió también algunos diálogos, a cargo de actores, y algunos poemas, como por ejemplo la "prosa-poesía" titulada Tango, además de lo relatado a medida que se presentaban las escenas y los conjuntos, cuya composición y mensaje respondían a una época bien precisa.

-Es una buena manera de mostrar la historia unida a la música de la ciudad.

-De todos modos, como lo escribí, el tango no corresponde a un tiempo lineal sino a un tiempo no lineal y embarullado, como para no hacer una cuestión puramente temporal e histórica y resaltar el sentido espiritual y el valor artístico y literario, sin perjuicio de que existen ciertas exteriorizaciones del tango como producto de una determinada situación social.

-¿Qué significó para usted esta puesta en escena?

-Para mí fue una gimnasia importante porque hace tiempo que reúno material para un espectáculo que consiste en una historia política argentina a través de la poesía gauchesca y patriótica, la payada, las letras de tango y la poesía popular urbana, como también el sainete.

Con Giorlandini comentamos la repercusión del espectáculo. Tanto los participantes como el público, han hecho notar la necesidad de que se repita. Inclusive, de suceder esto, podrá enriquecerse más todavía, aunque esta misma columna lo haya calificado como uno de los mejores del año.

-Creo que ello nos ha dado a todos una gran satisfacción y grandes emociones, concluye diciéndonos el doctor Eduardo Giorlandini.

El Candombe. Pródigamente, la Argentina abrió sus puertas a otros sentimientos, ternuras y querencias. Allí, inserto en el arte de los negros, con sus bailes, músicas y cánticos. El candombe puede ser el abuelo del tango, hijo de la milonga.

Asimilados los morenos a la vida de la gran ciudad, alegraron las tardes y las noches en los tiempos de Juan Manuel, entre morenitas y reinas, candombeadas en el barrio del Tambor, mazorra, tortas fritas, caña y ron. Eran las fiestas de negro que se sentían libres, batiendo parches y haciendo retemblar la tierra. Y como lo escribió Manzi: "Luz de locura/ brilla en la oscura/ mirada dura/ del bailarín".

El candombe fue elevado de rango por Sebastián Piana, que le puso la impronta de la sencillez y la claridad de los signos que lo caracterizaban en su esencia inmarcesible, recreándolo puro y noble para que sea nombrado por las guitarras, las callecitas del barrio, las estrellas y el viento del arrabal, como un reflejo cósmico de los tiempos. (De "Estampas tangueras", de E. Giorlandini).

COMENTARIOS SOBRE INTERPRETACIONES DE OMAR CARRA

Un poco de historia popular

Desde hace mucho tiempo, por falta de investigación más profunda, se sigue afirmando irreflexivamente que el tango nació en el prostíbulo y, también, que el lunfardo nació en la cárcel (involucro al lunfardo con el tango, como cimiento del idioma popular argentino, por su presencia visible en las letras -aunque no todas se hayan nutrido de él; en el repertorio de Omar Carra no se advierte su presencia en forma notoria-).

Sin embargo, tango e idioma popular están siempre presentes y juntos, porque no se trata tan sólo de palabras sino de clima o atmósfera.

La expresión oral, como las lenguas, los dialectos, las jergas y las diversas áreas de carácter idiomático, se presentan al análisis, en determinada instancia, como una serie de resultantes culturales, como decía Azorín, de multimilenos procesos desenvueltos a través de los siglos.

De esto ya hemos hablado suficientemente en otra ocasión, aquí mismo. Ahora, debemos hacer algunas especificaciones con respecto al tango, al que se le atribuye lugar y fecha de nacimiento, sin advertir que también el tango es un resultado de la Historia y del desarrollo cultural de la humanidad.

No incurriremos en el error de identificar los estudios idiomáticos relacionados con la palabra tango con el fenómeno tango, porque lo primero es un asunto de la lexicografía y lo segundo de la historia de un género musical.

La palabra "tango" tiene muchos siglos de vida, deriva del latín y se inserta en varias lenguas y dialectos; en el japonés, el portugués y en las lenguas de las comunidades africanas.

Entre nosotros, durante la colonización, se relaciona, al finalizar el siglo XVIII y en adelante, en Montevideo y en Buenos Aires, con las denominadas "Casas y Sitios de Tango", o "Tambo", este último vocablo probablemente por causa de un error burocrático, aunque igualmente pudo haberse utilizado para indicar determinados ámbitos que no eran precisamente prostíbulos, ya que en el quechua tumpa es un albergue junto a un camino, además de otros significados conocidos. Tumpa equivale al argentinísimo tambo.

También, tango, se relaciona con tambor. El vínculo estaría enlazando el acto de tocar el tambor y tocar tango, según el lenguaje del hombre de ébano, por transformación idiomática, pues "tango", derivación de tangere, es tocar, tamborilear con las manos.

La notable influencia de la música negra, a través de los siglos, no puede ser despreciada, en este análisis. La música de la gente de ébano influyó en la cultura musical de gran parte del mundo. Fue transmitida por causa del comercio esclavocrata y se manifestó notablemente en el jazz, en Nueva Orleans y en Louisiana, al principio; en el tango, en Montevideo y Buenos Aires. Tuvo extensiones en Brasil, tanto con respecto al jazz como al tango, e influyó en el folclore de América.

Es claro que en la composición del tango influenciaron otras especies, como el tango andaluz, a su vez también transformado por la música negra, o como la habanera cubana, el tango negroide, en una de las especies del candombe.

Este tremendo aporte negro se debe, según Augusto Cichero, a varios factores, relacionados con los negros:

1. La voz: su idioma, con sus timbres y tonos; su cancionero, que en América el hombre de color modificó.
2. Su formación musical.
3. Su gran capacidad musical creadora.
4. Su alto grado emocional.
5. Su gran poder de adaptación a cualquier género musical.

6. Sus instrumentos naturales. Sus pies, sus manos y toda parte de su cuerpo, capaz de integrarse al ritmo como base de expresión musical. Nótese, agregó por mi parte, que el compadrito copió, a los negros candomberos, sus contorsiones y movimientos -o éstos fueron motivo de imitación consciente o inconsciente- y el compadrito los llevó al “tango” prehistórico; adviértase, asimismo, que los llamados “cortes” y “quebradas” ya existían desde muy antiguo. Igualmente el canyengue.

7. Sus instrumentos. Incluso la adopción de la guitarra, para acompañarse. Es decir, un instrumento difundido en España, adoptado por los negros cuando se les prohíbe el tambor, en el norte de América, para evitar la comunicación entre grupos y evitar levantamientos.

8. Su costumbre de poner música a todas las manifestaciones de su vida.

9. Sus danzas.

De otro modo, digo: se trata del aporte de la música sincopada propia de los negros, característica del tango.

En fin, consideramos al tango, a pesar de lo expuesto, como producto cultural, artístico y musical, donde tiene que ver los procesos políticos, económicos, sociales y culturales.

Las comunicaciones, el comercio, el desenvolvimiento económico, el desarrollo tecnológico y los movimientos migratorios, hicieron lo suyo.

De manera que en esta composición no debemos excluir a ninguno de los géneros citados, ni tampoco la contradanza, la máxixa, la polca, la mazurca, la cuadrilla, el vals, la cifra, la milonga, etcétera, pues la fusión se fue operando lentamente en el tiempo y el espacio y continúa su curso hacia sucesivas transformaciones, por obra -además- de la adopción de instrumentos, del estudio, la creatividad inherente a la persona humana, la conciencia colectiva del pueblo, la formación cambiante de los músicos y compositores, en fin, una balumba interminable de factores y circunstancias.

Aunque resulta superfluo: “Los hechos se desarrollan en la realidad de los espíritus antes de manifestarse en la realidad exterior de la historia” (N. A. Berdiaeff, Una nueva edad media).

Apronte

Así, no más, quiero traer a manera de apronte, el recuerdo del letrista que significó el origen del tango argentino:

“Es hijo malevo,
tristón y canyengue,
nació en la miseria
del viejo arrabal;
su primer amigo
fue un taita de lengue,
su novia primera,
vestía percal”.

Igualmente, el poeta quiso así señalar la génesis del tango argentino, del mismo modo que los compositores, a finales del siglo pasado, comenzaron a utilizar la expresión “tango criollo”, para diferenciarlo de la habanera cubana y del tango andaluz. Y, más mucho, todo se hizo criollo: el circo criollo, el sainete criollo...

Por ahí andaba girando el tango brasileño. Pues todas estas manifestaciones musicales tenían una base común, o, mejor dicho, varios basamentos y un común denominador en la música negra.

Pero la palabra “tango” fue siendo anexada con determinadas manifestaciones musicales, ya a principios del siglo pasado, del mismo modo que la palabra “quilombo”, en Brasil, vinculada a comunidades de negros libres en las que comenzaron a manifestarse diversas formas de arte y

folclore.

Los versos que he citado tienen semilla de verdad, no contienen toda la verdad. Sí creo que el tango, como música popular, estuvo ligado a los arrabales, pero en cierta instancia de la vida argentina; igualmente, que fue triste, pero tuvo tiempos de alegría, de carácter festivo, picaresco y presencia en ambientes de diversión y entretenimiento, cuando no prostibularios.

Hay tangos canyengues, pero otros no tienen nada de canyengue, como en el caso del tango romanza o el tango abolerado o muchos tangos-canción. Finalmente, no todas las muchachas del tango vistieron percal; según los ámbitos, ellas existieron con diverso ropaje y de esto informan las letras de los tangos a través del tiempo.

Lo que quiero expresar es que no caben generalizaciones, por un lado y, por otro, que se dieron en el desarrollo histórico innumerables especies en el mismo género, ya sea por el ritmo, la melodía, la armonía, las letras, los arreglos, los estilos y el espíritu que cada uno puso en la expresión y en la interpretación.

Creo que Omar Carra tiene una línea de sentimientos, interpretación y un muy buen gusto que lo distinguen, además de sus óptimas condiciones de cantante. El buen gusto es una cualidad rara en los tiempos que corren; y es tan trascendente que Octavio de Romeu, en España sentenció que lo más revolucionario que se puede hacer es tener buen gusto

El cuarenta

Prevalentemente, los tangos de este repertorio de Omar Carra pertenecen a la denominada “década del 40”, pero con ligamentos en las derivaciones de esta etapa del tango. Es decir, el ‘40 y después, sin desdeñar el antes.

Es una costumbre muy generalizada la de señalar etapas o épocas, o encasillar los fenómenos en determinado momento histórico. De tal guisa, se asume que el tango nació en día y año precisos, además de apuntarse el lugar de nacimiento, como si se tratara de una persona; sucede lo mismo con los pueblos y ciudades. Es una actitud errónea, que trasunta deficiente investigación y mala pedagogía.

Según el concepto, entonces, el cambio en el fenómeno tango comienza en determinado momento, en este caso, como es lógico, el 1º de enero de 1940, como lo señala José Gobello. Esta reflexión es para señalar el absurdo. Y el mismo Gobello, se pregunta si el renacimiento comenzó en 1940, cuando Miguel Caló organizó la que sería llamada “Orquesta de las Estrellas”, o en 1947, cuando Raúl Kaplún ejecutó, en la misma orquesta, el primer arpegio elucubrado por Argentino Galván (agreguemos: o cuando éste hizo los arreglos para Troilo), o en el 1938 cuando Carlos Di Sarli presentó su nuevo conjunto en el cabaret Moulin Rouge, o el 11 de diciembre de 1939, cuando “el gran bahiense grabó para Víctor su primer disco, El retiro, de Carlos Posadas, o el 1º de julio de 1937 cuando Troilo inauguró su orquesta en el Marabú, o el 7 de marzo de 1938, cuando Pichuco se estrenó en la grabadora, con Comme il faut, y Tinta roja Pugliese, o a fines de 1939 cuando los tres violines, los tres bandoneones, el bajo y el piano de Osvaldo, irrumpieron con notoriedad.

Quiero decir que, en realidad, el tango ya había experimentado un enorme auge en la década del treinta, y en el cuarenta -por decir fechas aproximadas- comienza a coexistir con el folclore...y en buena hora que haya sido así, en aras del ser nacional, comenzando esa coexistencia con otras músicas, de un modo más ostensible.

Algunos negamos que debemos colocar al tango en compartimentos estancos, pero reconocemos que sirve ello para ubicar aproximadamente ciertos hechos tanguísticos. El tango es una resultante cultural, artístico-literaria y musical, en permanente transformación y renovación y sus embriones o gérmenes se pierden en la Historia larga.

Como cantó el payador: “El tiempo es sólo tardanza, /de lo que está por venir”. No sabemos cómo será el tango dentro de 70 años. Como hombres de tango, como hombre, remedando a Eduardo

Rod, busco, creo, dudo y vivo como si el mañana me hubiere de traer algo bueno.

Y todavía te quiero

El autor de la música de este tango es Luciano Leocata, que, además de compositor de temas que hicieron suceso, fue músico -bandoneonista- y director de orquesta, a partir de 1930.

Parte de su temática está compuesta por los títulos Y mientes todavía, Y te tengo que esperar, Y no te creo, Y todo es mentira y, finalmente, Y no te voy a llorar.

Es fácil observar que estos títulos comienzan, invariablemente, con la letra "Y", como algo que está entrañablemente metido en el espíritu de quien crea, como expresando algo en el alma humana que sólo Dios sabe: un deseo de ponerle fin a algo, o de iniciar un nuevo derrotero vital, o un arcano y nada más.

Esa serie de tangos, con tales títulos, ha sido idea del autor de la letra, Abel Aznar, hombre pintoresco y vital, provinciano de Buenos Aires, asociado a compositores, cantantes, orquestas y temas importantes y de gran arraigo popular en el gusto de muchos años.

Escribió Horacio Ferrer que fue ferroviario a los 13 años de edad, se convirtió en profesor de inglés y letrista. El Maestro Osvaldo Pugliese le había vaticinado que con esos temas no iba a ir a ninguna parte, pero los tangueros fueron generosos al no cerrarse en el marco conocido del tango abolerado, desde los tiempos de Gardel hasta nuestros días.

De tal modo, el tango tuvo supervivencia, diversificándose y penetrando en todos los rincones de la vida humana, sin exclusividades, exclusiones o mutilaciones.

Después del éxito logrado con Azúcar, pimienta y sal (con Héctor Varela y Titi Rossi) se advierte la plenitud de una obra relevante de quien fue además de poeta, músico, compositor y guionista cinematográfico.

La esencial literaria del poema es del tipo de El amor desolado, como misiva sentimental, es decir, su contenido pertenece a la misma línea argumental, pero con distinta estructura musical. se aleja de la sensiblería y el sentimentalismo lacrimoso; se trata del corazón que ama y fecunda sueños.

Toda mi vida

Sus autores: José María Contursi (letra) y Aníbal Troilo (Música). Con este tango, entre otros, se inició la década del '40, famosa en la historia del tango.

Primero se registró con Troilo y Francisco Fiorentino, luego siguieron numerosas grabaciones de Francisco Canaro con Ernesto Famá, Hugo del Carril, Goyeneche (con Pichuco), Requena y Floreal Ruiz y una grabación fuera de la Argentina, en Perú.

Recuerda Eduardo Romano que Troilo dedicó este tango a toda la gente que concurrió a los bailes de Carnaval, en 1941, en Villa Devoto, donde él tocó, como era costumbre en esa época; las grandes orquestas en los bailes populares.

La temática de la letra, por la que también se define una canción, se identifica con la que es propia del bolero y del tango romanza. Es el tema del amor, en este caso del amor frustrado. Un poema en el que el hombre habla a la mujer ausente.

Es, asimismo, señalado en un común denominador con las letras del bolero o los tangos abolerados, el tema de la indiferencia de la mujer, de una mujer, del reproche o del autoreproche. He aquí un concepto de una reciente obra de Emiliano Chávez Cortés, titulada "El Bolero- El Amor Hecho Canción": "Dos capítulos arquetípicos y combinados son la nostalgia del amor perdido y, consecuentemente, dobleces graduales: desidia, impostura y al final infidelidad".

Ubicado el tema en la misma etapa de nuestra tanguidad, o de nuestra tanguidad, que -Y todavía te quiero, de Leocata y Aznar, y Toda mi vida, por la aceptación que tuvo este tango y por la presencia de Katunga Contursi y Pichuco-, debemos decir que existe cierta identidad, en la esencia y en la materia.

Utilicé la expresión “tanguidad” porque el poema es un melodrama profundo -diría dramón, si no se confundiere el vocablo con los antiguos dramones del siglo pasado, en el sainete criollo-. Pues sucede aquí que no hay grotesco, pero la poesía expresa desesperación, tristeza, angustia, pasión, sufrimiento, soledad y capacidad de perdón. Es una letra que penetra hondamente en el alma, que contiene voces extrañas a las letras fuertes de orientación lunfarda, propia del compadraje o el cafiolaje.

El ser argentino, su naturaleza que emerge de algunas de las letras del tango, históricamente, parece tener a la soledad más que a otros estados de ánimo, como si no hubiera más sufrimiento que la soledad, que también se siente y sufre aún en el tumulto.

La última copa

Francisco Canaro y Juan Andrés Caruso (autores de la música y la letra, respectivamente) eran viejos amigos. El origen de esta letra es un sainete titulado La última copa, de autoría de Julio F. Escobar, para el cual Caruso le pidió la música a Canaro.

Quiero aclarar que desde el teatro español afincado en la Argentina, desde 1810, y luego en el sainete criollo, porteño o nacional -según los diversos conceptos-, era costumbre incluir danza, música y canto, siendo muy común el tango y asimismo que el argumento de una obra teatral haya sido, al igual que los guiones cinematográficos nacionales, el mismo argumento de una letra de tango.

Pues bien, el tango lo estrenó Agustín Irusta en dicha pieza de Escobar, el 8 de octubre de 1926, en el Teatro Buenos Aires, con la compañía de Enrique Muiño.

Caruso tuvo la suerte de ser uno de los letristas a los que Gardel más temas grabó.

Caruso también fue provinciano como los poetas de los que ya hablé anteriormente: como Aznar, que nació en Merlo; como José María Contursi, en Lanús; Caruso nació en La Plata, en el mismo año que nació Gardel y se inició como periodista en el Diario “La Nueva Provincia” de Bahía Blanca, en su juventud. Gardel le grabó 39 obras, de modo que parece ser más favorecido por el Zorzal Criollo.

Don José Gobello, que es un responsable investigador, el más serio investigador según Luis Adolfo Sierra, concepto que comparto, informa que el tema de La última copa estaba ya reflejado años antes, el 14 de marzo de 1920, en una revista española, “Blanco y Negro”, difundida en Buenos Aires, en la que se publicó un poema del escritor andaluz Narciso Díaz de Escovar.

Señala que se refiere a la idea de ahogar las penas en alcohol, donde nunca se ahogan, donde siempre las penas flotan, y que no era nueva ni para la poesía ni para el tango, y además no fue el tango el que incorpora esta temática del alcohol a la terapéutica sentimental. Ya estaba la idea en Mi noche triste:

“Sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador,
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa’ olvidarme de tu amor”.

Y cuando Gobello se refiere al poema del andaluz Díaz de Escovar, rescata los versos:

“Echa, compadre, otra copa
del vinillo de la tierra;
¡quiero ver si me emborracho
para no pensar en ella!”.

Debo agregar, por mi parte, que generalmente las letras de tangos son historias individuales,

cuando no sociales en casos; su diversificación es tan amplia como la vida misma y no podría quedar desbrozado del fenómeno del alcohol, que llegó a ser un verdadero flagelo y se agravó con la inmigración finisecular, en caracterizado por las letras, que no excluían ningún aspecto de la vida en la Argentina.

Canzoneta

Este tango, que data de 1951, pertenece a Enrique Lary, la letra, y a Ema Suárez, la música. Se grabó recién varios años después, con Alberto Marino y guitarras y se sucedieron numerosas grabaciones.

Título: Canzoneta, influencia de la canzoneta gringa, italiana, difundida en La Boca y ejecutada con acordeón, en este poema por Genaro Spósito.

El acordeón, pariente del fueye, participó en el tango y pudo haber llegado a rivalizar con el bandoneón, lo que no sucedió por las características propias de un instrumento que venía al tango como el tuco a los capeletis. De todos modos, el acordeón quedó afinado en La Boca hasta el tiempo del tango Canzoneta, e inmortalizado por el mismo en la literatura tanguera.

La Boca del Riachuelo se caracterizó como barriada de inmigrantes italianos con sus típicas cantinas, almacenes, boliches y cafés, donde antes de radicarse el tango se escuchaba la canzoneta, que aquí adquirió el carácter de clásico popular, como ha sido ¡Oh sole mío!, infaltable en el repertorio de cualquier cantor ambulante y del cual existen numerosas grabaciones, desde la de Tito Schipa hasta la de Máximo Ranieri.

Como explicación del contenido de la letra, igualmente debo decir que se denomina “Vuelta de Rocha” a una entrada del Riachuelo; sobre la Avenida Pedro de Mendoza, donde desembocan la calle Rocha y otras, y que conserva con su recova, con sus casitas de chapa y madera, el aspecto original de esa barriada.

Tarento es una ciudad y Puerto de la Apulia, Italia, sobre el golfo homónimo, fundada, en el siglo XI antes de Jesucristo por los griegos (Eduardo Romano, Las letras de tango).

No es oportuno aquí comentar ciertos aspectos, pero debo expresar mi disentimiento con Romano, que ubica al acordeón en La Boca antes de radicarse el tango, cuando en realidad si abandonamos las teorías tradicionales sobre el origen del tango, éste, según las investigaciones que estoy haciendo en los últimos tiempos, tienen antecedentes más remotos que los imaginados o establecidos hasta el momento.

Al comentar La última copa hice referencia a la inmigración y el alcoholismo en la Argentina. El tema aparece también en este tango, Canzoneta:

“Tengo blanca la cabeza
y yo siempre en esta mesa
aferrando a la tristeza del alcohol”.

En la primera estrofa del tango, entre los primeros versos, aparecen los siguientes:

“Canzoneta gris de ausencia,
cruel malón de penas viejas
escondidas en las sombras del figón”.

El figón es una casa de poca categoría, donde se guisan y venden cosas de comer. A quien daba esta comida se lo llamaba antiguamente “figonero”. Este concepto, tiene referencias antiguas en la literatura española, desde el siglo XVII, en la obra de J. M. Pemán, El divino impaciente (me refiero a José María Pemán).

Este literato, orador y político español, nació en Cadiz, en 1987; en 1932 comenzó a hacer teatro poético y tuvo gran éxito con la citada obra, y culminó su carrera como miembro de la Academia Española, de la que fue presidente.

Para completar estas referencias, debo agregar que La Boca significó un orbe relevante, de la inmigración italiana y de la mezcla de gentes de diversas nacionalidades e incluso de negros y criollaje, dato importante cuando se asume que el tango es música de fusión y que La Boca es el lugar donde nace el tango. Yo creo -por lo ya expuesto- que no nace en La Boca, sino que allí se difunde, pero igualmente menciono el concepto.

El amor desolado

Un tema cuya letra es de José Fernando Dicenta y cuya música pertenece a Alberto Cortéz.

Es el tema del reproche, propio del tango o del bolero. El mensaje dramático, lírico, descriptivo, de una dimensión íntima, personal, profundo, que acerca el alma al paisaje, en el sentido figurado de la fraseología poética, en la que se compenetra el ser con su circunstancia natural.

Un poema en el que se muestra una pasión, con las penas propias del desamparo como vivencia de un hombre que experimenta una honda frustración amorosa.

Encierra el dolor del abandono y transmite infinita tristeza, así como ambivalencia sentimental de amor y de bronca. La letra es un texto fuerte, patético, casi trágico, que culmina, en el último verso, con una reconvención fulminante, una diatriba generada por el amor y por el desamor.

Seguramente, esta canción conmueve a muchos, más todavía a quienes se sientan identificados con la expresión sentimental del poema, por haber amado, por haber sufrido el abandono amoroso, pues, como decía Discepolín: “Una canción es un pedazo de vida, un traje que anda buscando un cuerpo que le quede bien”.

Y uno podría asumir, a la inversa, que es el cuerpo el que elige el traje. Podríamos aseverar que, al final, como lo recordó Libertad Lamarque, es la gente la que forma el repertorio de los cantantes y yo creo que asimismo el cantante elige, según sus sentimientos y según su sensibilidad.

Y es indudable que este tipo de expresión literaria nace con el tango, primero, y antes con nuestro folclore. Primero, la experiencia y la circunstancia social, después el poeta, con su expresión.

Retornado a Discépolo:

“Un tango puede escribirse con un dedo, pero con el alma; un tango es la intimidad que se esconde y es el grito que se levanta desnudo. El tango está en el aire como el aire; está en el vuelo curvo de los pájaros, en la pared descascarada que muestra una llaga de ladrillos; está en la esquina más distante, y está también presente en esta esquina que forma tu corazón y mi corazón”.

“La tristeza es el corazón que piensa”. Pero, digo yo, a veces no piensa y lo mismo se entristece.

Y, en los versos del mismo Discepolín, en “Sueño de Juventud”:

“Mi pobre corazón
no sabe pensar,
y al ver que lo alejan de ti
sólo sabe llorar,
sólo sabe gemir,
sangrando al morir en tu adiós...”.

Epílogo

La Municipalidad de Coronel Dorrego ha invitado a su gente a “compartir un mes de tango”, en adhesión al 160º aniversario de la fundación de la ciudad, y los convecinos respondieron al convite del modo que ahora podemos observar en este recinto, jerarquizando los actos con su presencia, como fue el convencimiento de su Intendente, doctor Pedro Juan Testani, y de su Directora de Cultura, Educación y Turismo, Elsa María Jalle.

La Municipalidad de Coronel Dorrego, una vez más, consolida la tendencia comunalista por la que se contribuye a fortalecer nuestros sentimientos nacionales, nuestro ser nacional y nuestra conciencia colectiva, como Nación, con su historia y sus tradiciones, actitud en la que no se desdeña el arte popular, se trate del sainete criollo, del circo criollo, del tango criollo, de nuestro folclore y

de la música popular, en general, y la literatura popular argentina.

Hablando del tango, así como sus letras y vocabulario que es el reflejo -o la impronta- del idioma vivo de nuestro país, me ha distinguido por tercera vez, invitándome a hablar acerca de esta temática y hoy lo agradezco mucho más al tener el gusto de hacerlo para homenajear merecidamente al cantante local Omar Carra, revelación Cosquín de Oro '90, cuya calidad interpretativa se ha podido apreciar.

Igualmente, hablando de tango y de folclore, como así de la música nacional, quienes somos provincianos, debemos cuidar y apoyar a nuestros artistas y al arte popular, porque fueron vastos contingentes de músicos, cantantes, letristas y directores de orquesta o conjuntos musicales, los que hicieron su aporte a la constante transformación de nuestra música, desde los pueblos y ciudades y aún desde la campaña gaucha. Y la raigambre de esto comenzó también en nuestra zona, en la guitarra criolla, antes de la creación del partido, resulta por ley del 29 de diciembre de 1887, de modo que los 22 alumnos iniciales de la escuela N° 1, en marzo de 1892, algunas melodías gauchas abrigaron en su espíritu.

CARLOS DI SARLI: INTERPRETACIÓN INCORRECTA

En un lapso de casi doce años, expresé en L.U.2, Radio Bahía Blanca, en mis comentarios dominigueros, de un modo reiterado, mi admiración por Carlos Di Sarli, como músico, como compositor y como persona. Lo recordé como uno de los pocos directores de orquesta de tango que produjeron el renacimiento del tango luego de la muerte de Carlos Gardel.

Fui homenajeadado por la Peña "Carlos Di Sarli" el 7 de diciembre de 1991; pocos años después fui invitado por el Presidente de dicha Peña, Carlos M. Castoldi y otros miembros de la institución, a hablar en un acto de homenaje -y así lo hice- en circunstancias en que había concurrido como un asistente más y no como orador. Hace pocos meses fui invitado también a hablar en el homenaje realizado en Buenos Aires, pero no concurrí por impedimentos personales.

Nadie ha escuchado de mí expresiones despectivas; por el contrario, invariablemente afirmé mi estimación positiva y recordé los elogios que Troilo hizo sobre el Maestro bahiense, así como su asombro al no poder descubrir (Pichuco) los misterios del arte desenvuelto por Di Sarli.

Seguramente, ante las preguntas de una participante en las Jornadas Nacionales de Folclore -y no un grupo de participantes- no quise penetrar en la vida íntima de Carlos Di Sarli, porque no la conozco; sí conozco las historias vinculadas a la superstición y a ciertas creencias que tienen un origen signado por la mala fe y el humor, o los malos humores, pero precisamente ha conmigo una vez terminada mi conferencia pública me insistió en que dijera yo qué sabía sobre la vida privada de Di Sarli y entonces le manifesté que la única persona que podía hablar al respecto, conocida por mí, era el señor Carlos M. Castoldi, quien me manifestó a mí haber sido amigo íntimo del Maestro, razón por la que, entonces, podía entevistarlo a él.

Debo reconocer que probablemente no haya tenido tiempo yo, en mi charla, de haber sido más explícito, y mi responsabilidad debe ser asumida de acuerdo al dicho: "No hay palabra bien dicha si no está bien interpretada". Empero, vale: "Cuando uno no tiene nada que decir, no hay que ser uno de los pocos que han tenido la actitud de hablar del tema para refutar el baldón histórico en contra de Carlos Di Sarli; con respecto al presunto intento de suicidio, no me constan las circunstancias del episodio ya conocido.

Es necesario aclarar que yo no me considero analista del tango ni repetidor de textos, sino un modesto investigador, por lo cual cuando la persona participante en dichas Jornadas dialogó decirlo".