



EL POLACO

“FANTASMA DE LUNA”



EL POLACO...FANTASMA DE LUNA

Como un secreto oculto entre poetas,
 hembras de ley y soñadores varios,
 cuentan que va rodando por Saavedra
 el último fantasma enamorado.

Se dice que anda en cada luna llena
 buscando socios y confabulando.

Lo vieron una tarde allá en Platense
 colgado del Alumni, atrás del arco;
 también anduvo con levita y lengue
 vestido de murguero en el Medrano,

arroyo compadrón y prisionero,
 pariente en el dolor, del Maldonado.

(Estríbillo)

Fantasma de la luna, cielo errante
 curtiendo la amistad en camiseta
 carita de arrabal,
 la vida en un mural,
 promesa de un amor hecho silueta.

Hay una luna igual, pero distinta
 hay otra luna, piel de barrilete;
 Saavedra de murgón,
 placita y corazón,
 hay otros barrios, pero están en éste.

Se oye un rumor del Juventud al Cumbre,
 del río a las ventanas y a los patios,
 canta un gorrión desde noviembre a octubre,
 marea un bandoneón en el escabio.

Dicen que llueve amor de serenatas
 cuando el Polaco canta para el barrio.

Parece que en las noches cuando hay luna
 se juntan los fantasmas en el parque
 a conspirar historias con arroyos,
 y sueños modelados en la tarde.

Yo sé que el tiempo está del lado de ellos
 y un día brillarán por estas calles.

CAPITULO I

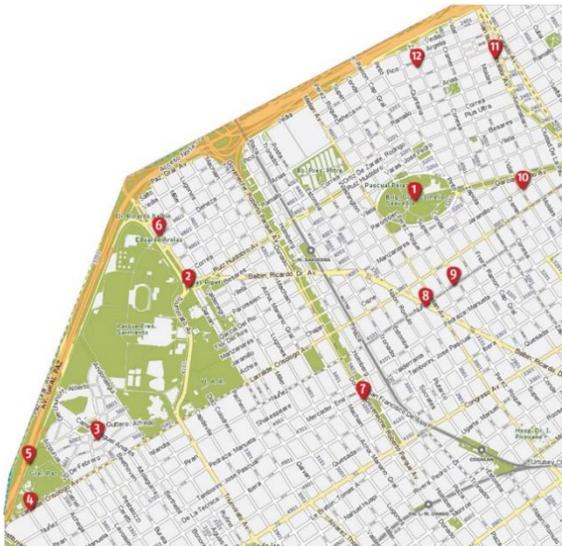
ALGUIEN VIENE RODANDO

POR SAAVEDRA



Esta hermosa tanguedad con letra de Raimundo Rosales y música de Raúl Garello es de tal belleza que nos transmite la imagen, pero principalmente la vida de alguien para la idolatría, como la del “Polaco” Goyeneche. Porque su vida fue eso, un “Fantasma de Luna” que nació en Saavedra, por esas cosas de la vida pero pudo hacerlo en cualquier barrio, como fantasma enamorado, que sigue rodando por el barrio en busca de sus amigos para juntarse detrás del arco de su Platense fraternal, con levita y bastón, y desde allí lanzar su voz de gorrión de barrio en mil serenatas junto a fantasmas propios y ajenos y homenajear a Luisa y a todas las Luisas barriales, de estos 100 barrios porteños que ya son más, y a todas las pibas que se van dando dique rodando por los suburbios.

Qué historia y características tenía ese Saavedra que luego sería asociado al nombre y especialmente al apodo de un ídolo popular como el “Polaco”, pero para ello todavía faltaba tiempo. Volviendo a qué era ese barrio debe señalarse su ubicación geográfica pero principalmente identitaria.



BARRIO DE SAAVEDRA



C.A.B.A.

SE SUELE AFIRMAR QUE, PARA CONFORMAR UN BARRIO PORTEÑO SE NECESITA CHAPALEAR TANGO, UN CLUB DE FUTBOL Y UN PROCER.

SIN DUDA SAAVEDRA TIENE TODO ESO Y MUCHO MÁS. SUS CALLES RESUMEN BARRIO, BARRIADA LABURANTE, UN CANTOR MÍTICO COMO EL “POLACO” UN CLUB, SU CLUB PLATENSE CON BRAVAS HISTORIAS DE FÚTBOL, Y EL NOMBRE PROCER DE DON CORNELIO.

POR ELLO SAAVEDRA ES “BARRIO DE TANGO, CON LUNA Y MISTERIO”

Está ubicada en el norte de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, lindando con el partido del conurbano bonaerense Vicente López, y está delimitado por las calles Av. General Paz, Av. Cabildo, Galván y Crisólogo Larralde. Limita con los barrios de Núñez al noreste y Coghlan y Villa Urquiza al sur, y con los barrios de Villa Martelli y Florida al norte, ambos del Partido de Vicente López.

Don Florencio Emeterio Núñez fue el dueño de las tierras en las que se encuentra actualmente el barrio. Saavedra es el único barrio de la ciudad que fue fundado formalmente con un acta de creación. La fundación se realizó en el Parque Saavedra el 27 de abril de 1873, y su acta fundacional se exhibe actualmente en el Museo Histórico de Buenos Aires Cornelio de Saavedra, ubicado dentro del Parque General Paz.

Don Florencio eligió el nombre de Saavedra al barrio en homenaje a Cornelio Saavedra (1759-1829), presidente de la Primera Junta de gobierno, durante la Revolución de mayo de 1810, y en épocas de tan solo campos rasos instaló sus oficinas de venta de terrenos en la actual intersección de las avenidas Cabildo (en ese entonces llamada 25 de Mayo) y Crisólogo Larralde (en ese entonces llamada Acosta) la cual era la única casa del barrio con vereda donde funcionaba su oficina de venta de lotes.

El desarrollo y el asentamiento masivo de vecinos, sin embargo, no llegaría hasta febrero de 1891, con la inauguración de la estación Luis María Saavedra del Ferrocarril Central Argentino (hoy TBA-Mitre). Por ese entonces, la geografía elevada del barrio, con lomas y barrancas, era atravesada verticalmente por el arroyo Medrano, que formaba un gran lago en el actual Parque Saavedra, para desembocar luego en el Río de la Plata (en la actualidad el mismo corre entubado bajo el boulevard García del Río).

A comienzos del siglo XX, con la integración de los "pueblos" periféricos al tejido de la ciudad, comenzaron a instalarse en la zona numerosos almacenes, fondas y pulperías. Para la década de 1920, el barrio adquirió cierto carácter marginal, albergando en el área del actual Puente Saavedra algunas casas de prostitución y juego clandestino. Ya a comienzos de la década de 1950, el mismo presentaba su fisonomía actual, poblándose de chalets, viviendas de clase media y edificios de propiedad horizontal.

Con una extensión de 5,9 km², concentra su actividad comercial en sus dos principales arterias: la Avenida Cabildo y Avenida Ricardo Balbín, que lo conectan con los principales corredores de tránsito y transporte público de la ciudad. Se caracteriza por ser un barrio de casas bajas con numerosos espacios verdes y de esparcimiento (entre los que se destacan el Parque Saavedra, Parque General Paz y Parque Sarmiento), a la vez que por su tranquilidad y estilo su vida es tradicionalmente barrial.

Saavedra alberga entre sus límites al parque polideportivo Presidente Sarmiento, el complejo municipal de deportes más grande de la ciudad, y al Museo Histórico Municipal Cornelio Saavedra, ubicado en lo que fuera el casco de la estancia que perteneciera al sobrino de éste. La infraestructura de servicios, transporte, educación, salud y seguridad es óptima y está al nivel de la media del resto de la ciudad. Por el barrio de Saavedra pasa el Arroyo Medrano, el cual es un arroyo entubado y soterrado que pasa más precisamente por debajo del Parque Sarmiento, la

calle Vilela (corrección léase Av. Ruiz Huidobro), el Parque Saavedra, la Avenida García del Río y la Avenida Comodoro Martín Rivadavia, luego de atravesar la avenida Lugones corre a cielo abierto, pero rectificado, unos 300 m hasta desembocar en el Río de la Plata.

Como solía ocurrir en los principios de nuestros barrios, las grandes tormentas producían inundaciones que producían daños en las viviendas y enseres familiares, poniendo a prueba la tenacidad de los vecinos por soportar y superar las inclemencias climáticas. Así se recuerdan grandes inundaciones en 1930:



Ese barrio de casas bajas con numerosos espacios verdes, en sus principios con calles de tierra o empedradas, con el siglo XX veía llegar medios de locomoción y nuevos servicios, con lo cual se comenzaba a poblar la zona.



Ese Saavedra que había nacido entre Belgrano y San Martín, tuvo nombres históricos, desde que el abuelo materno de Cornelio Saavedra, Pedro de Medrano y de la Plaza comprara parte de las Chacras del Paraná. Cerca de allí, el arroyo Medrano dividía la estancia de los Saavedra, que llegaba a las 350 hectáreas, y también cerca de allí Emeterio Nuñez construiría el famoso "Paseo del Lago" como forma de atraer compradores para el loteo que estaba emprendiendo.

Cuando falleció Luis María Saavedra, que había donado las tierras para la estación del ferrocarril que iba hacia Tigre, su esposa Dámasa Zelaya, aun cuando no estaba apremiada económicamente, en virtud de la herencia recibida, decidió vender muchas parcelas de la estancia para que comenzarán a lotearse y con el tiempo el lugar se fue poblando, y el Barrio de los Tachos, en la zona más humilde de Saavedra, sería uno de los últimos.

Y en ese barrio de Saavedra, en 1926, cuando gobernaba don Marcelo, como dice el tango, y pese a cierta bonhomía económica, se acercaba la troika del "29" y su crisis global que también habría de alcanzarnos y que en nuestro país se concretaría a través del primer golpe cívico-militar del siglo XX, contra don Hipólito, en ese fatídico 6 de septiembre de 1930. La crisis económica nos había golpeado en la proa del barco nacional y cada uno de sus tripulantes trataba de ver cómo sobrevivir al naufragio.

También el clima alcanzaba a Emilio Goyeneche y María Elena Costa, ambos descendientes de vascos, y aunque Emilio tenía una situación económica bastante deshagoda ya que, junto a su madre y sus hermanos, regenteaban una tapicería en Belgrano que había sido propiedad de su padre fallecido don Luis Goyeneche. En realidad, era Emilio quien manejaba el negocio, en tanto su hermano Roberto era músico y su otro hermano Horacio era muy joven. Pero como la suerte

que es grela, en 1925 había comenzado el declive del negocio familiar al fallecer Roberto, el pianista de tango.

Emilio y María Elena que al casarse vivían con la familia Goyeneche en la ochava de Blanco Encalada y Zapiola, en Belgrano, con la nueva situación económica familiar y casi en simultáneo con el embarazo de María Elena, debieron mudarse a la casa materna de esta, en la que había vivido hasta casarse, en avenida del Tejar 3050 donde hace un triángulo con Superí, en el barrio de Saavedra.

Allí sobre la esquina de Superí y Del Tejar sobresalía, en ese caluroso 26 de enero de 1926, una imponente higuera y en su derredor una casa humilde a más de un metro sobre el nivel de la calle, levantada con esfuerzo, como las demás del barrio, con sus habitaciones que, como era la costumbre, daban a un patio donde se reunía la familia. Allí algunos vecinos, al pasar, escucharon los berridos de un recién nacido, alguien que venía rodando por Saavedra, y que se llamaría como su tío, el músico bohemio.



EN ESE BARRIO POBRE DE TANGO, sin duda, las mayores riquezas de Roberto serían sus **AFECTOS Y EL TANGO**, al punto que, ni bien llegó al mundo su madre había decidido llamarlo como su tío que el año anterior había partido de gira. El pianista Roberto Goyeneche, poco antes de iniciar ese camino sin regreso, le había puesto música a unos versos que le había acercado un joven poeta que, como él, estaban frizando la treintena.

Hurgando las memorias tangueras se ha de recordar a un pianista precoz que aprendió las primeras lecciones con un profesor del barrio, como solía suceder y que, ni bien se había puesto los largos comenzaría su rutina del barrio de Belgrano hacia el centro a probar suerte en cines y teatros que serían sus primeros trabajos. Allí comenzaría a cosechar amistades en el mundo de la noche del tango y muchos avezados músicos empezaban a conocer sus dotes musicales.

En la década del "20" se uniría a Juan Carlos Bazán y Juan "Bachicha" Deambroggio y junto a otros músicos formarían parte de la "Orquesta Royal" para actuar en recreos y glorietas, como la ubicada en la calle Las Heras frente a la Iglesia de San Agustín; también en dicho período sería la base musical para las presentaciones del gran "Cachafaz".

En ese camino llegaría a formar parte del conjunto del "Tigre del bandoneón" Eduardo Arolas, junto Rafael Tuegols y Julio De Caro en violines, para continuar más tarde con Ricardo Brignolo y su amigo "Bachicha" Deambroggio en la obra "El bailarín del cabaret" que se presentaba en el teatro Apolo. Luego partiría de gira a España acompañando a los actores Enrique Muiño y Elías Alippi.

Al regresar, al año de haber partido, formaría su propio conjunto, incorporando a Emilio Marchiano y Juan Maribeli en violines y los fueyes de Pedro Laurenz y Enrique Pollet, actuando en esas famosas glorietas e inaugurando las audiciones de radio Cultural. También, como corta experiencia, formaría parte de la gran orquesta que había armado Julio De Caro para actuar en

los carnavales de 1924. Luego de ello volvería a armar su propio conjunto para hacerlo en los cafés “El Parque” e “Iglesias”, lugar donde lo contactaría un joven poeta, llamado Enrique Cadícamo, y le pondría música a dos de sus poemas: “Pompas” y “Yo te perdono”.



Sin embargo, Roberto no era un novato en dar a conocer temas propios. Ya lo había hecho con ¿Porqué llorás?, “Que te vaya bien”, “El Metejon”, que con el tiempo sería uno de los grandes temas de su sobrino, o “De mi barrio” que hizo popular Rosita Quiroga y que Gardel se lo grabaría en 1926, cuando ya el autor había fallecido. Como homenaje, y a los fines de evitar connotaciones necrológicas, Cadícamo le cambió el nombre a “Pompas” por “Pompas de jabón”. Y en verdad, tan solo llegando a la cuarentena, estaba partiendo como pompa de jabón.

Pebeta de mi barrio, papa, papusa,
 que andás paseando en auto con un bacán,
 que te has cortado el pelo como se usa,
 y que te lo has teñido color champán.
 Que en lo piringundines de frac y fueye
 bailás luciendo cortes de cotillón
 y que a las milongueras, por darles dique,
 al irte con tu "camba", batís "allón".
 Hoy tus pocas primaveras
 te hacen soñar en la vida
 y en la ronda pervertida
 del nocturno jarandón,
 pensá en aristocracias
 y derrochás tus abriles...
 ¡Pobre mina, que entre giles,
 te sentís Mimí Pinsón...!
 Pensá, pobre pebeta, papa, papusa,
 que tu belleza un día se esfumará,
 y que como todas las flores que se marchitan
 tus locas ilusiones se morirán.
 El "mishé" que te mimá con sus morlacos
 el día menos pensado se aburrirá
 y entonces como tantas flores de fango,
 irás por esas calles a mendigar...
 Triunfás porque sos apenas
 embrión de carne cansada

y porque tu carcajada
es dulce modulación.
Cuando implacables, los años,
te inyecten sus amarguras...
ya verás que tus locuras
fueron pompas de jabón

CAPÍTULO II

EL REINO DE LOS AFECTOS

SU PRIMER GRAN AMOR: MARIELENA

Marielena, como Roberto llamaba a su madre, era realmente María Elena Costa y sería, sin duda, su primer gran amor, el de hijo, que a su vez era retribuido por la entrega de esa madre de dos hijos, Roberto, el primero y Jorge el segundo, que llegaría tres años después que el primero y que, el mismo día que cumplía dos años, sería el de la partida de su padre Emilio, un 14 de abril de 1931, cuando tan solo tenía 31 años de edad, por una desconocida enfermedad, como solía ocurrir en esos tiempos, donde no se conocía el origen pero sí el desenlace.

Desde ese mismo instante comenzarían las vicisitudes para toda la familia donde, de una situación desahogada, con un chalet por vivienda en Vicente López, deberían regresar a la casa materna de María Elena, en Saavedra, la misma casa en la que había nacido Roberto y allí afrontar una nueva vida con restricciones, pero ello no era suficiente para vencerla. En el mismo patio de la casa, junto con sus hermanas instalarían una pequeña empresa familiar para el lavado y planchado de ropa que les consumía la mayor parte del día, entre esos menesteres y llevar los atados hasta el centro de la ciudad. Pero la laboriosidad y tenacidad habrían de superar todas las dificultades y con ellas la familia tendría una vida digna



Allí, en ese Saavedra de comienzos de la década del “30”, la “década infame”, con pobreza, pero con dignidad y entereza, esa familia le daría pelea a la vida, donde el pequeño Roberto estudiaría, ayudaría a su madre y comenzaría su amistad con los pibes del barrio.

Señalado como era ese Saavedra, con calles de tierras polvorientas en verano y lodazales en invierno y el empedrado que comenzaba a surcarla, comenzaba su aventura con la vida, la cual ya le había planteado sus problemáticas, que en algunos casos, como suele suceder, superaba la que debía atravesar un niño, pero la vida es así de dura, sin beneficio de inventario, aunque en su

casa, a través de la laboriosidad de su madre nunca faltó el plato de comida o la merienda para compartir con sus amigos.

Con pocos años aún, acompañaba a su madre hasta la parada del tranvía “35” con el cual, junto a sus hermanas, María Elena se trasladaba al centro de la ciudad para entregar sus atados de ropa lavado y planchado, y que, luego, cuando ya tenía algunos años más, la acompañaría en ese diario trayecto. A la vuelta al barrio, le esperaba la primaria y los amigos.

En ese tránsito iniciático de la vida, fundamental para conocer y aprender su recto camino, su madre habría de inculcarle e inocularlo contra el virus de la maldad, haciendo el bien “sin mirar a quien”, como dice el dicho popular, y ello sería un vector fundamental en la vida de Roberto, ¿porqué, hacer el mal, si no cuesta nada hacer el bien? como a diario le decía María Elena, en algún intento de infantil rebeldía. Tales enseñanzas serían fundamentales en su vida y le serviría para caminar con la frente alta y moldear su personalidad de buena persona.

Ello, se manifestaría desde muy pequeño, desde el colegio primario en la Escuela “Juan Bautista Alberdi” de Cramer y Juramento a la cual llegaba solo caminando desde su casa, para volver, a la salida, junto a algún compañero del barrio. Allí era otra la preocupación de María Elena.

Esa madre, viuda tan joven, debía cumplir el doble papel de padre-madre y en esas circunstancias, muchas veces la angustiaba el futuro de sus hijos a los cuales, en su doble rol, trataba de evitarles cualquier tipo de problemas o de “malas compañías”. Pero era inevitable que Roberto comenzara a tener sus amistades con los demás chicos del barrio.

Como ocurre en nuestra vida, generalmente nos acercamos o se nos acercan aquellos con los que tenemos más afinidades o visiones compartidas, aún en esa temprana edad. De allí que Roberto se uniría en amistad con su compañero de banco, Armando Vinocour, o con José que siempre llevaba, como compañera inseparable, la “pulpo” de goma que compartía con los demás amigos del barrio, como gesto solidario barrial. Por su parte, María Elena rezaba a diario para que a sus hijos “no les pasara nada malo” y para ello trataba de atraerlos a la casa para la merienda de la tarde, como forma de tranquilizarse y tenerlos cerca. Ello lo acompañaba con algún “78” en el fonógrafo y que, sin saberlo ni intuirlo, comenzaba a ser “orejeado” por Roberto.

En aquella vida simple con la rutina del trabajo de lunes a sábado y un pequeño descanso el domingo, donde las tareas del hogar continuaban, el trabajo diario y el estudio era la vida del hombre y la mujer común. Los chicos con sus tareas del colegio y sus madres vigilándolos, aunque en el caso de María Elena con Roberto estaba tranquila porque era muy rápido en resolver los problemas de matemáticas y realizar los deberes de gramática, donde tenía una especial predisposición, que, con el tiempo, lo que nos demuestran las causalidades de la vida, sería una base fundamental en sus puntos y comas con la interpretación de los poemas musicales. Solo debía reprenderlo en alguna ocasión, por las travesuras de niño, donde también se destacaba.

CAPITULO III

SUS OTROS AMORES INICIÁTICOS: EL BARRIO, SUS AMIGOS, EL TANGO Y...EL "CALAMAR"

Todos aquellos que hemos nacido en un barrio, llevamos su sello y en él grabado nuestros amigos de esa temprana infancia. Allí sería donde habrían de consolidarse nuestros códigos éticos y solidarios. También Roberto habría de mamar esa misma leche barrial.

El barrio, espacio identitario, más que un espacio geográfico resume las alegrías y las tristezas de quienes conviven en sus límites afectivos, donde se construyen esperanzas y utopías. Se trata de un reservorio de afectos y valores, pero también de orgullos. Allí se ha de aprender a valorar amistades y solidaridades. Será también un refugio fiel ante el vendaval de las diarias realidades. Y cada uno de ellos ha de exhibir sus propias realidades, especialmente en los tiempos en que Roberto llegaba a este mundo que dejaba de tener certidumbres. Sin embargo ello han de conformar la historia de una gran ciudad y si en algún momento, por esas cosas de la vida, dirán como el Gordo Troilo ¡ que yo, me fui de mi barrio ¡ ¡Que voy a irme si siempre estoy volviendo ¡, y seguramente Roberto nunca se fue de Saavedra, donde desde niño transitaría sus calles y entre ellos se habría de consolidar una cómplice amistad.





En esos barrios, todo muchacho aspiraba a ser cantor o número “9”. Roberto comenzaba a orejear las cartas de la vida y el tango aparecía en la rula loca de la suerte. También estaría con la redonda con los pibes del barrio y, con el tiempo se convertiría en “hincha” paradigmático de su querido Platense y de su ídolo Julio Cozzi. Pero en estos caminos que comienzan a entrecruzarse, el de cantor de barrio tendría sus primeros amoríos con una revista que era como una biblia popular “El alma que canta”.



Como lo señalaran Jorge Gottlin en “Historia de El Alma que Canta”, José Gobello en “Mujeres y hombres que hicieron el tango”, Néstor Pinsón en “El alma que canta 1916-1961” y Carlos Araujo “El Alma que Canta”, en 1916 Vicente Bucchieri, nacido en Italia en 1901 y viviendo en Argentina desde los 7 años, trabajaba en el puesto de venta de diarios y revistas ubicado en la esquina de las calles Entre Ríos y Constitución, de los hermanos Juan y Rafael Canaro cuando tuvo la idea de publicar un folleto con letras de canciones y poemas populares al que tituló “*El Alma que*

Canta”, como el poeta guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, había bautizado a la famosa cupletera Raquel Meller.

Para ello contrató una tirada de cinco mil ejemplares con 12 páginas cada uno y sin tapas. El tango-canción estaba por nacer, llegaría en 1917 con “Mi noche triste”, además de las letras de los cuplés, que con ayuda de su familia distribuía en la ciudad de Buenos Aires, algunas ciudades de las provincias y zonas de Córdoba, Santa Fe y Entre Ríos. Atendía los asuntos de la revista en la mesa del Bar Don César, en la calle Garay y Solís y tardó unos 4 años en afianzarse y a partir de entonces comenzó a numerar los ejemplares. Alrededor de 1923 instaló la redacción en una casa en la calle Garay cerca de Pasco y se mudó un año después a Reconquista 375 ya con un empleado, cuando la tirada alcanzaba los 150.000 ejemplares a diez centavos.

En 1925 Bucchieri incorpora a Dante A. Linyera para publicar algunos versos lunfardos en cada edición. La revista llegó a tener 64 páginas y como competencia a “El canta claro”, fundada por los hermanos Angulo en 1921, “Cantando, Ídolos de la radio” o “Radiomelodía” entre otras. Alberto Vaccarezza señalaba que: «El alma que canta la lee desde el Presidente de la Nación hasta el último chacarero». Muchos poetas le ofrecían sus versos sabiendo que serían leídos por una multitud, entre ellos Almafuerte, Alfonsina Storni y Vicente Barbieri.

Además de las letras, se agregaron secciones que en algunos casos eran fijas y en otras se iban renovando; durante bastante tiempo no faltó la nota firmada por Dante A. Linyera. Los nombres de las secciones eran variados: Brisas campesinas, Cantos de vida, Del arrabal porteño, En el reino de la fábula, Hípicas, Su majestad el tango, Últimos tangos de gran moda, Su alteza el Shimmy, La musa idealista, El secreto de las chicas, Últimas novedades, El conventillo político – que luego de producido el golpe de estado de 1930 suprimió a sugerencia de personeros del gobierno, además de incluir monólogos que, en los teatros, creaban Elías Alippi, Enrique Muiño o Florencio Parravicini.

Su mayor expansión se produce en 1945 con 150 ejemplares, para luego, entrada la década del “50”, junto con el país y el tango comenzaría su declinación que la llevaría a desaparecer en 1960, en tanto Bucchieri fallecería en 1985.

Ese barrio, con entidad identitaria que nos atrapa desde pequeños también habría de alcanzarlo a Roberto, aún niño, en sus recorridas por el suyo, entre el colegio y los mandados, para llegar a la almacén “Del Sol” en Del Tejar y Nahuel Huapi, la cual, como solía ocurrir, además tenía “despacho de bebida”, o hacerlo también en Crámer y Monroe, en tanto el pan se compraría en el negocio de Roque Pérez e Iberá, y el carbón en Quesada y Del Tejar, lo cual le servía además para reconocer cada lugar del barrio que, de a poco se iban intercambiando emociones.

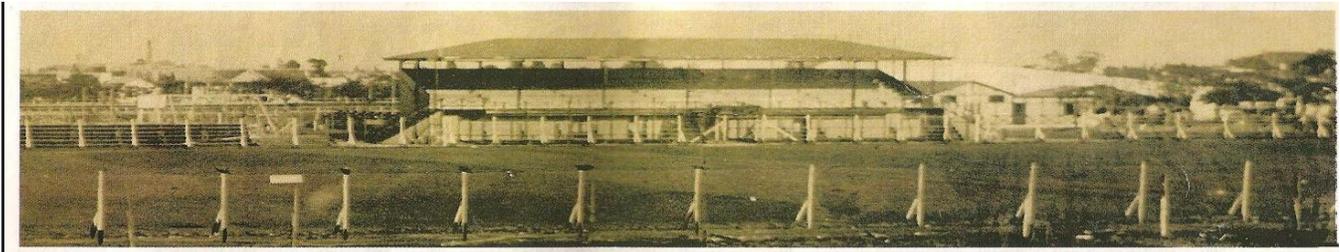
Ese tejido barrial, como no podía ser de otra manera, tenía sus baldíos y en cada uno de ellos el potrero y el fulbito para darle a la redonda de goma hasta gastarla pero, llegada la hora de “tomar la leche” Roberto arrastraba a sus amigos hasta su casa y allí su “Marielena” se ocupaba de la legión famélica que llegaba cada día.

En ese diario deambular, Roberto hacía escala en el puesto canillita de Del Tejar y Quesada donde trabaría una inquebrantable amistad con Juan Carlos, de su misma edad, que lo atendía por la tarde, al cual, también, en esos crudos inviernos porteños llevaba a diario a su casa para que su madre lo recompensara con algo caliente.

Esa amistad crecía día a día, a través de una pasión común, sustentada en las letras de tangos, donde Juan Carlos, pese a su corta edad, se había percatado que en ese rubio de barrio estaba escondido un futuro cantor de tango, especialmente cuando lo escuchaba entonar los versos de “Tarareando” que Roberto se acompañaba con una guitarra prestada o con su armónica y que, sin tener conocimientos musicales, comenzaba a aparecer un orejero fenomenal.

Musicalmente, se iban consustanciando, y en ese mundo de melodías y poemas, sobre las cuales, seguramente, aún no tenían una plena conciencia de su significado, pasaban todas las tardes en el kiosco esperando la llegada del nuevo número de “El alma que canta” para entonar las letras que estaban haciendo famosas voces como las de Gardel, Corsini, Magaldi o Charlo. Tardes de plenitud y goce espiritual, salvo una, la del 24 de junio de 1935, cuando Carlitos partía en su gira definitiva. Era también parte del aprendizaje de la vida.

Pero no solo de pan o de tango vive el chico simple de barrio de ese entonces, también el sueño de ser un crack a través de la redonda rondaba sus pensamientos y allí, para ver a sus ídolos se llegaban hasta la cancha “calamar” de Manuela Pedraza.



Platense, como todo equipo de los denominados chicos ha desarrollado su vida futbolística, más en las malas que en las buenas, pero su gente siempre le ha sido fiel, estuviera en primera o en segunda división. Como ocurría con muchos clubes del país, llegaba como institución a principios del siglo XX, donde un grupo de muchachos que habían tenido suerte a las patas del caballo Gay Simon, del stud Platense deciden fundar un club de futbol donde invierten lo ganado. Su sede social, como también ocurría en esos tiempos, era la casa de algunos de sus integrantes y estos lo hicieron en la calle Callao 2058, adoptando una camiseta de color rojo con vivos negros. Y, siguiendo también situaciones del momento se produce una división entre sus integrantes, unos de los cuales se quedan a jugar en el Club de Comercio en Nuñez, sobre la avenida Libertador y se inscriben para jugar en la liga central de la Asociación del Fútbol Oficial.

En 1907 trasladan la sede a la calle Posada 427 donde comienzan a construir su cancha con casillas, en un terreno cedido en arriendo por la Municipalidad y ya, en torneos oficiales, se darían enfrentamientos con equipos como Boca Juniors o Argentino Juniors, inaugurando su cancha en 1908, donde comenzaría a denominarse los “Calamares”, ello por el color que tomaban sus jugadores con el barro.

Más tarde lograría la afiliación a la Argentine Football Association, compitiendo en segunda división, aunque por cuestiones reglamentarias del estadio debieron volver a jugar en aficionados. En 1912 integraría la división “intermedia”, y al año siguiente lo harían, por primera vez, en primera división, donde también estaban, entre otros, Boca, Racing, River, Riachuelo, Olivos, etc.

Al producirse la unificación del fútbol en una sola asociación, la misma se integrará con 25 equipos, entre ellos Platense que, en el primer campeonato obtendrá el tercer puesto, en tanto que 1916 saldrá segundo de Racing, y un 9 de julio de 1917 se producirá el desembarco en Saavedra.

Luego, como ocurría con todos los clubes de barrio, habría de sufrir los ascensos y descensos propio de ello, especialmente las angustias y sinsabores de las derrotas y los últimos puestos en la tabla de posiciones, además de problemas institucionales en las asociaciones, donde a raíz de

ello se comenzará con certámenes más largos. Pero también crisis propias como la del 1921 donde a raíz de un conflicto interno entre 2 listas, una jugará en la liga amateur y la otra en la Asociación Argentina. Pese a tales vaivenes en 1922 inaugurará una tribuna con capacidad para casi 1000 personas, y en 1927 se producirá la unidad de las asociaciones, hasta llegar a 1930 que fue el último año del amateurismo, donde, en 1931, se amplía la cancha debido a la llegada de Bernabé Ferreyra, construyéndose tribunas que serían solventada con la venta de los jugadores Santamaría y Sanchez. El año 1936 será importante desde el punto de vista futbolístico pero también de protestas de socios por la venta de Pérez y Beristain a San Lorenzo, continuándose pese a ello con el desarrollo de su estadio donde en 1939 se inauguran nuevas tribunas y un ringside con capacidad para 2500 personas para que presencien encuentros de boxeo.

Será 1941 cuando se inaugura el velódromo y la llegada y debut de Julio Cozzi, pese a lo cual comenzarían sufrimientos por la factibilidad del descenso, donde recién a dos fechas de finalizar el campeonato llegaría la tranquilidad, y estaríamos precisamente en ese 17 de agosto con Roberto y sus amigos alentando al equipo en la alambrada detrás del arco defendido por Julio Cozzi, su ídolo, pero con el que otra pasión los unía: el tango.



El destino lo había señalado como “calamar” desde que llegó a este mundo y con sus 15 años recién cumplidos sufría, como le habría de ocurrir a lo largo de su vida, por su querido Platense. Pero ese día se jugaban la vida para nos descender.

Esa caravana de muchachones de barrio, encabezada por el “rubio” Roberto a quien secundaban Pablo y Carlitos, en primera línea, y que también le hacían pata para acompañarlo a las caminatas a Luján, eran seguidos de cerca por Juan Carlos, el Pica, Acho, Hugo, Cichetti y el Tero, con los cuales también eran habitués al continuado de los sábados por la tarde en el cine “Cumbre” o en el “Aesca”. La fila la cerraba Quito Fernández con el cual, ya a los 12 o 13 años se prendían en los concursos de cantores de tango de “El Tábano”. El fútbol y el tango seguían entrecruzándose en sus vidas, pero Roberto seguía teniendo su ídolo en Julio.

Pero ello le venía de lejos, como decíamos, desde su nacimiento, cuando su padre Emilio lo hizo socio del calamar y ello no podía ser de otra manera en su familia, tanto paterna, donde su tío Horacio jugaría en el club, como materna, donde Joaquín Costa, sería uno de los más renombrados miembros de la hinchada, que en esos tiempos no eran barras bravas. Como mandato familiar y barrial, Roberto y sus amigos estaban ahí, en ese reducto sagrado para ellos, para alentar sus colores.

Ese 17 de agosto de 1941 su querido Platense se jugaba la vida una vez más para mantener la categoría y esos pebetes de barrio estaban detrás del alambrado donde estaba el arco que defendía el ídolo de Roberto, Julio Cozzi. Que también era del barrio y vivía tan solo a una cuadra de la casa de Del Tejar y admiraba, por su parte, a ese chiquilín con inclinaciones de cantor de barrio cuando el mismo, acompañado por su armónica y un conjunto barrial hacían distintos temas de tango.

La orquesta también era del barrio y estaba dirigida por Oscar Mouto que, con sus amigos músicos, les acompañaba, como también lo hacía con otro amigo de Roberto, un joven cantor del barrio llamado Miguel Martino. En la misma modesta casa de Mouto, levantada con mucho esfuerzo con madera y material, estos chicos del barrio tendrían su primer acompañamiento, donde además de Oscar estarían Francisco Leone en bandoneón, y Alfredo Bálsamo en guitarra, con los violines de Manolo Santos y Celestino Sánchez Olgúin, que ya tenía reputación en el ambiente.

En ese patio pobre de Saavedra Julio Cozzi escucharía por primera vez al rubio de la casa de la higuera, con algún valsecito o un tango del propio Mouto al que denominó "Adoración", además de "La mariposa" entre otros. Allí comenzaría a trabarse una amistad, de la cual Julio recibía esos temas de Roberto, pero además este y sus amigos recibirían la enorme dicha de tenerlo defendiendo el arco de sus queridos colores, como ese famoso domingo contra San Lorenzo que, para colmo iba primero, y que pese a un gran comienzo de los calamares con tres goles a favor y ninguno en contra, llegarían luego tres goles de un negrito que parecía que se convertiría en un fenómeno. Rinaldo Martino, ese mismo que con el tiempo sería socio con Stampone del famoso "Caño 14" que se convertiría en la segunda casa para el "Polaco", que convertiría tres goles para poner el "score" en tres tantos por bando y el balde de agua con un penal que el juez cobró en contra de Platense.

Allí se paralizó el corazón de los amigos calamaretos cuando el vasco Isidro Lángara se paró frente a la pelota para darle el cuarto gol a los de Boedo, pero vaya a saber, si por algún milagro o por las manos poderosas de Julio el balón fue contenido sin dar rebote y allí Platense seguía en primera, y Roberto le gritaba detrás del alambrado a su ídolo "Julito, sós lo más grande que hay".



CAPÍTULO IV

EL AMOR DE SU VIDA

Luisa se habría de constituir en el gran amor en la vida de Roberto, como resumen de sus amores, más allá de circunstancias propias en la vida de un artista. Su verdadera ancla en la vida, estaría en Luisa, que habría de acompañarlo hasta que partiera de gira.

Toda esa historia de amor comenzaría cuando ambos despuntaban la adolescencia y, como solía ocurrir, en un “Bailongo de los domingos” (ó “Baile de los domingos” como se le debió cambiar) y pese a que no era domingo sino un sábado de los carnavales de 1943, allí, en el club del barrio, “El Tábano”, fundado en 1930, al cual Roberto concurría menudo con sus amigos, para sacarle lustre a sus viejas baldosas “Soñando al compás/silenciosos van los dos/y de amor habla la voz/De la orquesta en sus floreos/...El baile de los domingos...! Sencillo, criollo y tan lindo/ Remanso del corazón...” sería lo que habría de sentir Luisa cuando un flaco rubio le estiro su brazo para invitarla a bailar y ella, luego de alguna duda y de miradas en busca de aprobación hacia una mesa que estaba cerca, aceptó el convite.

La pista del club del barrio sería el escenario del primer encuentro y como solía ocurrir, la interrogación ¿si era del barrio? y cuál no sería la sorpresa de Roberto cuando Luisa le diría que vivía tan solo a media cuadra del club, en Melián al 3100, y allí ese rubio seguiría la conversación a través del compás del tango con “Alarde de bordador/Dibuja al pie/ y afirma el brazo de su fe/De vencedor...”, como comenzaba a sentirse.

Pero desde esa mesa del pedido a distancia, la madre le recordaría que su padre no quería que bailara con extraños sin su expreso permiso y, aunque no lo compartiera, lo entendía, por ser Lucía una adolescente de solo 14 años. Tampoco ella compartía la decisión del padre, pero la respetaba y por el resto de la noche no pasó de algún saludo a la distancia, sin que sus padres y sus hermanos se percataran de ello. Pero las fichas ya habían caído.

Pese a la severidad de don Mirenda, las calles de Saavedra verían pasar a diario las figuras de Roberto y Luisa, cuando la iba a buscar a la salida del Colegio Santa Clara de Asís, también en el barrio, ya que Luisa contaba con la autorización de su madre y la venia de sus hermanos. Pero faltaba que lo supiera el actor principal, que trabajaba de jornalero en el centro y que todas las mañanas tomaba el tranvía 35 para volver hacia la media tarde, siempre desde Melián, momento en el cual Roberto desaparecía, hasta que un día el padre, por esas cosas, cambio el recorrido y los encontró frente a su domicilio.

Para estallar luego, inquiriendo quién era ese rubio mientras el pánico se apoderaba de Luisa, hasta la llegada angelical de la madre que apaciguaba la situación explicando que “el muchacho es de buena familia, conozco a su madre”. Sin embargo, ello no alcanzaba para apaciguar al tano testarudo, lo cual llevó varios años hasta que Roberto pudiera traspasar el umbral de Melián 3167, y las visitas eran como “trenes vigilados”, especialmente a través de la recomendación del padre al hijo menor, y las salidas, a los cines de la avenida Cabildo, siempre eran acompañada por María Elena.

Todo ello se mantendría hasta ese 21 de junio de 1948, cuando el padre disipó las dudas y prestó su conformidad a su hija menor de edad para que contrajera matrimonio, para luego partir hacia la iglesia Santa María de los Ángeles donde, precisamente Roberto había sido monaguillo, en Naón y Tamborini y allí María Elena y la familia de Luisa, que hacía poco tiempo había perdido a su madre, presenciarían el sermón y la unión matrimonial, para partir luego hacia la casa de los Miranda para una simple reunión familiar y desde allí partir hacia el centro de Buenos Aires, a un departamento de un amigo de Roberto, donde tendrían su luna de miel, simple pero feliz, como sería su futuro, aunque ya los acosaban los problemas diarios para obtener el pan de cada día y para ello aparecería el colectivero y ese incipiente cantor de tangos.

Pero Roberto, muchacho de barrio, que había asumido el casamiento sin beneficio de inventario, con todo lo que ello representaba, especialmente cuando llegaran los hijos, y a pesar de una vida de traspase, como todo artista, siempre privilegiaría la vida familiar, tan lejano de las luces del centro. Sabía que cada madrugada a su llegada del centro, Lúa, como la llamaba, estaba al pie del cañón para contener a ese cantor de tango. Sería el faro que habría de acompañarlo a lo largo de toda su vida, hasta su última respiración.



CAPÍTULO V

UN RUISEÑOR POR SAAVEDRA

Pero ya, antes, de lo acontecido, Roberto había emprendido un camino sin regreso, que tendría tropiezos, a veces hasta abandonarlo todo, pero volviendo, pues ello formaba parte de su ser y era, junto a sus demás afectos, otro que lo empujaba a enfrentar la vida, sabiendo que era difícil pero no imposible.

Como digresión, alejándonos un poco nada más, porque ello formaba parte también en la vida de Roberto, con anterioridad, hemos señalado que si bien durante la década del “30” existieron enormes obras autorales, las mismas alcanzarían su mayor difusión y conocimiento en la masividad de los “40” a través de la radio y los bailes en clubes de barrios y sociedades de fomento, donde como bien señala Pujol “Se respiraba música popular en el aire” pese a que ello molestara a algunos porteños, aún de la intelectualidad como Cortázar, que habían visto invadido su reducto por “cabecitas negras” o “20 y 20”; donde, como suele decir nuestro amigo Natalio Etchegaray fueron esas letras de tango un adelanto o un relato de los cambios históricos que habrían de ocurrir en el país.

Quizá el apoyo gubernamental tuvo su mayor énfasis con la música folklórica, que representaba lo telúrico asociado a la tradición hispana, que se hacía conocer a través de los discursos de Perón. Lo nuevo era que estas manifestaciones no pertenecían “al puerto” sino que estaban representadas por esas mayorías que habían llegado desde el interior del país, invadiendo la urbe para incorporarse al aparato productivo del país.

Si bien existían antecedentes en el reconocimiento a esas raíces telúricas, ellas toman un gran impulso luego de 1946 donde por ejemplo al año siguiente el “Instituto de la tradición” bajo la dirección de Juan Alfredo Carrizo pasó a denominarse “Instituto Nacional de la Tradición y el Folklore” que organizaría talleres para escuelas nacionales y conciertos de música en teatros y emisoras de radio, donde en 1948 se crea la Comisión Nacional de Radio Enseñanza y Cinematografía Escolares, y específicamente la Comisión Nacional de Folklore y el Instituto de Museología a cargo del maestro Carlos Vega. Todo ello no sería en vano pues a la portación de los sectores populares del interior, llegado los años “50” comenzarían a interesar a los sectores medios urbanos.

Tangencialmente Puyol presenta la temática del tango de esos tiempos que seguían recordando al pasado, fiel a su base inmigratoria y junto a Blas Matamoro se interroga “¿Porqué el tango no incorpora a la ciudad industrial y con ella al peronismo?” y se contesta que ello es así por ser contemporáneo a la sociedad inmigratoria. Sin embargo podemos decir que, sin asumir un carácter general, muchos temas del tango sin hacerlo en forma directa retratan las nuevas realidades urbanas y en el caso específico de Homero Espósito lo hacía ya con su “Farol” “del suburbio del millón de obreros”, y sin profundizar la temática podemos significar el carácter netamente urbano del tango que veía “invadida” su reducto ciudadano que, como toda “invasión” produce que sus hombres se refugien en sus propios valores, más allá de su melancolía propia de ciudades-puertos y propio de aquellos que, llegando de otras tierras, la habían poblado.

El provincialismo nacional también sufría su propio desarraigo que debió transitar a través de su música como añoranza del pago lejano. Pese a sus distintas procedencias sin embargo lograron

convivir, recibiendo los porteños los aires nortefños y por su parte los “paisanos”, integrados a la urbe, se hicieron tangueros y milongueros acompañados del ritmo picante de D’Arienzo, sin tampoco olvidar numerosos temas camperos que ya habían interpretado Gardel o Corsini. Además “El alma que canta” o “Cantando” tendrían letras de ambos géneros que allí convivirían hermanados más allá de los enfrentamiento políticos, a través de temáticas que representaban a esos sectores populares, tanto del folklore como del tango y donde muchas letras se reconocían en ambos géneros hermanados contra el prejuicio urbano como lo cantara Alberto Castillo en “Así se baila el tango” de Randal con “...Que saben los pitucos, lamidos y sushetas...”. En definitiva el “Estado de Bienestar” amparaba a todos los sectores populares.

Retomando esta historia de la música popular urbana, que muchos daban por muerta y que tantas veces vuelve a renacer de sus propias cenizas como la cigarra de María Elena Walsh, la misma gozaba de la base necesaria de músicos, poetas, bailarines, intérpretes y obras, pero como suele ocurrir en un momento determinado explota a la consideración popular en un período que comenzaba a brindarle las mejores condiciones para su supervivencia y superación.

Fallecido Gardel o coetáneo con él existirán otros cantores de enorme trascendencia popular como el caso de Magaldi, y también de cantantes como Azucena Maizani, Mercedes Simone, Libertad Lamarque, Rosita Quiroga, Ada Falcón, entre otras, pero la gran resonancia del tango se dará en la música y principalmente en el baile, como suceso de carácter masivo, de acuerdo a las circunstancias socio-económicas que habrían de brindarle las condiciones necesarias para su desarrollo, en el cual los sextetos dejarán el paso a las formaciones orquestales con un número mayor de instrumentistas, que serán quienes ocuparan el espacio del tango.

Debemos reiterar una vez más que la masividad se produce cuando existen condiciones para ello, como el pleno empleo y una remuneración ajustada a las tareas que se realizan. Ello permite tener un plus para destinarlo a esparcimiento y a la vez esa presencia permite la plena actividad de los intérpretes, que como lógica consecuencia produce una explosión musical, abarcativa de la ciudad y de los pueblos del interior, que en cantidad y calidad posibilitan la aparición de orquestas de alta gama expresiva, permitiendo la exhibición y trascendencia de los distintos estilos interpretativos, los cuales contarán con sus respectivos y fervorosos adherentes.

Existirán para todos los gustos y valoraciones estéticas. Ello será de tal envergadura que, además de los conjuntos más conocidos, aparecerán otros de “segunda línea”, a las que hoy algunos denominan “las orquestas olvidadas”, de enorme calidad artística actuando como orquestas de reemplazo, dado la enorme actividad de las más populares. El trabajo se dará en todos los ámbitos, se trate de la radio, los teatros, los cafés, cabarets, y especialmente los fines de semana en los clubes del centro y los barrios. El máximo de tal desarrollo eran las fiestas carnestolendas, donde en un mismo club se presentaban dos o tres conjuntos del ritmo tanguero y otros tantos de jazz, compitiendo cada uno de ellos con antelación, a veces de un año, para ver cual lo contaba en sus instalaciones.



En ese escenario descollarán distintos conjuntos orquestales con sus cantores fetiches, D'Arienzo, que habrá de representar principalmente un ritmo popular, pero a su lado estarán Di Sarli, Troilo, Pugliese, D'Agostino, Biaggi, Tanturi, o De Angelis. Es la época tanguera de los distintos estilos y de las identidades que representaba cada uno de ellos, que lo hacían reconocible ante los demás. Esas identidades no solo estaban representadas en su director, sino también en los músicos y cantantes que integraban cada orquesta. Al escucharlos se sabía quién era el primer bandoneón o violín, su pianista o contrabajista. Se volvía imposible confundirlos, dada la coloratura que cada uno imprimía a sus instrumentos.

Pero más allá de adhesiones estéticas o de gustos personales, todos ellos representarán el sentir del hombre común de Buenos Aires, el cual se volcaba a quién más le llegaba a sus sentimientos y así era como se formaban las barras tangueras y que cada uno de ellos los convertían en un santuario laico, que los rescataba de sus diarias realidades. Barras tangueras en todos los barrios como dice la letra del tango de Enrique Campos y Moreira. "Buenos Aires del 40" que popularizara el primero, que pinta nostálgicamente lo que significó el tango en ese período de oro:

Buscando entre recuerdos
 encuentro un diario viejo,
 y vuelvo de repente
 a un tiempo que pasó,
 Es sábado a la noche
 y hay baile en el "Tranviario"
 hoy tengo veinte años
 ajenos al dolor.
 Hoy toca don Tanturi
 en el Palermo Palace
 Pugliese y sus muchachos
 anuncia el Nacional
 si mañana no llueve
 la máquina de River
 en la cancha de Boca
 con Lazzatti hablarán.
 Buenos Aires del 40,
 de Troilo con Florentino
 Vargas y Ángel D'Agostino,
 D'Arienzo en el Chantecler

tangos en todos los barrios

100 cafés con orquestas

Buenos Aires del 40

si te dejaran volver...

Precisamente, en ese mundo de la porteñidad, se había criado Roberto y también en esas realidades comenzaba a intentar emular a algunos de sus ídolos, no ya, desde el kiosco de Juan Carlos, sino enfrentando a un público que, con el tiempo lo tendría como ídolo. Hablamos ya de adentrarnos en los "40" donde en cada barrio había cientos de cantores que aspiraban, como Roberto, a llegar algún día a la famosa calle Corrientes y estar delante de alguna gran orquesta.

Mientras tanto, había que pelear en el barrio. Como esa noche en el "Club Social y Deportivo Federal Argentino" de la calle Conde 3665. Roberto no era un novato para los asistentes a esa velada ya que muchos de ellos lo habían escuchado cantar acompañado por la orquesta de Mouto, en distintos clubes de la zona como en el "Gimnasia" de la calle Quesada o en la glorieta alemana, cercana a la estación de Saavedra, frente al cine Cumbre. Pero esa noche, era muy especial, pues se trataba de un concurso, donde también competía su gran amigo Miguel Martino.

Hacia dos años, en los carnavales de 1945, que en un concurso similar Miguel había salido primero y Roberto segundo. Martino cantaría, con el tiempo, con Rubén Sosa, Miguel Caló y Jorge Caldara. Ese día, también había que decidir entre ambos, en ese cuarto concurso del club, que como siempre organizaban Raúl Outeda y Roberto Casinelli.

Esa noche Roberto interpretaría como nunca muchos de los tangos que serían éxitos en su voz. Así, acompañado por las guitarras de los hermanos Roque, Emilio y Roberto Mirco, haría "Alma de loca" de Font y Cavazza, para seguir con el tema de Alberto Gómez "Milonga que peina canas", luego con el de su tío con Cadícamo, "Pompas de jabón" para cerrar con el vals "Plegaria" de Antonio y Gerónimo Sureda.

Muchos de los presentes, entre ellos Cassinelli pensaba que el ganador sería Goyeneche, pero Outeda, que de eso sabía bastante, conocía que el voto resultaba de los presentes y esa noche el barrio de Villa Urquiza había adquirido muchos boletos, los cuales en definitiva le darían el triunfo a su representante Bernardino Héctor Salomón, un jovencito de recién cumplido 18 años, que debutaba en esos concursos con el nombre artístico de Roberto Bazán. Y como ya le había ocurrido con Martino, estaba vez con Bazán, Roberto quedaría segundo. Y sería su amigo el primero en consolarlo. Pero lo tendría a través del voto de los expertos de esa noche, además de los organizadores, Juan Giliberti, José María Aguilar, Néstor Fera y Mario Lusi, quienes darían como ganador a Goyeneche y así recibir su premio, una copa de plata, pero el mayor no sería ese.

El premio mayor sería el que le daría Outeda, que tenía una audición todas las noches por Radio Del Pueblo "Los discos de Gardel", quien le presentaría al imitador Oscar Lamadrid y al cómico Alfredo Barbieri, el hijo del guitarrista de Gardel, donde le auguraban un gran futuro y Barbieri le prometió una entrevista con el violinista Raúl Kaplún, que en ese momento tenía una gran repercusión popular.

María Elena, que conocía perfectamente de las inclinaciones de Roberto por el canto desde pequeño, comenzaba a inquietarse ante ello, especialmente cuando llegó con el trofeo obtenido, y que se acrecentaría cuando en 1948 apareció con un acetato y lo puso en el fonógrafo familiar, ese que acompañaba las tareas diarias de la madre. Y allí esa madre preocupada se encontró con

su hijo interpretando el tango “Celedonio” que Cassinelli y Ángel Di Rosa le habían dedicado al “Negro” Esteban Celedonio Flores, que había partido de gira hacía poco tiempo. La novedad era que Roberto, junto con algunos amigos del barrio, habían juntado el dinero suficiente para pagar el acompañamiento de los guitarristas y el alquiler del estudio de grabación.

Su madre, se encontraba ante el hecho consumado y veía, con enorme preocupación, que su hijo estaba tomando un camino que a ella le producía esa sensación, pese a que reconocía que, desde chico Roberto había sido un buen hijo trabajador, primero como cadete en un estudio jurídico, luego en un taller mecánico, y desde los 18 años a bordo de un colectivo que le había prestado su tío Horacio, que también le había facilitado un taxi. Ello le daba cierta tranquilidad a María Elena que pensaba que edo habría de consolidarse cuando Roberto se casara con Luisa, luego de casi 5 años de noviazgo, y así se le terminaría ese signo de cantor.

Sabía esa madre angustiada, que esa vida bohemia de cantor de tango no era la que quería para su hijo, sino el trabajo diario que lo llevara a labrar un futuro. María Elena no quería que esa bohemia le arrebatara a su querido hijo, como lo había hecho con su cuñado Roberto y su marido. Pero el signo de Roberto estaba marcado y allí esa madre temerosa se enteraría que Roberto, a través del gordo Lamadrid, había conseguido una entrevista con Raúl Kaplún.

Ese violinista de raíces judías, había estudiado con grandes maestros como Sagosvki, Farga y Weogamd, y siendo aún muy joven aparecería en los conjuntos que animaban en los cines las películas mudas, hasta que en 1926 junto con Miguel Caló, Armando Baliotti, y César Ginzo acompañarán a Carlos Dante y luego sí integrar la famosa orquesta de las estrellas, para más tarde hacerlo junto al gran Lucio Demare hasta que, en 1946 conforma su propio conjunto debutando en el café “El Nacional” de la calle Corrientes y actuando también en Radio Belgrano, además de ser un reconocido autor con temas como “Que solo estoy”, “Canción de rango”, “La mesa de un café” o “Nos encontramos al pasar” entre otros.

Y allí, en la editorial Edani, Kaplún le acompañó a Goyeneche con “Mi noche triste”, la cual interrumpió a los pocos compases, con lo cual Roberto pensó que todo se terminaba. Sin embargo, no era así. El maestro había quedado impactado con esa voz, pero no solo él, sino también don José Razano, que le acompañaba y que de inmediato le señaló que lo incorporara de a su conjunto, al reconocer en el joven cantor, poseía un gran oído, que sin duda habría de acompañarlo a lo largo en toda su vida como cantor.

En esa Radio Belgrano en la que actuaba Kaplún aparecería a los pocos días la voz de un ignoto cantor llamado Roberto Goyeneche, quien haría el tema “Se lo conté al bandoneón” de Carlos Bahr y Francisco Trípoli. Todo Saavedra estaba pendiente de esa audición, menos Luisa que tenía la plena convicción que allí comenzaba la carrera de Roberto como cantor de tango.



En esa larga década del “40”, principalmente llegado mediados de la misma, hacia el “46”, todas las artes menores, tendrían una enorme oportunidad de desarrollarse a través del pleno empleo con la posibilidad del hombre y la mujer común de concurrir a los distintos espectáculos. En ese escenario nacional se desarrollaba el tango, a través de las principales orquestas, inclusive todas aquellas denominadas de “segunda línea”, entre la que podría ubicarse a la del maestro Raúl Kaplún.

Su nuevo cantor, junto a Horacio Acosta, de nacionalidad paraguaya, habría de participar de numerosas presentaciones en clubes, además de confiterías, cabarets o radios, donde comenzaban a las tres de la tarde en el “Marzotto”, de la calle Corrientes, donde, sobre un palco elevado sobre las mesas, aparecería un flaco rubio de 1,75 metros de altura. De allí partirían hacia el Marabú, el Nacional o tantos de esos rituales tangueros, para luego recalar en Radio Belgrano, y terminada la audición, enfilan hacia el “Ocean” un cabaret en la calle Viamonte entre Reconquista y Leandro N. Alem. Luego de ello, durmiendo pocas horas, Roberto abordaría el taxi de su tío Horacio, para comenzar el día, todo lo cual le permitiría mayores recursos para poder casarse con Luisa.

Pero, como contrapartida de esa feliz iniciación, aparecía la sombra de la madre y sus miedos ante los peligros que pudieran acechar a su hijo en esa vida de bohemia, la misma que se había llevado a su cuñado y a su esposo. Ese “Miedo” que con el tiempo interpretaría Roberto con versos como “...Miedo...De perderme en otro mundo. Miedo...al despertar de un sueño absurdo...”

Ese miedo reflejado en el rostro de María Elena haría que Roberto renunciara a continuar con Kaplún, pese al corto tiempo que había transcurrido. Pero el cariño por su madre era superior al éxito y a sus posibilidades económicas. Pese a dicha decisión, en 1949, ya casado con Luisa, fallecería su querida Marielena, quien nunca lo había visto actuar ni probarse la ropa que Roberto le había regalado con sus primeros trabajos. En esa dolorosa despedida se juramentó no volver a cantar, como teniendo una suerte de remordimiento. Pero, el tiempo cura muchas heridas, y el tango volvería a entrecruzarse en su vida de colectivero y de cantor.



El Marzotto

El Marabú

El Germinal

El Nacional

CAPÍTULO VI

EL TARAREO DEL COLECTIVO Y LA ORQUESTA DE LAS FIGURITAS DIFÍCILES



La vida de Roberto, con sus 23 años de edad, se habría de encarrilar a través de su trabajo como conductor de colectivo, sus broncas y pocas alegrías de su Platense, sus pajaritos y principalmente el amor por “Lua” que en junio de 1949 le había dado a su primer hijo, Roberto Emilio. El tango, como profesión había quedado en el olvido. Pero tras el olvido suele aparecer el recuerdo. Y más allá de que muchos descreen de la anécdota del colectivo de esa madrugada, sin embargo, su valoración lo supera, y también volveremos a ese momento que sería fundamental en su vida. De allí sí, no habría retroceso.

Como digresión en la vida de Roberto, es interesante analizar distintos trabajos sobre el colectivo en la Ciudad de Buenos Aires, como los de:

Cattaruzza, Alejandro (director): Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943), tomo VII de Nueva Historia Argentina Editorial Sudamericana. Buenos Aires 2001

Troncoso, Oscar A. (1976). El Pacto Roca-Runciman, en Historia Integral Argentina (T. 7. El Sistema en Crisis), Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pag. 13

Gestiones del gobierno de Gran Bretaña para que el Gobierno Argentino dé preferencias en las licitaciones públicas a firmas británicas, folios 1 a 3, citado por D. Drosdoff, op. cit., pp. 94-

Oscar Juan Blake (2008). «Así aprendieron a trabajar».

Achával, Carlos; El libro de los colectivos; La Marca; Ciudad de Buenos Aires; 2005;

Villafañe, Benjamín; La tragedia argentina; edición de autor; Ciudad de Buenos Aires; 1943; pp. 258-

Corporación de transportes de la Ciudad de Buenos Aires y el problema del transporte de pasajeros en la Capital Federal. 1956, Gerschman, Juan Carlos

Achával, Carlos: "Mire atrás al bajar" en El libro de los colectivos. Buenos Aires, Registro Gráfico: Lamarca editora, 2005.

De los cuales se pueden extraer datos y situaciones de este transporte público.

El crack del "29" había alcanzado a todas las actividades del país, entre ellas a su transporte de ómnibus y colectivos, todos de capitales ingleses. A los fines de solventar sus pérdidas, el gobierno conservador, como parte del Tratado Roca-Ruciman le quitaba poder a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires para regular el transporte, y ello pasó a ser regido por una Corporación de Transporte a cargo de las compañías que explotaban el servicio, pero que en realidad le daban el monopolio total a Gran Bretaña de todos los medios de transportes en el país, incluido además trenes, subterráneos y tranvías, a tal punto que las compañías independientes fueron obligados a unirse a dicha corporación. Cabe recordar que dichas empresas adeudaban al Gobierno Nacional y a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires la suma de \$ 38.719.594,09 y a la Caja de Jubilaciones \$ 37.555.359,48. Sumando los intereses, la deuda con el estado municipal al año 1937 era de \$ 109.527.242,03.

Los bienes afectados al servicio de ómnibus y automóviles colectivos de empresas o particulares que no desearan entrar a la Corporación podían ser expropiados con arreglo a las leyes vigentes en ese momento. La Corporación iba a ser administrada por un directorio compuesto por representantes del Poder Ejecutivo, de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y de los propietarios de los medios de transporte que la constituyeran. La Corporación y las empresas que sujetas a ella mantuvieran sus regímenes autónomos serían controladas en su administración por la Comisión de Control, compuesta de tres miembros designados por el Poder Ejecutivo con acuerdo del Senado. La Corporación quedaba exonerada de abonar derechos, contribuciones y tasas nacionales y municipales, pero la Nación y la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires tendrían una participación accionaria. La exclusividad de los mencionados servicios era por el término de 56 años. La CTCBA finalizó su primer año de gestión (1939) con un déficit de 8,6 millones de pesos moneda nacional, paradójicamente, este sería el mejor resultado financiero en toda la historia de la empresa mixta.

El 3 de enero de 1942 la CTCBA comenzó a usar boletos en sus líneas de colectivos. Las primeras en implementarlo fueron la 212 y la 263. Desde entonces los chóferes-guardas comenzaron a encargarse de cortar y cobrar boletos. En esta nueva función, los colectiveros permanecían en la parada hasta terminar la operación de entrega de boletos, y recién entonces arrancaban. El pasajero recibía el boleto al ascender, y cuando bajaba debía pagar y devolverlo. Este boleto usado iba a parar a una urna de vidrio ubicada junto a la boletera, que más adelante fue reemplazada por una bolsa. Llegado el coche al control, la bolsa se vaciaba en una lata, una suerte de fosa común de todos los boletos del día. Esta era una ardua tarea para los encargados de la fiscalización.

Obviamente, los más damnificados con la llegada de la Corporación fueron los "colectiveros", que perdieron su fuente de trabajo a cambio de una suma arbitraria. Se sucedieron los allanamientos en los garajes para secuestrar los vehículos, aunque generalmente estos ya no funcionaban porque sus dueños, previniendo el despojo, les quitaban todos los repuestos que podían. Los mecánicos los revisaban y los escribanos se fatigaban tomando nota de los faltantes que, para colmo, la guerra impedía obtener.

El 4 de septiembre de 1942, fecha fijada para el inicio de la expropiación de las líneas de colectivos, que resistieron desde el inicio su incorporación a la C.T.C.B.A., se declaró una huelga de colectiveros de la que participaron todas las líneas de Capital. Solo se habían salvado las líneas 60 y 68 amparadas en su concesión provincial. Esta última, pudo retener el recorrido entre el Puente Saavedra y el Tigre. Luego de 12 días la huelga se levantó, pero la falta de voluntad para negociar por parte de la C.T.C.B.A. impulsó un nuevo paro, esta vez definitivo. La Corporación pudo rehabilitar algunas líneas a medida que continuaba incautando vehículos, pero la prestación era insuficiente. Unas veinte líneas nunca fueron rehabilitadas. Mientras tanto, poco a poco el déficit era reducido: en 1941 las pérdidas alcanzaron los 12,3 millones de pesos, mientras que en 1942 fueron de 11,4 millones.

Las líneas que aún no estaban en poder judicial de la Corporación salieron a la calle con letras en vez de sus números tradicionales. También se identificaron con letras líneas de emergencia, de corta vida, implementadas para paliar la falta de colectivos. Mediante un convenio "de tenencia" firmado el 5 de febrero de 1943 entre la C.T.C.B.A. y los propietarios de 13 líneas que no habían sido rehabilitadas, volvieron a las calles por un plazo de 90 días los coches de las líneas 6, 7, 10, 12, 15, 29, 33, 37, 38, 39, 45 y 68, por cuenta y riesgo de sus dueños. Finalizado el plazo, los colectiveros debían ceder la pertenencia de sus vehículos y los derechos de explotación en favor de la Corporación. Ante la falta de mejores perspectivas y luego de tres meses y medio de paro, los colectiveros aceptaron. Terminado el convenio, fueron nacionalizadas las líneas 37, 36, 29, 15, 10, 38 y 68 (en ese orden). En ese momento la Corporación tenía un pasivo de 1.835 millones de pesos, adeudados al Estado y al sistema bancario oficial, y de 169 millones más a terceros.

El 4 de junio de 1943 se produce la Revolución de 1943, de carácter nacional-popular. Ese día en revueltas son incendiados en la Plaza de Mayo vehículos pertenecientes a la Corporación de Transportes, considerado por muchos como un símbolo de la entrega a los intereses extranjeros. El 18 de julio el gobierno del General Farrell dicta un decreto que paraliza las expropiaciones, de forma tal que las líneas sobrevivientes al convenio de febrero (6, 7, 12, 33, 39 y 45) quedaron como privadas, aunque se las siguió denominando "de tenencia". La Corporación debió ceder las líneas 25 y 55 al no poder rehabilitarlas. El nuevo gobierno también autorizó la formación de nuevas líneas de colectivo particulares, independientes de la Corporación. El 8 de diciembre de 1943 se inauguraba la línea "independiente" 76.

Mientras tanto, la Segunda Guerra produjo un completo desgaste de los tranvías, subterráneos, ómnibus y colectivos, dado que muchos quedaron radiados ante la imposibilidad de incorporar nuevos materiales, equipos y repuestos, sobre todo neumáticos. Tanto la Corporación como las empresas particulares debieron recurrir a las más extrañas soluciones para poder prestar servicios con las escasas unidades disponibles: Para aquel entonces, el problema ya no era únicamente el de los servicios colapsados, sino que la Corporación también debió enfrentar mayores erogaciones derivadas de las mejoras salariales del personal y el incremento de la planta laboral. Para fines de 1944 las pérdidas nuevamente subían, alcanzando los 17 millones de pesos. Mientras tanto, el capital de la empresa se estaba licuando a causa de las deudas, el desgaste de los equipos y la baja rentabilidad: el fin se hallaba cerca.

Con las nuevas inversiones y adquisiciones, las finanzas de la CTCBA mejoraron un poco, ya que en 1946 las pérdidas se redujeron a 14,7 millones de pesos, sin embargo, la situación era ya insostenible. La última innovación de la CTCBA fue la inauguración, el 4 de junio de 1948, del servicio de trolebuses. Para esta primera línea y para las que siguieron también se optó por utilizar letras como identificación. El dictado de la Ley N° 13.501 dispuso la liquidación de la Corporación a partir del 1° de octubre de 1948, poniendo fin a sus 12 años de existencia. El día 21, la empresa pasa a depender del Ministerio de Transportes de la Nación. Allí se crea un Ente de Liquidación cuyo objetivo era entregar la prestación de los servicios a concesionarios privados.

A partir de 1950 la empresa fue estatizada, rebautizándose como "Transportes de Buenos Aires". Tranvías, ómnibus, colectivos y a partir de junio de 1948 el trolebús, cambiaron del color marfil de la C.T.C.B.A. al plateado con banda azul de la nueva entidad, que para los subterráneos adoptó el azul cobalto y marfil con banda amarilla, que había sido de la extinta C.H.A.D.O.P.YF. (Compañía Hispano Argentina de Obras Públicas y Finanzas).

La posguerra trajo aires de renovación para los servicios de la CTCBA. Se importaron vehículos nuevos y se "reinauguraron" líneas de ómnibus y colectivos. Los nuevos microómnibus fueron puestos a circular designados con letras (la línea A reemplazaba a la 5, la C a la 29). Para los ómnibus se decidió anteponer el número 1 al que ya tenía la línea. Así, a partir del 11 de septiembre de 1947, la 116 reemplazó al ómnibus 16, comenzando una nueva etapa en la numeración porteña.

En la rotonda de las avenidas de Mayo y 9 de Julio se estacionaron 200 colectivos y 106 ómnibus embanderados nuevos. En diciembre de 1947 Perón anunció que la compañía Mack vendería a la

Corporación 600 ómnibus modernos y que en poco tiempo más se agregarían 1.200 colectivos y 130 trolebuses. El gran salto se produjo en 1951, cuando el Estado cerró un contrato con la firma inglesa para la provisión de 750 ómnibus modelos Olympic y Royal Tiger, de los cuales 600 estaban destinados a Transporte de Buenos Aires. La operación se concretó por casi 4 millones de libras.

En 1949 el sistema de venta personal de boletos se eliminó, salvo para realizar las combinaciones. Por aquel entonces, el trasbordo entre líneas no era gratuito, sino que tenía un adicional del 50% sobre la tarifa simple. El boleto de combinación se compraba en la estación de origen del viaje, o bien se conseguía en los controles de paso entre líneas, donde había expendedoras automáticas que entregaban boletos sin descuento.

En una de esas líneas, la 219, que antes había sido la 19, trabajaba Roberto, haciendo el recorrido Puente Saavedra con Chacarita, donde todos los días con su uniforme y gorra gris la emprendía con el mejor de los humores y conociendo a sus pasajeros que lo abordaban a diario. También había estado en las líneas 34, 133, 10 ó 21. Eran tiempos de intensa calma familiar que servía para mejorar la casa de Melián ante la llegada de su primer primogénico, y que su llegada había de colmar la felicidad de Roberto y Luisa. A tal punto que esa alegría se traducían en la voz de Goyeneche, que por lo bajo se animaba a cantar algún tanguito, como si todavía lo acechaba el miedo de su Marielena, aunque con el tiempo iba tomando mayor coraje y ya se le escuchaba su canto con mayor volumen, especialmente cuando manejaba su colectivo.



También, cuando el tiempo laboral se lo permitía, se iba hasta el club del barrio, “El Tábano”, que estaba tan solo a cincuenta metros de su casa de la calle Melián. Allí con los amigos pasaría numerosas veladas entre barajas y principalmente sus cuentos, que ya eran famosos. Además de algún picadito entre amigos, en los cuales parece no corría demasiado, pero sí se instalaba en la popular del “calamar” cuando esté actuaba de local. Pero especialmente comenzaba a desarrollar sus inclinaciones por los pájaros, donde algunos amigos los pasaban a buscar junto a Luisa y un pequeño Roberto Emilio para ir hasta lugares como Mercedes, Luján o Lobos a “cazar pajaritos” y traer corbatitas o jilgueros en sus tramperas. Vida simple de trabajador pero que le permitía disfrutar de placeres familiares y con los amigos.

Además del colectivo, gracias a contactos de su amigo Cassinelli, manejó durante un tiempo camiones en la Dirección de Ayuda Social de la Aeronáutica, además de un taxi de su tío Horacio en el que trabajaba por las mañanas, que le permitían una ayuda extra para el puchero familiar. De tango, nada todavía pese a algún baile de fin de semana acompañado por guitarras o por la orquesta de Celestino Sánchez Olgúin, aunque en algún momento transportó a Joaquín Do Reyes, quien, al escucharlo, le recomendó intentar hacerlo profesionalmente. Pero Roberto seguía con su rutina diaria hasta que el diablo metió la cola.

Una madrugada, en aquellas en que son pocos los pasajeros que utilizaban el servicio del 219, y que como ocurría, para amenizar la tarea, tarareaba algún tanguito, de pronto, un pasajero que estaba dormido en la última fila, se le acercó. Se trataba de Justo José Otero, hombre del tango, que en esa época era el representante artístico de Horacio Salgán, y que volvía de una presentación del maestro

en el “Tango Bar” de la calle Corrientes, entre las de Talcahuano y Libertad, en camino para su casa en Villa Urquiza.

Medio dormido todavía, se acercó hasta Roberto, que se encontraba manejando. Lo había despertado una voz distinta que interpretaba los versos de “Mano a mano” y allí, ni lerdo ni perezoso le pidió que repitiera el tema, a lo cual accedió ese chofer-cantor. Otero que tenía olfato para descubrir nuevos valores, y que se adjudicaba haberlo hecho con Alberto Marino y con Edmundo Rivero le pidió a Roberto su teléfono y dirección. Goyeneche pensó que se trataba de alguien medio dormido o vaya a saber por qué se lo dio. Y ahí quedó el asunto, donde tampoco le comentó sus antecedentes o su actuación con Kaplún.

El “negro” Horacio Salgán se ha constituido en uno de aquellos grandes del tango. Había nacido en 1916 en el barrio del Abasto y desde muy pequeños tuvo las inclinaciones musicales que lo llevarían a ocupar uno de los sitios fundamentales de nuestra música popular urbana. Siendo pequeño estudiaría piano y aún con pantalones cortos deambularía por los cines del barrio para acompañar las películas mudas, y ni bien llegada la adolescencia comenzaría a transitar los piringundines del bajo, como el “Gato Negro” de Corrientes y Leandro N. Alem. Pero también, como gran músico que ya asomaba, también actuaría como organista en la iglesia de San Antonio en Villa Devoto. Pero sus inclinaciones musicales ya señalaban los maestros con que habría de estudiar: Amalia Weygand en armonía, al gran maestro don Vicente Scaramuzza, y a Raul Spivak y Alejandro Borosky, en piano además de Pedro Rubeone y al maestro Marcoli en contrapunto. Salgán tenía un gran recuerdo para el maestro Iscla.

Ello ya delineaba una gran personalidad musical que iba madurando y que comenzaba a ser reconocido en el mundo tanguero de esa década del “30” y ni bien cumpliera los 18 años de edad comenzaría a trabajar en Radio Belgrano, para hacerlo luego en Excelsior, Prieto y Stentor, tanto solista como acompañante de reconocidos cantantes. Pero su concepto integral de la música, también lo haría transitar por nuestro folclore, la música clásica, la brasileña y especialmente por el jazz, donde ya se destacaba su inapreciable swing. A ese Salgán, ningún género musical le era ajeno.

Ya en lo estrictamente tanguero, habría de llegar, con 20 años de edad, a la orquesta de Roberto Firpo; y a pedido del maestro Miguel Caló había realizado su primer arreglo, el tema de Francisco Canaro “Los indios”. Luego comenzaría a deambular en su propia búsqueda, y así, interpretando el órgano, junto a Carlitos García, en piano y el violín de Bernardo Stalman, conformarían el conjunto “Los indios”. En esas experiencias, en cierta ocasión lo escuchó un músico de jazz holandés interpretar su tema “Choro en Fa” quien lo conectó con la grabadora Simar y hacia fines de 1942 grabaría su primer acetato.

Había llegado 1944 y la posibilidad de integrar su propia orquesta, donde ya tenía su idea de la composición en la búsqueda de un tango con un estilo que habría de marcarlo a lo largo de su vida. Ello ya se vislumbraba en sus primeras actuaciones, a tal punto que un músico francés escribió una nota en “Le Monde” de París donde señalaba que sus orquestas ampliaban la forma tradicional, profundizando un sentido rítmico al cual le agrega un toque personal acorde a su coloración de piel, con un swing de los grandes músicos de jazz y la profundidad de la música clásica, sin olvidar un fondo brasileño.

Pero esas orquestas de Salgan, desde ese 1944 hasta 1947, que se interrumpiría por poco tiempo, además del maestro, contaría con extraordinarios maestros de nuestra música popular urbana, tal los casos de Marcos Madrigal, Roberto Difilippo, Ismael Spitalnik, Toto D’Amario, Leopoldo Federico y un joven Ernesto Baffa en bandoneones, o Ramón Coronel, Holgado Barrios, Víctor Felice y Carmelo Cavalero en los violines; Hamlet Greco en contrabajo, y voces de las más importantes del género como las de Edmundo Rivero, Oscar Serpa, Héctor Insúa, Carlos Bermúdez y Jorge Durán. Es decir, para un buen producto se debe contar con buenos ingredientes. Su estructura musical sería la clásica con 4 bandoneones, cuatro violines, contrabajo y piano, al cual agregaría viola y cello, todavía no experimentado por muchos conjuntos.

Sin embargo, como suele ocurrir, Salgán había llegado en un momento de oro del tango, en su famosa larga década del "40" y no era fácil competir con tantas y tan buenas orquestas que arrasaban en radios, confiterías, cafés, clubes y cabarets, y su osadía de algo nuevo, incluido una voz grave como la de Rivero, iba en contra de la corriente establecida y allí, en ese escenario, le era difícil poder competir. Pese a ello se lo podía escuchar en distintos lugares paradigmáticos como "El Germinal", "El Nacional", el "Marzotto", "Tango Bar" o el "Novelty". Y los temas que ejecutaba iban prendiendo en la gente en esta nueva experiencia, muchos de ellos conocidos y otros del maestro: "Ojos negros", "Shusheta", "El Marne", "Racing Club", "Sueño Azul", con esa magia rítmica, y cantados como "Trenzas", "La uruguayita Lucía", "Margarita Gatuher", "Rosicler" o "Sueño Querido".

Esa primera aventura propia duraría, como señalábamos hasta 1947, donde pese a ser escuchado principalmente por los músicos, no tenía todavía una gran repercusión popular. Ello hizo que deshiciera su primera orquesta y trabajara en composición y en la enseñanza, y algunos temas donde ya utilizaba disonancias, donde señalaba al cantante como debía encararse el tema para que no coincidiera sincrónicamente con el ritmo de la orquesta. En el año 1950 graba un 78, con un también joven Ástor Piazzolla, con el título "Para fanáticos solamente" donde Astor hace 2 temas en el lado A y en el B Salgán hará su gran suceso "A fuego lento". Pero también 1950 marcaría la reaparición de su nuevo conjunto.

Para finalizar la personalidad musical de Salgán nada mejor que acudir a la obra del doctor Luis Adolfo Sierra "Historia de la Orquesta Tipica" Editorial A. Peña Lillo, donde señala que "Horacio Salgán es el músico académico por excelencia. Dotado de una sólida formación técnica, desarrolla una modalidad de notoria ascendencia decareana, original y cierto modo audaz en sus proposiciones, cuyo vuelo orquestal, va siempre en busca del recurso armónico o del efecto de síncopa que apasiona a los partidarios del tango evolucionado y desconcierta a quienes se inclinan por las viejas formas..."

Tampoco debemos olvidar los conceptos de Horacio Ferrer sobre el maestro al cual señala como una isla de aquellas que le precedieron, sin encontrar otras equivalentes, resignificando su tradición decareana pero dentro de ella ejemplo e influencia para las jóvenes generaciones. Todo ello "a través de ideas, giros, resoluciones, acentuaciones y elementos de armonización y tratamiento propio". También resalta "una entidad abstracta, indescriptible, con una tendencia lírica interior pero a través de una sutil, pausada, fina y barroca plasmación de las ideas, todo ello a través de una interpretación en la búsqueda de superar a lo conocido".

Señala que, a través de su piano encontró las herramientas más sensitivas que le permitiera brindar hermosos temas como "La cachila", "Fuimos" o "Risa Loca", donde habrá de vertebrar esa columna musical de avanzada que, sin embargo, conservaba los lineamientos tradicionales del género.

Manifiesta que en ese camino habría de dejar temas antológicos como "Recuerdo", "Don Goyo", Shusheta, "La tablada", "El Marne" o sus temas como "Del 1 al 5" o "A fuego lento", todo ellos a través de una extraordinaria fuerza expresiva, entre lo milonguero, recordando a Pugliese, Laurenz o Pascual y lo romántico. Así también dejaría otras joyitas musicales como "Don Agustín Bardi", "La llamo silbando", "Tango del eco" o "Aquellos tangos camperos", donde elabora todo un proceso rítmico que nos remite a "Negracha" o "La Yumba" de Pugliese o "Marrón y Azul" de Piazzolla.

Además de los propios conceptos del maestro cuando señalaba: "Yo no me acerqué al tango para salvarlo, ni nada por el estilo. Lo hice porque tengo amor por la música de mi país, el tango y el folclore, porque tengo respeto y devoción por la música y por el género, en este caso el tango. ...Tengo un gran respeto por los antecesores, Eduardo Arolas, Bardi, Cobián, los De Caro y no vine a modificar ni hacer nada, porque el tango no lo necesita. Vine simplemente con toda modestia, a exponer mi lenguaje musical. Nunca me propuse tener un estilo ni hacer una renovación de nada. Lo que salió, salió porque espontáneamente así lo sentía".

"Yo no hago mucho hincapié en la evolución del tango en el sentido técnico. En los primeros tiempos había gente de gran valía como eran Bardi y Arolas. Si tomamos algunos temas de Bardi vamos a encontrar que tienen un vuelo lírico tan extraordinario que últimamente me he puesto a hacer un balance de sus méritos comparados con los grandes genios de la música universal. Y me encuentro

con que Arolas, Bardi, Cobián y otros han llegado a una gran altura comparada con los más grandes compositores del mundo. No en el desarrollo o factura sinfónica ni en obras de largo aliento, pero sí en la creación de melodías”.

“En la evolución del tango es importantísimo el aporte técnico, escolástico hecho por Julio y Francisco De Caro y Pedro Laurenz. Hay que nombrar a los tres porque una conjunción de la forma romántica de aquellos con el estilo bravío de Laurenz. En la interpretación de “Boedo” hay partes donde Julio hace lo que se llamaba en aquella época la armonía, el contracanto, y Laurenz aparece con su solo de bandoneón. Entre los tres crearon ese estilo que estaba en el aire, como decía Chopín. El tango romanza, que así se lo llamó y que fue la conjunción de estos valores, estaba en el aire, pero ellos lo plasmaron en música”.

Luego señala la función de los instrumentos en el tango cuando explicita porque utilizó en cierto momento el “clarón”: “Fue una necesidad dentro de la estructura de la orquesta porque la orquesta típica formada por bandoneones, violines, cello, viola, contrabajo y piano, en algunos pasajes de una obra, adolece de un bajo mayor. Porque el violoncello, que podía dar un buen bajo, muchas veces está reforzando a los violines que a veces resultan débiles. El cello y la viola les dan cuerpo a las cuerdas y tampoco podemos disponer del cello porque cumple otras funciones. Nos quedan los bandoneones. El bandoneón es un instrumento muy hermoso que está muy equilibrado en sí mismo, los bajos del bandoneón están equilibrados. Pero esos bajos no son suficientemente poderosos como para hacer de bajos de una orquesta. El contrabajo da un bajo claro, pero en un momento acompaña en un pizzicato y no hay sostén de bajo para la orquesta. Seguimos sin tener bajo. De los instrumentos que nos quedan, que pueden empastarse con los bandoneones y el resto, el más apropiado es el clarón, el clarinete bajo que ha cumplido muy buenas funciones en mi orquesta”

Y finaliza con la orquestación y el arreglo. Con relación al primero sostiene “Tomado en general, la orquestación es llevar a la orquesta algo que puede no ser de la orquesta. Por ejemplo, un parte de piano se puede orquestar distribuyéndola en las voces de la orquesta, sin agregados, sin sacarle ni ponerle ninguna nota. Eso es una orquestación. El “arreglo” es otra cosa. Ya interviene la composición. El arreglo, es un ejemplo práctico hecho para los alumnos, es similar a un recinto donde se produce el eco. La obra en sí tiene que resonar de la misma manera que ese recinto donde se produce el eco. Si yo entro y digo ¡hola!, el eco no me responde ¡que tal, como le va!, sino que dice lo mismo que yo dije de acuerdo con las características del recinto. Es decir que en el arreglador se corresponde a su sistema nervioso, su herencia musical, su entorno a todo lo que él es. Ese es el trabajo del arreglador”.

Clarificando la evolución, ha señalado: “Podríamos decir que el tango como toda la música, está siempre de alguna manera en posibilidades de adosos y recursos infinitos. Siempre se puede hacer otra cosa”.

A ese laboratorio tanguero se incorporaría Goyeneche. La nueva orquesta estaría integrada por Leopoldo Federico en primer bandoneón y Víctor Felice como primer violín, con las voces de Horacio Deval y Ángel Díaz, y ya en septiembre de ese 1950 grabaría para la RCA los temas, de don Osvaldo “Recuerdo”, y “La clavada” de Zambonini. El nuevo conjunto había comenzado a tener cierta repercusión de público, pero como solía ocurrir, algunos de sus integrantes tentaban suerte en otro conjunto o solista, como sería el caso de Horacio Deval. Allí el maestro entendía que la orquesta tenía que tener dos cantantes y aparecía el hada buena de Otero que le acercaba esa voz nueva, aún con poco rodaje, pero en la que había detectado una buena argamasa tanguera.

El mismo Goyeneche recuerda que, en su oportunidad le había entregado a Otero su teléfono y dirección y que este, a instancias de Salgán, se acercó hasta su casa para interesarlo sobre la intención del maestro de incorporarlo a su orquesta, previa prueba que se realizó en Radio El Mundo, donde había llegado, sabiendo de sus valores artísticos, pero de una tremenda prueba ante un monstruo como el maestro. Así que, ni bien llegado y luego de rápidas presentaciones, Salgán se retiró hasta el control, mientras Héctor Artola estaba para acompañarlo desde el piano. Allí lo interrogó sobre qué tema quería hacer, a lo cual Roberto le contestó, “Alma de loca” del cual solo pudo entonar dos estrofas, ya que el morocho director agitaba sus manos diciendo está bien. Allí, una vez más, pensó

que todo estaba terminado y se dijo “Sonaste como el gallo de Morón”. Pero, cuál no sería su sorpresa cuando Salgán lo interrogó si tenía un traje negro y que a las ocho de la noche estuviera para los bailables. Allí comenzaría otra historia que no habría de parar hasta que partiera de gira definitiva.

Pero esa noche, inolvidable para Roberto, tendría toda una serie de connotaciones que se trasladarían en el tiempo. Ni bien llegado, hubo de esperar un rato, ya que lo había hecho bastante antes de la hora citada. Cuando llegaron los demás músicos del conjunto, Salgán se los presentó a cada uno, hasta que llegó a su compañero de canto, Ángel “el paya” Díaz, y este, cuando Roberto le estira su mano para saludarlo, lo esquiva, y le da un cariñoso abrazo, a la vez que le decía, al verlo alto, flaco y rubio ¿Cómo te va Polaco? Algo intrascendente que, sin embargo, sería una marca en nuestro tango.



Vale recordar que “El Paya” sería integrante de una lista de grandes cantores que, sin embargo, no tendría una repercusión popular, quizá por la propia personalidad del “Paya”. Pertenece a la galería de cantores reconocidos por una selecta minoría de tangueros.

José Lisandro Díaz, después Ángel, nació en el barrio de Parque Patricios en abril de 1928, aunque otras fuentes señalan el año 1929. Su padre era laburante, pero se le animaba a la guitarra e improvisaba esas típicas estrofas del payador. Fue precisamente esa condición de payador lo que lo hizo acreedor al apodo de “Paya” y, a su hijo, de Payita. Otros biógrafos aseguran que el apodo de Paya fue un homenaje a su pelo rubio, pero más allá de anécdotas y detalles, lo cierto es que desde muy jovencito estuvo entreverado en el ambiente de cantores, músicos y poetas, quienes pronto reconocieron su habilidad con la guitarra y sus condiciones excepcionales de cantor, de cantor de tangos, se entiende.

En 1945, cuando aún no era mayor de edad, ingresa en la orquesta del maestro Florindo Sassone, oportunidad en la que comparte escenarios con el cantor Jorge Casal. Para el recuerdo queda un tema titulado “Quimera”. Un año después está con Alfredo Gobbi. Su compañero de canto es nada más y nada menos que Jorge Maciel. De su breve temporada con Gobbi, quedó grabada una de sus grandes creaciones: el tango de Gentile y Yiso “Por qué soy reo” y una versión algo irónica algo burlona de “Mi noche triste”. También pertenecen a esta etapa “No la traigas” y un valsecito interpretado a dúo con Maciel.

A mediados de los años cincuenta hay un breve paso por la orquesta de Ángel D’Agostino, ocasión en la que animó los bizarros carnavales en el club Boca Juniors. Para fines de año, el muchacho llega a la cúspide de su carrera: ingresa a la orquesta de Horacio Salgán para formar dupla con Horacio Deval. Seis años estuvo Díaz en una formación musical cuya línea de bandoneones estaba integrada por Leopoldo Federico, Totó Rodríguez, Abelardo Alfonsín y Antonio Scelza; en los violines se destacaban Carmelo Cavallaro, Víctor Felice; Adriano Panella en el cello y Ángel Alegre en el contrabajo.

De ese rico período profesional nacen algunas de sus grandes creaciones. “Ventarrón”, es la más lograda, pero también pertenecen a esta etapa temas como “Trenzas”, “De puro guapo” y una versión extraordinaria de ese tango de Rafael Rossi y Antonio Miguel Podestá: “Como abrazado a un rencor”.

A partir de 1956, el Paya juega de solista, pero sus mejores performances ya empiezan a formar parte de su pasado. Durante un tiempo se retira de los escenarios, pero siempre regresa. En algún momento, es uno de los cantantes estrellas del boliche Homero Manzi, “casualmente” ubicado en la esquina de San Juan y Boedo..

En 1992 integra una selecta delegación de tango que participa en el célebre festival de Granada, España. La delegación está dirigida por el maestro Héctor Stamponi. El Paya Díaz murió el 11 de diciembre de 1998. El destino decidió internarlo en el silencio el Día Nacional del Tango y en pleno desarrollo del Festival Internacional de Buenos Aires. El hombre murió en su ley. Había cantado en la Sala Casacuberta y se preparaba en su camerín para una nueva salida. Fue en esas circunstancias que lo derribó el infarto. Eran las dos de la tarde, hacía mucho calor y la calle Corrientes parecía desierta. Sus amigos lo acompañaron hasta la Chacarita. Marcelo Mastroiani y Vittorio Gasman mandaron telegramas de pésame desde Italia por la muerte de su amigo argentino. Algo parecido hizo Omar Sharif. Dicen que su voz, cantando “Se tiran conmigo”, acompañó al cortejo por los pasillos del cementerio.

El “Polaco”, tan humilde como lo era el “Paya”, siempre reconoció que el “Paya” le brindó conocimientos, especialmente en el fraseo, que le habrían de servir en su carrera, sin dejar de reconocer a otros maestros como el “Tata” Floreal Ruíz y el cantante norteamericano Tony Bennet que según Goyeneche era el mejor fraseador que había escuchado en su vida.

Sin embargo, ante ese nuevo escenario, la vida de Roberto no cambiaba su rutina, por lo menos hasta que rumbeaba para el centro, cuando ascendía al 219, ese mismo colectivo del que era chofer y que al poco tiempo de actuar con Salgán debió abandonar, para llegar hasta Chacarita y de allí a la calle Corrientes, y luego de actuar desandar el camino recorrido para volver a su Saavedra clareando el día, donde le esperaban su querida Lua, como él llamaba a Luisa y su primer hijo Robertito.

Luego de un merecido descanso hasta llegar el mediodía, el almuerzo familiar y preparar las cañas, el papel y el engrudo para hacer los barriletes con los chicos de la casa y partir para el campito, el de siempre, el que transitara de niño jugando a la pelota, y con ellos remontar los cometas. Pero también portaba sus infaltables jaulas con jilgueros, y otras vacías para traer algún nuevo ejemplar a la vuelta, además de vocalizar para la noche, cuando ya debía ponerse el traje de cantor y partir para el trocén. Allí volvían a esperarle la radio, confiterías y cabaret, que se completaban con clubes los fines de semana.

El nuevo trabajo le había permitido mejorar su situación económica, pero aún no alcanzaba para mantener a la familia, por lo cual Luisa había montado en su casa una empresa familiar dedicada a la costura, y entonces sí, la familia podía disfrutar de un pasar sin sobresaltos.

Roberto seguía siendo el muchacho simple de barrio, como lo sería en el resto de su vida, aún con los triunfos en el centro o en el mundo. Así transcurría esa simple vida familiar pero que le permitía disfrutar de todos sus afectos, su familia y sus amigos.

CAPÍTULO VII

DE CANTOR DE MI BARRIO A INSTRUMENTO ORQUESTAL

El recién nacido “Polaco” se había integrado a esa orquesta de monstruos, con su adelantado director a su frente. Allí debería enfrentar un nuevo desafío en su vida de cantor. Ese conjunto estaba integrado por grandes músicos, que como señalamos, sin tener una audiencia masiva, era escuchada por instrumentistas de otras orquestas que querían abreviar en los desafíos que planteaba su director, a través de nuevas formas estilísticas dentro de la evolución del género. Allí en esa rara avis musical porteña, con figuritas difíciles, estaban los cantores de la orquesta a las que el maestro entendía como un instrumento más. Un sueño de Goyeneche se había cumplido, otro vendría en pocos años.

Se trataba de músicos y cantores de enorme personalidad tanguera pero también con una impronta especial que les impartía su director quien no se amilanaba ante algunos comentarios despectivos, como muchos de sus arreglos de temas tradicionales o con la incorporación que había hecho con un cantor de voz totalmente grave, en época donde todavía se florecían aquellos con voces tradicionales del tango. Allí habría de aparecer un ignoto cantor con estilo surero, alto y de manos expresivas. Había sido una osadía incorporar a Edmundo Rivero, quien no solo exhibía amplias dotes vocales sino que era un eximio guitarrista con amplios conocimientos musicales, a tal punto que al tiempo de estar con Salgán partiría hacia otro hacedor de cantores como era el gordo Troilo.

En esa escuela musical y también cantoral, Roberto habrá de abreviar en la trayectoria del “Paya”, especialmente en su fraseo y fuerza expresiva, e incorporarlo a su justo timbre de barítono que iba a la maravilla con ese conjunto, donde se creaban nuevos matices tangueros en esos mediados del siglo XX, en una orquesta que pese a su virtudes mantenía su esquema tradicional.

Ya con el tiempo, el mismo Salgán diría las enormes condiciones que tenía Goyeneche cuando le conoció donde, resaltaba la manera especial de decir las letras. Señalaba el maestro que, en la expresión del canto existe dos factores: “uno, las condiciones naturales, en este caso una gran voz. Ello puede ser muy importante en la ópera, donde la naturaleza de la voz humana es relevante y puede hacer prescindir del segundo factor, que es el decir. Esto es fundamental en los géneros populares como el tango. Goyeneche tenía ambas condiciones. Por su manera de decir podía llegar directamente a la gente y emocionarla” y finalizaba “Goyeneche era un gran intérprete y sabía cómo trasladar esas cosas a la música”

Justamente, Goyeneche, un intuitivo total, sin conocimientos del canto, sin embargo, comprendía que a tal elección del maestro, de incorporarlo, le debía responder con una total entrega y responsabilidad y así lo hizo, como siempre, conducta que mantendría a lo largo de su vida, con una total seriedad y principalmente una humildad que le permitía ir incorporando conocimientos a diario. Así en cada ensayo de la orquesta se lo veía totalmente atento a los temas orquestales, especialmente aquellos del maestro como “A fuego lento”, “Grillito”, “Don Agustín Bardi”, o de otros músicos tradicionales como “La Tablada” o “Los mareados”, donde observaba el perfecto acople orquestal que exhibía la orquesta. Ante ello, en cada tema que escuchaba, se juramentaba que no podía fallarle al maestro o a sus compañeros.



Para ello prestaba total atención a las directivas que le daba Salgán, pero también ponía mucha oreja al estilo y expresividad del “Paya”. De tal manera encajaría perfecto en esa riqueza orquestal, donde además contaba con el total apoyo de su director lo cual le había permitido, en poco tiempo, adaptarse al conjunto, y en poco tiempo tendría nuevos temas para interpretar y muchos de ellos, grabarlos.

Comenzaría con su caballito de batalla, “Alma de loca”, de Font y Cavazza, donde el arreglo orquestal del maestro, le otorgaba al tema un brillante swing que le habría de permitir un gran lucimiento al cantor. Además Salgán le haría también un arreglo especial para el tango “Yo soy el mismo” con letra de Edmundo Rivero y música del primer violín de la orquesta Víctor Felice.

Al año siguiente, en 1953, para la RCA grabaría otros de sus grandes éxitos “Siga el corso” con letra de Francisco García Jiménez y música de Anselmo Aieta, y el vals “Un momento” con música y letra de Héctor “Chupita” Stamponi, donde Salgán le imprime una gran riqueza rítmica a través del canto de cada uno de los instrumentos de la orquesta, todo lo cual exhibía un marco especial para el lucimiento del “Polaco”.

En 1954 graban para el sello TK la zamba “Por el camino”, bello tema campero con música de Carlos Vicente Geroni Flores y letra de Benjamín Tagle Lara, a los cuales era propenso Salgán en temas propios, y que había orquestado en tiempo de vals, ese que dice “Se oye tristón el silbido/del boyero a la distancia/y un perro desde la estancia/contestar con el aullido./Solloza el viento al oído/la queja de los molinos./Y allá cortando caminos/se dibuja la silueta/de una pesada carreta/que tiran bueyes barcinos/... También harían Goyeneche y el Paya, a dúo, “Alma, corazón y vida” del autor peruano Adrián Flores Alván y el otro vals “Un cielo para los dos” con música de Ángel Cabral y letra de Enrique Dizeo.

Pero quizá uno de los mayores hallazgos sería el bello tema “Margarita Gauthier” con música de Joaquín Mauricio Mora y letra del reconocido hombre de tango y uno de los principales difusores de Gardel, Julio Jorge Nelson, a través de aquellos sentidos versos de “Hoy te evoco emocionado/ mi divina Margarita/Hoy te añoro en mis recuerdos/¡Oh mi dulce inspiración/Soy tu Armando el.../ donde, luego de una bella introducción orquestal a través de cada uno de los instrumentos, aparece un Goyeneche íntimo y expresivo.

Esa exitosa experiencia hizo que el maestro lo repitiera en otros temas con la voz del “Polaco” como con “La casita de mi viejos” con música del “dandy” Juan Carlos Cobián y letra de don Enrique Cadícamo, aquel que realizara su primer tema con su tío Roberto Goyeneche, y “La luz

de un fósforo fue” también con letra de Cadícamo y música de Alberto Suárez Villanueva. Ambos temas no llegarían a grabarse, al igual que “Naranja en flor” de los hermanos Espósito, que aun siendo grabado nunca llegó a su difusión, todo ello relacionado con el sello TK que tenía ese tipo de problemas.



Todo esto que le pasaba a Goyeneche era valorado por el cantor que entendía perfectamente en qué orquesta estaba cantando, con qué músicos y con qué director, hacia el cual tenía una admiración especial y músico fetiche no solo en la dirección, orquestación e instrumentación sino también como un eximio músico de academia que admiraban propios y extraños del género, como el caso del gran músico de jazz argentino Oscar Alemán el cual, al escucharlo una vez en el piano que estaba en la entrada de Radio El Mundo, se volvió y mirando debajo de la tapa del instrumento le preguntó al maestro donde estaban los demás músicos, ante tan grande sonoridad.

En ese mundo artístico Goyeneche se había introducido con naturalidad; ello estaba señalando un futuro promisorio, el cual, al poco tiempo, se habría de concretar en su segundo gran sueño.

CAPÍTULO VII

EL “DOGOR” MAESTRO DE CANTORES

Ya, en nuestro tomo II hemos analizado la trayectoria de Aníbal Troilo y allí lo hemos sintetizado como “Pichuco de Buenos Aires”, personaje de la noche porteña, pero también nos hemos planteado cual Troilo era más importante musicalmente, si el ejecutante, el director de orquesta, el compositor, el arreglador nato de la goma en mano o el maestro de cantores. En todo el Gordo era sobresaliente, pero en el último de los aspectos tenía una preponderancia especial donde, sin ejercerlo, era un neto cantor y para ello nada más que acudir a “Su nocturno a mi barrio”.

Mi barrio era así, así, así.
 Es decir qué sé yo si era así?
 Pero yo me lo acuerdo así!,
 Con Giacumin, 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 dijo una vez
 Que yo me fui de mi barrio,
 Cuando? ...pero cuando?
 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, gordo, quédate aquí,
 Quédate aquí...Quédate aquí...

Como director de orquesta incorporó la voz como un instrumento más, donde él era el principal cantor, creando una escuela de grandes intérpretes que harían historia en el género, alumbrando el entendimiento y equilibrio de protagonismos entre el cantor y la orquesta, como lo señala Amuchástegui, refiriéndose a la incorporación de Fiorentino en su primer conjunto donde “el entendimiento era perfecto entre el cantor que había sido bandoneonista y un bandoneonista que tenía alma de cantor” y de esa escuela de cantores a los cuales indicaba la forma de abordar los distintos temas. Además del “Tano Fiore”, llegaría la voces del “Tano” Marino, el “Gallego” Floreal Ruíz, la gravedad de Edmundo Rivero o de Jorge Casal, la brillantez de Roberto Rufino o Raúl Berón, lo campero de Ángel Cardenas, y otras voces como las de Nelly Vázquez, Elba Berón, Aldo Calderón, Carlos Olmedo, Amadeo Mandarino, Pablo Lozano, Alfredo Lucero Palacios, el “Tito” Reyes, como Roberto Achaval su último cantor; dejando para el final al “Polaco” Roberto Goyeneche otro de sus preferidos al que quería como un hijo y a quien un día “echó” de su orquesta, cuando el trabajo comenzaba a aflojar, para empujarlo a adquirir su propia personalidad, a lo cual el “Polaco” se resistía, pero el maestro sabía de sus valores interpretativos y no tenía duda que un día sería un ídolo popular; y el maestro no se equivocó.

Pero principalmente Troilo tenía un raro olfato para elegir a sus cantores. Sabía cuál era la cuerda que debía tocar para ese instrumento, la voz, encajara perfectamente con los demás instrumentos de la orquesta, pero también sabía perfectamente cuál era el gusto popular que le permitiera, además de las calidades propias del cantor, tener la necesaria personalidad que acorde con el gusto de sus seguidores.

La llegada de Goyeneche, junto a la de Cárdenas, se da en un momento de declinación del género musical porteño. Pero pese a ello, Troilo, con otros directores, seguían apostando a pelearla ante las realidades propias del país y de una invasión musical que nos venía desde afuera. Su última experiencia con los cantores Carlos Olmedo y Pablo Lozano no había sido todo lo satisfactorio que hubiera querido y entendía que debía pegar una vuelta de timón, en la búsqueda de otras voces.

Don Horacio Ferrer que había nacido en Montevideo en 1933, hijo de padre uruguayo y madre argentina, Alicia Ezcurra, sobrina bisnieta de Juan Manuel de Rosas, recuerda que, siendo un jovencito viajaba en el barco de “La Carrera” entre Montevideo y Buenos Aires, como forma de abrazar un tango rioplatense. Ferrer que había estudiado arquitectura durante ocho años en Montevideo, sin llegar a recibirse, sin embargo, había sido secretario de dicha casa, lo cual junto a su trabajo en el diario “El Día” le permitía tener cierto desahogo económico, que le permitía viajar muy a menudo a Buenos Aires.

Horacio había recibido la herencia de su madre para la poesía y ya desde joven comenzaba a practicarla. En su tierra natal, junto con unos amigos que gustaban en la modernización del género tanguero, había fundado “El club de la Guardia Nueva” donde, con esfuerzos personales hacían actuar a Troilo, Salgán y especialmente Ástor, además de dirigir un programa en el Sodge de Montevideo. También había fundado la revista “Tangueando”, ilustrada y redactada por él mismo. Allí, habría de publicar su primer libro “El Tango: su historia y evolución”.

Así que, la noche porteña lo veía transitar cada lugar de tango, especialmente donde actuaba Pugliese, Salgán o Troilo, con quien ya había trabado una afectiva amistad, pese a que el uruguayito recién alumbraba los 20 años de edad. En esa línea era un devoto del Gordo pero también del maestro Horacio Salgán y en un local de la calle Lavalle había visto cantar con su orquesta a un vocalista rubio y flaco que lo había asombrado.

En esas largas noches con Pichuco, de tenidas y discusiones sobre la realidad del género y su futuro, un día le comentó lo que él creyó que era un hallazgo, haciendo especial hincapié en la expresividad de ese intérprete. Allí el maestro, con su cara de póker, le contestaría “Ya lo escuché. Cantando es un fenómeno. Pero sabés qué pasa, no me imagino que mi orquesta tenga de cantor a un cowboy”. Y allí quedo la charla, aún cuando ello no sería el último capítulo.

En esa búsqueda de permanente calidad interpretativa, Troilo estaba pegando una vuelta de tuerca y se decidió hacer dos nuevas incorporaciones. Uno de ellos, Ángel Bártoli, al cual se le cambió por Ángel Cárdenas, era un cantor de temas camperos, siempre acompañado con guitarras, con voz de tenor y una fuerte personalidad, muy seguro de sí mismo que le permitió en poco tiempo ganarse la confianza del director, a tal punto que ni bien incorporado le planteaba

dejar de lado temas trillados e incorporar otros nuevos como por caso “Callejón” y “Qué risa”, a lo cual el maestro, sorprendentemente para sus músicos, había concedido.

Tampoco aquellos que le acompañaban, entendía muy bien la elección junto al otro cantor, de personalidad totalmente diferente, más bien callado y retraído que, escuchaba en lugar de hablar y que un día había citado en los baños turcos del hotel “Castelar” donde le ofreció incorporarse a su orquesta de inmediato, con poco tiempo para ensayar y debutar en diez días en el Marabú. Roberto habló con Salgán y Horacio, que anteriormente también había perdido a Rivero en manos de Troilo, como gran persona que era lo entendió y le deseó toda la suerte del mundo a alguien que había aprendido a querer. A Goyeneche se le había dado otro de sus sueños pero el camino, principalmente al principio no sería fácil.

En ese entonces, además del maestro en bandoneón le acompañaban en esa fila, Alberto García, Eduardo Marino, Domingo Mattio y Fernando Tell, en tanto que en los violines estaban David Días, Juan Alzina, Nicolás Alberó y Carmelo Cavallaro; en tanto Osvaldo Manzi estaba en el piano, Adriano Fanelli en el violoncello y Enrique “Kicho” Díaz en contrabajo. Tremenda formación con un director de excepción. Se le volvía a dar al “Polaco” un gran marco orquestal.



Troilo en ese entonces quería ver como se podía evitar una forma de tango adulcenado, con ritmo pegajoso y letras insulsas que se había puesto de moda. Para ello deseaba imprimirle a los temas de su orquesta un hondo sentido gardeliano. En esa línea eligió para Goyeneche el tango "Bandoneón Arrabalero" con música de Juan Bautista Deambroggio "Bachicha" que había tocado con el tío de Roberto y letra de don Pascual Contursi, tema de hondo raigambre tanguera, con aquellos verso de "Bandoneón porque ves que estoy triste/y cantar ya no puedo,/vos sabés que yo llevo en el alma/marcado un dolor../, y que Gardel había grabado en París en el año 1928.

A dicho tema, el maestro le había agregado para Goyeneche hacer "Calla" con música de un joven Roberto Rufino y letra de Manolo Barros, que en sus versos dice "Yo no soy quién para juzgarte. Si fuera Dios te salvaría./Antes que voz llegaras,/el barro que pisaste,/las culpas y el pecado,/muchacha ya existían./Quien es el puro que señala./Donde está el justo que castiga./Quién te puede decir mala,/si mirándome en tu alma,/yo te siento más mi amiga/..."; "Cantor de mi barrio" con música de Juan José Rivero y letra del entrañable "hermano" del Gordo, Francisco Loiáconno (Barquina): Yo soy el cantor de mi barrio/Que vino hasta el centro buscando olvidar,/Con una guitarra templada y unos tangos viejos/Que aprendí al pasar.../Mi nombre no tiene importancia/Cantor en el barrio me suelen llamar,/Si tengo una pena tan honda/Perdonen

muchachos, les voy a contar.../y “Milonga que peina canas” obra del cantor y actor de Lomas de Zamora don Alberto Gómez, dedicado como era Alberto junto a su amigo Carlos Gardel, al deporte de los reyes, y allí surgían sus versos:

*... Yo vivo con los recuerdos
de "Floreal" y "Melgarejo",/
"Mouchette", "Omega", "Bermejo",
"Mineral", "Cocles" o "Ix"
y cuando llegue la hora
de dar el último abrazo,
me iré pensando en "Payaso"
para morirme feliz.*

*Milonga que peina canas
y está llorando de pena
por Argentino Gigena se fue
sin decirle adiós;
nosotros también, milonga,
pensando en tiempos remotos,
con muchos boletos rotos,
tendremos que ver si hay Dios.*

Con esos temas, en 1956, habría de debutar Goyeneche con Troilo en Radio El Mundo a través de las gestiones que había realizado su interventor, luego de caído el gobierno del General Perón, Antonio “Tony” Carrizo que cuando presentaba la orquesta del maestro señalaba “Troilo se escribe así, con T de Tango. Además de las actuaciones en el famoso reducto tanguero, el cabaret “Marabú” de la calle Maipú entre Corrientes y Sarmiento, a través de la influencia de algunos amigos de la noche del Gordo. También grabarían en el sello TK los cuatro temas que el maestro le había elegido. Sin embargo, además de los propios problemas que tenía esa difusora, esos dos “78” no tuvo el éxito esperado.

Ello, además de las distintas personalidades con el otro cantor de la orquesta, crearon en Goyeneche cierta desazón. A tal punto que comentándose a su querido amigo Juan Carlos, este le recomendó que hablara con el maestro. Troilo alguien que percataba de todo, en un solo instante, había comprobado que Roberto no se encontraba cómodo con los temas que hacía, además de no verlo con la fuerza que el mismo tenía. Cuando Goyeneche se lo planteó, el maestro mostrando como siempre su grandeza, le dijo que no se preocupara que todo iba a mejorar y que él estaba orgulloso de acompañarlo con su orquesta. Que solo era cuestión de tiempo y mientras tanto había que seguir trabajando.

El “Polaco” comprendió las palabras de Troilo y puso todavía más empeño para cada interpretación, a tal punto que ello le demandaba cada día más trabajo en los ensayos y en sus actuaciones de todas las noches entre las once de la noche y las tres de la madrugada en el “Marabú”. Allí, el “Buda” comenzaba con un tema instrumental en medio del bullicio y, conocedor del ambiente ordenaba a sus músicos hacerlo pianísimo hasta prácticamente desaparecer. En ese momento se producía el milagro, recuperando la atención del público, produciéndose un respetuoso y mágico silencio. Luego venía un pequeño intervalo para seguir con otra u otras entradas. Era la diaria rutina tanguera hasta volver a sus hogares para reencontrarse, al mediodía del día siguiente, en la radio.

Allí, todos los días, en horas del mediodía, por Radio El Mundo, de la calle Maipú 555, la orquesta y sus cantores se preparaban para entrar ante la presentación de Carrizo. Pero a este trabajo, había que sumarle las giras que se hacían en los meses del verano, que Goyeneche comenzaría en enero de 1957 abarcando las provincias del noroeste, visitando más de veinte pueblos y

ciudades. A la vuelta, continuarían con la diaria rutina, con los Carnavales en Boca Juniors y luego partir de gira a Chile durante un mes de exitosas presentaciones. Ello también sirvió para ir construyendo una suerte de amistad con Troilo, intimando en gustos del maestro como el de ser un hincha fanático de River Plate, en tanto el “Polaco” sufría por su querido Platense siempre peleando no descender.

Además, el “Polaco” descubría la personalidad pintona del Gordo que siempre lucía con gran prestancia, además de sus visitas reiteradas a los baños turcos para tratar de bajar algunos kilos que le permitieran seguir disfrutando de la buena mesa y de su acompañamiento bebible. Pero más allá de esas cotidianidades, Goyeneche comenzaba a valorar la importancia que le daba el maestro a la poesía que debía interpretar, y que marcaba a través de su canto aguardentoso, pero siempre afinado, lo cual le señalaba la forma de encarar el tema y de corregir posibles errores.

El maestro siempre le repetía que él quería que dijera la letra, palabra por palabra, que el canto lo realizaba la orquesta. Esas sabias indicaciones crearon en Goyeneche la necesidad de abreviar en las fuentes directas de los principales poetas del tango.

Así aprovechaba la presencia en el Marabú de muchos de ellos, como Cátulo Castillo, “Catunga” Contursi, García Jiménez, Federico Silva u Homero Espósito, para tener un acercamiento e interiorizarse qué era lo que habían querido expresar en cada una de sus letras. Además, había comprendido el porqué de la elección de Troilo de los tangos que eligió para comenzar esta aventura, donde por ejemplo el tema “Calla” se escuchaba en todas las radios que difundían tango, lo cual sería su primer éxito.

La brújula que tenía el Gordo para encontrar los títulos con que sus cantores se lucieran, era conocido en el ambiente. Todos sabían que ese gran cantor, que no ejercía, sabía dónde dar en el clavo de los gustos populares. Así, cómo acertara con los primeros tangos que le eligió al “Polaco”, habría de continuar haciendo camino. Los nuevos temas que le elegiría fueron uno a dúo con Cárdenas, el vals peruano de Chabuca Granda “La flor de la canela” y “Lo que vos te merecés” con música de su ex cantor Carlos Olmedo y letra de Abel Aznar que haría Goyeneche. Ambos serían llevado al disco en Odeón, donde Troilo había vuelto luego de su paso por TK.

En septiembre de ese mismo 1957 grabarían el tango “Pa’ lo que te va a durar”, viejo tema del guitarrista de Gardel Guillermo Desiderio Barbieri y del “Negro” Esteban Celedonio Flores, ese que el “Polaco” con una honda fuerza interpretativa terminaba diciendo: “...¡Pa lo que te va a durar,/ tanta alegría y placer!/lo que vas a cosechar cuando entrés a recoger/cuando te des cuenta exacta/de que te has gastáo la vida,/en aprontes y partidas,/muchacho, te quiero ver./”. Una vez más el Dogor tenía razón y los temas elegidos habían dado en el clavo del gusto popular y el “Polaco” comenzaba a saborear sus primeros grandes éxitos.

Pese a la crisis del país y acorde con una salida democrática, 1958 apareció con nuevas esperanzas para nuestro pueblo y sería de una gran actividad en la orquesta de Troilo. En sus conocidas giras del verano, esta vez por el sur del país, el pianista Osvaldo Manzi, dejaba las huestes del gordo para intentar suerte con su propia orquesta, y sería suplantado por el “tano” Osvaldo Berlingieri. Goyeneche habría de tener una gran amistad con el nuevo integrante de la

orquesta, casi de su misma edad, y en esa gira habrían de intimar, especialmente al compartir el cuarto.

Aquí haremos otra digresión, en este caso sobre la trayectoria del pianista. Berlingieri había nacido en la localidad de Haedo un 20 de febrero de 1928. Músico de conservatorio con una impronta jazzística y un swing muy particular, desde muy joven integró distintos conjuntos de tango. Así comenzaría en el “Marabú” en el año 1944 en la orquesta que acompañaba al cantor Héctor Mauré. Luego pasó por los conjuntos de Emilio Balcarce, Roberto Caló, Edgardo Donato, Joaquín Do Reyes, Domingo Federico, Lucio Milena y Héctor Varela, acompañando al cantor Raúl Iriarte en una gira por Centroamérica. Estaba actuando con un conjunto de jazz en Bolivia cuando le llegó el pedido de Troilo de incorporarse a su orquesta en reemplazo de Osvaldo Manzi. Estaría allí, hasta 1968, además de integrar el cuarteto de Troilo junto al maestro, Ubaldo de Lío en guitarra eléctrica y Rafael Del Bagno en contrabajo. También en forma paralela comenzaba su propia integración, “Los notables del tango” junto a Leopoldo Federico en bandoneón, Leo Lipesker en violín y Omar Murtagh en contrabajo, y con el “Trío Los Modernos” junto al bandoneón de Alberto García y el contrabajo de Alcides Rossi, luego suplantado por José Pro.

Berlingieri siempre recordaba la influencia de Troilo en esa, su tanguedad, pero a su vez, el doctor Luís Sierra en su obra recordada, ha señalado que la influencia de Berlingieri, primero y de Colángelo después, habrían de finalizar con la tradicional estética del Gordo, estableciendo nuevas modalidades temperamentales.

Pero volvamos a 1958, cuando luego de la gira, harían los carnavales en el Luna Park, además de radio “El Mundo”, la Richmond” de Suipacha y el “Marabú”, y de algunas actuaciones en el flamante canal 7 de televisión.

A los pocos meses volverían a grabar en Odeón, haciendo Cárdenas y Goyeneche a dúo el tango “La Calesita” con música de Mariano Mores y letra de Cátulo Castillo. Ya casi a final del año, en diciembre, en pocos días dejarían impreso varios temas, un dúo con “Malón de ausencia” con música y letra de Edmundo Rivero y el “Polaco” haría otros temas que seguirían colocándole en la preferencia popular: “Un boliche” música del cantor Carlos Acuña y letra de Tito Cabano, “El metejón” con música de su tío Roberto y letra del actor Florencio Chiarello; “Barrio pobre” música de Vicente Belvedere y letra de Francisco García Jiménez; y “Aguantate Casimiro” de Alberto Mastra. Ya Goyeneche estaba en la consideración del gran público. Pero la crisis del país envolvía también al tango que, a su vez, tenía su propia crisis.

Por su parte en la orquesta de Troilo se habían producido algunos cambios. Así Carlos Piccione reemplazaba al violín de Carmelo Cavallaro y Francisco Sanmartino con Cayetano Giana; por su parte se producía la llegada del bandoneón de Ernesto Baffa, que Goyeneche conocía de Salgán, quedando la fila integrada por Baffa, Alberto García, Domingo Mattio y Eduardo Marino.

Al igual que en años anteriores, en enero de 1959 se realizaba otra gira, la cual debió suspender por problemas de salud de Troilo, hasta finales de febrero donde, volverían con un baile en el club Quilmes. Hacia mediados de año, llegado junio, volverían a grabar el tema “San

“Pedro y San Pablo” con música de Ismael Spitalnik y letra de Julio Huasi. Sería el último tema grabado por la orquesta en Odeón y se produciría, luego de ello, un paréntesis de tres años.



Precisamente ello sería fundamental para que, Goyeneche con el permiso de Troilo, comenzara a grabar como solista. El primer tema en tales condiciones lo hizo acompañado de Roberto Pansera como cantor invitado del larga duración “Oración Porteña”, para la RCA, a través del tema del director “Mi canción de ausencia”. En tanto la orquesta de Troilo realizó una gira por el Uruguay y a la vuelta debutaron en el café “La Armonía” y en el dancing “Empire”. Hacia el mes de octubre volverían a actuar en Radio El Mundo y en noviembre también lo hicieron en Radio Belgrano en el programa “Serenata a mi barrio” que iba en directo desde plazas y calles de la ciudad. Luego pasarían al programa “Copas y tangos” en Radio Del Pueblo, dirigida en ese momento por el cantor Antonio Maida, gran amigo de Pichuco, quien precisamente le ofreció a Goyenche actuar los domingos al mediodía. Con ello habría de comenzar su camino solista, aún estando con el Gordo. Esa será otra historia, que marcará su futuro.

CAPÍTULO VIII

EL BARRIO, ESENCIA IDENTITARIA

Pese a todas las luces de la popularidad que le brindaban la radio, cafés, confiterías o cabaret del centro porteño, y los bailes y giras, el “Polaco” siempre tuvo la necesidad de reencontrar su inspiración en el barrio, en su Saavedra natal que, en definitiva sería también su Saavedra postrero. Pese a las mieles de la admiración popular seguía siendo un muchacho de barrio y él sabía que allí estaba su propia construcción como artista pero principalmente como ser humano. Las luces del centro atraían pero no lo eran todo.

En distintos trabajos hemos escritos que el barrio como espacio público abierto y participativo ha sido eje de la convergencia vecinal principalmente hacia mediados del siglo XX, pero tenía sus ricos antecedentes desde su iniciática historia, donde sus realidades se han visto reflejadas en sus calles como en sus instituciones públicas o privadas.

Los barrios de Buenos Aires, como otras tantas ciudades y pueblos de la provincia de Buenos Aires, han sido cuna de imborrables pulperías, boliches, cafés y clubes de barrios a lo largo de su historia, y aún hoy resuenan unos pocos de ellos. Estos espacios han sido, a lo largo de cada una de sus historias, refugio fiel para todo el que acudía a él, pero además adquiría un significado de identidad barrial.



Transcribiendo parte de un trabajo del historiador Felipe Pigna, el mismo nos pinta este tipo de establecimientos rurales y suburbanos “A diferencia de los bares rurales de los Estados Unidos, más conocidos como Salooms...su equivalente en criollo, las pulperías, han sido relegadas por nuestra historia oficial a una especie de museo rural que evoca aquel sitio donde el “gaucho vago y mal entretenido iba a embriagarse, a buscar pelea, o a perder sus escasos pesos en la taba o los juegos de naipes”. Pero realmente deberá resaltarse que allí concurrían los sectores populares donde, el gaucho tenía su única posibilidad de tener un lugar de encuentro en la inmensidad de la pampa.

En algunas de ellas existían pistas de baile, e incluso pequeños teatros rurales como el que aún hoy se puede visitar en la pulpería “el Torito” en Baradero, provincia de Buenos Aires. El Torito fue famoso por su ubicación, en el cruce del Camino Real que conducía al norte del país, y era el sitio de cambio de posta de caballos y de descanso de los famosos chasquis, aquellos bravos jinetes que oficiaban de correos. Era común encontrar estos bares de campo junto a las canchas de cuadreras y hubo una en particular que tenía un caballito de adorno junto al mostrador en referencia a su nombre y terminó bautizando al actual barrio porteño de Caballito.

En su terreno podía asistirse los domingos a las carreras cuadreras o de sortija, a duelos verbales filosos en tono de payada y a duelo de los otros, como bien lo retrata el Martín Fierro de José Hernández. Una de las primeras pulperías instaladas en nuestro actual territorio fue inaugurada

por Ana Díaz, una de las mujeres que acompañó a Garay en la segunda fundación de Buenos Aires, allá por 1580. Lo poco que se sabe de esta mujer es que se trataba de una viuda de Asunción, posiblemente nacida en el Paraguay, y llegada a Buenos Aires con la expedición fundadora.

Su nombre está incluido entre los 232 beneficiarios del reparto de solares realizado por Garay. Su lote era el número 87 y ocupaba lo que hoy corresponde a la para nada despreciable esquina sudoeste de Florida y Corrientes. Pero en aquellos días era tierra marginal, ubicada en los límites de la traza urbana. Doña Ana habría venido para acompañar a una hija, y en la recién fundada aldea porteña se casó con un mestizo, uno de los tantos “mancebos de la tierra” que llegaron desde Asunción, llamado Juan Martín. Se la puede ver en el inmenso cuadro sobre la fundación de Buenos Aires por Juan de Garay pintado por José Moreno Carbonero que adorna el salón blanco de la Jefatura de Gobierno de la ciudad capital. Allí está entre el estandarte y el rollo fundacional. Ana no imaginó, sin embargo, que donde ella instaló una pulpería, habría cuatrocientos treinta y un años después un “Burger King”.

Por el 1810 existían en la provincia de Buenos Aires (que por entonces incluía a la capital) unas 500 pulperías. Casi la mitad eran atendidas por gallegos. Una de ellas perteneció a don Francisco Alen (que en ese momento se escribía con “n” y no con “m”), abuelo de Leandro N. Alem, el fundador del partido radical. Las hubo rurales y urbanas y hasta algunas muy precarias, llamadas pulperías volantes, que se trasladaban siguiendo las cosechas. Las más sencillas sólo vendían aguardiente de caña, grapa, ginebra, vino, yerba, tabaco, sal, galletas y azúcar. El aguardiente era la bebida de mayor consumo, y la costumbre era llenar un vaso grande y convidarle, a los presentes, pasándolo de mano en mano y no era bien visto rechazar el ofrecimiento.

La mayor provisión de aguardiente provenía de San Juan y Mendoza. Al igual que lo que ocurría con la yerba mate de Misiones, la producción y comercialización estaban en manos de los jesuitas, que monopolizaron el mercado utilizando mano de obra indígena. El vino se vendía “suelto” y el que se tomaba en las pulperías era el Carlón, oriundo de Benicarló, provincia de Castellón, España. El vino era transportado en barriles de madera conducidos por carretas viñateras consignadas a mercaderes que realizaban la distribución a las pulperías. Algunos pulperos lo diluían en agua y lo llamaban Carlín o Carlete, y era vendido a menor precio. También llegaban vinos provenientes de Bordeaux, Francia, pero aquellos estaban destinados a las clases privilegiadas, al igual que el azúcar y las bebidas alcohólicas “finas”. La sal era utilizada básicamente para la conservación de las carnes en la elaboración del charqui.

En general existieron grandes restricciones al consumo de los denominados “vicios” con el objetivo de controlar el tiempo libre de los gauchos. Otras pulperías fueron verdaderos almacenes de ramos generales con una importante provisión de alimentos, indumentaria e insumos para el campo. El pulpero solía tener el don de la yapa, el fiado, el trueque y el cuaderno de anotaciones. Pero abundaron también los patrones que les pagaban a sus empleados con vales que sólo podían canjearse en la pulpería de su estancia. A la hora de reclutar soldados para la conquista o para la defensa de sus campos, los terratenientes concurrían a las pulperías para reclutar a la tropa y era el lugar indicado para que los punteros políticos consiguieran votos”.

Todos estos establecimientos se encontraban en zonas alejadas de los pequeños centros poblados. Allí, las pulperías, se constituían en los proveedores necesarios y únicos de aquellos iniciáticos pobladores que laboraban esas tierras y donde también en momentos de esparcimientos, que eran pocos, concurrían para distenderse de sus duras tareas.

Debe recordarse que muchas de esas primitivas pulperías trataban de “Postas” donde se descansaba de largos trayectos en los vehículos de esos tiempos como las carretas, galeras, volantas, o montados sobre caballos que debían sortear polvaredas o lodazales para poder conectarse con los distintos itinerarios en nuestro país.

Con el paso del tiempo, con nuevos caminos más transitables y la aparición de otros transportes modernos como el ferrocarril o el tranvía, y más tarde los primeros automóviles, este tipo de lugares fueron desapareciendo, en tanto otros se convirtieron en una mezcla de pulperías con almacenes de ramos generales con despacho de bebidas, cuando el avance de lo urbano se hacía realidad.

Ellas habrían de engendrar a nuestros cafés, aún, cuando estos ya no están relacionados con lo rural o suburbano sino que son la referencia necesaria de nuestros barrios urbanos y portan también parte de su herencia hispana o italiana en los bodegones.

El barrio, aquello que se encuentra fuera de la ciudad, para diferenciarlo del “centro”, más que un ámbito geográfico, resume la forma de vida de una pequeña comunidad donde, las tristezas y las alegrías se confunden en la construcción de la vida del común de la gente. En muchos de ellos aún perduran los afectos y especialmente la solidaridad, especialmente ante las desgracias del vecino.



Además, especialmente, se constituye en un refugio al cual se vuelve ante las agresiones del mundo exterior a los fines de la contención y en la búsqueda del abrazo amigo. Sin embargo, ese denominado común, permite diversidades de distintos tipos, que también les hace exhibir identificaciones propias, se trate de personajes o lugares identitarios.

Todo ello lo hacen irrepitibles de tal manera que ello se encarna en cada uno de nosotros y nuestra identidad con el lugar que, alguna vez, cuando a Troilo alguna vez se le recriminó haberse ido del barrio hacia el “centro”, el Gordo con su sapiencia natural les contestaba a través de su cascada voz “¡que yo me fui de mi barrio! ¡Qué me voy a ir, si siempre estoy volviendo!.

En esa región tan particular de la vida y convivencia barrial, estarán sus lugares de encuentro, como el café o el club del barrio. Ambos referencian un especial amor a su lugar de origen y pertenencia y con seguridad la mayoría del barrio los ha transitado en algún momento de su vida.

El primero, aquel que los versos del gran Discepolín señalaban que “De chiquilín te miraba de afuera”, albergó a lo largo de su historia los sueños de cada uno de sus contertulios y fue refugio fiel donde siguiendo con los versos del gran Santos se lo sintetiza a través de “...se aprende filosofía, dados, timbas y la poesía cruel de no pensar más en mí...”. Seguramente ha ocupado el espacio necesario de terapias de otros tiempos, y de todo tipo de políticos y directores técnicos de café, como lo señalaran los versos de Chico Novarro en “Cantata a Buenos Aires”: “Una ciudad donde siempre hay un lugar abierto/y en cada bar una mesa donde arreglan/el mundo los que

quedaron despiertos.../Una ciudad donde todos opinan y se forma/una selección en cada esquina.../.

Allí, en esas mesas de los cafés de su barrio, Goyeneche supo estar, junto a sus amigos. El mural con su figura y la placa que lo certifica se recrea en la esquina de Tamborini y Balbín (ex Del Tejar), donde antaño estuvo el Bar-Pizzería “San Quintín”, del cual sería un asiduo contertulio en todas esas tardes de charlas, naipes, café y cigarrillo. Allí, en ese templo laico de la porteñidad, de amores “calamares”, tango, política y mujeres. Pero con el tiempo habría de ser suplantado por otros ramos. Además, también frecuentaría el “Tren Mixto” de Roque Pérez y Del Tejar.



Pero, aun cuando el Polaco era un habitué al “San Quintín” siempre se hacía tiempo para pasar por el Bar-Fonda “La Sirena” propiedad de su amigo y compañero de grado en la primaria, Marcelino Mayol, ubicado en Balbín y Núñez, especialmente cuando volvía en la madrugada de actuar en “El Caño”. El añejo establecimiento se remontaba a finales del siglo XIX, ya que comenzó a funcionar en el año 1876 como pulpería, en ese aún espacio rural como era Belgrano de entonces, hoy Saavedra o Coghan como pretenden otros. Además, era Posta obligada de carros en el Camino Real de San Isidro que unía el viejo Mercado de Belgrano con el Fondo de la Legua. En ese imaginario “saavedrense”, el establecimiento sufriría distintos cambios hasta que, en 1930, el abuelo de Marcelino lo alquila e inaugura un renovado local un 12 de febrero.

Desde esa fecha, en forma ininterrumpida, la familia Mayol, atenderían personalmente ese salón con sillas y mesas de madera, inmensos espejos, fotos de los grandes del futbol y el canto popular o del barrio. También en el predio funcionó una cancha de bocha y junto a la misma una glorieta donde, en tiempos de verano, se realizaban espectáculos artísticos. Tampoco faltaban las mesas de billar donde Roberto exhibía sus habilidades. Las buenas épocas, especialmente en la década del “40” le permitirían a los Mayol adquirir el inmueble e ir mejorándolo.



Por sus mesas pasaba la gente del barrio, pero también algunas celebridades que en muchos casos sobrepasan su límites, como el plástico Elías Enea Spilimbergo, Julio Cozzi o Edmundo Rivero, además del “Polaco”, por supuesto. También harían escala, para algún café, muchos músicos e intérpretes, como el “Flaco” Spinetta, Rinaldo Raffaelli, bajista de Charly, cuando iban a

grabar a la RCA Víctor que estaba a pocas cuadras; o los feriantes de avenida Del Tejar entre Núñez y Republicueta (doy Crisólogo Larralde) antes de abrir los puestos, a tomarse alguna ginebrita, junto a los operarios de las fabricas Fate y Nestlé, también cercanas, para degustar en sus mediodías sus famosas sopas o pucheros, y por las noche la “ropa vieja”.

Ese lugar de afectos, confidencias y tenidas gastronómicas, como ocurrió con otros tantos, habría de sucumbir su lucha diaria en el 2011. No sería suplantando, como en el Roxy de Serrat por un banco sino por un súper, pese a lo cual cuando algún vecino concurre a realizar su compra, cree ver entre otros compradores, al “Polaco” que con su pinta de “cowboy saavedrense” se encamina hacia una mesa donde, seguramente, lo estarán esperando Juan Carlos junto a los demás amigos, para escucharlo entonar “Cantor de mi barrio”

Yo soy el cantor de mi barrio
 Que vino hasta el centro buscando olvidar,
 Con una guitarra templada y unos tangos viejos
 Que aprendí al pasar...
 Mi nombre no tiene importancia
 Cantor en el barrio me suelen llamar,
 Si tengo una pena tan honda
 Perdonen muchachos, les voy a contar.

Yo, que a la vida le di
 El encanto de amar
 Y perdiendo aprendí,
 Hoy que la he visto pasar
 Sollozo al recordar
 Mi vieja herida.

Nunca le negué mi amor
 Fue perverso el querer
 Por ser bueno la amé,
 Y al verla así como la vi
 Por esas calles de Dios
 Yo voy vagando sin fe.

Yo soy un murmullo de barrio
 Que canta su pena llorando al pasar,
 Un hombre que vive sin vida
 Que ha perdido todo por saber amar.
 Me dicen cantor en el barrio
 Me piden que cante, no puedo cantar,
 Si tengo una pena tan honda
 Perdonen muchachos, quisiera llorar.

Letra : Francisco Loíacono (Barquina)
 Música : Juan José Riverol

CAPÍTULO IX

EL DOLOROSO DESTETE CON EL MAESTRO

La última etapa de su labor como cantor de Troilo, comenzaba a insinuar la aparición de un Goyeneche distinto, donde el cantor de orquesta daba paso al intérprete solista. ¿De qué trataba esa forma distinta de cantar?

El mismo “Polaco”, en un reportaje, cuando se le señala que alguna vez había dicho “cuando yo cantaba nadie me daba bolilla” a lo cual rotundamente contesta “No, eso es mentira. Y es, además una grosería. ¿Cómo voy a decir “cuando yo cantaba? ¿Y ahora qué hago? ¿Y qué hago, toco la guitarra? Cuando yo era un cantor de orquesta, cantaba como quería el director. Cuando fui solista, empecé a hacer lo que yo quería...” Y ello lo corroboraba en la famosa charla con Antonio Carrizo, cuando este le hace una pregunta similar, Goyeneche le contesta interpretando el tango como cantor de orquesta y luego como intérprete solista. Podía hacerlo de las dos maneras, pero ya había elegido un camino para ser el verdadero “Polaco”, más allá de discusiones bizantinas si tenía más o menos voz. La realidad era otra, había nacido el intérprete, ese que marcaría toda una etapa del tango cantado.

En ese camino, aún, estando con Troilo, el maestro le había dado el visto bueno para que realizara actividades como solista. Fue así que, conociendo la enorme calidad de los músicos de la orquesta, junto a dos grandes camaradas como el “Tano” Berlingieri y “Pajarito” García, a los que se le agregaría Alcides Rossi, recién incorporado al conjunto, elegiría para integrar el trío “Los Modernos” que habría de secundarlo en esa nueva etapa, debutando en la Radio Libertad de Alejandro Romay. Además, el 14 de junio de 1960, grabarían para el sello montevideano Sondor, un simple, con el tango “Tamar” con música del propio Berlingieri y letra de Oscar Núñez, y “Torbellino” con música de Leo Lipesker y letra del uruguayo Federico Silva, el cual se completaba con dos instrumentales: “Mi pesadilla” y “El Guardián” un vals peruano anónimo.

En 1963, el contrabajista Eugenio Pro habría de suplantar a Rossi en el trío y ante una propuesta del sello Caravelle, que le había comprado los derechos a la TK realizaría una nueva grabación. Allí habría de aparecer una impronta del “Polaco” que era, su intuición para abordar los temas y su innata calidad para adaptarse al acompañamiento, a tal punto que elegían un tema, lo ensayaban una o dos veces y de inmediato lo grababan, haciéndolo todo junto sin separar la banda musical de la voz, lo cual comenzaba a llamar la atención de expertos. Así hicieron el “LP” “Tango, aquí estás... cómo sos...”, el cual no tendría éxito en las ventas.

El mismo contenía los temas “Torbellino” y “Tamar” que ya habían grabado, además de “Yo te perdono” con música de su tío Roberto y de Enrique Cadícamo, “Lejana tierra mía” y “Cuesta abajo” de Gardel y Le Pera, “Contramarcas” con música de Rafael Rossi y letra de Federico Brancatti y por último el vals “Plegaria” con música y letra de Ángel Cabral.

Ese escaso suceso del disco estaba emparentado con la profunda crisis que sufría el tango, lo cual se engarzaba en una crisis general del país. Como digresión, a la trayectoria de Goyeneche, debemos señalar qué ocurría con nuestra música popular urbana, como ya lo hemos señalado en otros trabajos.

La historia que le tocaba vivir a los argentinos, era de grandes dificultades no solo en lo económico sino también en lo político, social y cultural. Los golpes cívicos-militares ejercidos contra gobiernos elegidos a través del voto popular, producen de inmediato acciones represivas al ejecutar sus ajustes económicos, y el de 1955 no podía ser una excepción donde no solo serán perseguidos y encarcelados, o asesinados los sectores políticos o sindicales, sino que también el hombre y la mujer común, entre ellos sus artistas populares.



Al igual que con el gobierno del Presidente Yrigoyen, con la caída del gobierno peronista muchos de sus intelectuales, entre ellos sus artistas, y como proceso inverso al producido en el periodo 1946-1955 con hombres y mujeres como Petrone, Pugliese, Yupanqui o Lamarque, esta vez serían los destinatarios de la persecución y de las listas negras nombres como los de Hugo Del Carril, Nelly Omar y un caso muy especial como el de Cátulo Castillo.

Cátulo, hombre de la cultura, había sido durante el último tramo del gobierno peronista Presidente de la Comisión Nacional de Cultura. Ello le valió ser tildado por el gobierno militar, apoyado por los sectores culturosos, principalmente porteños, como alguien que no estaba a la altura de nombres como los de Hernández, Sarmiento, Guido Spano o Lugones, entre otros hombres famosos de nuestra historia oficial.

Cátulo había cometido el pecado, para ese sector de cocardas culturosas, de ser un "simple letrista de tango" como algo denigrante y había cometido el delito de crear la cátedra de bandoneón en el Conservatorio Nacional de Música, el cual tendría a su frente a Pedro Maffia o de ponerle el nombre de "Enrique Santos Discépolo" al entonces teatro Alvear. Esa tremenda osadía y ultraje a la "cultura oficial" de los suplementos dominicales sería sancionada con la persecución y el ocaso cultural, tal cual ya le había ocurrido a Discepolín. Dicho proceder no era más que repetir todo lo que ocurre en esos períodos de persecución de la "cultura populachera", aún cuando se encuentre representada por notables artistas.

Esa música identitaria del sentir nacional de esos tiempos había transitado su época de oro y se preparaba para el destierro a través de la falta de trabajo y la disminución instrumental de sus conjuntos, donde la orquesta pasaría a cuarteto, trio o dúo. Pese a ello algunos pocos resistían manteniendo sus conjuntos orquestales sabiendo que ello no tenía futuro, principalmente a través de su gran difusor, el baile, donde las órdenes militares impedían reuniones masivas y especialmente nocturnas. Lo que quedaba se redujo a pequeños ámbitos al igual que aquellos que concurrían a escuchar música de tango. Sin embargo, como toda crisis, también ella trae su renovación y ello, como hemos señalado, se dará en el tango con la aparición de nuevos músicos,

escenario que no era nuevo en el género, en su continua evolución, que se va adecuando a cada uno de los tiempos que le toca vivir.

Sin profundizar en su análisis, no estará de más recordar algunos antecedentes a dicha situación donde condiciones socio-económico-político del país, del mundo y propias del género y de sus intérpretes, produce su decaimiento y la desaparición de esa masividad, producto de una época que como bien apuntara Félix Luna, "Argentina era una fiesta".

Buenos Aires de los fines del 40 y principios de los 50 aparecía pujante y reluciente ediliciamente y sobresalía entre las principales ciudades del mundo, junto a Nueva York, Londres o París. Sus luminarias, taxis, trenes, subtes y nuevos edificios aparecían emparentados con las ciudades hermanas. El país había contado con amplias disponibilidades de caja que le había permitido tal despegue, aún cuando luego, con el cambio de las condiciones económicas-financieras del mundo de la posguerra, comenzaría a entrar en una zona de turbulencias ante la falta de estrategias geopolíticas y económicas, especialmente ante la falta de desarrollo de sus industrias de base, lo cual se habría de prolongar hasta nuestros días. Llegado los años 1952/1953 el país comienza a sentir la crisis, donde ya no puede fijar sus condiciones en el comercio exterior, principalmente en la comercialización de sus productos primarios. A su vez se produce el renacer de las potencias involucradas en la contienda mundial, especialmente con la aplicación del Plan Marshall y la asunción de Estados Unidos del liderazgo del nuevo poder mundial.

Aparecen nuevas tecnologías, hasta ese momento no desarrolladas como el vinilo, comenzando a desaparecer los viejos 78 de pasta para dar paso, primero a los "45" y luego irrumpir con los "33 revoluciones por minuto", denominado popularmente "longplaine", el cual reinaría por varias décadas hasta la aparición de los modernos CD y toda la nueva tecnología. Ello modificaba revolucionariamente la grabación, ya que de los 6 minutos del 78 que permitían dos temas mensuales, se pasa a 40 o 45 minutos, favoreciendo especialmente a la denominada música clásica para el caso de sinfonías u operas que de otra forma debían ser grabadas en forma fragmentada.

Los músicos de tango, encorsetados en el 78 y a su producción mensual de un disco, no lograron adaptarse al cambio. Carecían de la cantidad de obras necesarias para cumplir con las nuevas exigencias, y pasarán a ser sustituidos por los artistas del folklore que comienzan a tener un significativo despegue, aún entre los habitantes de las grandes ciudades, especialmente por la migración interna, los cuales logran posesionarse mucho mejor y adaptarse a las nuevas condiciones, dando lugar a la aparición de conjuntos que habrían de cubrir toda una etapa.

El fenomenal cambio hace perder calidad musical al tango, que hasta ese entonces elegía con suma pulcritud su disco mensual con temas estudiados y ensayados hasta el hartazgo, para pasar a completar el 33 con 12 temas, a razón de tres discos anuales. Ello creaba la necesidad de "rellenar" con temas intrascendentes, faltos de calidad, y agravado por la carencia de nuevos temas, se tratara de lo musical pero principalmente en la poesía.

Antes de que nuestra música urbana lograre reponerse del impacto sufrido, adaptándose a los cambios, le viene el golpe más significativo con la importación de música extranjera, que acompañada de técnicas de última generación y de su impresionante propaganda y difusión, lo introduce en una gran crisis. Como se diría hoy, el tango había perdido el mercado de la música masiva, además de desaparecer normativas proteccionistas sobre la obligatoriedad de la difusión del 50% y 50% de música nacional y extranjera, y comienza el boom del baile suelto, especialmente con la aparición de Bill Hayle que vende 15.000.000 de LP, Elvis Presley, Nicola Paone, Los Plateros, Pérez Prado y Antonio Prieto. Algo estaba pasando.

No solo se daba en la música sino principalmente en el baile. Al desaparecer las condiciones que permitían su masividad, el baile de tango se recluye, a veces por razones económicas y otras por impedimentos políticos de reuniones masivas, en pequeños reductos a los que solo concurren los habitúes de la noche, desapareciendo la familia que había sido fundamental en su etapa de oro. Ello habrá de extenderse por un largo período y solo a fines del siglo XX comienzan a darse condiciones, como suele ocurrir, llegadas desde el exterior, para valorizar una danza a la cual los argentinos habían abandonado, pero manteniendo siempre reductos especializados. Los grandes bailes populares, especialmente en los clubes de barrio, salvo algunas excepciones, no habrían de volver.

Serán momentos de premoniciones, como las del Papa “Juan El Bueno” que en 1959 predecía los tiempos negros por venir que habrían de sufrir muchos de nuestros pueblos dependientes. No solo retrocederíamos en lo económico y democrático, sino que comenzaría la noche negra de la cultura, con la famosa “noche de los bastones largos” y la pérdida de la autonomía universitaria, con la migración de nuestros mejores científicos y hombres de la cultura, muchos de los cuales no volverían nunca al país. Horacio Ferrer señala que eran tiempos “...en que las maneras del dolor humano pueden ser infinitas...”.

Continuando con el desarrollo de la crisis, no podemos dejar de lado la aparición de la televisión y los espacios que la misma empieza a ocupar en la vida de los argentinos, produciendo enormes mermas en casi todos los espectáculos masivos, se tratara de la música o el deporte. Serán pocas las orquestas que continuarán actuando, donde sus costos y las pocas demandas de trabajo no le permitirán subsistir. Entre ellas podemos citar a D'Arienzo, Di Sarli, Troilo, que con el tiempo formará trío y cuartetos o actuará en obras de teatro, y Pugliese caso único que enfrentó todas las problemáticas laborales pero que, gracia a su tenacidad, ideología y conformación de una real cooperativa en sus conjuntos, mantuvo su orquesta hasta que lo sorprendiera la muerte. También encontraremos a José “Pepe” Basso, Salgán o Francini y Pontier conjuntos de raigambre decareana, u otros netamente tradicionales como Mancione, De Angelis o Tanturi, entre esos pocos que podían sobrevivir.

Precisamente Troilo, volviendo a Goyeneche, se había percatado ya de las enormes dificultades para poder seguir manteniendo su orquesta y así comenzaba a experimentar con conjuntos de menores integrantes. Conjuntamente con ello, como hemos señalado, se produce una enorme crisis en la producción autoral de letras de tema de tango, que solo se sigue alimentando por tangos ya tradicionales y unos pocos que aparecieron en la década del “50”. En esa nivelación que existía hasta ese entonces entre los temas instrumentales y aquellos que tenían letra, ante la falta de aparición de nuevas obras y especialmente de nuevos poetas, el tango instrumental había tomado la delantera a través de las obras de los músicos tradicionales como de la vanguardia que había llegado al escenario de la música popular urbana.

Además de la falta de nuevos poetas o de temas de los hombres tradicionales del tango, tampoco se deberá olvidar la censura que habían tenido sus letras a la que le seguiría una autocensura, todo lo cual daría lugar a temas faltos de calidad que carecían de todo mensaje. Solo se deberá recordar muchos de esos temas de tangos abolerados y pegajosos que se habían apoderado de algunos conjuntos musicales, especialmente de aquellos que tenían mayor difusión y recepción del público. Se había caído en un enorme pozo de insustancias poéticas que, a su vez inhibía a los poetas a escribir temas profundos como había sido en otros tiempos. Modificar dichos parámetros llevaría tiempo, de allí que muchos cantores, como el caso de Goyeneche, optaban por temas ya consagrados, como forma de asegurarse el sustento popular.

En el arribo de la década del “60”, una crisis muy importante era abarcativa de nuestra música popular urbana, dada todas las circunstancias apuntadas, lo cual también había llevado al cierre de numerosas casas donde sus artistas poder trabajar. Así habían desaparecido “El Marzotto”, “El Germinal” o “El tango bar”, entre otros tantos. A ello se le agregaba la falta de ventas de discos de las distintas agrupaciones, con el agravante de haber aparecido conjuntos u orquestas en las que se añoraba la histórica calidad del género.

Como hemos señalado, Troilo entendía, mejor que nadie, esa crisis y trataba al igual que otras pocas orquestas pelear ante los molinos de viento que portaban la música extranjera ante el apoyo masivo de las grabadoras y difusoras. En ese intento realizó una extensa gira por distintas provincias como Córdoba, Mendoza o Santa Fé, lo cual sin embargo no mejoraba las recaudaciones, a tal punto que los carnavales, en lugar de ser contratado por una institución importante, las realizó en un club de barrio, el “Glorias Argentinas” del barrio de Matadero. Al finalizar las carnestolendas, reinició una gira por distintas localidades de la provincia de Buenos Aires, retornando a Buenos Aires para actuar en la “Richmond” de Suipacha, además del “Marabú” y en Radio Belgrano. Hacia finales del mes de abril de 1960 abandonaría la orquesta Ángel Cárdenas para actuar como solista, por lo cual Goyeneche quedaría como el único cantor de la misma.

Pero la crisis continuaba y pese a alguna gira por Uruguay en el mes de junio debió aceptar la propuesta de Clemente Lococo para actuar en el Gran Cine Teatro Opera de la avenida Corrientes donde junto al “Polaco” harían temas como “Malena” con música del gran Lucio Demare y letra del barba Homero Manzi, además de actuar como cantor invitado un ex cantor de la orquesta, Jorge Casal, pero el acompañamiento sería un cuarteto donde el bandoneón de Pichuco estaba acompañado por la guitarra de Roberto Grela, el contrabajo Eugenio Pro y el guitarrón de Ernesto Báez, es decir su orquesta tradicional había sido sustituida por un cuarteto lo cual denotaba que la crisis lo había alcanzado. El desenlace se acercaba.

El “Polaco”, como lo fue a lo largo de su vida, era una persona austera que solo pretendía mantener a su familia sin acrecentar su patrimonio. Seguía viviendo en la misma casa y hacía la vida de siempre. Con lo que le pagaba Pichuco se sentía realizado y no pretendía otra cosa. Así que nunca le planteó al maestro ningún otro tipo de remuneración de la que percibía. Pero el problema no era el “Polaco” sino la situación del país que agredía a su gente, especialmente a los sectores más humildes.

Además, el “Polaco” gozaba de una entrada extra que no era económica, pero a la que él valoraba mucho más. Era la amistad y el compañerismo que Pichuco le dispensaba. No solo recibía del maestro el permanente apoyo a su cantor sino que le permitía que Goyeneche confraternizara con él donde estuvieran. Se había creado un vínculo que superaba lo artístico y ello, con el tiempo, llevaría a que lo considerara el hijo que nunca tuvo. Por ello y tantas otras cosas el “Polaco” se sentía plenamente recompensado estando en la orquesta del maestro y nunca se le pasaba por su cabeza alejarse de la misma, o incluso de ese nuevo cuarteto. Allí, junto al maestro, en cada uno de los lugares en que les tocaba actuar, tenía la posibilidad de conocer y estar con hombres y mujeres del acontecer artístico, como serían, entre otros los casos de Ángel Magaña, Dringue Farías, Fidel Pintos, o aquellos ídolos del River del Gordo como Pedernera, Moreno, DiStéfano o Walter Gómez. Estando con Troilo también tenía la inmensa alegría de tener a todos sus compañeros de la orquesta, entre ellos muchos que serían sus amigos, como el “Tano” Berlingieri o Atilio Stampone que habría de suplantarlo en 1964.

Estaría con el Dogor, cuando la orquesta cumplió 25 años y los programas de homenaje en el canal once o el gran festejo en el club Peñarol de Montevideo, o en el regreso a la RCA Víctor donde grabarían con la orquesta y el cuarteto. Con la orquesta llevarían al surco los temas "Homero" del maestro con Cátulo, "Garúa" con música también del maestro y letra del gran Enrique Cadícamo; "Mi luna" con música del cantor Carlos Olmedo y letra de Lito Bayardo, y el tema "Coplas" con música de Troilo y letra de Alberto Laureno Martínez, a dúo con Elba Berrón que se había integrado a la orquesta.

Hacia mediados de 1963 dejarían los temas "Como se pianta la vida" con letra y música de Carlos Viván, "Pa' que bailen los muchachos" de la dupla Troilo-Cadícamo, que había sido ya un éxito con en voz del "Tano" Fiore. Además, grabaría a dúo con Roberto Rufino, que se había incorporado a la orquesta, el vals "Quiero huir de mí" con música de Manuel "Manolo" Sucher y letra de Roberto Cantoral. Se completaría con dos temas que llegarían al sentir popular, una segunda versión de "San Pedro y San Pablo" de Spitalnik y Huasi, y esa obra para la historia de la música popular "La última curda" del Gordo y de Catulín, que en la voz y la interpretación del "Polaco" alcanzaría las mayores tensiones emocionales.

Pero, todos esos éxitos con el Gordo, estaban llegando a su término, donde el maestro, con espíritu sabio iba preparando el camino para alejar al "Polaco" de su lado y empujarlo a que se pusiera los pantalones largos musicales y comenzara a construir su propia carrera. Ello tendría inicio ya cuando, en septiembre de 1963, estrena el espectáculo "Tango" en el teatro Odeón y su cantor preferido no actúa, invitando a Rivero. Ante dicha situación, el maestro profundiza el quiebre y cuando Goyeneche le inquiriere sobre qué ocurría, le contesta, muy a su pesar, "vamos a tener que dejar". Un desconcertado Goyeneche trata de encontrarle una explicación, a lo cual Troilo le contesta que dada la situación ya no podía seguir pagándole lo que en realidad se merecía y que tenía que encarar su propio camino y ante el amague del "Polaco" de resistirse a tal decisión, le cierra toda posibilidad con ese famoso "te vas o te echo", y ante ese doloroso desenlace lo trata de suavizar para agregarle que estaba en lo mejor de su carrera y para terminar el diálogo lo cierra con un "tenés que irte porque quiero", como una forma de no dar marcha atrás. Como siempre, ese Dogor sabio, tendría razón.

CAPÍTULO X

DE CANTOR DE ORQUESTA A INTÉRPRETE SOLISTA

Poco antes de encaminarse por ese iniciático camino de la interpretación, Goyeneche dejaría grabado, como cantor de Troilo, los temas “El Metejón” con música de su tío Roberto y letra de Florencio Chiarello y “Tamar” del “Tano” Berlingieri y Oscar Núñez, que ya habían grabado con anterioridad. Pero el camino inexorable de nuevos rumbos había comenzado.

Lo haría transitando distintos boliches, aunque con poca repercusión, estando acompañado por un trío que integraban Armando Cupo que fuera el pianista del “Flaco” Moran, Luisito Stazo de basta trayectoria en distintos conjuntos y el contrabajo del reconocido Mario Monteleone. Ello también marcaba que ya no volvería a actuar en forma estable con el Gordo, con el cual dejaron 25 temas grabados. Troilo, por su parte, ya tenía nuevos cantores: a Rufino se agregaban Tito Reyes y Nelly Vázquez.

En tanto el “Polaco” seguía errante, sin poder comprender, o quizá asimilar ese golpe en la mandíbula que significó la decisión de Troilo. No entraba en su cabeza que no pudiera seguir cantando con el maestro, el cual, pese al dolor que ello también le producía, le seguía negando toda oportunidad de reingresar a su orquesta. Pero, como solía ocurrir, el Gordo tenía razón.

En tanto, ello significó para Goyeneche alejarse del circuito del tango en el centro y deambulaba, derruido espiritualmente por los barrios de la ciudad o alguna pequeña gira por el interior del país o el Uruguay. Serían de los peores momentos de su vida, además de afectarlo económicamente.

Hacia fines de ese año 1964 volvería al disco, acompañado por el trío, haciendo distintos temas en ese LP titulado “Roberto Goyeneche, la máxima expresión del tango”, en el sello Edward de Montevideo, aunque grabarían en Buenos Aires. Estaría los tangos “Frente al mar” de Mariano Mores y Rodolfo Taboada, el vals “Carrousel” de Armando Pontier y Federico Silva, el hermoso tema “Tengo” con música de Roberto Pérez Prechi y Eugenio Majul, “Viejo Buenos Aires” música de Mariano Mores y letra de Martín Darré, “Que falta que me hacés” con música de Armando Pontier y Miguel Caló y letra de Federico Silva, “No nos veremos más” de Luis Stazo y Federico Silva, “Mi malacara y yo” de los mismos autores anteriores, y “Por este amor” con música de Leo Lipesker y letra de Alejandro Romay. Al igual que con la grabación anterior, esta tampoco tendría repercusión de venta, pasando desapercibido, perdido en las bateas. Era propio de la época y del ocaso en que había entrado nuestra música popular urbana, especialmente ante la llegada de otros ritmos que seducían a la juventud, tanto en sus temáticas como, principalmente, en el baile suelto. No sería fácil transitar el desierto y, quizá, tampoco se volvería a la época de oro. Aquello de que la historia no se repite sino que se sucede, se le daba al tango.



Había llegado el tiempo del colombiano Ricardo Mejía, hombre que la RCA Víctor había colocado como Gerente artístico, el cual se había percatado del momento y el tango en retirada, lo cual ayudó a hundir más y, con mucho de “Torquemada”, mandó destruir a través del fuego todas las matrices de tango de los últimos 50 años de la grabadora y concluido ello haber producido el fenecer de una herencia cultural. El camino estaba despejado para insertar en nuestro país aquello que se conoció como “Nueva Ola”.

El ejecutivo sabía perfectamente que instrumento tocar para crear éxitos editoriales. Un país en decadencia, sin valores sobre los cuales sostenerse, era presa fácil para este tipo de aventuras económicas, donde conocía al dedillo como se expresaba esa juventud a la que habría de direccionar su nuevo producto y ello lo haría a través de jóvenes intérpretes con hambre de notoriedad, en un país que en poco tiempo habría de presenciar otro golpe cívico-militar.

Entre esos jóvenes aparecerían la mayoría de nombres ignotos o de escasa trayectoria, aún cuando también había alguno que ya había tentado suerte en diversos ritmos incluido el tango. Joly Land, Nicky Jones, Johnny Tedesco, Cachita Galán, “Perico”, Lalo Fransen o Violeta Rivas, además de tres nombres que con el tiempo serían referentes en nuestro género como el “Negro” Raúl Lavié que llegado de su Rosario natal había cantado con Héctor Varela, el Pichi Fabián y el famoso “Camaleón” en producción de Chico Novarro que, pasado ese período habría de dejarnos músicas y letras de honda expresividad porteña. A ellos, al poco tiempo, se habría de agregar el “mascarón de proa”, Ramón Ortega, que venía de su Tucumán natal y que al poco tiempo sería “Palito” Ortega.

La visión de Mejía habría de producir un boom en venta de reproducciones discográficas, y apariciones en radio y televisión, aunque sabemos que esos “éxitos” tiene poca sustentabilidad en el tiempo, pero mientras tanto suma ganancias, a través de la tremenda campaña publicitaria en cada uno de los medios masivo de comunicación. Ello se había asentado especialmente en las grandes ciudades como Buenos Aires, Rosario o Córdoba. En tanto el tango, en estado de invernación, no lograba salir de ese marasmo y solo algún atisbo de reacción a cargo del cantor uruguayo, nacido en Las Piedras, Julio Sosa.

Valga como homenaje a esa patriada de Julio que, llegado de Uruguay, donde había cantado con varios conjuntos de la vecina orilla, estaría con la orquesta de Francini y Pontier, Francisco Rotundo o Armando Pontier, comenzando a grabar en 1961, dejando recordados éxitos como “La Gayola”, “Quien hubiera dicho”, “Padrino Pelao”, “Enfunda la mandolina” o “Tengo miedo”. Ya como solista estaría acompañado por la orquesta que dirigía ese gran músico y director Leopoldo Federico. Su estilo de recio cantor haría que se le apodara “El varón del tango”, al igual que se

denominaría esa primera grabación. Pese a la crisis del tango, Sosa lograría un gran éxito en su venta que nivelaba las grabaciones de muchos “nuevaoleros”. También Sosa entendió qué herramientas se debían utilizar para enfrentar esa realidad y así asumió el liderazgo de la lucha en la defensa de nuestra música popular urbana. Ello lo llevó a cabo a través de presentaciones en televisión y en cine donde, junto a Beba Bidart, protagonizarían “El firulete” cuyo argumento señalaba que los jóvenes de la nueva ola terminaban por pasarse a los cortes y quebradas. Lamentablemente su tiempo en esta tierra no le permitió continuar en esa lucha. Julio partía para juntarse seguramente con Carlitos.

Y en esta tierra el “Polaco”, pese a todos los contratiempos, la seguía peleando. El dejar de cantar con Troilo, como hemos señalado, además del dolor que ello le producía, también le había creado necesidades económicas para cubrir, por lo cual debía tener una mayor cantidad de actuaciones que por lo menos compensaran lo que percibía con el Gordo. Todo ello, en consonancia, significaba menos tiempo para disfrutar con su familia, Luisa y los chicos que ya comenzaban a ser adolescentes, con sus amigos y con su principal hobby, sus jilgueros y demás especies que coleccionaba en esa pajarera que había construido cuando refaccionó la vieja casona de la calle Melián.

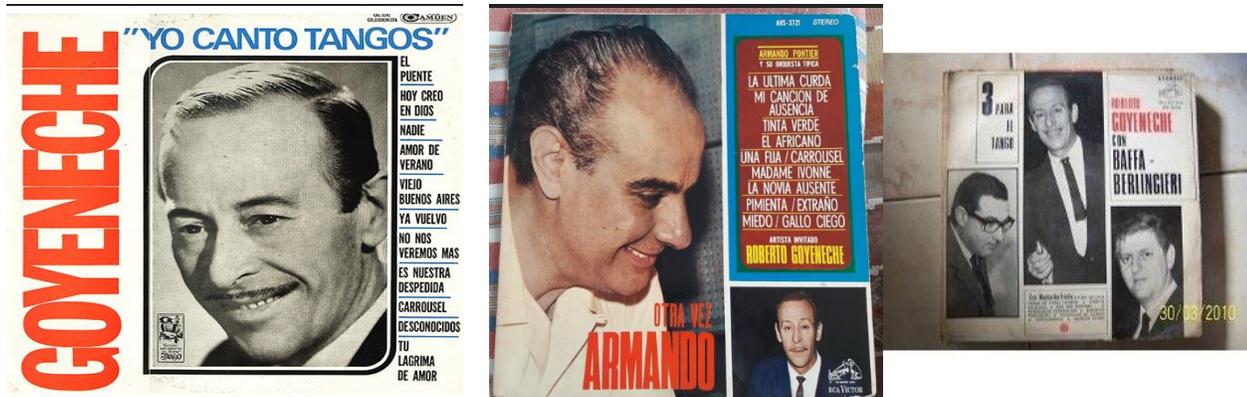
La presencia de un nuevo representante artístico, Roberto Piraneo, era su base de sustentación laboral, con lo cual, en ese verano de 1966 actuaría en el II Festival del Tango de La Falda, además de actuaciones en el cabaret “Macumba” de Mar del Plata, donde conocería al pianista Julio Davila que habría de acompañarlo en el futuro. Además, actuaría en el “Chantecler”, en el “Patio de Tango” o en distintas cantinas, y en una corta gira por la provincia de Córdoba.

Ben Molar que, paradójicamente colaborara en la RCA Víctor con Mejía, se encontraba seleccionando a los músicos, intérpretes y poetas que habrían de grabar “Los catorce del Tango”, entre los cuales había pensado en Goyeneche, lo cual no pudo concretarse ante una desinteligencia horaria y allí se frustró su participación en dicha obra. Pero otra tarea le deparaba la propuesta del poeta uruguayo Federico Silva para que hicieran una nueva grabación, embarcándose en esa aventura, a través de sus propios bolsillos, utilizando al sello Antar-Telefunken de Montevideo.

Así, acompañado en seis temas por el conjunto que dirigía Roberto Pansera, harían “Tu lágrima de amor” de Carlos Figari y Roberto Lambertucci, “El puente” de Armando Pontier y Federico Silva, “Yo creo en Dios” y “Yo canto tangos”, ambos de Roberto Pansera y Roberto Lambertucci, “Nadie” de Juan José Paz y Roberto Lambertucci, y “Es nuestra despedida” de Pontier y Silva.

Con el trío de Stazo, Cupo y Monteleone, grabaría los temas “Amor de verano”, “Desconocidos” “Ya vuelvo” y “No nos veremos más” los cuatro tangos de Luis Stazo y Federico Silva, y “Viejo Buenos Aires” de Mores y Martín Darré.

El LP tenía, sin duda, una enorme calidad, tanto en su música como en sus letras. Ello llevó a que Silva comenzara a deambular por las distintas discográficas con el acetato en mano, pero como solía ocurrir, los directores artísticos, muchos admiradores del “Polaco”, sin embargo le señalaban que no era material que pudiera tener éxito, ya que consideraban que Goyeneche no atraía a un público ávido de otras sensaciones musicales, además de apostar a la muerte del tango. Sin embargo, siempre hay un adelantado y ese sería Aquiles “El Flaco” Giacometti que habría de pegar una vuelta de timón.



Giacometti se había hecho cargo de la Gerencia Artística de la RCA Víctor suplantando a Mejía, ese colombiano que tanto había hecho para desacreditar al tango en favor de la “nueva ola”, el nuevo negocio que había tenido la grabadora pero que, como suele ocurrir, muchos de ellos son éxitos efímeros, carentes de calidad artística. El “Flaco” por el contrario era un conocedor del género y tenía mucho tango en su mochila.

Una noche, luego de que el “Polaco” hiciera su entrada en el “Tabarís” lo invitó a su mesa y allí le propuso grabar acompañado por Armando Pontier, artista exclusivo de la grabadora, que en ese momento gozaba del favor popular. Serían seis temas cantados y otros tantos instrumentales. Por supuesto que aceptó de inmediato tanto por la oportunidad de grabar para la RCA Víctor como de estar acompañado por Pontier, hombre respetado en el ambiente del tango. Era una nueva oportunidad y quizá, sin saberlo, sería una bisagra en su carrera.

Valgan tan solo algunos párrafos para recordar la trayectoria de Armando, aquel que con sus hermanos musicales Enrique Mario Francini, Héctor “Chupita” Stamponi y Crístobal Herrero, integraran la “embajada de Zárate”, aunque alguno había nacido en la lindera Campana. Todos ellos, luego de actuar con la orquesta zarateña del maestro Juan Elhert emprenderían la aventura porteña, incorporándose a la orquesta del maestro Miguel Caló, en aquella gran orquesta a la que se la denominaría “la orquesta de las estrellas” en la que también estarían Juan José Paz, Fernando Tell, Ángel Domínguez, Aquiles Aguilar, Fernando Cabarco, Alberto Del Bagno o el malogrado Osmar Maderna, entre otros. Luego formaría dupla con su hermano Francini, para continuar con su propia orquesta, y especialmente como gran acompañante de cantores. Como autor, solo recordar, entre otras tantas “Milongueando en el 40”. Ese hombre del tango sería el encargado de acompañar al “Polaco”

Los temas, que eligió el mismo Giacometti, fueron grabados en los estudios ION, primero los instrumentales “Tinta verde”, “El Africano”, “Una hija”, “Pimienta”, “Extraño miedo” y “Gallo ciego”, además de las bandas para que Goyeneche le pusiera la voz encima. El día que debía grabar “Madame Ivón” con música de Eduardo Pereyra y letra de Enrique Cadícamo, llegó con su vestimenta de la noche anterior, y en solo media hora, de una sola toma, había grabado el tema. También haría “Mi canción de ausencia” de Roberto Pansera y Roberto Lambertucci, “Carrousel” de Pontier y Silva, “La novia ausente” de Guillermo Desiderio Barbieri y Enrique Cadícamo, el bello tango “Miedo” con música de Roberto Pansera y Julio Porte y letra de Ángel Cortese, aquel que sería un éxito en la interpretación del “Polaco” al igual que con “La última curda” del Gordo Troilo con letra de Catulín Castillo. Al poco tiempo, en febrero de 1967, Aquiles le alcanzó el LP llamado “Otra vez Armando” con la foto de Pontier y del “Polaco”. Quizá, por primera vez, los

medios especializados comenzaron a hablar del “Polaco” solista. Era una magnífica forma de empezar un nuevo año.

Ya, con ese éxito en el bolsillo, Giacometti siguió pensando en que Goyeneche debía grabar otros temas, pero, en esa búsqueda que tenía de nuevos valores, pensó en armar un trío para que lo acompañaran. Ellos sería amigos del “Polaco”, el bandoneón de Baffa, con el que había compartido las orquestas de Salgán y Troilo, el piano del “Tano” Berlingieri, con quien ya había grabado, además de ser un compinche en la orquesta del Gordo, los cuales aún eran músico de Troilo; además del gran contrabajista Fernando Cabarcos y otros música que completarían el conjunto orquestal. Pero además había pensado en un joven bandoneonista de la localidad bonaerense de Chacabuco, para los arreglos, que ya había demostrado su valía en el LP “Troilo for export”. Así comenzaba la relación del “Polaco” y Rubén Garelo, que se habría de prolongar en el tiempo. El disco se habría de llamar “Tres para el tango”.

El larga duración se habría de grabar en los estudios de TNT que quedaban, en ese entonces, en la avenida Santa Fé al 1000, hoy ocupado por el ensanche de la avenida 9 de Julio. Ese día, en tanto la orquesta estaba ensayando, Giacometti, le diría comenzar con “Alma de loca”. Ante ello el “Polaco” le contestó, ya podemos hacerlo con la orquesta, y allí sin necesidad de ecualizar o realizar mezcla alguna, en “vivo y en directo” se mandó uno de sus tradicionales y exitosos tema. Como siempre, y de una sola toma, lo grabó, siempre acompañado por la admiración de aquellos músicos que solían compararlo con grandes cantores internacionales, a él, que siempre era y permaneció con su sencillez de toda la vida.

Todos aquellos que lo presenciaban pudieron ver la ductilidad del “Polaco” para meter nuevos colores a través de un fraseo renovado, con los silencios necesarios y un léxico ajustado al tema, que ya comenzaban a entronarlo en el lugar de los elegidos. Completaría el LP con otros nueve temas: “Tango de otros tiempos” con música y letra del cantor Alberto Marino junto a Ulderino Caserio y Washington Reyes. “Callejera” con música del violinista Fausto Frontera y letra de don Enrique Cadícamo, que al comienzo de la década del “30” había interpretado Gardel. “Dice una guitarra” y “Trasnoches de ilusión”, hermosos temas con música de Raúl Garelo y Ernesto Baffa con letra de Rubén Garelo. El vals “Berretín”, música de Juan Armando Freyre y letra del guionista y hombre de radio Juan Carlos Mesa. “Pompas” de su tío Roberto y Cadícamo, “Contramarca” de Rafael Rossi y Federico Brancatti. Como moño a tantos bellos temas haría del gran Enrique Mario Francini y del inigualable poeta de Zárate Homero Espósito “Ese muchacho Troilo”, en el cual volcaba todo su cariño por alguien que llevaba en su corazón.

Ese muchacho Troilo...
 Como el fuelle que duele como él,
 Y su gran juventud hecha de arrugas,
 Parece un corazón latiendo en las rodillas...

Ese muchacho Troilo...
 Para mí que lo hicieron en mi casa
 Como el pan que la vieja siempre dio,
 Le sobra tanto amor que rompe los bolsillos!

Para qué volver a investigar
 La bola de cristal, si ya aprendió a vivir?
 Y entendió que hay madres que se van,

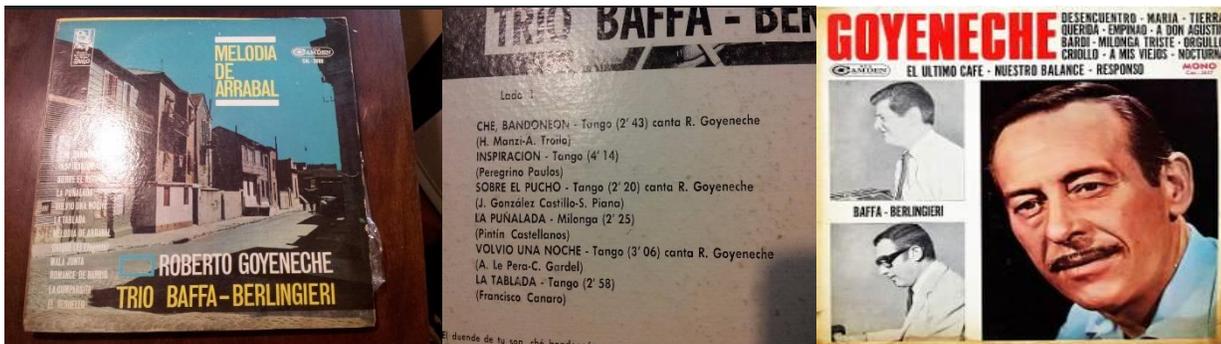
Amigos que no están
Y niños que se mueren sin juguetes...

Por eso el gordo Troilo
Tiene tantos pecados con razón,
Que al lado de Jesús y al lado del ladrón
También ganó su cruz de angustias y de alcohol...

Esta grabación no solo mostraba la ductilidad del “Polaco” y su enorme expresionismo sino también algo que habría de marcar su carrera. Fue un cantor que no esquivó cantar temas tradicionales, que fueron éxitos de otros cantores, sino que, a diferencia de muchos de sus colegas, fue un intérprete generoso de los nuevos valores de la poética. También esta grabación tendría éxito de venta, lo cual afirmaba el proyecto de Giacometti que, ya estaba gestando un nuevo LP.

El mismo, sin embargo, estaría compuesto con tangos cantados e instrumentales. Estos serían “Inspiración” de Peregrino Paulos y Luis Rubenstein, la milonga “La Tablada” de Pintín Castellano y Celedonio Flores, “La Tablada” de don Francisco Canaro, “Chiqué” (“El Elegante”) de Ricardo Luis Brignolo, “La Cumparsita” de Gerardo Matos Rodríguez, Enrique P. Maroni y Pascual Contursi, y “El Resuello” del propio Berlingieri.

En tanto el “Polaco” haría “Ché Bandonéon” y el vals “Romance de barrio” de Aníbal Troilo y Homero Manzi, “Sobre el pucho” de Sebastián Piana y José González Castillo, el padre del “Barba”, “Volvió una noche” y “Melodía de arrabal” de Gardel y Lepera. El trabajo volvería a ser un éxito de venta.



La “suerte que es grela”, sin embargo, volvía a sonreírle al “Polaco”. No solo eran éxito la venta de sus trabajos discográficos, sino que también actuaba en los mejores locales nocturnos de esos tiempos, como por ejemplo “Tangonorte” y los distintos medios lo tenían como un artista reconocido. Y aún, cuando la “Nueva Ola” tenía sus seguidores, este Goyeneche comenzaba a ser valorado por la gente joven y él no los defraudaba desde los interpretativos, pero tampoco desde el reconocimiento musical de otros géneros. Así, como supo tener por ídolo a cantores como Frank Sinatra o Tony Bennett, de quien siempre reconocía su increíble swing y fraseo, también era un admirador de Los Beatles, donde señalaba que se trataba de un conjunto de voces perfectas y de una gran calidad musical. Pero tampoco ninguneaba a los “nuevaoleros” argentinos, y señalaba que muchos enfrentamientos, como sucede normalmente, era producto de

intereses mediáticos. La tenía muy clara. Pero algo le estaba faltando para cerrar el paquete de su felicidad.

Eso podría anudarlo un 30 de octubre de 1967. Anteriormente, sin saber porqué, no había participado en el homenaje a Troilo en el Teatro General San Martín en julio de ese año, donde se festejara los 30 años del conjunto. Pero en ese final de octubre, en el Racing Athletic Club de Olavarría, donde actuarían ambos, además del Quinteto Real, Ástor con su orquesta, entre otros tantos, donde el "Polaco" luego de actuar con la orquesta del festival dirigida por Osvaldito Manzi, esperó que llegara el "Gordo" con su orquesta para poder escucharlos. Ese día no había comenzado bien para Troilo.

Unos días antes había muerto don Pedro Maffia y además lo aquejaba una gota con la cual debía lidiar, no pudiendo calzar su pie izquierdo con su zapato, debiendo hacerlo de sandalia. Pese a ello subió al escenario y una ovación de varios minutos le hizo olvidar todos sus males y tocar como nunca. Pero la cosa no terminaría allí.

Desde el lugar que el "Polaco" miraba emocionado al maestro, no pudo más y sin que nadie se lo pidiera impedir, se introdujo al escenario y allí, frente a ese público que observaba incrédulo, ambos se fundieron en un gran abrazo y, sin esperar, la orquesta arrancó con "El motivo" de Juan Carlos Cobián y Pascual Contursi, y "Sur" del maestro con letra de Homero Manzi. El final sería apoteótico y allí el maestro le diría "Ves, Polaquito, ya estamos iguales". Se había saldado la deuda y el amor renacía entre ambos.

CAPÍTULO XI

“EL CAÑO”



En marzo de 1962, sobre la calle Uruguay, se abren, por primera vez, las puertas del mítico “Caño 14”, conocido como “El Caño” por sus habitués, dentro de un local no muy espacioso que tenía capacidad para unas 100 personas y que desde ese entonces comenzaría a desbordar de hombres y mujeres que acudían a esa misa laica donde muchos “sacerdotes” animarían sus noches, que se repetirían de lunes a sábado a lo largo de 25 años de vida.

En los mentideros tangueros se comenta que el “Gordo” Troilo había embalado a Atilio Stampone, Vicente Fiasche y al ex crack de San Lorenzo y del seleccionado argentino Rinaldo "Mamucho" Martino conocido por su "gambeta" y también recordado por formar parte del terceto de oro o trío de oro, (una de las mejores delanteras del fútbol argentino que integró parte de la formación de San Lorenzo que ganó el campeonato argentino de 1946) para que abrieran un local tanguero, agregando como anécdota creíble o no que, para rematar la propuesta en la que entraba su propia actuación habría dicho “le ponemos "caño" por las dudas si nos va mal.....vamos a parar a los caños!, a lo cual parece que algunos le agregaron el 14, el número de los borrachos, como complemento que se merecía el lugar. En su primera apertura estarían el cuarteto de Aníbal Troilo con Roberto Grela, Enrique Francini con Héctor Stamponi y Horacio Salgán con Ubaldo De Lío, y ya desde ese momento el local comenzaba a quedar chico.

En atención a tal éxito, poco tiempo después, sus propietarios decidieron mudar el local al mítico sótano de Talcahuano 975 que tenía capacidad para 400 personas donde en sus inolvidables noches estarían, como suele decirse, los mayores integrantes del seleccionado nacional del tango, especialmente de ese entonces, tales como el Cuarteto de Troilo con Grela, el Sexteto Tango, el Sexteto Mayor, Juan Carlos Copes con María Nieves, Enrique Mario Francini, al que se recordará por siempre falleciendo un día 27 en agosto de 1978 tocando con Chupita Stamponi el tema “Nostalgia” comentándose que al auxiliarlo pudieron escuchar sus últimas palabras “Mi violín, ¿dónde está mi violín ?. También estarían en ese escenario Mariano Mores y los grandes cantores como el “Polaco” Roberto Goyeneche, el “Gordo” Alberto Podestá, el “Negro” Raúl Lavié, más adelante el otro “Negro” Rubén Juárez. Con Lucía Marcó, esposa de Stampone, como presentadora del espectáculo el que se iniciaba a las 23 en punto y concluían a la madrugada.

Goyeneche, que dio su presente en casi todas las noches, recordaba que en los “descansos”, los muchachos se trasladaban hasta el “Cuartito”, la pizzería que funcionaba lindera al “caño” y ya de madrugada, rebotaban en un viejo cafetín de avenida Caseros en pleno barrio Saavedra donde despedían la jornada con los amigos del barrio. La despedida también era a todo tango. En sus

años de esplendor, el “Polaco” no le decía “no” a nadie ni a nada. “Si hasta boleros lo oí cantar en ese boliche que quedaba a cuatro cuadras de su casa”, diría un habitué.

El Polaco, en noches memorables, cerraba el espectáculo junto a Troilo, Raúl Lavié, la orquesta de Atilio Stampone compartiendo el escenario con Osvaldo Pugliese y posteriormente, Rubén Juárez para quien presentarse en el Caño 14 le dio la posibilidad al público de encontrar un nuevo valor que el tiempo sería testigo de su calidad y espíritu renovador.

Como tal deberá recordarse que, luego de excusarse por el rock con el seudónimo de Jimmy Williams y, tras recorrer peñas y escenarios chicos, ese morocho cordobés que, además de cantar tocaba el bandoneón, comenzó a realizar giras por el interior con el eximio guitarrista Héctor Arbelo, que había acompañado a Julio Sosa. Hasta que, en 1969, Horacio Quintana lo escucha tocar y cantar y lo lleva al “Caño 14” y al sello grabador “Odeón”, donde registró su primera versión grabada: “Para vos Canilla”.

Su actuación en “Caño 14” conmovió al ambiente tanguero, que parecía estar esperando una figura joven y nueva, con su fuerza, calidad y espíritu renovador. Dieciocho meses de actuación consecutiva lo corroboran. Cuando lo escuchó “Pichuco”, le pidió ser su padrino artístico y Rubén lo recibió y lo aceptó como el maestro e ídolo que era.



“Siempre había algo que esperar de Troilo con el “Polaco”. Estábamos expectantes, gozosos. Cuando Fracini se enchufaba con el violín y viajaba, nos llevaba a todos en el viaje. Políticos, empresarios, deportistas y artistas de todas las disciplinas no querían perderse lo que sucedía en el lugar. En cada una de sus veladas el Caño se colmaba y muchos se volvían a sus casas sin poder entrar. Se dio el caso de que uno de los que se quedó afuera, una noche, fue nada menos que Carlos Perette, vicepresidente de la Nación, cuando Arturo Illia era presidente”, contaba Stampone en un reportaje sobre su casa de tango.

También ese templo laico tanguero supo sentir tristeza cuando una noche, uno de los suyos, cayó en su ley, ese 27 de agosto de 1978 cuando Enrique Mario Francini se desplomó sobre su escenario cuando, junto al piano de “Chupita” Stamponi interpretaban “Nostalgias”. Pero, seguramente, fueron mayores la alegrías que se vivían noche con innumerables y risueñas anécdotas como aquella que recuerda cuando el “Bambino” Veira, una habitué del lugar, cada vez que el “Polaco” interpretaba el tango “Garúa” de Troilo y Manzi, abría un paraguas o cuando hacía “Qué solo estoy” con música de Raúl Kaplún y letra de Roberto Miró, cuando dice: “...Frio.../de sentir adentro mío/primaveras que ya no volverán./Miedo de saber que solo queda,/días nuestros que se fueron/y ya no retornarán.../”, se colocaba un sobretodo, aun cuando fuera una noche de verano. Eran cosas quizá sin importancia pero denotaban la adicción que tenían muchos con esa casa.

Como dice el tango "...Pero como todo llega a su término en la vida, donde nada es duradero ni la dicha ni el pesar...", un día de 1986, propio de nuestros vaivenes como sociedad, luego de 25 años "El Caño" cerró sus puertas pasando unos años hasta que reabrió en un nuevo local en Recoleta donde actuarían Raúl Lavié, Alba Solís, y Alberto Podestá, Carlos Buono, Atilio Stampone (quien ya estaba desvinculado comercialmente del lugar) y los bailarines Gloria y Rodolfo Dinzel fueron los directores artísticos y quienes intentaron resurgir este tradicional reducto tanguero, pero lamentablemente tampoco las condiciones económicas eran las ideales para que el mismo continuara funcionando y así se cerraba definitivamente el ciclo de "El Caño".

Hecha la historia "del caño", volvamos a Goyeneche. Sus presentaciones habían sido esporádicas en los primeros tiempos de la casa. La calidad y envergadura popular de todos aquellos que integraban el elenco lo había convertido en un lleno total noche a noche. Era casi un lugar de éxito del tango en ese entonces en Buenos Aires. Ello le llevaría a que en 1968 se incorporara en forma estable para actuar cada noche junto a los demás artistas, haciendo dos entradas diarias. La primera acompañada por la orquesta estable que dirigía Atilio y la segunda, en la parte culminante de la noche, junto al cuarteto del Gordo.

El éxito era de tal envergadura y repercusión que se convertía en el paso obligado de distintas personalidades del quehacer nacional o extranjero que visitaba el país, donde, por supuesto estaban los artistas de los distintos géneros, especialmente músicos e intérpretes, como el "Nano" Serrat, uno más de la casa, cuando estaba en Buenos Aires, la cubana Olga Guillot o el recientemente fallecido, pasado largamente sus 90 años, pero aun activo, Charles Aznavour que siempre recordaba que, cuando cantaba el "Polaco" se ponía de espalda al escenario para poder captar mejor su fraseo y la fuerza interpretativa. Mejor homenaje, imposible.

Goyeneche se encontraba, en esa casa, que había hecho suya, en la cúspide de su carrera. Era un chico con un juguete nuevo. Había logrado el éxito total, especialmente poder estar cantando con el Gordo. Su sano e inocente humor reinaba en esas noches del "caño".



CAPÍTULO XII

LA NOCHE CON AMIGOS

Ello nos lleva a parafrasear un recordado programa de radio “La noche con amigos” que dirigiera el reconocido hombre de tango Lionel Godoy, donde el alma del mismo se sustentaba en nuestro género musical y en sus personajes. Dentro de esos personajes, sin duda, uno fundamental sería Roberto Goyeneche, no solo por sus dotes “cantábiles” sino por su esencia tanguera de muchacho de barrio. La noche, para el tango, tiene una connotación especial.

Así, como existen adoradores del Dios Febo, los noctámbulos son devotos de su hermana Luna o de su sucedánea luz de neón, inmortalizada en las “luces del centro”.

La bohemia, que tiene su hábitat en esta última, representa aquel estilo de vida que se aparta de la media de las convenciones sociales, especialmente en aquellos que practican los distintos géneros del arte. Se trata de una forma de vida particular que, generalmente se nuclea detrás de objetivos culturales.

Esa forma de vida, aparece especialmente en la París de mediados del siglo XIX, aun cuando también el término se refiere a aquellas personas proveniente de la Región de Bohemia, en la actual República Checa, donde existía una forma especial de vida, adoptada generalmente por artistas e intelectuales, como forma de diferenciarse de una sociedad patriarcal y burguesa.

Deberemos recordar que la obra de Henri Murger “Scènes de la Vie de Bohême” de 1847, serviría como pauta e inspiración para Giacomo Puccini y su ópera “La Bohème”. El prototipo del bohemio representaba el mundo de las ideas y el conocimiento, la creación artística y los valores intelectuales y el interés por otras realidades o manifestaciones culturales.

No solo París sería cuna de la bohemia, sino que también la España de finales del siglo XIX y principios del XX, especialmente en Madrid, sería centro de la bohemia a través de la “Generación del 98”, el “No vecentismo” y la “Generación del 27” a través de distintos nombres como los de Emilio Carrera, Alejandro Sawa, Armando Buscarini, Alfredo Pidal y Planas, Eduardo Zamocai, Rubén Darío o Mario del Valle Inclán, entre otros. Ello sería el puente necesario donde habrían de abreviar nuestros bohemios nacionales que, sin embargo, el hábitat primordial, el café, en nuestro suelo las pulperías, nacían con la patria.



Podemos señalar que ello se metaforiza en los versos del gran Discepolín “De chiquilín te miraba”, donde se recrea la atmósfera de los cafés, confiterías y lugares similares que supieron ser, y que minoritariamente resisten, como remanso fiel del caminante, del solitario y el apoyo espiritual de todo aquel que recala en sus mesas.

Allí el gran Santos “con su talento enorme y su nariz” habría de sintetizar su filosofía de “la mezcla milagrosa de sabihondos y suicidas” en donde “...se aprende filosofía, dados, timbas y la poesía cruel de no pensar más en mí...”. Si hubiere mantenido su otrora tradición hoy competiría, casi con seguridad, con las terapias o las autoayudas a las que debe acudir el hombre y la mujer de nuestros tiempos en la búsqueda de la paz espiritual que le permita encontrar su equilibrio emocional en un mundo conflictuado y conflictivo por el que hoy debe transitar.

El café no era solo un habitante paradigmático del “centro” sino que cada barrio y aún cada pueblo de los suburbios o del interior los tenía atesorado en inventario lugareño. Allí luego de las tareas diarias se reunían para la catarsis y la discusión sobre cualquier tema que transite por este mundo, la política, las mujeres, y principalmente el fútbol, como lo ha vertido en sus versos Chico Novarro en “Cantata a Buenos Aires” :

Una ciudad donde siempre hay un lugar abierto
y en cada bar una mesa donde arreglan
el mundo los que quedaron despiertos...Una
ciudad donde todos opinan y se forma
una selección en cada esquina...

El café con leche y medialunas de la mañana o el simple cafecito o cortado, cuando se apaga el día, se constituía en el compañero del que “está solo y espera” de Scalabrini Ortiz o del compartir con la “barra”, o las voces del barba Homero evocando a su hermano Discépolo:

Sobre el mármol helado, migas de media luna
y una mujer absurda que come en un rincón...
Tu musa está sangrando y ella se desayuna...
el alba no perdona, no tiene corazón...

El hábitat del café será esencialmente machista. Difícilmente accedían mujeres a las que le estaban reservado las confiterías, o en muy pocos como “el reservado”. El habitué deberá rendir distintas materias para poder acceder al mismo. El joven tendrá que cumplir un período de adaptación. Ello irá acompañado del respeto por los mayores y de ser precavido en sus opiniones ya fueren personales, políticas o religiosas.

El café tendrá sus distintos dueños de diversas nacionalidades, pero principalmente españoles, más que españoles, gallegos, también los habrá nacionales y estos últimos emparentados con otros que servían en un hábitat del suburbio del siglo XIX, especialmente sureros, como era la pulpería que supo albergar al gaucho de nuestras pampas y a nuestros primeros guapos de cuchillo a la cintura, a los cuales Borges evocara en sus milongas y como finalizaban sus días como lo canta en “El Títere”, en la interpretación del Negro Lavié o del amigazo Carlitos Varela en un trabajo sobre la obra de Borges, que el mismo lo editara a instancia de otro querido amigo y colega, hoy fallecido, Luisito Bernaldo de Quiroz.

“A un compadrito le canto
que era el patrón y el ornato
de las casas menos santas
del barrio de Triunvirato.

(...)

Como luz para el manejo
Le firmaba un garabato
En la cara al más garifo

De un solo brinco, a lo gato
 (...)
 Un balazo lo tumbó
 en Thames y Triunvirato
 se mudó a un barrio vecino,
 el de la “Quinta del Ñato”.

En sus mesas estarán presentes los juegos de cartas, como el truco, el mus, el tute cabrero; también los dados para la generala o en cafés quizá más intelectualizados, en el barrio de Pugliese, Villa Crespo, el dominó y el ajedrez. No todos poseerán billares, pero en algunos de ellos se practicará ese juego que en algún momento de nuestra historia produjo a los hermanos Navarra y por el cual el mundo deportivo también nos reconociera.



Un pariente del mismo ha sido la fonda, hoy también desaparecidas en su mayoría, aun cuando en algunos barrios o pueblos resisten con sus platos simples, abundantes y principalmente sabrosos, a cargo también de españoles, pero no solo de gallegos, sino que también aparecían los vascos, aunque en su disputa interna quieran diferenciarse nacionalmente. También estaban las familias de argentinos, provenientes de distintas nacionalidades que habían desarrollado lo que hoy ostentadamente se dice “empresa de familia” y que en el frente de sus casas habían establecido este negocio que les servía de sustento a su diario vivir, y así se los veía; en la cocina la mujer de la familia, y su marido y los hijos sirviendo en el local.

Como se señalaba, desde nuestra nacionalidad tendremos estos lugares paradigmáticos del sentir nacional aun con reminiscencias españolas. Así hemos de encontrarnos con el de “MARCO”, en la esquina de Alsina y Bolívar, pero también coexistían en esa época, cuando recién corría el siglo XIX, el de Domingo Alcayaga, el de Francisco Cabrera, el de José Mestre, el de Domingo Mendiburu. El de Marco contó en sus mesas a la mayoría de los patriotas que luego habrían de darnos nuestra independencia.

Tuvieron también su vigencia el de “LA VICTORIA”, frente a la calle hoy Hipólito Irigoyen, el de “MARTÍN”, el de “SANTO DOMINGO”, el de los “CATALANES” este en la esquina de Cangallo, hoy Juan Domingo Perón y San Martín. Allí por 1860 funcionaba el “CAFÉ DEL PLATA” en Rivadavia, entre Tacuarí y Bernardo de Irigoyen, y de la “AMISTAD”. La confitería “GODET” en Cangallo entre Suipacha y Carlos Pellegrini, la “PAZ” en Maipú y Corrientes, y la de los “niños bien”, la del “AGUILA” en Florida entre Bartolomé Mitre y Cangallo, hoy Perón, del “GAS” en Esmeralda y Rivadavia o la “PARIS” en Charcas y Libertad.

En 1885 abrió sus puertas la que habría de ser una de las confiterías paradigmáticas de Buenos Aires y que pese a los años transcurridos sigue teniendo su sitio de honor y búsqueda principalmente de cualquier extranjero que llegue a estas tierras: el “TORTONI”, hoy con su adosada bodega que en los versos de Héctor Negro y la música de Eladia Blázquez lo immortalizan en “Viejo Tortoni”: Allí se habría de afincar quizá la peña más importantes de

intelectuales tanto nacionales como de otras nacionalidades, que se afincaban por propia voluntad en el país o llegaban como exiliados de sus propias nacionalidades.

Tortoni de ahora, te habita aquel tiempo.
Historia que vive en tu muda pared.
Y un eco cercano de voces que fueron
se acoda en la mesa, cordial habitué.

Viejo Tortoni
Refugio fiel
de la amistad junto al pocillo de café.
En este sótano de hoy, la magia sigue igual
Y un duende nos recibe en el umbral...

Tortoni de ahora, tan joven y antiguo;
con algo de templo, de posta y de Bar.
Azul recalada, si el fuego es el mismo,
quien dijo que acaso no sirve soñar

También por aquella época reinaban otras confiterías famosas como la del “MOLINO” frecuentada por los hábitos de la política, especialmente por sus inmediaciones al Congreso de la Nación, la “HELVETICA” en Corrientes y San Martín, la del “AGUILA” de Callao y Santa Fé, o la que funcionaba en el local de Harrods o en el de Gath y Chaves; la “IDEAL” en Suipacha, hoy también visitada y lugar de milonga, y otras de barrios más alejados del centro como “LAS VIOLETAS” recientemente remodelada en Rivadavia y Medrano y la famosa “LA PERLA” de Flores.

El olvidado, por la desidia municipal y la falta de defensores del acervo cultural de la ciudad, remodelado hoy con otros aires, especialmente para turistas, “CAFE DE LOS ANGELITOS” de Rivadavia y Rincón el cual el Tano Marino evoca con Pichuco la letra del gran Catulo Castillo con música de José Razano:”:

¡Rivadavia y Rincón...! Vieja esquina
de la antigua amistad que regresa,
coqueteando su gris, en la mesa
que está,
meditando en sus noches de ayer...

¡Café de los Angelitos...!
¡Bar de Gabino y Cazón...!
Yo te alegré con mis gritos
en los tiempos de Carlitos,
por Rivadavia y Rincón...

La Boca con “LA MARINA”, “EL ROYAL”, “LAS FLORES”, “LA POPULAR”, “EL GRIEGO”, “LA TURCA”, “EL TEODORO”, el “ARGENTINO”, “LA LUNA”, todos rondando una esquina de tango como Suarez y Necochea, en el que también Marino cantor propio de los temas de la Boca evocaba en “Tres amigos” o el Gordo con Jorge Casal en “La cantina”.

Volviendo al centro, el “BOTAFOGO” de Lavalle y Suipacha, el “PARQUE “de Talcahuano y Lavalle, el “GARIBOTO” de Corrientes y Paraná, el “PASATIEMPO” de Entre Ríos y Cochabamba, y el “ESTUDIO” de Entre Ríos al 700.

Llegando a Corrientes la voz aguardentosa de vino carlón de Amleto Enrique Vergiat, para todos Julián Centeya anticipándose al canto de Angelito Vargas en “CAFÉ DOMÍNGUEZ” de Pancho De Leone, el “CAFÉ IGLESIAS”, el “GERMINAL”, el “NACIONAL” en cuyo escenario brillará la primera orquesta de don Osvaldo Pugliese “Pugliese y su muchachos anuncia el Nacional”, “LOS 36” que aún se retiene en el tiempo con sus billares, el “MARZOTO”, los “INMORTALES” con Carlitos y Muzzarella, “LA BRASILEÑA” de Maipú, el “COLON” de Avenida de Mayo y el “PAULISTA”.

Muchos de ellos supieron ser verdaderos centros de peñas literarias, principalmente en el centro o cercano al mismo. El grupo de Borges, que luego devendrá en el grupo Florida se reunirá en el Café Hipodrome. Mientras los que serán el grupo de Boedo lo harán en la Munich de Avenida de Mayo, para luego ambos grupos cambiar de lugar, compartiendo con el tiempo espacios comunes como el Tortoni, el Café del Paris Hotel, el Globo o la Terraza en Corrientes y Paraná.

Por su parte, la bohemia teatral se reunía en los 36 billares, la Novelty y el Telégrafo. Llegada la segunda mitad del siglo también tendrán un sesgo ligado a las artes plásticas y así aparecerán en El Alba, en El Ebro, en El Farolito y en Los dos Chinos.

Y tantos otros...en donde se escuchaban a los mejores intérpretes del tango, que como Enrique Campos con letra propia evoca en “Buenos Aires del 40”：“...tangos en todos los barrios, cien cafés con orquestas...Buenos Aires del 40 si te dejaran volver...”

La mayoría de ellos han caído bajo la piqueta del tiempo y sustituidos materialmente pero no en los afectos, por edificios de departamentos, galerías comerciales ó “muzarella de cemento”. Pero sus fantasmas nos siguen acompañando, y cuando pasamos junto a ellos escuchamos el rezongo de algún fueye o como solucionar este insolucionable mundo, porque falló la selección y como formarla para la próxima.

El café encierra historias de vida y así lo ha inmortalizado el tango en tantas obras como alguna de la que hemos mencionado.

Enrique Campos vuelve a recordarlo con Ricardo Tanturi en su tristeza de la novia ausente de “Domingo a la noche” de Rubens y Guichandú:

“...Café de un barrio porteño
en la noche del domingo,
sexta edición, cubilete,
temas de fútbol y pingos,
cuatro muchachos charlando
en la mesa de rigor,
José, Ricardo y Anselmo
y el cuarto, un servidor...”

Luis Caruso en su letra “Y siempre igual” que le canta al hábitat “...ruido de dados, palabras con sordinas y una esperanza rondando en un billar. Es siempre igual: todos los sueños sentados,

sed de llegar del que no pudo ser. Es siempre igual: el teléfono ocupado. Express... ¡marche un cortado...! o... Mozo... ¿cuánto es?

Nuevamente el café del barrio en la letra de Cacho Castaña para su “Café La Humedad”:

“Café “La Humedad”
 billar y reunión,
 sábado con trampas,
 que linda función.
 Yo solamente necesito agradecerte
 la enseñanza de tus noches
 que me alejan de la muerte!
 Café “La Humedad”,
 billar y reunión,
 dominó con trampas,
 ¡que linda función!
 Yo simplemente
 te agradezco las poesías
 que la escuela de tus noches
 le enseñaron a mis días...”

El que repasa su vida en la mesa del café en la obra de Homero Manzi y Alfredo Malerba “Mi taza de café”: “...La tarde está muriendo detrás de la vidriera y pienso mientras tomo mi taza de café. Desfilan los recuerdos, los triunfos y las penas, las luces y las sombras del tiempo que se fue. La calle está vacía, igual que mi destino. Amigos y cariños, barajas del ayer. Fantasmas de la vida, mentiras del camino que evoco mientras tomo mi taza de café...La tarde está muriendo detrás de la vidriera. Y pienso mientras tomo mi taza de café...”

Tema que repite Fernando Rolón en su obra “Madrugada” de 1966: “...Estoy sentado a mi mesa oyendo un tango que nadie escucha. Casi las cinco de la mañana y hay un recuerdo que me hace burla. En la ginebra aburrida voy evocando mi vida...Y detrás del ventanal el desfile matinal de los ganan su pan...”

También su primo hermano, el cafetín, que tiene otras incorporaciones, es evocado por Federico Silva con letra de Tito Cabano “En la madrugada”: “...Arrabaleros cafetines donde empañan sus abriles las muchachas de percal y entre las copas sin historia cada historia es una copa que derrama la ciudad...”

Como corolario de esta institución tan nuestra nada mejor que volver a Discepolín el que en la última parte de su “Cafetín de Buenos Aires” encierra todas las significaciones del mismo: “...Me diste en oro un puñado de amigos, que son los mismos que alienta mis horas; (José el de la quimera...Marcial, que aún cree y espera... Y el flaco Abel –que se nos fue- ¡pero aún me guía...! Sobre tus mesas que nunca preguntan lloré una tarde el primer desengaño, nací a las penas, bebí mis años y me entregué sin luchar...”

Precisamente, ese hábitat está indisolublemente ligado a la noche y a la reunión con amigos, y como tal, el tango habrá de inmortalizarlo en distintos temas comenzando por “Mi noche triste” de Samuel Castriota y Pascual Contursi, y siguiendo, entre otros tantos, por “Qué noche” de don Agustín Bardi, “Otra noche” de Rodolfo Sciamarella, “La noche que te fuiste” de Osmar Maderna y José María “Catunga” Contursi, “Noche de reyes” de Pedro Maffia y Jorge Curi, “Volvió una noche” de Gardel y Le Pera, “Tus palabras y la noche” de Emilio Querejeta y Carlos Cacciari,

“Nuestra noche” de Carlos Viván y Yaraví o “Así es la noche” del “alemancito” Ruben Martín con letra de Roberto Díaz.

Esa perfecta unidad espiritual que encierran la noche y los cafés, estén ubicados en la mismísima “Ciudad Luz”, en Madrid o en la porteña Buenos Aires, son el caldo necesario para cocinar la bohemia, como bien lo ha señalado Saldías en su obra sobre la bohemia porteña, y se encuentra indisolublemente ligado al tango y a su gente.



El “Polaco”, fue un hombre de barrio y allí pernoctó en sus cafés, pero también era un sinónimo de la noche porteña donde, llevado de la mano de su maestro, el Gordo, conocería a lo más granado del acontecer musical, teatral o de cualquiera de las artes populares. Y él así se reconocía.

En uno de los tantos reportajes que le hacían distintos medios, se le preguntó sobre su preferencia de la parte del día que más le atraía, y allí responderían que, pese a disfrutar del sol junto a sus jilgueros o con los chicos remontando barriletes en el terreno del baño, sin embargo, la noche era donde él se sentía más pleno, alejado de los ruidos del diario batallar, con la placidez lunar como estandarte de la recreación, que a su vez le permitía una mayor reflexión sobre las cosas importantes de la vida, además de los tiempos necesarios para compartir con amigos. Significativamente, noche y amigos.

Él, más allá de aquellos que se asignaban ser sus amigos, sin serlo, nucleaba detrás de sí muchos afectos sinceros, se trataba aquellos del barrio, que lo acompañaban desde pequeño, a los cuales no olvidaba y volvía a diario para compartir, al menos algún café o alguna copa. Luego se habían agregado los de la noche y el tango.

Sabemos que, pese a que el “Polaco” la exaltaba como exenta de maldad, donde también alguna vez ha señalado que, refiriéndose al país el cual “como será de bueno que, sin lo rompemos de día, a la noche se compone solo”, también ella tiene sus encerronas en la vida. La noche, es proclive al “faso”, a la copa y aun a otras adicciones, todo lo cual señala una elección de vida. Muchos han sido proclives a ello y otros no han sucumbido a sus encantos. Pero la “davi”, como dicen los muchachos, es así y el tango, en muchos de sus temas lo ha retratado.

Desde aquel “Tiempos viejos” de Manuel Romero y Francisco Canaro que allá por 1926, escribieran “Te acordás hermano, que tiempos aquellos...?/Eran otros hombres, más hombres los nuestros./No se conocía coca ni morfina;/Los muchachos de antes no usaban gomina./. Roberto Cayol y Raúl de los Hoyos en “Noches de Colón” señalan “Los paraísos del alcaloide/para olvidarla yo paladí/y por las calles, como soñando,/hecho un andrajo me desperté/. Por su parte Luis Bayón Herrera y Manuel Romero, en 1922 en “El taita del arrabal” dejan estos versos: “Pobre taita, muchas noches,/bien dopado de morfina,/atorraba en una esquina/campaniao por un botón/y el que antes causaba envidia/ahora daba compasión. Más adelante don José González Castillo

con música de Enrique Delfino, en 1924, señalaría “Y una noche de champán y de cocó,/al arrulo funeral, de un bandoneón,/pobrecita, se durmió/lo mismo que Mimí/lo mismo que Manón.../. Por la misma época José Servidio con letra del “Negro” Celedonio Flores dejarían “Milonga fina”: “Te declaraste milonga fina,/cuando te fuiste con aquel gil,/que te engrupía con cocaína/y te llevaba al Armenonville.../.

Ya en tiempos modernos, finalizando la década del “70” habrían de aparecer otros autores que se han referido al faso y al alcohol, y a las opciones de vida ante esa encrucijada, como los casos del binomio JuancaTavera y Osvaldo “Taranta” Tarantino, en sus temas “Vamos todavía”: “Vamos, corazón, hacé la cuenta/Uno a uno los eneros/Van pisando los cuarenta, Y estás marcando mi tiempo de vivir/Sin voluntad por seguir;/Dale con tu cuenta regresiva/Hasta que uno de estos días/Me dejés... tiraó;/Qué par de giles, perder la alegría/Del cacho de vida/Que Dios nos ha dao...Vamos, todavía, que en la vida/Quiero un poco de alegría/Para ser feliz...

Ellos, junto a otros, como el Gordo Troilo, el “Negro” Rubén Juárez, o el mismo Goyeneche, habían optado, sabiendo que se debía pagar una factura. Otro tema, de ese binomio autoral dejarían también el tango “Qué me querés vender” donde se refleja aún más las opciones de vida:

Me gusta saborear los buenos vinos
Y los buenos cigarrillos
Aunque sufran las arterias y el bolsillo.
Me gusta reventar la noche en tangos
Cuando el sol va descubriendo
Sonrojadas madrugadas.
Me gusta andar viviendo y madurando
Cada instante de esta vida, que la debo
Y me la cobran no sé cuánto.
Me gusta que me olviden los que olvido,
Que me quieran los que quiero, como vos,
Pero no entiendo...

¿Qué me vendés?
¿Qué precio es la salud del porvenir?
Si ahora está de inviernos el jardín
Y agosto lastimó las flores que planté,
Las cosas que soñé...

La forma y la frescura de la piel
Y el fuego aquel de la mirada
Se perdieron en el fondo del espejo.
Qué importan las grandezas que se olvidan,
Soy feliz, con las pequeñas grandes cosas de la vida.
Qué valen esas horas que mañana viviré,
Como mi padre, soportando los embates de la suerte.
Un tano que luchó hasta las verijas
Y peleó contra la vida, que de pie,
Le echó manija...

¿Miedo de qué?
¿Qué me querés vender esta vez?

No ves que la propuesta es vivir,
 Todo a vivir...
 ¡Todo el saldo que queda de mí...!

Otros lograron sortear el escollo, pero quizá, la gran mayoría, quedarían inmersos en esas noches con amigos, cargadas de humo y copas. Ello es, quizá, uno de los elementos más de esa bohemia de la noche y el tango, donde muchos han logrado notables temas musicales, vaya a saber si la inspiración provenía de la bebida o el tabaco o del medio que creaba la atmósfera necesaria para la creación.

El mismo "Polaco" también se autoexaminaba: "Era una vida bohemia, pero linda. Hay que tener en cuenta que los tangos más importantes se hicieron en una mesa de café porque los músicos después de trabajar, siguen con esa adrenalina y necesitan seguir con su música. Lo que pasa es que antes había otra gente, otros códigos."

También están aquellos, profesionales o no, que crean historias inexistentes. El haberlo visto consumir determinada sustancia, o estar de copas juntos, forma parte del imaginario popular, más allá de las verdades o realidades de todo hombre o mujer de la noche.

Quizá una gran mayoría, en la que estaba enrolado el "Polaco, junto a su hermano Troilo, eran de aquellos que formaban parte de la tribu, pero de una tribu ingenua, sin malas intenciones, solo llevado por las distintas circunstancias del ambiente que eran superiores a sus propias decisiones. Sino, basta recordar las andanzas del "Gordo" cuando salía de su casa para tomar un café y solo volvía al otro día. La juerga es linda pero al final mata.

Aquellos que tenían la suerte de tener la contención de una familia o de su mujer, podían pelearla de modo diferente. Otros, en su eterna soledad, como el caso de Gobbi, se iban sin compañía.

Así, Luisa, en algún reportaje, recordaba que para proteger a ese ser sensible que era el "Polaco", de los desajustes de la noche, había creado en su propia casa, una especie de salón en el living, donde luego de actuar, el "Polaco" llegaba con sus amigos. "Acá no pasa nadie, siempre fuimos muy estrictos con la prensa. ¿Con el *Polaco*? Sí, con el *Polaco* pasaban todos sus amigos y se sentaban en ese mismo sillón en el que estás vos, pibe. Cacho Castaña, Rubén Juárez, Domingo Fortunato, Adriana Varela, Sandra Luna, Astor Piazzolla, Horacio Ferrer, Raúl Garello, Aníbal Troilo y hasta Fito Páez... Me acuerdo cuando se puso a cantar *Garúa* a dúo con Fito, qué lástima que no lo grabamos. Tanta historia tiene este lugar...". Ello atestiguaba su amor y sabiduría de segunda madre que sabía cómo cuidarlo de los excesos.

Pese a todo ello, como lo señala el mismo Goyeneche, en esos ámbitos de la noche surgieron enormes tangos, sino basta como botón el que precisamente dejaron el Gordo con Catulín Castillo y que fue emblema del "Polaco": "La última curda": "Pero es el viejo amor que tiembla, bandoneón, y busca en el licor que aturda la curda que al final termine la función, corriéndole un telón al corazón".

CAPÍTULO XIII

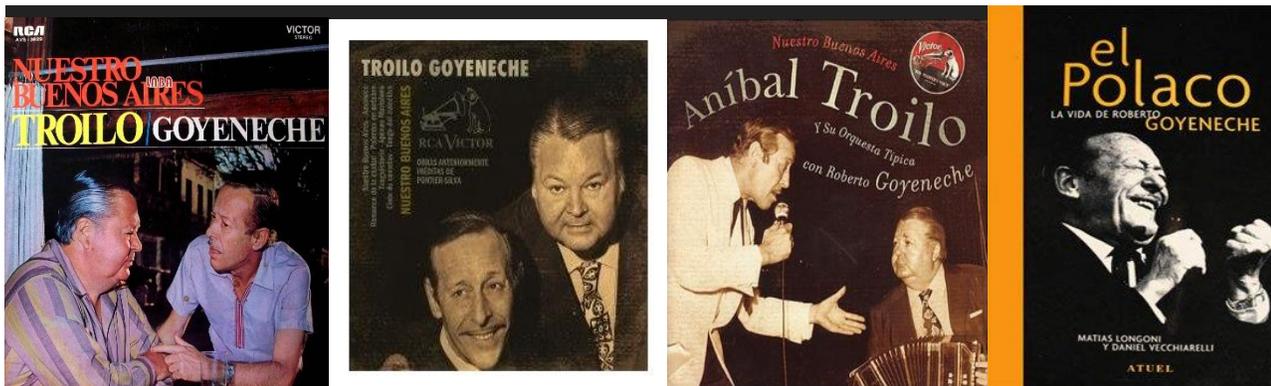
EL DIARIO TRAJINAR

Más allá de esas noches de copas y fapos, la vida del “Polaco” era un constante trajinar, donde, el acostarse con el alba, no le impedía, en horas del mediodía estar listo para trabajar. Sabía que allí residía la seguridad familiar y no le escatimaba esfuerzo.

Hacia los finales del año 1968, precisamente entre noviembre y diciembre, el “Polaco” grabaría nuevamente con la orquesta de Troilo, material que se pensaba lanzar al mercado en el mes de marzo del año siguiente. El mismo trata de un trabajo de excepción, dada la calidad de todos sus ingredientes musicales, poéticos e interpretativos. A la honda calidad musical que le brindaba el acompañamiento del Gordo, se agregaba la poética del uruguayo Federico Silva, hombre muy ligado a las connotaciones interpretativas del “Polaco”, con la música de Armando Pontier, otro hombre identificado con ese flaco, rubio y de pinta quijotesca porteña.

Así habrían de surgir bellos temas como “Palermo en octubre”, “Apenas Marielena”, “Nuestro Buenos Aires”, “Cielo de cometa”, “Señorita María”, “Tanguihistoria”, “Romance de la ciudad”, “Otra vez Esthercita”, “Tango del colectivo”, “La esquina cualquiera”, “Para poder volver” y “Amanece”. Una vez más, el “Polaco” optaba por temas nuevos y de gran calidad, aunque sus autores fueran hombres conocidos del tango. Además, repitiendo un ritual, en solo tres jornadas el disco había quedado terminado.

Pero también, además de la calidad del material y de sus intérpretes, estaban de nuevo las fotos del Gordo y el “Polaco”, y las miles de anécdotas entre ambos en ese bar de San Telmo, donde habría de encontrarlos, como de costumbre, la madrugada y, para no aburrirse con el mismo lugar, partieron para otro boliche, donde siguieron repasando sus vidas cuando llegaba el día y el lugar comenzaba a ser invadido por laburantes. Esos dos bohemios, con noche, tango y copas volvería cada uno a su hábitat, pero el “Polaco” le había pedido que le acompañara hasta su casa para que Luisa le creyera con quien había estado toda la noche. El Gordo que en eso no tenía problema con Zita que lo conocía de sobra, le acompañó como prueba fehaciente de la trashedada pero, cuando Goyeneche y Luisa volvían al taxi para que le viera, este ya se había ido. A la noche, en el “caño”, el “Polaco” le preguntó ¿que mi hiciste?, y el Gordo suelto le cuerpo le contestó: ¡Qué querés que en el estado que estaba me presentara ante una mujer!, tal como lo relatan Longoni y Vecchiarelli en su libro “El Polaco”.



Llegada casi la década del “70” Goyeneche se había convertido en la figura del tango lo cual le llenaba de orgullo, pero también de obligaciones diarias, de las nocturnas, pero también otras durante el día, con lo cual cada día tenía menos tiempo para él y su familia; la cual, sin embargo, especialmente Luisa, entendían que debían aprovechar tal situación para consolidarse económicamente, algo que era difícil por la forma en que el “Polaco” manejaba sus finanzas.

Ya desde hacía unos años, Roberto Piraneo era su representante. Debe recordarse que este hombre había nacido en el año 1911 en el porteño barrio de Mataderos y desde muy joven transitó el arrabal y la noche, como también reductos de juegos, en ese entonces, riñas de gallos, payadas, tabas y monte. Además de ello se lo consideraba un buen bailarín y se codeaba con los hombres del tango como don Pedro Maffia, don Julio De Caro y don Enrique Cádicano. Tenía antecedentes de sobra cuando lo conoció el “Polaco” y de entrada los deslumbró, a tal punto que en poco tiempo se convertiría en quien le negociara todo tipo de actuación, comenzando con el “caño”, pero también en infinidad de otros locales.

Muchos hombres de la noche, por esos tiempos, descreían de su honorabilidad y así se lo hacían conocer a Goyeneche, pero este le seguía teniendo una confianza ciega. Piraneo era quien manejaba la carrera del “Polaco” y este solo se dedicaba a cantar, sin analizar contratos o si lo recibido estaba de acuerdo al trabajo realizado. Debe recordarse que en esos mejores momentos la actuación de Goyeneche se cotizaba a 2000 pesos por noche, que era mucho dinero y del cual se decía el “Polaco” solo recibía 600 pesos. Sin embargo siguió siempre al lado de Goyeneche. Para Goyeneche, Piraneo, más que un representante era su amigo.

En ese diario trajín, no escatimaban lugares, todos eran buenos para actuar, donde además el “Polaco” se codeaba con muchos representantes de la “nueva ola” que le respetaban, a diferencia de los tangueros tradicionales que a raíz de su rotundo éxito habían comenzado a combatirlo a través de muchos medios en los cuales escribían, tergiversando sus dichos o inventando historia, propia de mucha gente de los medios masivos. Pero el “Polaco” fiel a su idiosincrasia de hombre bueno, no respondía a los ataques y solo lo hacía a través de su permanente laboriosidad.

En el verano de 1969 estaría realizando su tradicional presentación en un hotel de Mar del Plata, y como segunda función en una boite, acompañado por el bandoneón de Leopoldo Federico y la guitarra de Roberto Grella. Todas las noches eran un lleno completo con casi mil personas, donde, significativamente, la mayoría era gente joven. Era tal el impacto de su actuación que lograba superar a hombres como Palito Ortega o Leonardo Favio, de gran taquilla en ese entonces. Además, los fines de semana lo recibían distintos festivales como los de Valcarcel, Baradero o La Falda. También haría un número musical en el filme “El derecho a la felicidad”, acompañado de Ernesto Baffa y la guitarra de Cacho Tirao.

En ese cenit de su carrera, se dice que Tiscornia tasaba la noche del “Polaco” cercano a los 100 mil pesos ley, lo cual significa una importante recaudación al fin de temporada de unos 9 millones de pesos ley, a tal punto que se había pensado en abrir un boliche propio. Ya en ese momento comenzaban a aparecer propuestas para actuar en el exterior, pero aun Goyeneche se resistía a dar ese paso. No se animaba a abandonar el hábitat que lo contenía, especialmente su mujer, sus hijos y sus amigos. Sería cuestión de tiempo.

Pero no solo el “Polaco” era arisco con viajes al exterior, tampoco le apetecía mucho actuar en la televisión que, en ese momento, comenzaba a solicitarlo muy a menudo. Le incomodaban

bastante las posturas televisivas. Él se sentía más a gusto de actuar en los boliches y lugares tangueros, incluida las audiciones radiales. Pero había que producir y fiel a su concepto del cumplimiento, aceptaba las contrataciones que obtenía el negro Tiscornia, entre ellas, los trabajos en la televisión.

Es interesante señalar que, pese a pasar por una honda crisis, el tango aún tenía sus espacios televisivos, donde los canales pasaban distintas programaciones. Así, ha de recordarse que el 11 proponía uno de larga duración, denominado “ómnibus”, los sábados y domingos, y en el de “Domingo 69” actuaban D’Arienzo y Osvaldo Piro; en tanto que el 13 presentaba los famosos “Sábados circulares” del reconocido Nicolás “Pipo” Mancera, donde con gran suceso se podía ver al Gordo Troilo, a la Merello, al Sexteto Tango, a un “Polaco” que por primera vez cantaría acompañado por Mariano Mores. El canal oficial, el “7”, tenía distintos programas como “Siete notas para el tango” o “La emoción de Buenos Aires” con la presentación de Alberto Marino, Atilio Stampone, Nelly Vázquez o el mismo Goyeneche, acompañado por el trío de Leopoldo Federico, con el “Tano” Berlingieri y el contrabajo de Cabarcos, al cual se agregaban las glosas de don Julián Centeya.

Pero quizá, el canal más tanguero sería el “9” de Alejandro Romay, con su proa insignia “Grandes valores del tango” que un principio condujera don Hugo Del Carril, para luego ser sustituido por el chansonier y reconocido actor Juan Carlos Thorry y el bailarín y actor don Tito Lusiardo, y finalmente, en la etapa más duradera, por Silvio Soldán, que estaría a su frente hasta la desaparición del programa. Romay ya había hecho punta, entrada la década del “50”, en Radio Libertad y Radio Antartida, donde él mismo conducía las audiciones. Tal sería su éxito que decidió probar suerte en el canal 9 con el auspicio de Pérez Pícaro, el del “Trébol de la buena suerte”, y seguramente ello fue un suceso durante muchos años.

Para el armado de los programas, Romay había contratado un elenco, no solo de músicos e intérpretes, sino que lo completaba con glosas a cargo de Alberto Mosquera Montaña o el reconocido hombre del tango Roberto Cassinelli, además de Beba Bidart y la orquesta estable dirigida por Armando Cupo.

La relación de Romay con el “Polaco” se remontaba a 1961, donde, ya en los finales de su actuación con Troilo y sus primeras incursiones en radio, precisamente, en la “Radio Libertad, también propiedad del zar, en el programa de los domingos al mediodía “Lluvia de estrellas”. Luego habría de contratarlo para actuar en “Sábados de la bondad” que conducía el actor Héctor Coire, donde actuaban, entre otros nombres, los de Hugo Del Carril, Mariano Mores, Enrique Dumas y Alberto Castillo, todos ellos acompañados por Federico y Grela, y también en “Domingos de mi ciudad”.

Pero la cita especial, era la de los miércoles por la noche, de 20,30 a 22 horas, donde todos los tangueros, en esas horas de la cena, se ponían frente a sus televisores en blanco y negro para ver a los principales artistas del tango, en “Grandes valores del tango”, desde aquellos consagrados hasta otros que recién emergía en la escena tanguera, entre ellos muchos chicos, por caso Guillermito Fernández, María José Mentana, Luisito Felipelli, Chiqui Pereyra, Rossana Falasca, Juan Carlos Granelli o Gloria Díaz, entre otros tantos, que con el tiempo serían hombres y mujeres reconocidos del género.



Pese a sentirse bien con sus compañeros del tango, entre otros Nelly Vázquez, Jorge Sobral, Horacio Deval o Roberto Rufino, otro de los predilectos de Romay, entre tantos, seguía sin estar cómodo. Le molestaba adoptar una posición que le fijaban los productores, sin poder hacerlo de acuerdo a lo que sentía. Pese a ello cumplía con su trabajo lo mejor posible que podía, incluido su sempiterno temblequeo de sus manos, las cuales eran paradigmáticas todas las noches en los boliches tangueros.

Sin embargo, era tal su popularidad que, APTRA (Asociación de Periodistas de la Televisión y la Radio) había decidido tenerlo en la terna de ese año 1969 en rubro cantantes, nada menos que junto al "Gitano" Sandro y al cantante español Raphael. Descreído de poder ganarlo, no acudió la noche de la entrega de los premios, haciéndolo en representación su hijo Roberto. Cuál no sería su sorpresa que esa noche Roberto "Junior" recibía el premio Martín Fierro a un cantor de tango, en nombre del "Polaco", quien a la misma hora, estaba cantando en el "caño". Se le estaban dando todas.

CAPÍTULO XIV

TRES LOCOS SUELTOS EN BUENOS AIRES

Llega la década del “60”, como ya lo hemos señalado, el tango estaba en una situación de crisis. Ello era producto de distintas circunstancias, ajenas, por la invasión de música extranjera, y propia por haberse encasillado en una forma de trabajo, especialmente sus grabaciones que, sustentada en los famosos “78” de dos caras, cuando llegan los largos duración, carecen del material necesario para poder competir, cosa que sí tenía nuestro folclore que en poco tiempo copó el ambiente musical de Buenos Aires.

En esa renovación de los géneros populares, en el ambiente folclórico había hecho irrupción el “Nuevo cancionero”, el rock nacional comenzaba a tener también su importancia, como la música infantil a través de María Elena Walsh, además del cuarteto cordobés. Por su parte el tango, especialmente su danza, había comenzado un fuerte retroceso y hacía irrupción una propuesta de tango para escuchar, encabezado, especialmente por Ástor Piazzolla.

Ya avanzada la década, Ástor había comenzado también una asociación con el poeta uruguayo Horacio Ferrer. Se habían juntado dos locos lindos. De esa unión comenzaban a fluir infinidad de obras, aún sin grandes éxitos. Así en 1968 habían dado a conocer la obra de largo aliento la operita “María de Buenos Aires”, a la cual habrían de seguirle otros temas como “Chiquilín de Bachín”, que recordaba al famoso bolichón de la calle Sarmiento, donde aparecía quien vendía flores.

En el Primer Festival Iberoamericano de la Canción, en el año 1969, Ástor junto con Horacio habrían de presentar un nuevo tema. Pensaban que la balada era la mejor forma de poder participar del mismo. Para ello crearon esa balada, que tenía ritmo de vals y dos recitados que habría de interpretar Amelita Baltar. Todo había partido de una idea que Ferrer le transmitió a Piazzolla a raíz de la película “Rey de Corazones” de Philippe Broca, partiendo de la base de “ya sé que estoy piantao...” y tenían razón, ambos lo estaban.

Primero habría de presentarla en el local Michelángelo, pero creyeron que debían encontrar un impacto de proyección masiva, por lo cual decidieron tirarse a la piletta y hacerlo en dicho festival, sabiendo los riesgos que corrían, especialmente por la serie de ataques al que era sometido Ástor, especialmente por parte de los sectores tradicionales del tango, pese a lo cual tenían fundadas esperanzas, especialmente por la calidad del jurado, entre otros Vinicius de Moraes y Chabuca Granda.

El tema del binomio tanguero sería presentado en la primera noche y tuvo la necesaria acogida por parte del jurado que lo seleccionó para la final en el rubro tango, lo cual no tendría gran acogida por los organizadores que prefirieron optar por un “jurado popular” que habría de declarar ganador al tema “Hasta el último tren” de Julio Ahumada y Julio Camilloni que interpretara el cantor Jorge Sobral, y el segundo lugar para la balada, en medio de una batahola fenomenal.

Pese a perder, y en tanto el tango ganador pasaría sin pena ni gloria, la balada tendría una trascendencia fenomenal que, con el tiempo, habría de trascender las fronteras nacionales. Ni

bien terminado el festival, la CBS lanza un simple con “Balada para un loco” y “Chiquilín de Bachín, que vendió 200.000 placas, convirtiéndose en un éxito. A ese fenomenal dúo de locos, se le habría de agregar un tercero, el “Polaco”



Ferrer ha recitado esos versos: “Las tardecitas de Buenos Aires tienen ese, qué se yo, ¿viste?” al ritmo de vals que ejecuta el piano y allí el cantante comienza con la frase. Donde un narrador en segunda persona se dirige al oyente para convertirse en primera persona y comenzar a hablar de sí mismo: “De repente, de atrás de un árbol, me aparezco yo.”

El narrador se describe entonces a sí mismo, como un personaje improbable:

Medio melón en la cabeza, las rayas de la camisa pintadas en la piel, dos medias sueltas clavadas en los pies, y una banderita de taxi libre levantada en cada mano.

La narración pone al oyente frente a ese personaje que salta y baila frente a ella (se trata de una mujer), y que la hace reír. Hasta que le regala una banderita y empieza a cantar los versos más famosos de la canción:

*¿No ves que estoy piantao, piantao piantao?
¿No ves que va la luna rodando por Callao?*

Así, la canción hace una defensa de la locura. “Piantao” es un término lunfardo del argot rioplatense, común a Buenos Aires y Montevideo, que significa “loco”. Y “Callao” es la avenida Callao.

El loco no solo le propone a la mujer quererlo tal como es, sino que la invita a compartir su locura y a vivir la vida con la misma locura que él (“¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!”).

Al promediar la canción aparece un nuevo recitado, similar al primero, pero con una letra distinta. Si en el primer recitado el loco se encuentra con la mujer y la seduce, en este segundo recitado ella se ha sumado a su locura y salen a recorrer Buenos Aires, corriendo por las cornisas con una golondrina en el motor. Pasan por el manicomio y reciben los aplausos de los locos allí recluidos (“De Vieytes nos aplauden”). La gente los saluda y bailan un vals con “un ángel y un soldado y una niña”. Ferrer ha dicho que la canción estuvo en parte inspirada en la película Rey por inconveniencia, que narra la historia de un grupo de internos de un manicomio francés, durante la Segunda Guerra Mundial, que quedan dueños de un pueblo, cuando todos huyen ante la llegada de los soldados alemanes.

Para el canto final, se ha señalado que la música de Ástor subraya ese espíritu de alegría y felicidad subiendo un tono y medio la escala mientras la letra dice:

*Quereme así, piantao, piantao, piantao...
abrite los amores, que vamos a intentar,*

*la mágica locura total de revivir,
¡Volá conmigo ya! ¡Vení, volá, vení!*

Hablar de “Balada para un loco”, es plantarnos en el reto de “dos locos lindos” como Ástor y Horacio, donde en ese 1969 han de producir una ruptura con la tradición, permitiéndose el tango una manera distinta de expresión. Hacía tiempo que venían investigando el tema del género de las baladas y el impacto que las misma podían producir en nuestra música popular urbana.

En ese camino ya habían compuesto “Balada para mi muerte” y “Balada para él”, pero le faltaba un tema para la trilogía que, llegaría con la “Balada para un loco”. El espectro tradicional del tango, siempre refractario a la obra de Ástor, en este caso le agregaban el ataque a los versos de Ferrer, y les señalaban que dicha obra no era un tango sino una canción, a través de un rotundo encorsetamiento de dos por cuatro. Lo importante no estaba si tenía calidad artística o no, sino en cuanto a su encuadramiento. Para nada analizaban que la obra, a través de una fantasía poética, metafóricamente resaltaba la pasión por la vida.

Eran momentos de euforia pero también de incertidumbre para sus autores hasta que...al departamento de Ástor en la calle Ayacucho, en una mañana, cuando Horacio volvía al mismo, se habría de encontrar con un tercer loco lindo. Era el “Polaco” que, junto a Tiscornia rodeaban el piano del maestro.

Allí, Ferrer, que siempre se dirigía hacia el “Polaco” tratándolo de Ud., como también hacía con otras personas, le saludó y fue cuando, de una, Goyeneche le contestó, refiriéndose a la balada “Dicen que esto no es un tango...¡es un tangazo!”. Ferrer quedó sorprendido con su reacción, a poco más de 24 horas de haberse presentado el tema, alegría que se acrecentaba cuando él era un admirador del cantor al que venía siguiendo sus pasos de la época de Salgán y de Troilo.

¿Qué había pasado? Nada. Tan solo que había aparecido el tercer loco lindo para conformar el trío de chiflados rioplatenses.

El “Polaco” esta vez se le había adelantado al “Flaco” Giacometti, quien le había dado su conformidad para que se contactara con Ástor y con Horacio para poder grabar el tema, claro que, acompañado por Ástor, que precisamente era artista exclusivo de su sello discográfico, y que en pocos minutos le realizó un arreglo del tema, con el cual, Goyeneche salió del departamento, como chico con juguete nuevo. Pero allí no terminaba la cosa.

Como era su costumbre, cada tema que agregaba a su repertorio, era cuidadosamente analizado y estudiado. Una vez más, hemos de repetir, que era un intuitivo total, pero no un improvisado. Sabía perfectamente que debía transmitir fielmente la idea del poeta que interpretaba, y por ello era respetado. Siempre solía charlar con el autor de la letra para escuchar de su propia voz qué era lo que había querido decir. Y en este caso no sería diferente.

Hacía ya un largo rato que el “Polaco” se había instalado en los estudios de la grabadora TNT para estudiar la letra de la balada, hasta que llegaron Ástor con Horacio. Como era su costumbre, el “Flaco” Giacometti había alquilado el espacio por cuatro horas, por lo cual, ni bien llegaron Piazzolla junto a sus músicos: Agri y Francini en violines, Dino Saluzzi, ese día, en timbal, Kicho Díaz en contrabajo y Monjarra Perrone, se pusieron a trabajar sobre la banda musical que acompañaría el canto del “Polaco”.

Este, de inmediato, se acercó a Ferrer y le pidió si lo podía acompañar hasta un bar de la esquina. Allí un sorprendido Ferrer escuchó que el cantor quería realizarle alguna consulta sobre la letra del tema, y así comenzó a recitarle ¡Salgamos a volar, querida mía! ¡Subite a mi ilusión supersport!. Horacio se dio cuenta que quería darle sentido a cada frase y le señaló que exageraba y para ello le recordó una anécdota de Gardel cuando decía “chaquetilla de color”, entendiendo un recitado en lugar de un dicho, lo cual le bastó para entender la forma de encarar ese dicho.

Vueltos a la grabadora, la orquesta había consumido prácticamente todo el tiempo por el que Giacometti había arrendado el espacio y solo quedaban veinte minutos, por lo cual Piazzolla le pidió si podía reservarlo nuevamente para el día siguiente, y el “Flaco” sonriendo le dijo que se quedase tranquilo. Ese flaco, esquelético, con sesenta kilos en su estructura, sin camisa por el calor reinante, se introdujo en la pecera y luego de dos tomas dejó grabado “Chiquilín de Bachín” y con los cinco minutos que quedaban metió la balada ante el asombro de todos los presentes, que eran unos cuantos, entre ellos Amelita Baltar. Cosa de no creere musito Giacometti en tanto todos los presentes buscaban a Ástor que se había abalanzado en la pecera y estaba abrazando fraternalmente al “Polaco”. Locos...Locos...Locos..

Se estaba produciendo la venganza del japonés que “selía telible”. Allí, un tanguero de ley, como era el “Polaco”, al cual no podían achacarle falta de tanguidad, los estaba reivindicando. Pese a que, en la primera versión con Amelita vendieran en la primer semana 200.000 simples, a los treinta día aparecería un simple del “Polaco” con Ástor, agotándose de inmediato al igual que la segunda placa con un total de 75 mil placas editadas.

Los rubatos de Goyeneche, eso de adelantarse o atrasarse al acompañamiento musical, creaban un hermosa estructura musical-poética que había horadado las falacias de muchos que comenzaban a valorar la estética de la obra. Otra etapa se abría dentro de nuestra música popular urbana.

CAPÍTULO XV

LA VIDA CONTINÚA

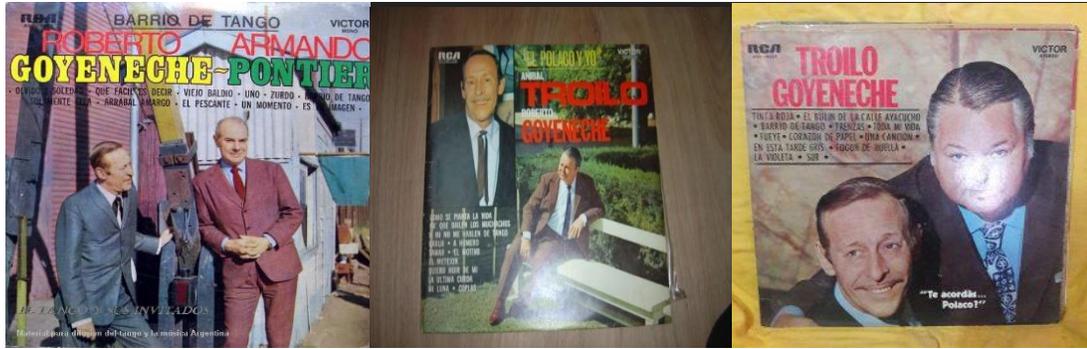
En tanto se producía el hecho de la balada, la vida artística de Goyeneche proseguía con un alto grado de exposición, debido a los continuos trabajos que suscribía Tiscornia, una máquina de concretar nuevos contratos, entre los cuales, siempre tenía en mira alguno en el exterior, que hasta la fecha no había podido concretarse.

En ese verano del "69", como era su costumbre, actuaría en Mar del Plata, que se había constituido en su segunda casa veraniega. Acompañado del dúo de Federico-Grela, compartiría cartel en el boliche "Trasnochando" junto a sus amigos Baffa y Berlingieri que secundaban al cantante Raúl Cobián "Tanguito". Cerca de allí, en el Torreón del Monje, otro monje, el Gordo, presentaba su orquesta con distintos cantores, donde también actuaban don Osvaldo Pugliese, y la orquesta de Piro. Troilo también se presentaba en el teatro Re-fa-sí, junto a Piazzolla, hombre del pueblo, don Pedro Maffia y las glosas de don Héctor Gagliardi.

En la segunda parte del "69", junto a Armando Pontier, el "Polaco" había grabado un LP que contenía los temas: "Olvido" de Luis Rubestein y Luis César Amadori, "Qué fácil es decir" de Rodolfo Sciamarella y "Tabanillo" Rubén Nicolás Fernández Barbieri, "Viejo baldío" de Roberto Grela y Víctor Lamanna, "Uno" de Mores y Discépolo, un bello y poco difundido tema como "Zurdo" de Armando Pontier y Federico Silva, "Barrio de tango" de Troilo y Manzi, "Solamente ella" de Lucio Demare y Homero Manzi, "El pescante" de Sebastián Piana y Homero Manzi, el vals "Un momento" de Héctor "Chupita" Stamponi, "Es tu imagen", incorporando un tema de Chico Novarro "El último acto", "Esa es la puerta" de Armando Pontier y Julio Martín; "Soledad" y "Arrabal amargo" de Gardel y Le Pera.

Pero esa máquina de pensar éxitos, que era el "Flaco" Giacometti ya estaba planeando un nuevo trabajo discográfico, en este caso tenía la certeza de la necesidad de volver a unir al Gordo con el "Polaco", donde en una búsqueda por la RCA Víctor encontró material disperso de los comienzos de la década del "60".

En ese material estaban los temas: "Cómo se piana la vida" de Carlos Viván, "El metejón" de Roberto Goyeneche, el tío, y Florencio Chiarello, "A mí no me hablen de tango" con música de Juan José Paz y letra de "Catunga" Contursi, "Garúa" del Gordo y el "barba" Manzi, y precisamente como póstumo homenaje "A Homero" con letra de Catulín Castillo, al igual que "La última curda", "Coplas" del Gordo y Alberto Mariano Martínez, "Pa' que bailen los muchachos", también de Troilo con letra de don Enrique Cadícamo, "El motivo" de Cobián y Contursi, el vals "Quiero huir de mí" de Manolo Sucher y Cantoral, "Mi luna" de Carlos Olmedo y Lito Bayardo y "Tamar" del "Tano" Berlingieri con letra de Oscar Núñez. Troilo estuvo de acuerdo con editar nuevamente ese material, pero sí, se adjudicó el nombre del LP "El Polaco y yo", en una nueva muestra de su humildad. El éxito coronaría la venta de este nuevo material, que se unía a la fabulosa venta de la balada.



El Gordo, durante toda su vida, fue un eximio maestro de grandes cantores, donde él era el cantor principal, sin ejercerlo. Cada uno de ellos tuvieron sus propios estilos y andamios cantables, pero, todos abrevaron en esa voz aguardentosa, que por su parte tenía la perfecta caracterización de cada uno de ellos.

Así, a Fiore, que además era músico y un instrumento más de la primera orquesta, lo consideraba un "jilguerito", al "Tano" Marino, de una gran potencia de voz, era para él, un tenor cantando tangos, y Floreal Ruíz, ese enorme fraseador, el gran cantor de orquesta. Por su parte a Rivero lo significaba como un gran cantor, y así sucesivamente. Dejaba para el final al "Polaco" al cual admiraba y para él, era el mejor. De eso el Buda sabía mucho.

Los logros alcanzados entre Troilo y Goyeneche, no habían colmado aun las expectativas del "Flaco" Giacometti que, pensando en los grandes éxitos que el Troilo del "40" tuviera con sus cantores, pensó que había que reeditarlos con la voz del "Polaco" y así se lo propuso al Gordo, el cual también le pondría nombre al LP "Te acordás Polaco".

Habrían de aparecer los títulos de "El bulín de la calle Ayacucho" de José y Luís Servidio con letra del "Negro" Celedonio Flores, "Toda mi vida" del Gordo y "Catunga", "Tinta roja" de Sebastián Piana y Cátulo Castillo, "Sur" y "Barrio de tango" de Troilo y Manzi, "Fueye" de Juan Carlos Pérez de la Riestra (Charlo) y Homero Manzi, "En esta tarde gris" de Mores y "Catunga" Contursi, "Una canción" de Troilo y Cátulo, "Trenzas" de Pontier y Homero Expósito, "Fogón de huella" de Arturo Gallucci y Yaraví, "La violeta" con música de Cátulo Castillo y letra de Nicolás Olivari y "Corazón de papel" también con música de Cátulo y letra de Alberto Franco.



También en ese período entre 1970 y 1972, además de sus apariciones en el “caño” y en otros lugares del país, y de la temporada veraniega en Mar del Plata, dejaría plasmada otras grabaciones.

Bajo la dirección de Raúl Garelo con la “Orquesta Porteña”, en 1970, grabaron el LP que contenía los temas: “Mano a mano” de Gardel y Razzano, “Cuando caigan las horas” de Emilio Balcarcel e Italo Curio, “Almita herida”, de Juan Carlos Cobián y Enrique Cádícamo, “La vi llegar” de Enrique Mario Francini y Julián Centeyra, “Luna llena” música de Lalo Perini y Letra de Cátulo, “Tal vez será su voz” de Lucio Demare y Homero Manzi, “Cambalache” de Discépolo, “Mi ciudad y mi gente” de Eladia Blázquez, “La luz de un fósforo” de Alberto Suárez Villanueva y Enrique Cádícamo, “Rosicler” de José Basso y Francisco García Jiménez, y “El último farol” del Gordo y Cátulo, donde aparecían tonos agudos que el “Polaco” supo manejar a la perfección.

Al año siguiente, el sello Diapasón reeditaría viejos éxitos ya grabados, con el trio Cupo-Stazzo-Monteleone y la RCA Víctor hizo lo propio con temas cantados con Troilo.

CAPÍTULO XVI

JUGANDO DE CINCO CON ATILIO Y HOMERO DE LATERALES

En esa vorágine tanguera de la noche porteña, había llegado el momento al que tanto temor le tenía el "Polaco". Probar suerte lejos de casa. Es decir, jugar de visitante. Ello comenzaría teniendo como ladero a Stampone. Antes, sirvan pocas pero necesarias referencias sobre la vida musical de Atilio.

El pianista, arreglador, director y compositor nació un primero de julio de 1926, contemporáneo al "Polaco", de una amplia trayectoria pero que principalmente se une a Astor en aquella orquesta del 46, aportando todos sus climas musicales a través de su piano, donde rememora a todos aquellos que lo precedieron. Había comenzado estudiando en su barrio de San Cristóbal hasta que su amigo Carlitos García lo lleva a estudiar con el profesor Pedro Rubione, que también lo había sido de Salgán; luego integraría el conjunto de su hermano Pepe, bandoneonista, para pasar luego a otros conjunto como el de Dimas y actuar en el Marzotto, siendo un adolescente que aún concurría al colegio secundario, a tal punto que Pedro Maffia le debe pedir permiso a su padre para que pudiera actuar en el Tibidabo, quien se lo encomienda; con el tiempo Atilio le dedicará un tema a su padre "Viejo gringo". Ya con 19 años integrará el conjunto de Alberto Cámara hasta que conoce a Astor y se integra a esa maravillosa orquesta del 46 que comenzaba a marcar el rumbo de aquellos que llegaban con nuevas inquietudes musicales.

Atilio, pertenecía a esa escuela de músicos que intentaban superarse cada día, a través de las distintas disciplinas musicales, entre ellas perfeccionarse en armonía y composición. Profesionalmente pasaría por los conjuntos de Mariano Mores y Juan Carlos Cobián y en 1950 obtenía una beca para estudiar en el conservatorio Santa Cecilia de Roma con el maestro Zecchi. Pero el tango era más fuerte y a propuesta de algunos amigos como Julián Plaza y Andrés Marcucci se les une para formar un conjunto que ha de recorrer Egipto, Líbano, Siria, Turquía y Europa; luego regresaría a Buenos Aires para formar la orquesta Stampone-Federico, grabando en TK los temas: "Criolla linda" (de Vicente Gorrese, Bernardo Germino y Luis Rubinstein) y "Tierrita" (de Agustín Bardí y Jesús Fernández Blanco), con la voz de Antonio Rodríguez Lesende.

Cuando Leopoldo es contratado para dirigir la orquesta de Radio Belgrano, Atilio forma su propia orquesta con la cual graba dos 78 rpm, uno en 1955, con los temas "El Marne" (de Eduardo Arolas) y su tango "Afiches" (con letra de Homero Expósito) con la voz de Héctor Petray; al año siguiente: "Nueve puntos" (de Francisco Canaro) y "Confesión" (de Enrique Santos Discépolo y Luis César Amadori), con el mismo cantante, hasta que lo vuelve a convocar Astor para integrar el Octeto Buenos Aires (Astor y Leopoldo Federico en bandoneones, Enrique Mario Francini y Huguito Baralis en violines, Atilio en el piano, Horacio Malvicino en guitarra, José Bragato en violoncelo y Juan Vasallo en bajo). En 1958 graba su primer larga duración, con temas, entre los que se encuentran "El once" (de Osvaldo Fresedo), "La rayuela" (de Julio De Caro), "Cabulero" (de Leopoldo Federico) y "Sensiblero" (de Julián Plaza); y en 1959 un 45 rpm doble, manteniéndose vinculado a Microfon; en tanto había musicalizado las película "Un guapo del 900" y "La mano en la trampa" dirigidas por Leopoldo Torre Nilson.

Ya en la década del 60 vendría su brillante etapa del "Caño", donde la importancia de ello radicó que en esos momentos de crisis para el tango ese boliche significó un hito que no volvería a repetirse, con el Gordo Troilo, el Polaco Goyeneche, Rubén Juárez, el propio Atilio y tantos otros hombres y mujeres del género que encontraban un refugio donde poder defender a esta música popular urbana, pero donde también le permitió una búsqueda distinta al trayecto comercial.

En los "70" daría a conocer esa nueva búsqueda con su disco "Concepto" (Eduardo Walczak y Tito Besprovan (violines), Abraham Selenson (viola), Enrique Lanoo (cello), Osvaldo Montes (bandoneón), Rubén Ruiz (guitarra) y Omar Murtagh (bajo), que mostraba un punto de inflexión en su sensibilidad para disfrutar esa nueva concepción de sentir e interpretar al tango, utilizando elementos desconocidos para el género como un coro con el cual se iniciaba para continuar con los acordes vibrantes de "Responso", en donde se destaca el bandoneón de Osvaldo Montes; allí hará también "Orgullo criollo" barrocamente intercalado con el ritmo de un tango sumamente expresivo.

Pero si sus formas interpretativas fueron de avanzada también lo han sido sus obras, en algunos casos unidas a nuestros mejores poetas como: "Afiches", "Con pan y cebolla", "De Homero a Homero", "Desencanto" (todos con letras de Homero Expósito), "Aguatero", "Cadícamo" (letra de Enrique Bugatti), "Ciudadano", "Concertango", "El Nino", "El Tapir", "Fiesta de mi ciudad" (milonga, letra de Andrés Lizarraga), "Fiesta y milonga" (milonga, con letra de Eladia Blázquez), "Impar", "Mi amigo Cholo" (letra de Albino Gómez), "Mocosa" (letra de Andrés Lizarraga), "Para violín y piano", "Romance de tango" y "Un guapo del novecientos".

Y aquí estamos llegando a esa brillante vinculación con el "Polaco". Primero lo harían en un ámbito extraño para el cantor. Ambos venían de una larga y fructífera amistad, especialmente en esas noches brillantes del "caño", que los llevaría a una aventura, nada menos, que en el famoso Carnegie Hall de Nueva York, meca de los grandes artistas.

La tarea no era nada fácil para poder desprender al cantor de su Buenos Aires, con toda la carga de amistades y afectos, pero se había logrado que por fin accediera a jugar de visitante, aun cuando ello le producía un enorme terror existencial. Y allí en un junio de 1971, muy caluroso, inusual para Nueva York, le estaba tentando a la suerte.

Goyeneche, como era su costumbre, venía de su temporada de verano, como siempre, en Mar del Plata, a la que había adoptado como su segunda ciudad en la época estival, actuando junto al cuarteto de Troilo-Grela, con las voces de Tito Reyes y Nelly Vázquez, además del ballet de Juan Carlos Copes y los demás artistas que actuaban en el "caño". Y allí Stampone había tramado la aventura, nada menos que en la propia Nueva York.

Allí, junto con la orquesta de Atilio y la voz de Goyeneche, también estarían Los Fronterizos y el recitado gauchesco de don Fernando Ochoa. Todo estaba preparado para el debut y Atilio apuraba los ensayos, todo ello pese a la mala onda que invadía al "Polaco".

Tratando de no errar en la elección del repertorio, Stampone había elegido tangos tradicionales, por caso "El choclo" y "La cumparsita". Rato antes de partir hacia el hotel para ponerse la ropa de actuación, Goyeneche seguía derrochando agoreros sobre el público que concurriría a verlos, pero ello seguía encubriendo su inseguridad en un escenario distinto al conocido, y donde quizá, los hábitos tangueros serían distintos: ni la noche ni los amigos, sino un horario inusual de las 20 horas y un público al que no conocía.

Ello no entraba en la cabeza del "Polaco", lo cual sin embargo es muy común en ese tipo de ciudades espectáculos, donde la gente luego de salir de su trabajo, aún en horarios temprano de la tarde-noche, concurre a presenciar distintos tipos de espectáculos y luego vuelven a sus hogares para emprender la tarea del día siguiente. Otra tribu distinta a los porteños "blancuzcos" de la noche tanguera.

Sin embargo, la reacción de la concurrencia no sería tan distinta cuando, luego de emprenderla con temas como "Melodía de arrabal", "Garúa", "El motivo", "Malena" y "El día que me quieras", que habían recibido grandes aplausos, esos ignotos presentes, la mayoría latinoamericanos, comenzaron a llenarlos de pedidos, como la balada o "La última curda", ante la sorpresa de

Goyeneche y el “goce” que Atilio hacía del “Polaco” que hasta instantes antes había sido un total incrédulo del efecto de su actuación.

Era el comienzo de una nueva experiencia, donde habría de convertirse en local, pese a jugar de visitante. También comenzaría una nueva etapa de colaboración con Atilio, que se concretaría una noche, en la vuelta a Buenos Aires, en el mismísimo “caño”. Allí el “Polaco” le solicitaría al maestro la posibilidad de un trabajo conjunto, a lo cual este respondió afirmativamente, siempre y cuando le diera libertad para los distintos arreglos de los temas que habrían de cubrir tres LP.

Ellos serían “Sentimiento tanguero”, *grabado en el año 1972*, “Goyeneche 73”, y “Personalidad y tango” de 1974, que vendría a confirmar, desde el punto de vista creativo, lo que trascendía luego de “Concepto”, *el trabajo del maestro de 1972*. Muchos han señalado, que quizá, esos tres álbumes serían aquellos en los que el “Polaco” alcanzaría su punto más alto.

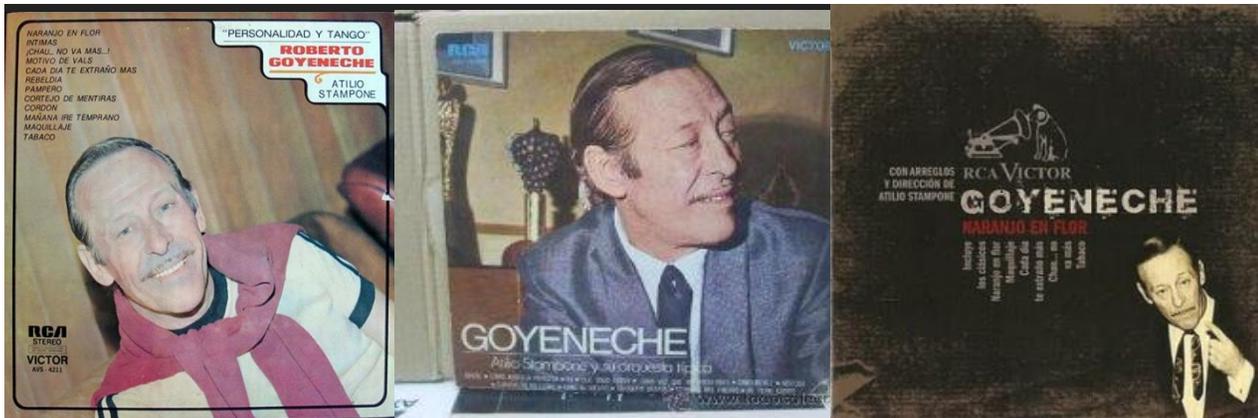
El “Polaco” se llevaba de maravilla con Atilio, no solo desde lo personal, donde se dispensaban grandes afectos, sino una devota admiración por los conocimientos y prácticas musicales del maestro que le acompañaba en su primera entrada en el “caño”, donde, en los intervalos, solían escuchar en el camarín otros géneros musicales, entre otros la admiración que tenía Goyeneche por Sinatra, y especialmente por Tony Bennet, de quien resaltaba su permanente fraseo, como ya lo hemos señalado en otro lugar.

Todo ello había creado una suerte de íntima amistad, que se había intensificado con el viaje a Nueva York, la cual solo tenía que coronarse con un trabajo discográfico conjunto como el “Polaco” le había propuesto y Atilio había aceptado el convite, pero con condiciones. Y así comenzó esa nueva aventura.

Esos arreglos de Stampone no sería meramente una recopilación sonora sino que ello estaría expresado a través de obras convertidas en verdaderas joyitas musicales, donde los mismos, realizados entre 1972 y 1974 aún suenan actuales en este siglo XXI.

Pero, quizá el mayor valor de esos trabajos de Atilio, como en “Grisel”, “Afiches”, “Naranja en flor”, “Maquillaje” o “Chau no va màs”, radica que en ello se transgredió, en muchos casos, los límites del género, incorporando instrumentos extraños al sonido típico, hasta coloraciones y climas especiales, como introducciones a cargo del oboe, o el timbal dando la nota para la entrada de la voz, o el triángulo en “Soy un Arlequín”. Temas de grandes introspecciones, donde las cuerdas tienen un volumen poco común, que inciden en el sonido total de la orquesta.

Atilio representa un conjunto de conocimientos musicales al servicio del tango. Para muchos hombres del género, representó un sacrilegio de ese tango encasillado en el dos por cuatro. Pero Stampone perteneció a una generación de renovadores que, sin embargo habían hecho las divisiones inferiores en orquesta de raigambre tradicional pero alineadas en la renovación, en la cual militarían nombres como los de Berlingieri, Federico o Garello, como continuación de los Troilos y Puglieses que también traerían a los Mosalini, Binellis y Mederos, o que en otros lares estarían representados por Chucho Valdés, Tom Jobim, Joao Gilberto, o Ástor, entre nosotros.



En algún reportaje el maestro Stampone recordaba “Cuando Goyeneche me propuso grabar juntos, le puse como única condición que me dejara crear con absoluta libertad, pedido al que el “Polaco” naturalmente accedió. Eran los tiempos del mítico Caño 14. El “Polaco” escuchó el arreglo de “Pampero” y me preguntó “¿Cuándo entro”, estampita. “Escuchá la nota que te da el timbal” le dije. Cuando salieron las primeras pistas, uno noche en el Caño 14, el “Polaco” luego de la función, a las tres de la mañana, le dijo a los músicos y amigos: “No se vayan que van a escuchar lo que hizo este loco. Escuchamos “Afiches”, “Canción desesperada” y Pichuco me dice ¿Qué hiciste?. Le dije ¿cómo que hice? Acompañé a este loco.

El Gordo me decía que no había ninguna introducción. Y le expliqué que la introducción no es anunciar el tema sino algo que vaya creando, el clima, el tema empieza cuando entra la voz. Y el Gordo me dice: ‘sabés que tenés razón’. Es que cuando la figura es el solista todo es muy distinto a cuando es el cantante de una orquesta, eso sucede con Sinatra o Tony Bennett, sin ir más lejos. ‘Vos estás loco’, me decía el Gordo. Yo había cambiado la armonización del tango, no le respeté ningún acorde a ningún autor y aún hoy sigo sin entender cómo Francisco De Caro pudo componer “Flores Negras” allá por los años 1922/23.”

“Sentimiento tanguero” grabado en 1972 llevará los temas: “Gricel” de Mariano Mores y José María “Catunga” Contursi, “Como aquella princesa” de Joaquín Mora con letra también de “Catunga”, “Tú” de José Damés, repitiendo el poema de Contursi, “Mocosa” del propio Atilio con letra del literato Andrés Lizarraga, “Cada vez que me recuerdas” con la dupla Mores-Contursi, y Filosofía Barata” de Leopoldo Federico y Alfredo J. Aceleranza-M. Díaz, con lo cual se cerraba un lado, en tanto en el siguiente estarían: “Qué solo estoy” de Raúl Kaplún y Roberto Miró, “Cuando tú no estás” de Gardel-Le Pera y J. Batistella, “Gime el viento” de Atilio Bruni y Oscar Rubens, “Camouflage” de Francini y José García, “Sombras del puerto” de Armando Pontier, y “De puro guapo” de Rafael Iriarte y Jorge C. Fernández Díaz. Como puede apreciarse, la mayoría de los temas era de hondo contenido romántico.

La mayoría de los temas ya habían tenido otros intérpretes, pero el tratamiento que le habría de dar a la obra de Mores y Catunga sería de aquellas que quedan como ejemplo de grandes arreglos tonales. Ello lo recuerda muy bien Atilio que cuando le hizo llegar el tema al “Polaco” este lo llamó por teléfono para decirle que le había puesto “un tono de mina”, es decir un registro alto y agudo. Sin embargo, Stampone le explicó que debía esperar el golpe de un timbal, a la vez que el cantor le decía que estaba loco. Pero el “Polaco” siempre era muy buen alumno y como tal salían los temas.

En esa simbiosis de músico e intérprete se habría de dar una verdadera joyita del género, donde el maestro seguía vivenciado sus creencias musicales, fueran clásico o popular del jazz o del tango, se llamaran Salgán, Troilo, Mores, Bill Evans o Tony Benett. Atilio es uno de los directores y arregladores quizá más libres que tuvo la música de Buenos Aires, uno de los tantos que se animó a introducir cosas nuevas, o al menos ajenas a la tradición, como por caso iniciar un tema con un solo de oboe (“Tabaco”).

El segundo larga duración sería grabado en el año 1973 y precisamente se llamaría “Goyeneche 73” para la RCA Víctor AVS 4152 y contendría los temas: “Canción desesperada” de Discepolín, “Lejos de Buenos Aires” de Suárez Villanueva y Rubens; “Afiches” de Atilio y Homero Expósito, “Cuando estemos viejos” con música de Dany Martin y letra de Julio Martin, “Soy un arlequín” también de Discepolín, al igual que “Yira...yira”, “Garras” con música del Gordo y letra de Catunga Contursi, “Una emoción” de Raúl Kaplún y José María Suñé, “Fruta amarga” con música de Hugo Gutiérrez y letra de Homero Manzi, el vals “Pecacito de cielo” con música de Francini y “Chupita” Stamponi y letra del gran Homero Expósito, “Por una cabeza” de Gardel y Lepera, y “En un recodo del tiempo” de Italo Curio y Osvaldo “Marinero” Montes. Todos temas de una gran belleza musical y poética donde Atilio le agregaría enormes arreglos, tan solo hablar de “Maquillaje” y “Soy un alerquín”.

En las grabaciones editadas se presenta un variado repertorio que reúne temas clásicos con creaciones más “modernas”. Por ejemplo, de Discépolo aparecen “Yira...Yira”, “Soy un arlequín” (con el toque circense dado por la orquesta) y “Canción desesperada”, donde el verso “¿Dónde estaba Dios cuando te fuiste?”, da paso a unas cuerdas que erizan la piel. De Homero Manzi, “Fruta amarga”; del tándem inoxidable, Gardel-Le Pera, hay lugar para “Cuando tú no estás” y del repertorio del zorzal criollo, para el tango canción “Íntimas”, de Alfonso Lacueva y Ricardo Brignolo.

Por su parte, “Afiches” tiene una linda historia que no por conocida, no debemos referir a través del mismo Atilio quien recuerda que su musicalidad era una melodía que él usaba cada tanto como entrada cuando actuaba en Radio El Mundo: “Yo vivía en esa época, año cincuenta y seis, en el barrio de San Cristóbal, y Homero tenía un pequeño bulín frente a mi casa, en Carlos Calvo y Catamarca. Como tenía poco espacio, solía venir a comer a mi casa, donde mi vieja preparaba lindos manduques. Cuando terminábamos de comer, yo me sentaba al piano e insistía con esa melodía melancólica que tocaba en la radio y él charlaba un rato con mi madre. Al rato se iba al boliche de la esquina a jugar a los naipes. Yo seguía dándole al piano porque nunca paré de estudiar.

Un día Mimo me llama con esa voz de vino tinto que tenía y me dice “Cazá una birome y apuntá: Cruel en el cartel...y seguía escribiendo. Cuando terminó me dice: “A ver si esta letra pega con la melodía que tocás en el piano y ya me tenés podrido con ella, que no me dejás hablar con tu vieja”. Yo fui al piano y para mi sorpresa, lo probé y encajaba a la perfección.

De inmediato me voy al bar de la esquina donde estaba jugando al codillo, lo llamé aparte y le dije “Mimo, no cambiés nada, está perfectamente encajada, no sé cómo lo lograste pero está muy bien”. Y me responde: “Ya lo sé”. Yo ya me iba, pero me detiene y me dice “-Ché boludo, pero en la segunda parte cuando repetís el Sí, el segundo es bemol, no natural”. Con toda la bronca, fui, lo probé, y tenía razón él. Genios como esos no aparecieron más”.

Los enormes arreglos de Atilio a todos esos bellos temas habían creado el clima especial para el lucimiento del “Polaco” que quizá, en ese momento, se encontraba en un punto justo de maduración cantáble, tanto desde lo específicamente cantable como desde lo expresivo. Realmente esas grabaciones quedarán como grandes aciertos que no solo tuvieron la enorme aceptación en ese momento, sino que aun hoy, pasado ya más de cuarenta años, sigue teniendo plena vigencia.

Para finalizar el trípode de esos trabajos, al año siguiente, en 1974, aparecería el LP “Personalidad y tango” siempre para la RCA Víctor AVS-4211, con otros bellos temas que habrían de cerrar un círculo virtuoso.



Aparecerían los temas: “Naranja en flor” de los hermanos Expósito, “Íntimas” de Alfonso Lacueva y Ricardo Brignolo, “Chaú no va más” también de los Expósitos, “Motivo de vals” de don Horacio Salgán y Carlos Barh, “Cada día te extraño más” de Pontier y Barh, “Rebeldía” de Oscar Rubens y Roberto Nieves Blanco, “Pampero” de Osvaldo Fresedo y Edmundo Bianchi, “Cortejo de mentiras”, con música de Jorge Casal y letra de Manolo Barros, “Córdón” de Chico Novarro, “Mañana iré temprano” de Enrique Mario Francini y Carlos Barh, “Maquillaje” de los hermanos Expósito y “Tabaco” de Pontier y “Catunga” Contursi.

Si los LP anteriores llevaban hermosos temas, este elevaba la vara a través de enormes musicalidades y especialmente de notables poetas que excedían al género tango, como los temas de Homero Expósito, de Carlos Barh o de “Catunga” Contursi, y los arreglos de Atilio en todos ellos que creaban climas íntimos o realizaba una extraordinaria entrada del cantor en “Pampero”. Todos se unían para crear, una vez más, un gran éxito de venta y acrecentar la trayectoria del “Polaco”.

Ese “Polaco” al que todos sabían, que desde chico, era un obseso por lo gramatical. Así, ya en su carrera como cantor, cada tema a interpretar era primero desmenuzado palabra por palabra y luego unido en su integridad armónica-poética para conocer, de primera mano, que quería expresar el autor. Pero esa búsqueda del cantor también era conocida por los principales poetas del género, los cuáles por tales circunstancias le tenían un enorme respeto, por lo que él le respetaba a través de sus letras. Entre ellos estaría, principalmente, don Homero Expósito.

Aun, cuando la temática principal esté dirigida al “Polaco” no podemos evitar dar un trazo de la vida y la obra de un poeta que, enancado en lo mejor de nuestra poética tanguista, supo enfrentar los nuevos tiempos. Homero será el puente que con sus obras ha de permitir cruzar hacia la otra orilla, aún dentro de la crisis del tango, para unirse a las nuevas realidades de una ciudad y una sociedad en permanente cambio.

Homero solía decir “soy un zarateño nacido en Campana” un 5 de noviembre de 1918, hijo de un anarquista Manuel Expósito que llevaba orgulloso ese apellido tomado de la “Casa de Expósitos” donde se había criado, y que, afincado en Zárate, era propietario de un afamado local de repostería y confitería, pero no se conformaba con ello, sino que había sido un autodidacta para conocer idiomas, lecturas filosóficas y herramientas de esa época como la dactilografía y la taquigrafía. Todo ello se lo trasladó a sus hijos, primero Homero, luego llegaría Virgilio y más tarde Luís María. Virgilio más que un hermano sería un compañero de ruta de Homero.

Ellos cursaron la escuela primaria en Zárate, y luego Homero estuvo como pupilo ejemplar en el Colegio San José de Buenos Aires, para pasar por el Liceo Militar y luego pernoctar en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires donde aprendió las bases necesarias para una amplia cultura que se habría de ver en sus obras, sin necesidades doctorales.

Pero Expósito era consciente de esas realidades y señalaba “Nuestra generación reivindica a los que en el ‘30’ eran ‘analfabetos’ y todavía transpiraban la ignorancia de aquella inmigración trabajadora y rústica, la de los tanos. Nosotros estudiamos porque ellos nos mandaron a estudiar, porque querían que los hijos pudieran leerles las cartas que venían de Italia y ellos no leían. Y entonces, un tipo como yo, se morfabá toda la calle y toda vida, pero también todos los libros” y agregaba en esa escuela de la vida “Todavía traduzco a los latinos, hablo cuatro idiomas y además el griego y el chamuyo de verdad más dialecto que los italianos...Pero ¿sabés qué es lo más difícil?: bajarse del caballo a tomar mate con el pueblo”.

Esa interpretación del intelectual popular lo registra el doctor Luis Adolfo Sierra al señalar que la “poesía del tango, que es probablemente la única manifestación musical popular de nuestro tiempo con letra formalmente argumentada...de la cual...no es posible apartarse sin riesgo de incurrir en inautenticidad o desvirtuación de su definido e inconfundible carácter...” agregando que “esa ortodoxia formal que pareciera imponer las reglas de juego antes referida, admite la natural renovación de formas de expresión y de enfoque preconceptuales con proyecciones de incuestionable jerarquía literaria...” agregando que ante el fracaso o el desencanto una actitud desgarradora teñida de sereno escepticismo abre perspectivas estéticas en la dimensión poética del tango...y allí harán irrupción, señala, los González Castillo, Enrique Cádiz, Francisco García Jiménez, Cátulo Castillo, Homero Manzi, José María Contursi, y ese proceso de superación culminaría con Homero Expósito.

Sierra señala que la inventiva literaria orientada a la canción popular sería receptada por Homero a través del romanticismo nostálgico y evocativo de Manzi y el grotesco con dramatismo sarcástico de Discépolo; de esa combinación estilística y temática Expósito habría de lograr “una novedosa y originalísima modalidad de interpretación para la letra del tango”.

Hondo buceador de las diarias realidades y de las profundidades humanas, Homero fundamenta su poesía a través de una renovación formal en la expresión, utilizando “con singular destreza la técnica del verso libre”, logrando un alto vuelo literario, a través de una versificación idiomática refinada, que diferencia al simple versificador o letrista del poeta que “escribe bellos poemas para ser leídos y también para ser cantados”.

Un creador como Discépolo admiraba en Homero la hondura pero principalmente la simpleza de su expresión donde, por ejemplo, cuando Samuel Linning inmortaliza los versos de “Milonguita” y “Melenita de Oro”, como heroína del tango, veinte años más tarde Homero lo recrea sintéticamente en los versos de “Perca” (“te fuiste de tu casa / tal vez nos enteramos mal...”).

Pero también habría que señalar el manejo de la metáfora (entendida como figura retórica por la cual se traslada o transporta el sentido de una palabra o de una frase a otra imagen mediante una elaborada comparación imaginativa, señala Sierra y agrega que en esa metáfora de vanguardia había indudablemente una inocultable raigambre lorquiana, como aquella de “malevo que olvidaste en los boliches / los anhelos de tu vieja”).

Cuando Homero llega al tango lo hace a través de una elaborada preparación literaria que le permitió ahondar la temática con elementos de los clásicos adaptados a nuestra propia realidad, con una honda preocupación por el lenguaje y el conocimiento de las distintas escuelas del arte, donde señalaba que el impresionismo había invadido todas las formas de expresión y que no había motivo para que la letra de tango fuera una excepción.

Esa profunda elaboración habría de encontrar encarnadura en sus continuos viajes en tren de Buenos Aires a Zárate donde “Chupita” Stamponi le propone contactarlo con los jóvenes músicos de Zárate que integraban el conjunto de Miguel Caló, como Enrique Mario Francini, Armando Pontier, Domingo Federico, Osmar Maderna y el propio “Chupita” que a partir de ese momento les permitiría alcanzar una honda coincidencia creativa enmarcada en la renovación del género; aunque, como hemos señalado, el gran ladero sería su hermano Virgilio con quien en 1938 presenta su primer tango “Rodando” que no tendría trascendencia pero que marcaría un hito que se continuaría con “Farol”.

“Farol” es el poema que reflexiona sobre la nueva situación social del país la “del millón de obreros” donde el suburbio emerge como motor de esa realidad acompañada por las grandes masas populares, sin malandrines ni mujeres de la vida, sino con hombres y mujeres en pos de una nueva sociedad, y así la pergeña:

Un arrabal con casas
que reflejan su dolor de lata...
un arrabal humano
con leyendas que se cantan como tangos...
Y allá un reloj que lejos da
las dos de la mañana...
un arrabal obrero,
una esquina de recuerdos y un farol...

Farol,
las cosas que ahora se ven...
Farol ya no es lo mismo que ayer...
la sombra,
hoy se escapa a tu mirada,
y me deja más tristoná
la mitad de mi cortada.
Tu luz,
con el tango en el bolsillo
fue perdiendo luz y brillo
y es una cruz...

Allí conversa el cielo
con los sueños de un millón de obreros...
Allí murmura el viento
los poemas populares de Carriego,
y cuando allá a lo lejos dan
las dos de la mañana,
el arrabal parece / que se duerme repitiéndole al farol...

Luego aparecerían todos los éxitos junto a su hermano y a los demás excelsos músicos de la época: con Domingo Federico “Yo soy el tango” (1941), “Al compás del corazón” (1942), “Tristeza de la calle Corrientes” (1942), “A bailar” (1943), “Percal” (1943) y “Yuyo verde” (1944); con

“Chupita Stamponi y Enrique Mario Francini “Azabache” (1942) y “Pedacito de cielo (1942); con su hermano Virginio: “Farol” (1943), “Naranja en flor” (1944), “Oro falso” (1944), “Siempre París” (1957), “Absurdo” (1958), “Maquillaje” (1958), “Polos” (1958) y su último gran éxito “¡Chau...no va más!”; con Armando Pontier: “Margo” (1945), “Trenzas” (1945), “El milagro” (1946) y “Canción para un breve final” (1948); con Chupita Stamponi “Qué me a hablar de amor” (1946), “Flor de lino” (1947), “Pueblito de provincia” y “Quedémonos aquí” (1953); con Argentino Galván “Cafetín” (1947) y “Esta noche estoy de tango” (1954); con Piazzolla “Pigmalión” (1947), “La misma pena” (1951), “Las rosas golondrinas” (1967) “Menefrega”, “Silencioso”; con Roberto Nievas Blanco “Sexto piso” (1954) donde aparece otra realidad urbana; con Atilio Stampone “Con pan y cebolla” y “Afiches” (1955); con Troilo “Te llaman malevo (1957); con Hugo Gutiérrez “Todo”; con Discépolo y su hermano Virgilio “Fangal” y con Discépolo “Un tal caín”; con Eladia Blázquez “Humano”; con Enrique Mario Francini “Ese muchacho Troilo” suceso en la voz del Polaco; “Discepoleando” con Centeya y Osvaldo Berlingieri; “Sábado a la noche” con Julio Ranel; además de letras que adosó a temas inicialmente musicales como “Responso” de Troilo, “El entrerriano” de Rosendo Mendizábal. Además incursionó en otros géneros, como el bolero, donde logró algunos reconocimientos con temas como “No vendrá”, “Proposición” o “Vete de mí”, además de otros géneros menos conocidos.

Esa valoración de su obra, ha sido destacada por ejemplo por Juan Sasturain quien habló de “una lealtad empeñada, el resultado de una escritura que, por un itinerario inédito para la historia de nuestra música popular, supo –y sabe- eso tan difícil: nombrar el hueso sin quebrarlo, toca la vida sin guantes y plasmarlo en un lenguaje comunicable. No es poco”; o don José Gobello que lo definió como “Homero Expósito ha adoptado una actitud sin precedentes frente a la letra del tango: la ha metido casi de prepotencia en jurisdicción de la retórica, cuyas fronteras sólo había hollado, quizá con grandísima cautela, Homero Manzi”

Al cumplirse diez años de su muerte, en un artículo, Irene Amuchástegui señala la rigurosa disciplina de Homero de escribir por lo menos un soneto cada día, pero además brindarse junto con sus amigos a la tarea de cambiar SADAIC. También señala la posibilidad que tuvo de poder concretar, gracia a su mujer Nelly, temas inéditos como uno con la colaboración de Roberto Grela, la conclusión de un poema titulado “El hombre bajo la especificación: Final de otro soneto que tampoco escribiré”. En esos textos inéditos, señala, que reaparece su sello: “Tengo un crujido de papel manteca / para gritar la angustia que me sobra/ y otro crujido papel de obra / para ablandar esta ternura seca” (del soneto Naufragio) “Si pudiera tomar naranjada otra vez / y sentarme a esperarte en el bar / no tendría ni angustia ni sed / con el vino que llaman hogar” (Naranjada); “Cartucho de estrella...muchacha / desnuda en la almohada..! / Cartucho de amor que emborracha / diciendo: ¿por qué? / ¿Por qué volver a soñar / y un tiro al alma...,por qué? /¿Por qué la alondra en el mar / diciendo adiós con las alas...?” o la crítica social con Super Market “No cobrando el trabajo, como ajeno / me hace acordar, ay síj que es tan humano; Ay...! este pueblo triste, noble y bueno //- que se deja llevar por una mano-/crece tan silencioso, tan con freno / que debe hacer temblar a los tiranos”.

Finalmente el homenaje que le realiza Aníbal Ford en “Chau Homero Expósito” donde recuerda al Homero de “pero yo me acuerdo que era pibe / y que había un cerco de cedrón” o “Y ese soplo fresco de mi río / que me llama desde allá”, para significar si habrá vuelto a ese pueblo substancia, a esos amores precoces, a ese “callejón lejano bajo un cielo de verano soñando en vano”, o los amores juveniles truncos con Naranja en flor o Flor de lino, donde también habrá de conectar esos amores pueblerinos con los urbanos, y así aparecerá Percal o Trenzas, o de la vivencia que para amar hay que saber sufrir.

En definitiva, Homero hablaba de la realidad de la vida y allí aparecía Afiche con su “cruel en el cartel / la propaganda manda / cruel en el cartel / en el fetiche de un afiche de papel / se vende la ilusión / se rifa el corazón / Y apareces tú vendiendo el último girón de juventud.../Cruel en el

cartel, te ríes corazón! ¡Dan ganas de balearse en un rincón!” como señalamiento de esta sociedad moderna de los espejitos de colores o de la insolidaridad “Ya/ comprendo que en la vida / se cuidan los zapatos andando de rodillas” y su mirada desde lo alto del sexto piso “¡No! No hay más remedio que vivir / apretado y pisoteado como en el suelo / duele tanto tanta calle / tanta calle y tanta gente” o la simpleza de sobreviviente “Luego la verdad / que es restregarse con arena el paladar”; pero Homero no se encerraba en la decepción pese a tantas injusticias y así diría junto al laburante “Liberado del perfume de oficinas / quiero música, maestro, hasta morir”.

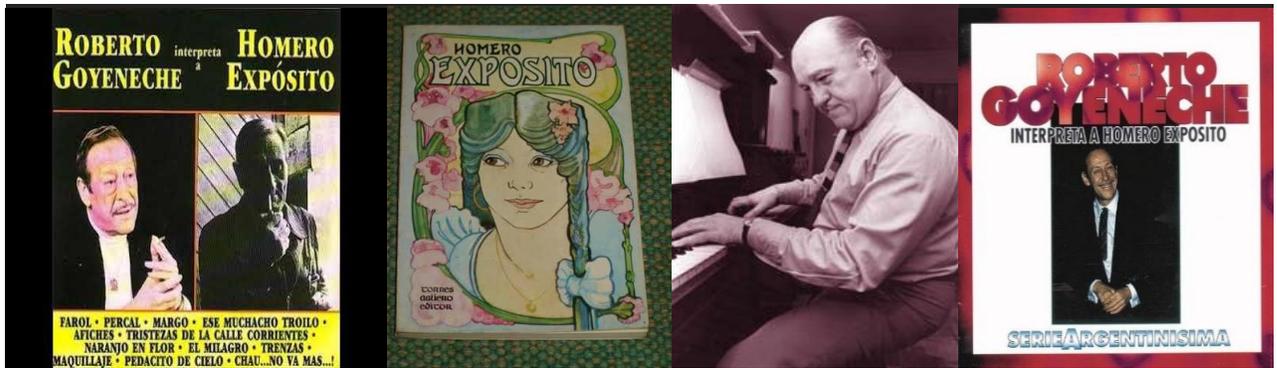
El “Polaco”, pese a haber grabado tan solo dos temas de Homero (“Ese muchacho Troilo” con música de Francini, en 1967 y “Trenzas” con música de Pontier) había quedado intrigado una madrugada, cuando desde una mesa cercana de un café del centro, le escuchó que se quejaba de aquellos cantores que le cambiaban los verbos o los adjetivos a sus temas, con lo cual desnaturalizaban lo que había querido decir el poeta. Ello le quedó grabado y aun cuando no tenía una amistad con Homero más allá del saludo de pasada, a la mañana siguiente se hizo una escapada hasta la casa de Atilio, un hermano de vida de Expósito.

Había quedado maravillado cuando, en voz alta había recitado la letra de un tema de Homero, aquel de “Luego la verdad/que es restregarse con arena el paladar/ y ahogarse sin poder gritar.../. Precisamente, en esos momentos, estaban con Atilio eligiendo los temas del próximo LP a grabar, de los cuales ya habían optado por “Yira...yira”, “Canción desesperada”, “Soy un alerquín” y el vals del joven Dany Martin “Cuando estemos viejos”.

Fue en ese momento que Goyeneche le propuso incorporar esa letra que Homero había titulado “Afiches”, sin percatarse de quien era la música del tema, por lo cual tuvo la inmediata repuesta de Atilio quien le señaló que, como no lo iba a conocer, si él era precisamente el autor de su música. Pero más allá de la anécdota, desde ese día Expósito se convertiría en su autor fetiche.

La primera versión de **Afiches** fue grabada en 1957 por la orquesta típica que dirigía entonces Stampone y fue interpretada por Héctor Petray, pero no tuvo grandes repercusiones hasta que llegó a la voz de Roberto Goyeneche. La combinación, una vez más, fue excelente: la desazón de Homero Expósito por un amor que se fue, la genialidad de Atilio Stampone que no sabe explicar cómo la melodía llegó a sus dedos y la interpretación perfecta, contada y cantada del Polaco... Hasta este momento, es uno de los tangos que más versiones ha tenido, incluso por músicos de otros géneros, como Fito Páez que, pese a no haberla grabado, solía tocarla en vivo. Finalmente, Stampone reflexiona sobre Goyeneche: "Creo que Goyeneche fue EL cantante de tango, por la forma de expresarse, de sentir la melodía y la letra. El Polaco era un fenómeno"

Así, para el tercer LP, que grabarían en 1974, elegirían tres de sus temas: “Maquillaje”, “Chau...no va más”, y “Naranja en flor” todos con música de su hermano Virgilio. Sin embargo, le faltaba completar la tarea y para ello pidió la ayuda de Atilio, quien le facilitó una charla con Homero, para consultarlo sobre algunas dudas que tenía desde lo gramatical y expresivo. Está de más señalar que de ahí en más sería muy común el encontrarse para charlar de letras y significados, donde el “Polaco” ampliaba sus conocimientos y Homero se sentía gratificado por alguien que expresaba fielmente lo que había querido decir. Es decir, otros dos hermanos de la noche y de la vida.



También sería una noche especial, esa del 17 de agosto de 1972 en el Teatro Colón de Buenos Aires que, organizada por SADAIC, con motivo de la sanción de la ley 19.787 que eximía de impuestos a los locales que difundieran música nacional, presentaba a importantes orquestas y cantantes del tango y a la noche siguiente lo haría con los artistas del folclore.

En ese escenario mayor de Buenos Aires actuarían Sassone, Salgán, Piazzolla, Troilo y las voces de Rivero y Goyeneche. Cuando la orquesta del maestro Salgán, luego de interpretar los instrumentales “Gallo ciego”, “Flores negras” y “Desde el alma”, hacía la larga introducción de “Alma de loca” el “Polaco” sabía que debía enfrentar, en una noche con un fuerte resfriado, a una multitud que cubría todo el teatro, inclusive los pasillos. Luego de los largos aplausos a ese primer tema, seguiría “Sueño querido”. Otro eslabón más en su carrera que, de cantor indiscutible, lo estaba convirtiendo en ídolo.

CAPÍTULO XVII
“GORDO LINDO...”

“EL GORDO TRISTE” DE PIAZZOLLA Y FERRER

Por su pinta poeta de gorrión con gomina,
 Por su voz que es un gato sobre ocultos platillos,
 Los enigmas del vino le acarician los ojos
 Y un dolor le perfuma la solapa y los astros.
 Grita el águila taura que se posa en sus dedos
 Convocando a los hijos en la cresta del sueño,
 A llorar como el viento, con las lágrimas altas
 A cantar como el pueblo, por milonga y por llanto.

Del brazo de un arcángel y un malandra,
 Se va con sus anteojos de dos charcos
 A ver por quién se afligen las glicinas.
 Pichuco de los puentes en silencio.
 Por gracia de morir todas las noches,
 Jamás le viene justa muerte alguna.
 Jamás le quedan flojas las estrellas...
 Pichuco de la misa en los mercados.

De qué Shakespeare lunfardo se ha escapado este hombre,
 Que en un fósforo ha visto la tormenta crecida,
 Que camina derecho por atriles torcidos,
 Que organiza glorietas para perros sin luna
 No habrá nunca un porteño tan baqueano del alba,
 Con sus árboles tristes que se caen de parado.
 Quién repite esta raza, esta raza de uno...
 Pero quién la repite con trabajos y todo

Por una aristocracia arrabalera,
 Tan sólo ha sido flaco con él mismo,
 También el tiempo es gordo, y no parece...
 Pichuco de las manos como patios.
 Y ahora que las aguas van más calmas
 Y adentro de las jaulas cantan pibes,
 Recuerde, sueñe y viva, Gordo lindo,
 Amado por nosotros, por nosotros...

El “Gordo” y el “Gato”, a lo largo de su relación, desde la década del “40” hasta sus respectivas partidas de gira, se dispensaron el cariño de padre a hijo, musicalmente hablando. Y sabemos todos que, pese al cariño y amor de padre a hijo, siempre existe una puja fraternal y en esto no falló la regla.

Se admiraron profundamente. El Gordo que aun, no participando de la idea musical de Ástor, le tenía una admiración como músico. Ástor, por su parte, le profesaba un enorme respeto para con alguien que, sin tener grandes conocimientos musicales, tenía una enorme intuición virtuosa que lo convertía en uno de los grandes de nuestra música popular urbana. Se trataba de una mutua admiración aun sin participar de patrones musicales comunes.

Solo basta recordar que Troilo incorporaría a esa incomparable orquesta del “40” a un chiquilín llegado desde Mar del Plata, a través del pedido del violinista del conjunto y amigo de ambos, Huguito Baralis. Allí Ástor comenzaría a realizar sus primeras armas y a poco de andar el mismo maestro le encargaría arreglos para la orquesta, aun con la goma en la mano, como hacía con todos sus arregladores.

Un grande como el “Gordo” tenía muy claro que su orquesta llevaba su propio sello, más allá de sus instrumentistas y arregladores, donde esos arreglos siempre tenían perfume de Troilo pese a que uno de sus músicos u otro fuera de la orquesta pudiera realizarlo, a tal punto que el mismo Ástor en algún momento señaló “Yo escribía...él borraba”. No era por negar a su arreglador, sino que ese arreglo debía ser netamente un Troilo.

Ya, con el tiempo, ese espíritu intrépido y de una búsqueda permanente del perfeccionamiento musical le llevaría a Ástor a transitar otros caminos, primero acompañando a Fiore y luego con su famosa orquesta del “46”, sin perjuicio de que, en forma simultánea y paralela profundizara sus conocimientos musicales, especialmente, en esos tiempos, con el maestro Alberto Ginastera.

Como suele ocurrir, esos desprendimientos umbilicales, al principio duelen, pero el “Gordo”, como sabio popular que era, tenía la plena conciencia que ese hijo musical tenía por delante un futuro brillante. Y la vida los juntaría en distintas ocasiones, como en el año 1972 en el Colón o cuando grabaron ese antológico dúo de bandoneones, en el año 1970, con los temas “Volver” y “El motivo”-



Reencuentro en el Colón año 1972



La orquesta del “40”



Van a tocar juntos

Entrada la década del “70”, mientras Ástor comenzaba su carrera de trabajosos éxitos, con el Octeto y luego con el Quinteto, la noche le comienza a cobrar facturas a la salud del Gordo, donde disminuyen sus actuaciones. También se produce su desvinculación del elenco del “caño” para pasar a integrar el de “El Viejo Almacén”, de Independencia y Defensa, que regenteaba don

Edmundo Rivero, junto al dúo de Federico-Berlingieri, Raúl Garelo, María Cristina Laurenz y Buenos Aires 8. Todas las noches, el cierre estaba a cargo de Troilo con Rivero interpretando "Sur". En tanto el "Polaco" seguía fiel al "caño".

Todo ello, más allá de la partida del Gordo del "caño" hacia el otro boliche tanguero a cargo de un colega, con el que muchos querían enfrentar, al "Polaco" comenzaba a dolerle los deterioros en la salud de su maestro, aquejado por una importante artrosis de cadera que lo llevaría a una operación y a suspender toda su actividad del verano marplatense de ese 1975.

Sin embargo, el "Gordo" no podía estar lejos de la "Perla del Atlántico" y para ello, su mujer Zita, había alquilado una enorme casona donde se instalaron durante todo el verano. Y ella sería una especie de meca a la cual llegarían para acompañarlo muchos hombres y mujeres de los distintos género musicales y actorales, por caso el "Nano" Serrat, Ástor o el mismo "Polaco", quien aprovecharía la ocasión para invitarlo a presenciar su show en Enterprise y allí cometer una de sus ingenuas "malicias" cuando estando el Gordo en una mesa le pidió el bandoneón a Marconi y se lo puso en su regazo para que tocara, cosa que no podía hacer. Sin embargo, Troilo aceptó el convite, ante una mirada de Zita que le reprendía, por estarle prohibido tocar el instrumento, pero una vez más ese público gozaría de "La última curda", quizá como premonición.

La salud del "Gordo" tendría un rápido declive, pese a trabajar algunos meses en el teatro Odeón de la calle Corrientes, hasta el 17 de mayo de 1975 donde finalizaría la noche tocando "Quejas de bandoneón". Al día siguiente, siendo las 23,45 horas partiría en su gira definitiva. En su despedida, el "Polaco" podía escuchar su voz que una vez más le repetía "Polaco Ud. interprete que el canto lo hacemos con la orquesta".

Pasaba el tiempo, pero el "Polaco" seguía teniendo permanentemente en su cabeza a ese "Gordo" lindo, de formación intuitiva, que se había hecho a sí mismo, aprendiendo de los grandes que le precedieron, en esa famosa evolución de la escuela decareana. Ese que, durante toda su vida tenía muy claro cuál era la función de cada instrumento en su orquesta, en un todo armónico y que, daría a sus cantores el lugar que les correspondía y a sus instrumentistas, aun respetando sus propios valores musicales, imbuirlos de la valoración musical del conjunto. Aquel que tenía el sentido exacto del efecto musical que su conjunto producía en los bailarines, especialmente en las primeras décadas, como adecuarse a la permanente evolución en las siguientes, pero siempre, el que escuchaba sabía que era Troilo, con su propio estilo.

Goyeneche, conocía de sobra que el maestro era sobrio en su expresión musical lo cual exhibía la simpleza de los grandes que, con pocas notas, se puede expresar musicalmente, como también era esa magnitud a través de su instrumento el cual, sin grandes alardes estilísticos poseía la justeza necesaria para expresar la profundidad de su mensaje musical.

Sin embargo, el "Polaco" también sabía que Troilo no había sido un negador de las nuevas corrientes musicales del tango, a tal punto de incorporar a muchos de ellos, conviviendo entre el de avanzada y el maestro que establece los tiempos correctos. Él, como Osvaldo, también habían mamado de la savia evolucionista decareana y así habrían de contribuir a esa maravillosa "larga década del 40". El Gordo, que pudo avanzar estéticamente algunos escalones más, prefirió ser fiel a sus propias ideas musicales, aplicando ese dicho político que dice "en su medida y armoniosamente".

Ese había sido el Troilo musical que todos admiraban, pero junto a ello, siempre moró el Troilo de la noche, de la amistad, de la bonhomía, aquel de la falta de valoración por las cosas materiales ("... Tan sólo ha sido flaco con él mismo... Pichuco de las manos como patios."). De tal forma

partiría, como había llegado, con lo puesto. Ello comenzaba a ser un problema existencial del "Polaco" que no podía sobrellevar no tenerlo cerca suyo y de sus afectos. Debía encontrar la forma de hacer "el duelo" como dicen los psicólogos.

Era hora de encontrarse nuevamente con el "Gordo" aunque no fuera físicamente. Sabía que ello habría de producirse desde los afectos, que tanto los había unido. Y en la búsqueda de ese camino intemporal habría de concretarlo a través del poema de Ferrer qué, con música de Ástor, en el año 1972, habían dado vida a través de versos de una profunda vivencialidad que nos pinta en toda su dimensión a Pichuco. Era un homenaje en vida, cosa poco frecuente, donde generalmente se lo recuerda luego de la muerte, aunque también Ástor habría de recordarlo, después de ese 18 de mayo de 1975, cuando, como le había ocurrido con su viejo, a través del "Adios Nonino", ni bien el Gordo partiera de gira lo recordaría como había que hacerlo, a través de sus amores, reflejados en "La suite troileana" (Whisky, Bandoneón, Escolaso y Zita). El hijo musical del Gordo le había realizado el homenaje que se merecía. Faltaba solo el del "Polaco".

Esa unión fraternal habría de concretarse en el nuevo LP "Percal" que para la RCA Víctor se grabaría ese miércoles 31 de mayo de 1977. Llegando, como siempre, a primera hora, ya le esperaba la música grabada por la orquesta de Garelo y como siempre, como los grandes, de un solo toque, haría "La maleva" de Antonio Buglione y Mario Pardo, "Pobre colombina" de Virgilio Carmona y Emilio Falero, "Malevaje" de Juan de Dios Filiberto y Discepolín, "Flor del valle" de Guillermo Barbieri y Luis Garros Pe, "Más solo que nunca" de Federico Leone y Enrique Di Zeo, "Percal" y "A bailar" ambos de Domingo Federico y Homero Expósito.

Todos los temas habían quedado grabado en poco tiempo y solo faltaban cuatro temas ("Cuando tallan los recuerdos" de Rafael Rossi y Enrique Cadícamo, "Loco torbellino" de Emilio Barbato y Homero Expósito, "Sueño querido" de Maffia y Battistella, y el tango de Ferrer y Piazzolla "El gordo triste"). Todos aquellos que estaban esa noche en la RCA Víctor de la calle Paroissien y Naón, en pleno barrio de Saavedra, especialmente el "Flaco" Giacometti y Garelo, nunca olvidarían ese momento tan especial, donde el "Flaco", pese al rápido trámite de los temas grabados, en una noche desapacible, quería dejar esos cuatro temas para grabarlos otro día, pero allí surgió algo en el interior del "Polaco" que lo introdujo de inmediato en la pecera.

Allí, sin escuchar reclamos, hizo que se iniciara la música del "Gordo triste" donde surgía un insuperable arreglo y orquestación de Garelo, especialmente a través de la profundidad del contrabajo, en su primer plano, al comienzo ejecutado con arco, y luego la entrada de la flauta travesa que trata de apaciguar su dolor. Y en esa belleza musical se introducía la voz emocionada del "Polaco".

Esa misma voz, a la vez, quebrada por la pena, daba riendas sueltas a esos versos de Horacio:

Por gracia de morir todas las noches,
Jamás le viene justa muerte alguna.
Jamás le quedan flojas las estrellas...
Pichuco de la misa en los mercados.

y en la prosecución de ese himno al amor continuaba desgranando versos:

No habrá nunca un porteño tan baqueano del alba,
Con sus árboles tristes que se caen de parado.
Quién repite esta raza, esta raza de uno...
Pero quién la repite con trabajos y todo

Y cuando ya el desgarró emocional lo invadía en todo su ser, habría de finalizar con voz quebrada:

Y ahora que las aguas van más calmas
Y adentro de las jaulas cantan pibes,
Recuerde, sueñe y viva, Gordo lindo,
Amado por nosotros, por nosotros...

La deuda estaba saldada. Aquellos privilegiados presentes recordarán que fue lo último que hizo el “Polaco” antes de emprender su vuelta hacia Saavedra, sin hablar con nadie, como no aceptando ningún otro invitado a esa misa rea. Para él esa había sido sublime y nada habría de empañarlo.

Sin duda que ese quiebre emocional le había dado al tema el toque mágico de los elegidos. Nunca más se habría de repetir ese momento único, aunque hubiera posteriores interpretaciones.

El Gordo y el “Polaco” descansarían en paz.



CAPÍTULO XVIII

NOCHE OSCURA

Como ha sucedido a lo largo de nuestra historia, y ello replica lo global, los períodos oscuros de un país se reflejan principalmente en lo social y en lo cultura, y el período iniciado el 24 de marzo de 1976 sería uno de los más nefastos y negativos. La censura y el marginamiento de numerosos artistas populares, a través de las famosas listas negras, habría de comenzar ya durante el gobierno de Isabel Martínez y algunos de sus funcionarios que representaban tal pensamiento continuarían durante el gobierno militar.

Reiterando lo sucedido en otros períodos, como en 1955 o 1962 la política represiva será ejercida sobre todo el cuerpo social, y en la búsqueda de reprimir las libertades, el estado de sitio reinante impedirá las reuniones de más de dos personas con lo cual los bailes populares –en este caso, principalmente, las milongas- se verán amenazados por la prohibición reinante. El carnaval, fenómeno popular por excelencia, de presencia y exaltación callejera -y en el contexto de cuyos tradicionales bailes de clubes se bailaba habitualmente el tango-, dejará de contar, en esta época (mediante el decreto-ley 21329 del 9 de junio de 1976), de los tradicionales feriados de lunes y martes previos al miércoles de ceniza –según la tradición católica a partir de este día se cuentan cuarenta días (la cuaresma) para la llegada de la pascua– que le aseguraban mayor adhesión. “No querían, de ninguna manera, a la gente en la calle”.

Las expresiones culturales, entre ellas el tango y el folclore, han sido sobrevivientes –así como también lo fue el propio pueblo argentino– de la violencia ejercida por el Estado durante los períodos en que fue usurpado por la dictadura cívico-militar. La historia del golpismo en la Argentina en el ejercicio de facto del poder del Estado ha establecido una política sistemática de aniquilación de las expresiones populares y de su identidad.

Entre ellas, en particular, la música popular será fuertemente atacada, silenciada, tergiversada y reprimida. Como contrapartida la supervivencia de este género quedará librada, entonces, a la resistencia que tanto sus exponentes como sus cultores podrán ejercer, asumiendo, en algunos casos hasta el riesgo de perder la propia vida.

La indagación a partir de la continuidad o interrupción de ciertas prácticas artísticas y de su permanencia en el tiempo, el análisis de las metodologías empleadas para intentar cambiar el signo de algunas de estas expresiones genuinamente populares y dinámicas (pretendiendo transformarlas en expresiones conservadoras, funcionales –y hasta opresivas–), como así también el estudio de las realizaciones de varios de sus protagonistas durante el período en cuestión, serán fundamentales para el conocimiento de lo ocurrido durante este período.

En este contexto represivo, la música popular significó un lugar de resistencia para muchos. Podría hablarse, de ciertas prácticas musicales, durante el período abordado que, surgidas como expresiones populares genuinas, resistieron a la censura y al vaciamiento estético impuesto por parte del gobierno de facto. Además, la intolerancia ejercida por el poder militar, forzó a varios artistas a emprender el camino del exilio, o a optar por el silencio.

Las artes populares sufrieron en carne propia todo tipo de persecuciones y muchos de sus representantes pasaron a formar parte de listas negras, el exilio o la desaparición física. Muchas

de sus expresiones, fuere el tango, el folclore o el rock nacional, fueron víctimas de todo ello y sus artistas pasados al olvido oficial, en el mejor de los casos, o a secuelas peores, donde todas las expresiones artísticas serán fuertemente atacadas, silenciadas, tergiversadas y reprimidas. Pese a ese terrorífico escenario, los representantes de esos sectores comenzarán una etapa de resistencia, asumiendo, en algunos casos, hasta el riesgo de perder la propia vida.

El proceso militar intentó en todo momento de inculcar en el colectivo imaginario estar luchando contra otro bando, el cual atentaba la paz y el orden en el país, para lo cual debía aniquilar al enemigo, representado por los sectores subversivos pero que luego ampliara a todo otro que fuera opositor o tuviere una militancia popular a través de la denominada "Operación Claridad" que trataba de un operativo de vigilancia e identificación sobre personalidades de la cultura y la educación, mediante la persecución lisa y llana o haciéndolos formar parte de "listas negras" que significaban su muerte real o profesional, a través de censuras de artistas y temas populares, aún de músicos internacionales.

Tal metodología debe señalarse venía ya desde el año 1974, luego de la muerte de Perón, a través de la Triple AAA, bajo el gobierno de Isabel Martínez y se incrementaría a partir del 24 de marzo de 1976 mediante evitar la presencia y la difusión de muchos músicos en programas televisivos y radiales del país y de amenazarlos para que cesaran en su actividad o bien la circunscribieran a los ideales del régimen dictatorial.

Así, lo señalarían muchos de esos artistas populares, por caso Rodolfo Mederos: "Los prohibidos no fuimos sólo los artistas. Se prohibieron las emociones, las libertades personales, las ideas, las manifestaciones de todo tipo. El prohibido fue el pueblo". Mederos que para la época estaba deslumbrado con la música de Ástor Piazzolla, había tocado anteriormente en la orquesta del maestro Osvaldo Pugliese. No parece un detalle menor ya que Pugliese va a ser considerado un ejemplo de militancia y de coherencia ideológica en su vida personal y artística y va convertirse en otro referente de la resistencia cultural del tango. Sus ideas políticas y su pertenencia al Partido Comunista hicieron que fuera detenido en varias ocasiones y se lo censurara en la radio y la televisión (como el sonado episodio en el programa "Grandes valores del tango"). Pero Pugliese va a predicar con su ejemplo y las detenciones padecidas no van a amedrentarlo jamás.

Por tales identidades, la música popular hunde sus raíces en la sabiduría del hombre y la mujer común, es decir en las entrañas mismas del pueblo. Es este el que le da letra y lo hace sustentable en el tiempo, aun con los cambios naturales y especialmente culturales que el mismo produce

Nuestra música popular urbana, enraizada en esa realidad social, supo tener épocas de esplendor, fuera en el "20", "30", pero especialmente en su "larga década del 40", pero también supo de ostracismos, acompañado necesariamente del abandono de políticas económicas que favorecieran a los sectores populares.



Llegada la mitad de la tenebrosa década del “70” el país entraba en “una larga noche oscura” como dice alguna letra; donde la vida, nada valía y sus habitantes transitaban un largo exilio, en el exterior o principalmente en su propio interior. Todos quedarían condenados sin proceso ni juicio alguno a ese ostracismo y el tango, como música popular, pasaba a deambular por los subsuelos de la noche. Ello se condecía con el ataque a las expresiones populares y el tango, como tal, no estaba exento de ese exilio interior.

Muchos de sus artistas populares emprendían el exilio externo, en tanto, la mayoría, se preparaba para soportar el exilio interior. En medio de todo ello, listas negras, persecuciones, desapariciones y asesinatos. Sin embargo, el “Polaco”, como artista popular que era, seguía teniendo distintos trabajos en esa oscura noche de boliches de subsuelos. Seguiría en el “caño” y otros, de los pocos lugares que abrían sus puertas, aun cuando, los directivos de la RCA Víctor comenzaban a retacearle grabaciones, ante la caída de las ventas, pero ello no retaceaba el ánimo del “Flaco” Giacometti que trataba de encontrar nuevas temáticas que permitiera continuar la tarea.

Así, además de las grabaciones de 1976 y 1977, para el año 1978 había planeado grabar un nuevo LP al que llamaría “Nada más que un corazón”, acompañado con la Típica Porteña con la dirección de Garelo, el cual incluía los títulos “Viejo smonking” de Guillermo Desidero Barbieri y el “Negro” Celedonio Flores, “Pa’que seguir” del “Tano” Francisco Fiorentino y Pedro Lloret, “La uruguayita Lucía” de Eduardo Pereyra y Daniel López Barreto, “El milagro” de Armando Pontier y Homero Expósito, “Pobre gallo bataraz” del guitarrista José Ricardo y Adolfo Herschel, “Corazón no le hagas caso” de Armando Pontier y Carlos Barh, “Nada más que un corazón” de Manolo Sucher y Carlos Barh, “Cristal” de Mores y “Catunga” Contursi, “Traicionera” de Juan Ghirlanda y Luis Garros, “Mi castigo” de Julio César Sanders y César Vedani, “Busco tu piel” de Alberto Marino y Alberto Harari, y “Sin palabras” de Mariano Mores y Discepolín, donde el “Polaco” realiza una tremenda creación pero que sin embargo, sería premonitorio.

Es noche oscura también se cernía sobre la voz del “Polaco”. El faso y “otras ranadas” comenzaban a pasarle su factura. Esas locas y diarias carreras por distintos boliches y lugares de la ciudad o del conurbano, con los lógicos desarreglos, habían comenzado a hacer mella en esa garganta “con arena”, en alguien que ya había pasado los “50” a través de una vida agitada, con más de 30 años de yugar en el canto.

El “Polaco”, como suele suceder, era reticente a acudir a un profesional de la salud, especialmente en personas que normalmente no habían tenido problemas. Pero una enorme cerrazón atacaba a su garganta, lo cual no solo le impedía cantar sino aun poder hablar normalmente. Ello lo decidió a consultar al especialista Salvador Magaró, el cual, de inmediato, le diagnosticó un problema en dos cuerdas vocales que, de no tener atención inmediata podían derivar en un cáncer. Pese a ese temor, ante un problema de salud como el diagnosticado, donde él pensaba que tanto su tío Roberto como su padre, habían pasado por la misma situación,

accedió de inmediato a ser intervenido un 8 de agosto. Ello demandó poco tiempo y solo faltaba su estudio patológico. Pero en el “Polaco” junto al temor de no poder volver a cantar surgió una fuerza interior que le ayudó a recuperarse muy rápidamente, a tal punto que con la sorpresa, incluida de Magaró, volvía a actuar en el mes de noviembre.

La cerrazón de una noche oscura, daba paso a la luz del día en la vida del “Polaco”. En cambio, faltaban algunos años y muchas angustias para que el país volviera a tenerlo. Como solía suceder, el cantor sería un enorme agradecido del galeno.

Además, le obsequiaría el nombre del nuevo LP “Con alma” que, con el enorme acompañamiento de Pontier contendría los temas: “Preparate pa'l domingo” de Guillermo Desiderio Barbieri y José Rial, “Casas viejas” de Francisco Canaro e Ivo Pelay, “Caserón de tejas” de Sebastián Piana y Cátulo Castillo, “El encopado” con música de don Osvaldo Pedro Pugliese y letra de Enrique Dizeo, “Carrillón de la merced” con música de Enrique Santos Discépolo y letra del mismo Discepolín con Le Pera, el bello “Mariposita” de Anselmo Aieta y García Jiménez, “Margo” de Armando Pontier y Homero Expósito, “No aflojés” con música de Pedro Maffia y Sebastián Piana y letra de Mario Battistella, “La noche que te fuiste” de Osmar Maderna y “Catunga” Contursi, que había una gran éxito en la voz del “Gallego” Floreal Ruíz, otro de los admirados por el “Polaco”, “Temblando” con música del cantor, guitarrista y cantor, nacido en Lomas de Zamora un 21 de octubre de 1893, Alberto Acuña y letra de “Charrúa” (Gualberto Márquez), “Araca la cana” de Enrique Delfino y Mario Rada, y finalmente “Griceta” con música del mismo “Delfi” y letra de don José González Castillo.



La fe del “Polaco” y la maestría de Magaró le habían recuperado esa voz que, aunque “arenada”, seguiría deslumbrando a públicos de todo tipo, incluido fuera de nuestros límites, lo cual habría de suceder en pocos años. En tanto el pueblo argentino seguía luchando para recuperar su vida democrática y terminar con esa noche oscura. No faltaba mucho tiempo, porque, como dice el tango: “...nada es duradero...”.

CAPÍTULO XIX

ESE FENÓMENO GUTURAL

El "Polaco" en esta etapa de consolidación se había convertido en un fenómeno interpretativo, todo lo cual, no solo era producto gutural, como dice el diccionario de la lengua española, sino un todo, que exhibía algo distinto a lo conocido. Existían muy buenos cantantes, pero de allí a constituirse en ídolo, como había ocurrido con Goyeneche, había un largo camino.

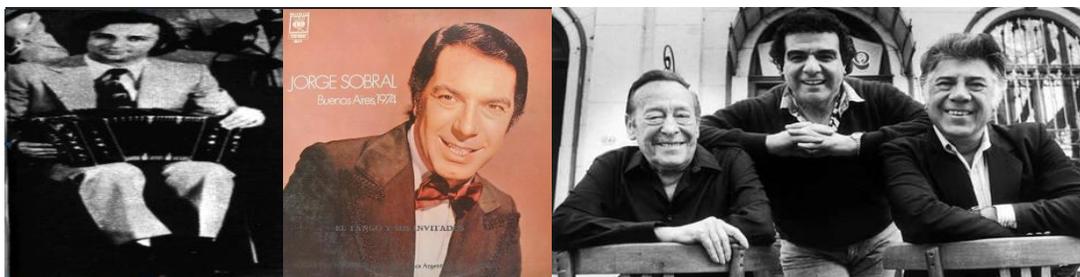
Ese fenómeno se había construido a sí mismo, sin semejanzas, como es la identidad. A través de ello, y luego de tantos años de darle y darle a esa garganta con sabor a tango, se había consolidado un verdadero estilo del canto del género.

Había en ello, una suerte de magia existencial que vivenciaba cada palabra, la cual llegaba con la justa expresión al oyente, a la vez de lo aprehendía en la versificación de cada uno de los poetas que interpretaba.

Ello, sin duda, constituye la identidad del público con su artista, lo cual se convierte en una especie de complicidad cultural. "El "Polaco" representaba todo ello y quienes escuchaban, sus necesario socios en la expresión de un género popular. Sin duda, se lo había ganado, no solo a través de sus dotes guturales, sino a través de una personalidad que envolvía encanto y una magia tal, como solo los grandes pueden significarlo.

Todo ello, no solo era compartido por aquellos que lo seguían a cada lugar en que actuara, sino por sus propios colegas que, no solo valoraban sus dotes cantábiles sino a un hombre íntegro, el cual, a su vez, tenía un enorme respeto por sus colegas, tanto de aquellos con una dilatada actuación como de los jóvenes que asomaban al género.

En ese mágico "caño", aun en esas noches oscuras de 1980, además del "patrón" del boliche, Atilio, que había formado un sexteto, con inclusión de guitarra eléctrica, como hacía Ástor, actuaban otros grandes artistas, como los cantantes Jorge Sobral y el "Negro" Juárez, además de los talentos de Berlingieri y de Marconi, en un espectáculo denominado "Buenos Aires 400".



Esos dos grandes cantores, gozaban de sus fenomenales voces que retumbaban en ese subsuelo, con un Sobral de una amplia gravedad y un Juárez entonado y sentido, en esas noches mágicas. Sin embargo, todos sucumbían cuando llegaba el "Polaco" que a través de "un no se qué" hipnotizaba a la audiencia con su simple chamuyo.

Precisamente ese que “Se bate, se chamuya, se parola/se parlamenta reo, como “grilo”/ y aunque la barra bufe y dé el “estrilo”/el lengo e’chile es un bacán de gola/, como dirían los versos del “Yacaré”, Felipe Fernández, lograba demonizar los efluvios de la noche, se tratara de nativos o extranjeros que acudían al culto del “caño”. Era un extraño malabarista de los sentimientos.

El “Polaco” era hombre de cultivar la buena música, de la denominada “cultura” (Beethoven o Tschaiowsky, o “popular” extranjera, como Sinatra y especialmente Tony Bennet, o nacional, especialmente del “Gordo lindo” con sus cantores, entre ellos, unos de sus favoritos, el “Gallego” Floreal Ruíz un gran fraseador. Había un tema que cada tanto volvía a escuchar en su voz, el tema de Rubén y Raúl Garelo, “Buenos Aires conoce” que había dado nombre a un LP con distintos temas y el acompañamiento de Raúl, ya en la última etapa del “Tata”.

Floreal, como no podía ser de otra manera, hijo del barrio de Flores, había nacido un 29 de marzo de 1916, once años antes que el “Polaco” llegara a este mundo, y precisamente, el año que don Hipólito asumiera el gobierno de la Nación. Como todo pibe de barrio, ya trabajaba de chico en distintas ocupaciones, pero el canto ya lo atraía y junto a su amigo, Hugo Del Carril, realizaban sus serenatas, como siempre, con la oposición paterna, que lo llevaría a presentarse en un concurso con el seudónimo de Fabián Conde o de Carlos Martel, ganando un certamen en 1936 en Radio Fénix.

Ya profesionalmente, en 1938 se incorpora al conjunto de José Otero y en alguna relación con el “Polaco” al año siguiente grabaría la “Marcha del club Platense”. Ya con su verdadero nombre debutaría en Radio Prieto y luego Alfredo De Angelis lo incorporaría a su orquesta, para formar pareja con Julio Martel. Sería ese tiempo, cuando su amigo Alberto Marino, que estaba con Troilo, lo llevó a la orquesta cuando de ella se retira el “Tano” Fiore, para luego formar dúo con Edmundo Rivero. En esa época tendrá notables éxitos, entre ellos, su tango fetiche “Marionetas”. Luego pasará por la orquesta de Francisco Rotundo para formar un trío de voces junto con Enrique Campos y Carlos Roldán.

En 1956 se incorporaría a José Basso, estando con Alfredo Belussi, Oscar Ferrari, Jorge Durán, Alfredo Del Río y Roberto “Chocho” Florio. Esa agrupación de Basso sería el ámbito necesario donde Floreal desarrolló su trayectoria como uno de los mejores cantores de orquestas. Más tarde comenzaría su carrera solista, acompañado de Osvaldo Requena, Jorge Dragone y finalmente con Raúl Garelo, con quien grabaría el LP “Buenos Aires conoce”. Con todos ellos grabó cerca de 150 títulos, además de participar en la creación de temas como “La cuadrera”, “Mundana”, “Mañana no estarás”, “Y no tenés perdón”, “Una copa nada más” o “Sueño cruel”, entre otras tantas.

Ese “gallego” había sido también uno de los cantantes preferidos del “Polaco” y ese tema de los Garelo que Floreal había dado a conocer, Goyeneche comprendía que estaba, también, hecho a su medida. Su mujer, recuerda, que era uno de los temas que escuchaba a diario en su casa. Sin embargo no se animaba a grabarlo, por respeto al “gallego”.

Sin embargo, el 5 de octubre de 1980, estando en un homenaje a Salgán, con motivo del cincuentenario de su actuación, en el Teatro Alvear, estando con su entrañable “hermano” Ángelito “El Paya” Díaz, lo consultó sobre si grabar el tema no sería una forma de faltarle el respeto a Floreal, a lo cual el mismo le contestó que no, que el tema estaba hecho a su medida. Sin embargo aún, tenía dudas y para poder disiparlas habría de consultarlo al propio autor del tema.

Ante ello, ya muy cercano a Goyeneche, Garello le repetiría lo del “Paya” “no si ese tema es justo para vos”. No le contaría que, cuando crearon el tema, se lo había propuesto al “Flaco” Giacometti para que el “Polaco” lo hiciera de primera mano, pero por distintas circunstancias no había podido ser posible. Allí repasando parte de la letra, el “Polaco” recordaba esos versos de Rubén Garello:

Buenos Aires conoce mi aturdida ginebra
El silbido más mío, mi gastado camino...
Buenos Aires recuerda mi ventana despierta
Mis bolsillos vacíos, mi esperanza de a pie.
Buenos Aires conoce mi mujer y mi noche,



Mi café y mi cigarro, mi comida y mi diario.
Buenos Aires me tiene apretado a su nombre
Atrapado en sus calles, ambulando su piel.

Refugio de mis largas madrugadas.
Abrigo de mi verso y de mi sino.
Su cielo de gorrión, su luna triste
Son cosas que también viven conmigo.
Esquina de las cuadras de mi vida.
Guarida de mis sueños más absurdos.

Embarcadero gris de mi ambición de luz.
Secreta latitud de mi canción.

Inventor del misterio, bandoneón gigantesco.
Buenos Aires escucha mi silencio y mi lucha.
Él recuerda conmigo las monedas azules
Y me presta el olvido de su ir y venir.
Sus gorriones sin techo, su cintura de río
Son también algo mío, yo también los respiro.
Buenos Aires es un duende, una copa de vino
Ese amigo sin nombre que se encuentra al azar.

Y la verdad que Raúl Garello tenía razón. El “Polaco” se veía reflejado en esos versos. Seguro de ello, se comunicaría con Berlingieri, quien sería el director elegido por Giacometti para acompañarlo, orquesta en la que también estaría Néstor Marconi. El LP se llamaría “Mis Buenos

Aires querido” y aparecería en noviembre del “80” conteniendo, además de “Buenos Aires conoce” los siguientes títulos: “Ventarrón” de Pedro Maffia y Juan Horacio Staffolani, “Milonguita” de Enrique Delfino y Samuel Linning, “Nada” de José Dames y Horacio Sanguinetti, “Mi Buenos Aires querido” de Gardel y Le Pera, “De todo te olvidas” de Salvador Merico y Enrique Cadícamo, que fuera un gran éxito en la voz de Floreal Ruíz, “Aquel muchacho triste” de José Pedro De Grandis, “Cuando la noche se termina” del actor Ricardo César “Gogó” Andreu, “Nunca tuvo novio” de don Agustín Bardi y Enrique Cadícamo, “Papa Baltasar” de Sebastián Piana y Homero Manzi, “Qué fenómeno” de Anselmo Aieta y Francisco García Jiménez, y “Cuando volverás” de Pedro Maffia y Juan Horacio Staffolani.

El verano de 1981, sería distintos a todos aquellos que le precedieron. No habría temporada veraniega en Mar del Plata. Además, Tiscornia, quizá de motu proprio, había firmado un contrato para que el “Polaco” actuara en “Michelangelo”, lugar que en ese momento estaba de moda, dejando tantos años del “caño”. Pero Goyeneche le era fiel a ese representante que ya llevaba con él muchos años. Allí estaba acompañado por la orquesta de Osvaldo Piro. Pero quizá su mayor alegría era personal.

A sus 55 años, su hijo Bocha (Jorge) y su mujer le habían dado el regalo máspreciado. Su nieta Lorena que lo había trastornado e iba de amigo en amigo contando su belleza y lo feliz que estaban él y Luisa. La vida seguía agasajándolo.

CAPÍTULO XX

EL REENCUENTRO DE LOS TRES LOCOS LINDOS EN EL REGINA

El “Polaco” tenía un gran cariño y respeto por la obra de Ástor y una enorme devoción por la poética de Horacio. Ello lo había manifestado plenamente cuando grabó “El gordo triste” de ambos, con la orquesta de Garelo, pero faltaba que el paquete tuviera el moño definitivo.

Goyeneche, a diferencia de muchos tangueros tradicionales, valoraba la obra de Piazzolla y la consideraba como una de las grandes del género. Ello lo manifestaba a quien quería oírlo y a través de ese humor sano que tenía, señalaba que muchos debían aprender a escuchar, eso que negaban como tango y que él consideraba como genuina música popular urbana.

Como en idilios compartidos, los tres se estaba buscando nuevamente, quizá sin saberlo. Ástor y Horacio, por su parte tenían un amor correspondido por el “Polaco” a cual no solo consideraban el mejor intérprete del tango sino reconocían en él una forma de vida personal y profesional que los emparentaba, en la búsqueda siempre de nuevos caminos, apuntando al futuro en lugar de quejarse por el pasado. Ástor deseaba en su fuero íntimo, lo cual era compartido por Horacio, rendirle un homenaje y entendía que ello estaba representado por realizar una presentación conjunta.

Los amantes de la tanguedad estaban definidos. Faltaba el lugar del encuentro. Y ello se habría de dar en el Teatro Regina. Antes de ello, Piazzolla había intentado que el “Polaco” grabara con él en Londres, pero ello no fue posible. El maestro, junto con Horacio le habían dado vida a una serie de trabajos para ese encuentro frustrado como: “El Bocha” sobre un amigo montevideano de Ferrer, y “Pepe Cascabel”, un titiritero que iba de pueblo enamorando prendas. Además, lo integraban: “Mi loco bandoneón”, “Yo soy un bandoneón”, “Existir”, “Milonga del trovador”, “Será que estoy llorando”, “Hay una niña en el alba”, “Final de función” y “Libertango”. Algunos de ellos habían sido grabados, en Francia, por todavía un ignoto Marito González que, con el tiempo sería en gran Jairo.

El encuentro de esos tres locos lindos se daría en su Buenos Aires querido, en el mes de mayo de 1982, en plena guerra de Malvinas con todo lo que ello significaba para el país, especialmente sus jóvenes soldados que habían sido enviados a una muerte segura. No pasaría mucho tiempo de que los argentinos se dieran cuenta del encerrón a los que lo había llevado la dictadura.

El convite de Ástor al “Polaco” había llegado por medio de Horacio, lo cual le había creado al intérprete una suerte de duda, en tanto, su modestia, siempre le hacía pensar que la tenida era mayor que sus posibilidades. Pero Piazzolla sabía con qué argamasa trabajaba para elaborar obras perdurables en el tiempo. Faltaba solo el argumento musical a desarrollar.

Ástor, como siempre ocurría, ya tenía en su cabeza cual habría de ser el desarrollo de la presentación, al cual ya le había puesto título: “Mi loco bandoneón”, lo cual, una vez más, coronaba esa unión de locos lindos. “Pantaleón” Piazzolla también había diseñado los temas que interpretaría el “Polaco” y este a su vez, continuaba con sus miedos escénicos, ante su tremenda responsabilidad de actuar con un monstruo musical como Ástor. Ello se presentó cuando comenzaron a desarrollar el espectáculo, lo cual llevó a Ástor a entender la actitud de Goyeneche y establecer un pacto temático, que también señalaba el hondo respeto de Ástor por el “Polaco”. Harían temas del maestro pero también otros del repertorio de Goyeneche. Todos en paz y listo para entrar en escena. El afecto y el respeto profesional había triunfado sobre egos personales.

Se daban todos los condimentos para que, ese 18 de mayo de 1982, se diera un acontecimiento musical en Buenos Aires, aun con el olor de la guerra de Malvina y el olfato popular que algo triste tendría como consecuencia.



Esa noche, Piazzolla se había posesionado del escenario, ante un teatro totalmente colmado, junto con los músicos de su quinteto: Pablo Ziegler en piano, Fernando Suárez Paz en violín, Oscar López Ruíz en guitarra y Héctor Console en contrabajo. La primera parte sería instrumental donde harían “Biyuya”, “Chinchín”, “Concierto para quinteto”, “Invierno porteño”, “Escualo”, “Muerte del ángel”, “Tristeza de un doble A”, “Verano porteño”. También harían tres temas nuevos del director: “Vista aérea”, “Milonga loca” y un tema en homenaje a los soldados argentinos en Malvina: “Los lagartos”. Todo ello habría de insumir 90 minutos que los asistentes, como en misa, escucharon en silencio y retribución de aplausos a la terminación de cada uno de ellos. Pero más allá de la valoración de la obra de Ástor y de la interpretación de sus temas, todos esperaban que llegara ese encuentro tan esperado. Para el “Polaco” ese lapso de espera fue un suplicio que lo llevaba caminando, fuera del escenario, como perro encerrado. Pero el momento llegó.

Allí, un Ástor muy emocionado” con palabras cargadas de un gran afecto, decía: “Y ahora, el sueño del pibe como lo llamo yo, es una especie de unión nacional, amor nacional, como dicen otros, Ástor Piazzolla y su Quinteto tienen el honor de tener a Roberto Goyeneche con nosotros” y allí el Regina, como dicen los muchachos del tablón, explotaba emocionalmente, y la música de “Chiquilín de Bachín” comenzaba a invadir los espíritus de cada uno de aquellos que, en esa noche memoriosa, había tenido la suerte de estar junto a estos locos lindos.

Cabe recordar que el tema, lo habían creado Ástor y Horacio, en el año 1969, cuando siendo diarios habitués de la parrilla “Bachín”, un chico que, vendía flores les había dado el argumento.

Bachín era un bodegón ubicado sobre la vereda norte (impar) de la calle Sarmiento (paralela a una cuadra de Corrientes) casi esquina Montevideo, entre esta calle y Rodríguez Peña. El bodegón era parte del Nuevo Mercado de Buenos Aires y fue demolido, como la mayor parte de esa manzana, para construir el Paseo La Plaza, pero en el mismo lugar se ha construido otro restaurante que lleva el nombre de “Bachín”.

En la década de 1960 Argentina estaba viviendo un fuerte movimiento cultural de renovación de la canción popular en todos los géneros, a través de experiencias como el Nuevo Cancionero folklórico, el tango de vanguardia, el llamado “rock nacional”, el cancionero infantil de María Elena Walsh y el cuarteto cordobés. Las canciones que en ese momento compusieron Piazzolla y Ferrer y en especial “Balada para un loco”, resultaron decisivas en ese proceso de creación de la nueva canción argentina.

En 1967 Ástor Piazzola y Horacio Ferrer habían comenzado una prolífica asociación musical-poética que duraría varios años. Ferrer ha contado que Piazzola fue y le dijo: "Quiero que trabajes conmigo porque mi música es igual a tus versos". El primer resultado de esa asociación fue la composición de la operita María de Buenos Aires, estrenada con gran éxito en 1968.

A partir de ese momento Piazzola y Ferrer comenzaron a componer canciones populares, pero sin lanzarlas masivamente. Una de ellas, compuesta en 1968, fue "Chiquilín de Bachín".

El tema trata de un chico de la calle que vende flores en los restaurantes de la zona de teatros de Buenos Aires ubicados en la avenida Corrientes. Horacio Ferrer solía frecuentar los bares y restaurantes de la zona, después de actuar, como la mayoría de los artistas. La propia casa de Ferrer se encontraba a tres cuadras de Bachín.

Y como suele ocurrir, siempre existen aquellos que llegan para ofrecer sus productos en las distintas mesas, normalmente chicos, especialmente con flores. Y hasta allí solía llegar ese chico de unos nueve años de edad, que su madre traía hasta la puerta, para ofrecer sus rosas.

Astor había compuesto algo que le hizo escuchar, y que lo interrogaba: "¿A vos qué te sugiere?", le pregunté. "Una ronda de niños", me dijo. --¡Niños muy tristes! --Sí, yo encontré que era una música melancólica y recordé a ese chico que comía en el Bachín todas las noches. Ante ello se le preguntaba: --Pero ese niño era muy pobre. ¿Cómo comía en el Bachín? --Yo lo invitaba. Nos hicimos muy amigos. Se llama Pablo González".



El nombre del boliche se refería al primer patrón, en 1927, cuando el local estaba sobre Sarmiento, y en el fondo tenía una cancha de bochas.

Allí sobre la mesa Horacio siempre lo recuerda que llegaba y todas las noches entraban en conversación con ese pequeño, entablando una suerte de afectos mutuos, a tal punto que, una noche, sobre el mismo mantel de papel estrasa que cubría la mesa, logró esbozar las primeras líneas del poema, a la que luego Ástor le pondría música, que daría lugar a ese bello, tierno y sentido poema. Estaría musicalizado en ritmo de vals e interpretado por primera vez por Amelita Baltar. La canción fue editada como lado B de un simple por CBS en noviembre de 1969, con "Balada para un loco". Al mes siguiente (diciembre/1969), RCA editó un simple con los mismos temas interpretados por Roberto Goyeneche y la Orquesta de Ástor Piazzola. La interpretación emocionalmente quebrada de Goyeneche quedó asociada en adelante con el tema.

Horacio siempre recordaba que el niño que vendía flores en Bachín se llamaba Pablo Alberto González y contaba en ese momento con 11 años, y este a su vez, ya contando con más de 50 años de vida, tenía grabado cuando vendía esas flores, y que a su vez era el único de sus hermanos que trabajaba, al igual que su madre, que se encargaba de la limpieza de algunos bares. Vivían en una pensión de Charcas y Alem. También aún mantiene el recuerdo del cariño que le profesaba Horacio.

Y que el tango lo estrenaron en su casa: "Esa noche ellos (cuenta Pablo) trajeron tortas y bebidas. Hicieron una fiesta muy grande, y mi mamá preparó y adornó toda la casa para cuando llegaran.

Después lo tocaron en el teatro Regina y también allí nos invitaron. Alguna vez Horacio le preguntó: ¿Te gusta Chiquilín de Bachín? -Me gusta mucho. La parte más linda es esa que dice: "Angelito cara sucia y vende flores en el boliche de Bachín, baléame con tres rosas el hambre que yo te entendí". -¿Entendés lo que quiere decir? -No, pero me gusta igual. -¿Cuántas horas trabajás? ¿Qué hacés con esa plata? ¿Qué hacés cuando no estás trabajando o en la escuela? -Trabajo de 12 de la noche a 6 de la mañana, y la plata que gano se la doy a mi mamá. No siempre me compran las rosas, pero cuando es una pareja yo les digo: "Che, negro, comprame un ramito para tu amada", y si se niega le digo a ella: "Y vos, preciosa, no me comprás?" Entonces, antes de pasar calor, el tipo saca la plata y me compra. A veces la gente me reconoce, me dice "Chau, chiquilín de Bachín". Cuando no trabajo juego al fútbol con mis amigos en la playa de estacionamiento que está en Charcas, casi al lado del puerto.

La canción está construida sobre un ritmo de vals que comienza con una breve introducción de bandoneón, acompañado de un piano y un violín. La canción tiene una estructura tradicional ABCB (estrofa1-estrofa2-estribillo-estrofa3-estrofa4-estribillo), aunque las estrofas tienen una variación interna que les da complejidad. En la versión grabada prescinde del recitado inicial que Ferrer le había escrito y que él recita cuando canta el tema personalmente.

La primera estrofa comienza con unos versos que se han vuelto muy conocidos, en donde golpean el contraste, en una canción llena de contrastes, entre la noche y la presencia del niño:

Por las noches cara sucia
de angelito con bluyín
vende rosas en las mesas
del boliche de Bachín.

La primera estrofa continúa mostrando mediante sugerencias, el contraste de la "parrilla" de carne destinada a los clientes y el niño hambriento que depende del azar para comer "pan de hollín".

La segunda estrofa habla directamente del niño, de su pobreza y de su tristeza («su tristeza que no quiere amanecer»). La tercera estrofa muestra el contraste con los niños que van a la escuela («cuando el sol pone a los pibes delantales de aprender») y trae a su madre («yira que te yira»). Finalmente, en la última estrofa ya comienza a hacerse de día y el niño busca comida en la basura: «niño de mil años».

El estribillo es un grito de indignación y a la vez una súplica, en la que el poeta expone poéticamente, pero descarnadamente también, su vergüenza y la culpa por la indiferencia social:

¡Chiquilín,
dame un ramo de voz,
así salgo a vender
mis vergüenzas en flor.
Baleáme con tres rosas
que duelan a cuenta
del hambre que no te entendí,
Chiquilín.

"Bachín", en esos finales de la década del "60" estaba sobre Rodríguez Peña, entre Corrientes y Sarmiento, era el lugar donde músicos y artistas del espectáculo, luego de finalizar sus actuaciones, iban a saciar el hambre. Cuando el patrón Bachín terminó su carrera por límite de edad, su restaurante fue trasladado en la misma calle donde se encuentra ahora, casi de frente, pero no tiene boliche, sino que es más grande y con un piso para fumadores, donde 320 personas se sientan a sus anchas. Pero para los porteños el chiquilín que llevan dentro se llama Bachín.

Pablo ya hombre grande recordaba a todos los artistas que llegaba al boliche, pero su recuerdo

más tierno siempre es para Horacio, que le hablaba como un padre: “Llegaba con Piazzolla o Goyeneche, u otros artistas y siempre me decía “Chiquilin, sentáte con nosotros”. Eran momentos de gloria para un pibe que no tenía la comida asegurada. Previo a llegar al boliche, pasaban con su padre por el mercado de flores de Corrientes y Acuña de Figueroa para reponer mercadería, pero su ansiedad lo devoraba para llegar cuanto antes al boliche de Bachín.

Pero el tema, además de la personalización en Pablo, el “Chiquilín de Bachín”, está en todos los Alberto, chicos de la calle que crecen en ella, sin escuelas ni comidas y que como dicen esos versos “cada seis de enero, en vez de regalos, reciben a “tres reyes gatos que roban sus zapatos”.

Sin embargo Pablo, quizá por la ayuda de los consejos de Horacio, a los 15 consiguió trabajo como asistente de cámara en el viejo Canal 7, hasta que Romay lo llevó al 9. Ya encaminado en la vida, se casaría, tendría hijos y con el tiempo nietos, pero también terminaría la primaria y la secundaria, ya grande, en Florencio Varela, donde vive, además de ser fletero y peronista, como ha señalado en distintos reportajes y fiel cultor de los afectos.

Luego de la digresión de la historia del Chiquilín de Bachín y un prolongado aplausos y vítores que sonaron en esa noche del Regina, Astor con el “Polaco” continuarían con el tema de Ástor y Horacio dedicado a Troilo “El gordo triste” del que Polaco volvería a reeditar una creación, aún cuando no fuera todo lo dramático de cuando lo grabó por primera vez, acompañado por Garello. A ello continuaría con el tema tradicional de Discepolín, que dado el momento en que lo interpretaba, se daba el lujo de citar, irónicamente, a la “Tacher” con San Martín.

Luego llegaría una interpretación muy íntima y particular de “La última curda” con el acompañamiento solo del bandoneón de Ástor, donde el “Polaco” volvía a dialogar con el instrumento. Para regocijo de todos los presentes, volverían con la “Balada para un loco” y finalizarían con “Garúa”. Todos estos temas, si en la primera presentación tuvieron a un Goyeneche que todavía no lograba aflojar sus tensiones emocionales, ante la responsabilidad de cantar con Ástor, las noches siguientes, que duraron 15 días, encontrarían a un Goyeneche plenamente tranquilo consigo mismo y acoplado a ese acompañamiento de lujo de Piazzolla y sus muchachos.



Una vez más, todos esos locos lindos, se había juntado en Buenos Aires y como dice la balada... “Venì, quereme, así piantao, piantao, piantao/Abrite los amores que vamos a intentar la trágica locura/ Total de revivir, vení, volá, vení, tra...lala...lara y allí un “Polaco” desvariado que desgranaba “Locos...todos locos... Todos locos...la..la..la

CAPÍTULO XXI

LE CHÂTELET.

El primer interrogante que nos atrapa, es aquel relacionado con el criterio cipayo de muchas capas de nuestra sociedad. Debe recordarse que la palabra viene del persa y significa soldado, siendo aplicado, primero a los miembros de la caballería del Imperio Otomano y luego a la milicia europea en la Compañía de las Indias Orientales y a los soldados de las tropas coloniales francesas y portuguesas. Sus principales tareas eran reprimir a sus hermanos a cambio de comida para ellos y sus familias y un uniforme. Todo ello, con el tiempo, se extendió a todo aquel que está al servicio del poder extranjero o piensa como él.

En América se lo entendió como vocablo vinculado históricamente con el colonialismo y el imperialismo. Sería Arturo Jauretche quien lo haría popular en nuestro país al asociarlo a todo aquel emparentado a los sectores del privilegio, especialmente a partir de la década infame del "30".

Ya entrada la segunda mitad del siglo XX se lo entendería como la incapacidad para ver el mundo desde nosotros mismos, cultivado especialmente por las capas altas y medias altas de nuestra sociedad. Son aquellos que se reflejan en la culturización europea como propia, desdeñando todo aquello que respire lo nacional y más aún lo popular. Y con el tango ello se habría de repetir.

Eran aquellos sectores que tomaban al género popular urbano como música extraña a nuestras propias entrañas y que solo valoraban a toda aquella música que viniera desde fuera, sin importar o no su calidad. Lo importante era la importación cultural.

Precisamente, cuando a partir de 1982 comienza el movimiento denominado "Tango Argentino" en el exterior, que alcanzaría un enorme éxito, entonces sí, esos sectores de valoraciones extrañas, comenzarían a reconocer al género como música nacional, pero no por sus valores intrínsecos, sino porque había alcanzado su aprobación en el exterior, en la "cuna de la cultura" como les gusta señalar a muchos de estos "culturosos". Ello, no cabe la menor duda, es una forma de colonización cultural.

Pero más allá de esta aceptación por parte de las capas medias, la experiencia había resultado un éxito, de la mano de Claudio Segovia y Héctor Orezza, que había contado con el asesoramiento de Juan Carlos Copes, con coreografía que idearon los propios bailarines que integraban el elenco. Esta experiencia tuvo su estreno en París en 1983, para ser luego, en 1985, presentada en Nueva York. Su calidad fue tal que estuvo en cartel durante una década. Allí, el público, parisino y neoyorquino valoró esa música, ese baile y a sus intérpretes, como no se lo había hecho en nuestro país, luego de 1955, donde comenzaría su ostracismo, junto con las manifestaciones populares.

Ya hemos desarrollado, en los períodos antecedentes, que había ocurrido con el género, en línea con lo que pasaba con sus sectores populares. Conociendo dicho panorama en el país, Segovia ya, desde 1972, estaba pergeñando, como hombre de teatro y escenógrafo que era, un espectáculo que tuviera al tango como figura central, que acudiría a su amigo Copes para que le asesorara.

Esa idea se fue macerando a lo largo de diez años y durante ellos tomó contacto con diversos referentes del género hasta que, en 1980 aunaría esfuerzos con Héctor Orezza, en Sevilla, quien estaba trabajando sobre un proyecto Flamenco, con quien a su vez venían trabajando desde hacía varios años.

En 1982 Michel Guy, que había sido ministro de Cultura y era en ese momento director del Festival de Otoño de París que él mismo había creado en 1972, le preguntó a Jorge Lavelli si conocía algún espectáculo diferente para presentar en la edición del festival del año siguiente. Lavelli no dudó en recomendarle a Segovia y Michel Guy, luego de ver el video de Flamenco Puro, quedó deslumbrado.

El proyecto había conseguido un escenario durante el Festival de Otoño de París, pero nadie estaba dispuesto a producirlo. Fue la madre de Segovia entonces quien le entregó el seguro de vida que había cobrado debido a la muerte de su padre, para que pudiera comenzar a producir su obra.

Para llevar adelante su proyecto había pensado en cantantes famosas del tango como la Merello, Rosita Quiroga o la "Tana" Rinaldi, que ya era conocida y valorada en París, pero todas ellas declinaron el ofrecimiento, pensando en su muy poca posibilidad de éxito. Pero ello no amedrantaba su proyecto, en el cual quería reflejar esa vida propia que tiene el género musical popular, especialmente a través de sus raíces. Para ello, estaba conteste que necesitaba de artistas con sobrada trayectoria que asumieran el desafío, que habría de mezclar con otros más jóvenes. Pero todos debían destilar autenticidad ciudadana, y la admiración del público por sus artistas.

Copes, sería fundamental en la elección de los artistas que asumirían la parte bailable. De tal forma que seleccionó seis parejas, todas de una gran personalidad y trayectoria: el propio Copes y María Nieves, María y Carlos Rivarola, Mayoral y Elsa María, Néida y Nelson, Mónica y Luciano Frías, y Virulazo y Elvira. La bailarina individual sería Cecilia Narova, una despampanante vedette con formación de baile clásico y folklórico, con quien Segovia había trabajado en una revista de Antonio Gasalla en el Maipo. Pese al orgullo de formar parte de esta embajada, muchos de ellos aún no estaban del todo convencido de ese enorme desafío, fuera del país y actuando de visitantes.

El primer ensayo fue en el Teatro Sarmiento, en el predio del Zoológico, comenzando a bailar, primero, entre mujeres, algo a lo que todavía no estaban acostumbrados. Luego pondría numerosas imágenes que inspiraban las coreografías, algo también nuevo para quienes estaban acostumbrados a bailar en Buenos Aires. Para las mujeres, vendrían las modistas que les tomaban las medidas y se probaban viejos vestidos que Segovia y Orezza habían traído del Mercado de Pulgas de París. Comenzaba una etapa de una minuciosa organización para el espectáculo.

Para la parte musical, Segovia habría de convencer al "Gordo" José Libertella, alma del Sexteto Mayor, que venía de tener un gran éxito en la tanguería Trottoirs de Buenos Aires abierta en París dos años antes, sumando también a Horacio Salgán y Ubaldo De Lío. Para el canto convocó a Roberto Goyeneche, Raúl Lavié, María Graña, Jovita Luna y Elba Berón. El grupo de artistas cerraba con Jorge Luz para el número coreográfico-humorístico llamado "Ridiculictango".

El grupo aún tenía enormes dificultades para todo aquello relacionado con la logística, donde contaban con una pequeña ayuda oficial, a tal punto que para el viaje a París, lo hicieron en un avión militar, donde comentan que llevaba un misil Exocet de la guerra que no había estallado y que María Rivarola y Néida Rodríguez hicieron de azafatas.

Todo ello creaban pocas expectativas en el elenco. Varios de los bailarines y músicos carecían de la juventud y la estilización física que demandaba el negocio del espectáculo internacional. Y el

público parisino era un público muy exigente. El caso de Virulazo y Elvira es demostrativo del perfil que tenía Tango Argentino. Eran dos "buscavidas" cincuentones de los barrios obreros del cordón industrial en crisis de Buenos Aires, dedicados al juego clandestino (quiniela) y él particularmente con un cuerpo enorme que contradecía de plano el estereotipo del bailarín. El propio Segovia cuando lo vio llegar, miró a Copes con incredulidad. Copes simplemente le dijo: "Miralos bailar", fue todo lo que dije. Cuando Virula arrancó su baile, Claudio no podía creer lo que veía, que semejante hombre pareciera flotar, ¡no pisaba el suelo y Elvira hacía firuletes a su alrededor! Eran como Brutus y Olivia, algo diferente, como quería Claudio. Así quedaron incorporados Virulazo y Elvira.

Este inusual elenco llegaría a Francia con la idea algo resignada de que ya era un mérito lograr presentar una obra sobre tango en París durante una semana, en el Teatro Châtelet.



El estreno se produjo el 10 de noviembre de 1983 en ese emblemático teatro que tenía una capacidad para 3.000 espectadores. El lleno del primer día llevó al elenco a pensar que se había movilizado la colectividad argentina viviendo en París. Pero el lleno se repitió los seis días y, en el último, la desesperación del público por entrar llevó a los organizadores a abrir las puertas para que el espectáculo se pudiera oír y entrever desde afuera.

Segovia, que era un conocedor del baile del tango, de aquel denominado de salón, donde las parejas circulan por la pista, ahorrando figuras acrobáticas, quería mostrar, al público parisino, ese baile, simple y sensual de los argentinos, evitando estereotipos del tango europeo, donde se desconocía la cadencia y sensualidad de la forma de bailar de nuestro pueblo. Ello fue un acierto y todo un descubrimiento para el público de París, pero también para numerosas publicaciones que había empezado a tomar nota del espectáculo.

Solo en Argentina, sus medios cipayos, ignoraban el éxito y aún no había repercutido en el país del dos por cuatro. Ese periodismo "especializado" seguía en otra órbita, con lo cual la compañía habría de sufrir algunas deserciones, como las de Salgán y De Lío, y cada uno había vuelto a su rutina.

Sin embargo, se había plantado la semilla, la cual comenzaría a germinar en 1984, donde además de Nueva York, el espectáculo sería presentado con un gran éxito en Venecia, Bologna, Milán y Roma. Luego se produciría una reestructuración del elenco, donde Copes habría de renunciar, por un problema de cartel, luego de la presentación en Roma, aunque volvería al poco tiempo para la presentación del espectáculo en Estados Unidos.

En la embajada primigenia, uno de los puntales había sido el "Polaco", pese al poco grado de aclimatación fuera del país, como ya se ha señalado. Pero París lo estaba esperando a ese gran "diceur", como lo calificara el maestro Charles Aznavour. Goyeneche no tenía miedo escénico, sino a cruzar el Atlántico a tal punto que había amagado a no aceptar la invitación, lo cual demandó un trabajo de "Mochín" Marafioti para convencerlo.

“Mochín” que había sido el artífice de la vuelta del “Polaco” al “caño” en Julio de 1982 en un espectáculo que se denominó “El Polaco y yo”, con un elenco que integraban Marconi, Copes y María Nieves, Jorge Falcón y María Graña, precisamente esposa de Marafioti, el cual al poco tiempo se haría cargo de la representación artística del “Polaco” en lugar del negro Tiscornia, luego de muchos años de trabajo.

Ello le había costado mucho decidirlo, aun con aquello que sus amigos siempre le habían dicho, a lo cual se agregaba su familia, especialmente Luisa y el “Gordo” su hijo mayor, quienes le señalaban las diferencias sobre las ganancias que tenía su representante con él, que era el hacedor de los éxitos. Pero el “Polaco” siempre había sido una persona que no pensaba mal de los demás, aunque lo supiera. Era como el tema de Chico Novarro “Carta de un león a otro”: “A ti te va mejor, espero/viajando por el mundo entero/por más que el domador,/según me cuentas,/te obliga a trabajar más de la cuenta...”.- Era así. Un hombre bueno sin malicia. Estaba convencido que los otros tampoco la tenían. Pertenece a esa raza que no tienen valoración del dinero per se. Así otros lo aprovechaban, pero él seguía impertérrito en su buena fe.

Pese a tener plena conciencia de los valores artísticos de todos aquellos que conformaban la embajada hacia París, el “Polaco”, bastante escéptico en valoraciones personales, tenía temores sobre lo que habría de ocurrir en esa patriada.

La realidad habría de triunfar y esa noche del teatro Châtelet fue apoteótica, volando por los aires todo tipo de corbatas o pañuelos, cuando los artistas finalizaban su actuación, especialmente, luego de la suya. A partir de ese momento, los franchutes parisinos y quienes tenían otras nacionalidades, tenían un nuevo ídolo. Esa estimación también vendría en los comentarios de los medios especializados, como “Le Monde” que señalaba “Goyeneche es capaz de hacer enmudecer al público leyendo la Biblia o la guía telefónica”. A lo cual le seguiría un paroxismo de emparentarlo con Edith Piaf, el “gorrión de París”. Cosa de no creeré.

Pero ello tan solo encerraba la valoración de esos artistas que solo con su talento y una presentación brillante de Segovia y Orizzoli, habían presentado un espectáculo de alta calidad artística. El género, una vez más, había demostrado su calidad frente a quienes lo valoraban en su real dimensión. Prueba de ello sería el permanente cartel de “No hay más localidades”, donde muchos pugnaban por una entrada o reclamaban que el espectáculo se extendiera al plazo que se había fijado.

Estas caricias, en país ajeno y jugando de visitante, hacía reflexionar a muchos integrantes del espectáculo, por lo poco que eran valorados en Buenos Aires. Pero ello no era nada más que el famoso cipayismo argentino, principalmente porteño. El “Polaco”, como hombre de pueblo, lo sabía, pero no podía admitirlo, en defensa de sus hermanos argentinos. Por todo ello le dolía aun más todo lo que ocurría. Sin embargo quería regresar a Buenos Aires, como la letra del tango de Eladia: “Siempre se vuelve a Buenos Aires” *Ya sé que no es casual, haber nacido aquí / y ser un poco así... triste y sentimental./ Ya sé que no es casual, que un fueye por los dos,/ nos cante el funeral para decir... ¡Adiós! / Decirte adiós a vos... ya ves, no puede ser./ Si siempre y siempre sos, ¡una razón para volver! /Siempre se vuelve a Buenos Aires, a buscar / esa manera melancólica de amar.../ Lo sabe sólo aquel que tuvo que vivir enfermo de nostalgia.../ ¡Casi a punto de morir!...*

CAPITULO XXII

DE VUELTA POR SAAVEDRA...PERO POR POCO TIEMPO

El "Polaco", como los versos de Eladia, había vuelto a su Buenos Aires, a su Saavedra. Pese al acontecimiento del Châtelet y demás teatros de Europa, quería respirar el aire viciado de la noche porteña o el límpido de su barrio, junto a sus afectos y su pájaros, que sin duda lo habían extrañado.

Ello se representaba en su vuelta a la rutina diaria, en la noche del "caño", de poder volver a grabar para la RCA y especialmente para estar con su nieta Lorena. El nuevo LP que el "Flaco" Giacometti había diseñado con el nombre de "Reunión de maestros" en honor de todos aquellos que habían integrado la embajada tanguera, estaría, en este caso, acompañado por los ex hombres de don Osvaldo, reunidos en el Sexteto Tango: el tano Ruggiero y Víctor Lavallén en bandoneones, Emilio Balcarce y Cachito Herrero en violines, el piano de Julián Plaza y Alcides Rossi en contrabajo.

El nuevo registro contendría los temas: "Cautivo" un tango de 1941 de Egidio Pittaluga y Luis Rubestein, "Recordándote" de Guillermo Desiderio Barbieri y José De Grandis, "Vals del carnaval" de Aníbal Troilo y Cátulo Castillo, "Me están sobrando las penas" con música de Argentino Galván y José Basso y letra de Carlos Bahr, "Shusheta" de Cobián y Cadícamo, "Tarde gris" una obra del año 1930 con música de Juan Bautista Guido y letra de Luis Rubistein, "Pordioseros" de Guillermo Desiderio Barbieri, "Recuerdo malevo" obra de 1933 de Gardel y Le Pera, "Esquina porteñas" vals de Sebastián Piana y Homero Manzi, que había sido un gran éxito en la voz de Angelito Vargas, "Un tropezón" de Raúl de los Hoyos y Luís Bayón Herrero, recordado éxito de Alberto Castillo, y finalmente "Estrella" de Marcelino Hernández y Roberto Cassinelli.

Poco tiempo para disfrutar de todo ello cuando ya el avión lo esperaba en Ezeiza para partir de nuevo hacia París donde llegarían un 5 de setiembre junto a sus compañeros, para actuar nuevamente en el Chatélet y proseguir luego por distintas ciudades francesa e italianas. Habían llegado con unos días de anticipación para el debut, lo cual, "Mochín" trataba de arrancarlo de su habitación para visitar algún lugar paradigmático de París, como Notre Dame. Pese a los subterfugios para no salir, lograron llevarlo a visitarla. Pero fiel a su estilo su objetivo estaba fijado en su nueva presentación en el Chatélet. Era más fuerte que él. No estaba para visitas turísticas, pese a todo lo que le había contado, ese nuevo amigo de la madurez, como era don Enrique Cadícamo.

Había comprendido, o internalizado como dicen los psicólogos, qué representaba para los parisinos. Ellos, bastantes avaros en brindar caricias, lo habían obsequiado comparándolo con la Piaf, ese gorrión de París, y él como gorrión de Buenos Aires, sabía que no podía decepcionarlos. Eran los nuevos fanáticos de su magia que cada noche colmaba las instalaciones del Châtelet que, lo idolatraban con saludos parados sobre los asientos y lanzando al escenario sus corbatas y pañuelos, para finalmente, pedirle como en Buenos Aires, "Malena" o "La última curda". Era esa extraña unión de amor, como ya lo había expresado Ástor, entre ese público y su artista, el cual ya se había convertido en ídolo.

La tanguedad europea había sido una nueva experiencia que, pese a ser caricia para su ego profesional y emocional, no alcanzaba para compensarlo en sus necesidades vivenciales, principalmente estar con sus amigos en “San Quintín” o en el “caño” y disfrutar de sus afectos familiares, principalmente de su locura, su nieta Lorena. Allí respiraba sus propios aires, donde mandaba el cuore.

A poco de llegar ya estaba metido en sus diarias realidades, donde “Mochín” lo había llevado nuevamente a Michelangelo, para actuar acompañado del gran Osvaldo “Taranta” Tarantino, junto a otros calificados artistas del género. Sin embargo, el paso por el territorio europeo no había sido en vano. No solo por los afectos recibidos, sino también, por las experiencias musicales recibidas, las cuales el “Polaco” sabía incorporar a su mochila.

Goyeneche ha sido uno de los pocos artistas del género que, pese a su tanguedad, comprendía la necesidad de ir incorporando nuevas experiencias, no solo en relación a los nuevos autores, sino también apreciar y trabajar con los demás géneros musicales, especialmente, aquellos más jóvenes, que tendrían en el “Polaco” a un enorme aliado.

En París, además de encontrarse con el entonces joven intérprete Horacio Molina, este lo había acercado a la “Negra” Sosa, con la cual proyectarían futuros trabajos, al mismo tiempo que programaba realizar temas de Piero, o de presentarse en un ámbito de mayor amplitud, como era “Obras”, hasta ese entonces solo ocupado por el rock. Todos esos proyectos exhibían esa permanente evolución mental y artística a través de una total apertura por todo aquello que, manteniendo calidad, apuntara a nuevas experiencias.

Todo ese permanente ver hacia adelante, aun sin desdeñar el pasado, ha sido una constante en su vida. Es así que, en esta etapa, junto con el “Flaco” Giacometti, emprenden una nueva aventura. El “Flaco”, en esa búsqueda de nuevas vías para el género, pensó en un acompañamiento distinto al que hasta esa fecha había acompañado a Goyeneche. Para ello pensó en un director musical llamado Carlos Franzetti, que sin ser conocido en Argentina, tenía una interesante carrera en los Estados Unidos.

Franzetti había nacido en Buenos Aires, un 3 de junio de 1948, donde desde muy pequeño estudió en el Conservatorio Nacional y ya en esa senda, se perfeccionó en piano con Guillermo Iscla y Lucía Maranca, agregando la composición con Manuel “Manolo” Juárez. Ya con 22 años partió hacia México donde prosiguió estudiando con Humberto Hernández, y en 1974, en los Estados Unidos, comenzó sus estudios de dirección orquestal con Vincent La Selva.

En su proficua carrera ha compuesto sinfonías, conciertos, óperas, música de cámara, música de jazz, recibiendo un Diploma al Mérito por la Fundación Konex, el Latin Grammy Award por su álbum “Tango fatal”, y la nominación para los premios Grammy por su álbum “Poeta de arrabal” y en 2009 el Latin Grammy Award por el disco Duets y en 2013 por “Zingaros”.

Además de coproducir junto a Paquito D’Rivera y arreglos para la Boston Pops Orchestra, la Filarmónica de Brooklyn y de Buffalo. También ha realizado música de películas para películas americanas, pero también con músicos argentinos como Fito Paez y el “Flaco” Spinetta. Entre otros premios tiene dos discos de oro.

Ese fue el director elegido para acompañar al “Polaco” con una orquesta de más de 40 instrumentistas, la mayoría músicos del Teatro Colón de Buenos Aires. El nuevo LP del año 1985 tendría el nombre de “El Polaco por dentro”, el cual, pese a tener algunas experiencias de ser acompañado por conjuntos compuestos de numerosos músicos, este era distinto y como siempre ocurría, emprendió la tarea,

sabiendo que además, en ese conjunto, estaban sus amigos Marconi en bandoneón y el “Tano” Berlingieri en piano.

Con ese tremendo acompañamiento puso su voz en temas tradicionales del género, pero encaminado en esa nueva experiencia acumulada, le incorporaría temas de otros género: “Los mareados” de Cobián y Cadícamo, “Milonguita” de Enrique Delfino y Samuel Lining, al cual, introduciendo un fuerte lirismo, Franzetti le colocaría el acompañamiento de un coro, “Volver” de Gardel y Le Pera, “La casita de mis viejos” también de Cobián y Cadícamo, “Quedémonos acá” de Héctor “Chupita” Stamponi y Homero Expósito, y “Cambalache” de Discepolín.

A estos tangos, casi todos del repertorio tradicional, le acompañarían temas de otros géneros, comenzando por “Los ejes de mi carreta” de Athaulpa Yupanki, “Gacias a la vida” de la poeta chilena Violeta Parra, y el tema “Como la cigarra” de la gran María Elena Walsh, donde esa letra vivencia nuestras experiencias nacionales como las del mismo “Polaco” que resucitaba en cada día de su vida, a la cual era un eterno agradecido.

Todo eso, y mucho más, era el “Polaco”. Aun, en el cénit de su carrera, ídolo en suelo propio pero también en tierra extraña, seguía siendo el simple “chico” de barrio, que no alcanzaba a dimensionar donde había llegado. Pese a todos los agasajos y codearse con grandes personalidades, él prefería refugiarse junto a sus afectos y esa nieta lo había reforzado en su creencia por las cosas simples, pero profundas, de la vida.

Profesionalmente continuaría con su nutrida actividad. En 1985 había puesto su voz a un tema de Ástor, con letra de cineasta Pino Solanas, con el nombre de “Solo” el cual sería utilizado en una próxima película. En tanto, “Mochín” seguía haciéndole el trabajo fino para convencerlo de volver una vez más a actuar en el exterior, con el elenco de “Tango Argentino”, esta vez en una gira por los Estados Unidos y Canadá.

Se integraría nuevamente a una selecta delegación con Salgán y De Lío, el “Tano” Berlingieri, Elba Berón, Jovita Luna, María Graña, el “Negro” Lavié, el Sexteto Mayor, Copes, Nelson, Mayoral, Rivarola, y sus parejas y los Dinzal, recientemente incorporados. La primera presentación, como siempre, con gran éxito, fue en las ciudades canadienses de Quebec y Toronto, para luego trasladarse a Washington para actuar en el Kennedy Center.

Además de haber actuado también en Montreal, Texas y Los Ángeles, llegaría al corazón de su presentación en Nueva York para presentarse en el City Center, donde, como en los demás lugares, las entradas estaban agotadas muchos meses antes. Pese a problemas de sonido el “Polaco” cantando sin micrófono logró, una vez más, enardecer a ese público que lo ovacionada al término de cada tema. Era tal repercusión que, aun estando actuando, el espectáculo tenía asegurado dos meses de actuación en la meca musical de Broadway, aunque el “Polaco” desistiría de hacerlo.

Ya con 60 cumplidos y una extensa carrera, con todo lo que ello significaba, comenzaban a aparecer episodios de cansancios, y sus afectos, especialmente su hijo el “Gordo” a insistir para que bajara los decibeles. El “Polaco”, pese a resistirse, lo entendió, y comenzó a trabajar los fines de semana en el “caño”, donde compartía el escenario con el “Negro” Juárez del que se había hecho un gran compinche, compartiendo un espectáculo que llevaría el nombre “Tango a tango” y que tendría su inicio en tierras cordobesas. Allí harían temas individuales pero también a dúo, como “Cambalache” del enorme Discepolín, o “Dandy” del gran Lucio Demare con letra de otros dos grandes como Agustín Irusta y Roberto Fugazot, o de otros temas que habían sido éxitos en el repertorio de ambos. Pero también Goyeneche seguía apostando a presentar temas no tradicionales y así haría en vivo el ya grabado “La cigarra” de la Walsh.

Pero, la vida siempre te da sorpresas, y una de esas desagradables aparecería en la vida del "Polaco" y su entorno familiar, debido a un problema judicial que tuvo su hijo Jorge, el cual venía de una serie de situaciones de pareja con su esposa Magalí de la cual se había separado y estaba viviendo en Melián junto a sus padres y hermano. La repercusión fue terrible para el "Polaco" hombre alejado de cualquier problema que no fuera el diario sustento. Ello venía a completar ese cansancio que sentía y que lo hacía sentir con más años de los que en realidad tenía. Todo ello hizo que se recluyera en su ámbito familiar del cual saldría recién algunos meses más tarde. Sin embargo, ese mal trance, había puesto en su cabeza, nuevamente, la idea de abandonar el canto profesional.

CAPÍTULO XXIII

COMO LA CIGARRA: “RESUCITANDO”

Pese a todos los contratiempos con que lo enfrentaba la vida, el “Polaco” siempre fue un hombre de lucha y de no dejarse vencer, aún vencido, y en su cabeza le rondaba permanentemente los versos de la Walsh, con su obra “Como la cigarra”:

Tantas veces me mataron
tantas veces me morí
sin embargo estoy aquí
resucitando.

Gracias doy a la desgracia
y a la mano con puñal
porque me mató tan mal
y seguí cantando.

Tantas veces me borraron
tantas desaparecí
a mi propio entierro fui
sola y llorando.

Hice un nudo en el pañuelo
pero me olvidé después
que no era la última vez
y volví cantando.

Tantas veces te mataron
tantas resucitarás
tantas noches pasarás
desesperando.

A la hora del naufragio
y la de la oscuridad
alguien te rescatará
para ir cantando.

Cantando al sol como la cigarra
después de un año bajo la tierra
igual que sobreviviente
que vuelve de la guerra.

Comprendía que, como en otras ocasiones, había que dar batalla, poner el pecho frente a las balas y reemprender el camino de la vida. Pero así que, como para reencontrarse con el “Gordo” necesitó que Horacio, con la música de Ástor, le dieran pie, con el “Gordo triste”, ahora estaba necesitando que le dieran una mano a él, el que nunca pedía nada para sí. Pero estaba vez lo necesitaba y Horacio, de gira por Brasil con el “Polaco”, junto al “Gordo” Federico, habría de acudir en su ayuda, cuan ángel de la guarda.

Mientras presenciaba una vez más, como lo hacía de joven cuando actuaba con Salgán, Horacio veía como ese “Flaco” que en lugar de morocho es rubión, hipnotizaba cada noche a miles y miles

de cariocas en el enorme teatro Scala de Río. Allí, entre copa y copa, comenzó a enhebrar la idea de realizar un tema en el cual, la figura principal fuera precisamente el “Polaco”. Solo le faltaba ponerle música a esa idea y que mejor, que el Gordo Federico estuviera tan cerca. Al participarlo de ello, se prendió de inmediato y entre una actuación y otra, dieron lugar a un enorme tema que pintaría de cuerpo entero a ese ser que, en su integridad, conformaba todo un estilo de vida. ¡Qué mejor homenaje para el amigo!.

Ni bien lo habían pergeñado, se lo transmitieron a Goyeneche quien, más emocionado que nunca y como chico con juguete nuevo, se puso a tararearlo de inmediato, comprendiendo todos, que habían dado en la tecla de algo perdurable. Solo faltaba que el principal artífice de la obra lo cantara. Pero ello, era otro cantar.

El “Polaco” había aprendido muchas cosas en su vida, quizá, lo único que no aprendió, fue a valorarse a sí mismo. Este sería uno de esos tantos casos. Estaba lejos de sus afectos y de su hábitat. Pese al homenaje de sus amigos Horacio y Leopoldo, no estaba seguro de que se lo merecía. Por eso, pese a los pedidos de estos para que estrenara el tango en una de esas noches cariocas, con evasivas y escapatorias no lo estrenaba. Al final, juntó fuerza y se lo dijo a sus amigos que no podía hacer ese tema porque el mismo se refería a su persona y ello era más fuerte de cualquier razonamiento. Sus amigos lo entendieron, porque entendían esa personalidad del “Polaco”. Finalmente el tema sería grabado por Guillermo Galvé, un gran admirador suyo.

Porteño, flaco y rubio, te dicen El Polaco.
Tal vez fuiste morocho y el alba te peinó
con lágrimas de luna, muy niño, en aquel patio,
dolor que en una orquesta de mirlos debutó.

Del sótano del alma te sobreviene el canto.
El ángel del asfalto florece en tu temblor.
Y cuando el fueye arrea su vendaval de infarto,
el Tango es una curda poética en tu voz.

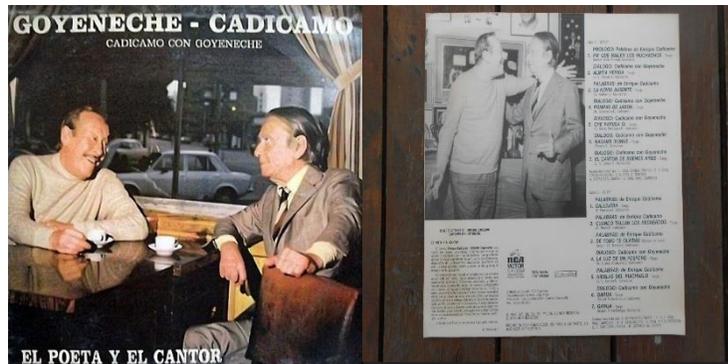
¡Tu cara de reloj de arena!...
La ropa, ¡que te duele en serio!
Tu gracia de afinar los versos
siempre fiel a la milonga de tus dichas y tus penas.

En éxtasis de amor troileano,
los duendes del Gotán no han muerto;
Roberto, prestaes tu misterio:
que vibren, gocen, vuelvan, sufran y amen, che, Polaco,
igual que vos.

Porteño, flaco y rubio, te dicen El Polaco.
Polaco, hermano mío, vení, cantá, ¿no ves?,
que en tu talento sueña la noche fantaseando
un loco valsecito de Expósito y Chopin.

En tanto el telegrama compadre de tus tacos
 confiesa: "Si me muero de amor, reviviré... ",
 la estética de un beso te sangra entre los labios
 y salen las palabras enamorándose.

El "Flaco" Giacometti, ya estaba partiendo de la dirección de la RCA, pero antes de ello no quería que la continuidad del "Polaco" en la editorial sufriera tropiezos. Para ello había editado poco tiempo antes un resumen de los temas que Goyeneche hiciera del gran Enrique Cádizamo. El LP se habría de llamar "El poeta y el cantor".



Para ello se armó una producción especial donde no solo estaban los temas cantados por el "Polaco" sino que también integraban el material, el fragmento de un diálogo entre ambos y una parte de "Garúa" acompañado al piano por Enrique. Todo un hallazgo y una forma entrañable de presentar al maestro y sus temas con el canto del "Polaco" y como fondo, ambos en la mesa del "San Quintín".

Ya, en los finales del 86, el "Flaco" volvía a reunir en un LP todos los temas que el "Polaco" había grabado de Homero Expósito, donde en largas tenidas, en la RCA Víctor, productor e intérprete pasaban largas jornadas tratando de desentraña las metáforas del poeta. Y en 1987 Goyeneche había comenzado actuar en un nuevo lugar paradigmático de la noche porteña, ubicado en Palermo y que llevaba el nombre de dos grandes poetas: "Homero". En tanto Giacometti preparaba el material para el cuarteto de poetas que había hecho el "Polaco", en este caso con Discepolín. Pero, como en la vida no todo son alegrías, el Homero, Expósito, en este caso, estaba delicado de salud. Su fin, en esta tierra, se aproximaba.

A tal punto que, en un último reportaje que le hicieron, hablaba de la muerte como algo normal en la vida de un ser humano. Pero su lunga materia de conocimientos hacía que también lo tratara filosóficamente, a través de la dialéctica, expresando que había que cantarle algo, pero sin mayor trascendencia, como un paso necesario ante el devenir de las cosas. Hablaba de enfrentar esa verdad trascendental en la vida pero, sin hacerse el guapo.

Su tiempo en la tierra se estaba terminando, y el "Polaco", como amigo fiel de sus amigos, comenzaba a extrañarlo y cada dos o tres días lo llamaba para acompañarlo. En esas jugadas telefónicas se hacían chanzas, donde el poeta le reconocía su inclinación por sus temas y el "Polaco", humilde como siempre, pero miedoso ante la situación de su amigo, trataba de darle buenas noticias, como aquella de que habiendo cantado con todas y las mejores orquestas, le estaba faltando hacerlo con don Osvaldo, y el maestro le estaba esperando, aunque Homero lo pinchaba para decirle que no le creía.

Pero, sin duda era cierto. Ello se concretaría en ese agosto de 1987 en el teatro Gran Rex cuando, luego de actuar cada uno por su parte, se unirían y allí, un devoto de ambos, Héctor Larrea, señalaría “Y ahora, una ceremonia especial. Una ceremonia que va a contar la presencia de una destacada figura en un momento. Ahora y en este instante, precisamente van a cantar juntos los máximos, aquellos que son portadores de nuestras propias emociones. Juntos por primera vez, en este escenario y felizmente, transmitidos por la televisión para todo el país, para países limítrofes y en un tape que viaja mañana a Japón, Roberto GOYENECHÉ con Osvaldo PUGLIESE”. Y allí el delirio se apoderó de todos los presentes cuando don Osvaldo arrancó con los primeros compases de “El motivo” y de inmediato el “Polaco” le ponía la voz.



El “Polaco” había cumplido otro de sus sueños, y don Osvaldo, como siempre un eterno agradecido, también había saboreado la presentación de ambos. Pero ello seguiría, a los pocos días en Salta, y luego en Córdoba, Tucumán y Mar del Plata, donde Goyeneche estaba acompañado por su hijo el “Gordo” que hacía de representante y Julio Davila, ese joven pianista, con el que había trabado amistad en 1967 y que ya se había hecho habitué de acompañarlo en todas sus giras por el interior. En esa gira de grandes triunfos, también llegaría la nefasta pero esperada noticia de la muerte de Homero un 23 de setiembre de 1987. Ello lo tocaría, tanto como los versos que el mismo Expósito había escrito para la partida de Francini. Y ellos, a lo lejos se despidieron. Muchos grandes de la noche porteña estaban partiendo de gira.

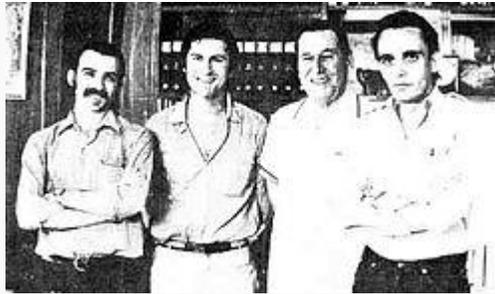
CAPÍTULO XXIV

“SUR” EN LA ENCARNADURA DEL “POLACO”

El “Polaco” siempre había sido un fiel intérprete de su vida, tanto de su persona como de la artística, todo a través de una larga carrera profesional. Todos aquellos relacionados con el género, así lo habían reconocido, como eran esos versos de Horacio. Solo faltaba, que hiciera de “Polaco”, en algún filme que lo retratara en su integridad. Ello, estaba llegando.

El cine argentino había comenzado a despertar de esa noche oscura de la dictadura, como la cigarra. Muchos directores exiliados en el exterior o en la mudez interior, habían comenzado a presentar distintas obras que significaban esos terribles tiempos, por suerte superados, pero a los cuales no debíamos olvidar para no repetir la triste experiencia. Uno de ellos, ya en una larga trayectoria, había sido Fernando “Pino” Solanas.

Pino había cursado estudios de teatro, música y derecho. En 1962 realizó su primer cortometraje de ficción “Seguir andando” y formó su empresa publicitaria. En 1968, realizó en forma clandestina, su primer largometraje “La Hora de los Hornos”, trilogía documental sobre el neocolonialismo y la violencia en el país y en América Latina. En 1969 fundó el grupo Cine Liberación junto con Octavio Getino, e impulsó con el filme, el desarrollo de un circuito alternativo de difusión a través de organizaciones sociales y políticas que formaban parte de la resistencia a la dictadura. La película obtuvo múltiples premios internacionales y se difundió en más de 70 países.



Gerardo Vallejo, Fernando Pino Solanas y Octavio Getino junto a Juan Domingo Perón (1971).

Más tarde, realizó “Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder”, a través de una extensa entrevista a Juan Domingo Perón, que hizo junto a Octavio Getino, en Madrid entre junio y octubre de 1971. La película se convierte en emblema de la militancia juvenil peronista de la época, y de la lucha por la vuelta de Juan Domingo Perón a la Argentina.

En 1975 terminó “Los Hijos de Fierro”, su primer largometraje de ficción. Meses antes, había sido amenazado de muerte por la Triple A y en 1976 un comando de la Marina intentó secuestrarlo. Parte al exilio hacia España y se estableció finalmente en Francia, donde realizó en 1980 el documental “La mirada de los otros”.

En 1985, filmó la película Tangos... “El Exilio de Gardel”, con la que obtuvo los más importantes galardones en el Festival de Cine de Venecia y en La Habana. Hacia finales de 1988 terminó de filmar la película “Sur”, por la que recibió el Premio al mejor director en el Festival de Cannes y en varios festivales más.

“Sur” relata el regreso de Floreal, al salir de la cárcel, finalizada la dictadura y se dirige a su casa para reencontrarse con Roxi, su mujer. Caminando por su barrio cruza por el “boliche de la esquina” (donde estará el “Polaco”, su suegro cantando algún tango, como intérprete olvidado en el tiempo). En ese relato surrealista y poético aparecerá el “Negro”, asesinado por los servicios, y su amigo, el “tarta franchute”. Es el largo camino de la liberación hasta su hogar y allí aparecerán imágenes que confunden los contornos de la realidad con sus pensamientos. Así se logra expresar esa triste realidad que afectó al sur de América Latina, y el canto solitario de un Goyeneche que encarnar los temas de tango que hicieron felices al pueblo en otros tiempos.

Solanas había cantado el exilio exterior, pero en “Sur”, relata el verdadero exilio interior, el de aquellos que quedaron en estas tierras o que fueron desaparecidos. Cabe recordar que el personaje, Floreal, sale de la cárcel, llegada la democracia, luego de cinco largos años de deambular por distintos territorios del país. Cuando regresa, aunque su mujer lo está esperando, el país ya no es el mismo, sin embargo todos desean fervientemente recuperar las esperanzas de libertad y principalmente la utopías.



Así, el propio, Solanas ha escrito: “Quiero decirles que Sur nos cuenta una historia de amor. Es el amor de la pareja y también una historia de amor por el país. Es la historia de un regreso. Sur nos cuenta aquellos argentinos que en la película he llamado los de “la mesa de los sueños”. De ellos aprendí. A ellos les agradezco. Ellos, más allá de sus convicciones políticas nos dejaron como herencia una obra y un compromiso. Fueron los que quisieron realizar “La utopía de los hombres libres del Sur”. Ese fue el sueño de los sueños. Ojalá siga siendo. Sur nos habla del reencuentro y de la amistad. Es el triunfo de la vida sobre la muerte, del amor sobre el rencor, de la libertad sobre la opresión, del deseo sobre el temor. Por esos es la historia de un regreso. También quiero decirles que Sur, es un homenaje a todos los que, como mi personaje tartamudo, supieron decir NO. Fueron los que mantuvieron la dignidad. Ello dijeron no a la injusticia, a la opresión, a la entrega del país. Por último, quiero decirles que Sur, película enteramente realizada en el país, es el esfuerzo de decenas de técnicos y artistas por un cine más auténtico, más imaginativo, más riguroso y poético. Un cine que busca recuperar ese público que en otras épocas llenó nuestras salas. Como en circunstancias anteriores, esta obra es parte del compromiso por afianzar identidades culturales. Sur fue hecha con el corazón y ahora les pertenece”.

Nada mejor que las palabras de Solana para retratar esta película donde, el “Polaco” haría de “Polaco”.

El hábitat elegido por Solanas para rodar la mayoría de las escenas de “Sur” también serían fundamentales en su estructura. Barracas, pueblo trabajador, estaría retratado, justo debajo de la estación del Ferrocarril Roca, Hipólito Yrigoyen, a dos cuadras del ex Mercado del Pescado, donde hoy funciona el Centro Metropolitano de Diseño. Allí, un barrio que pretendió salir del olvido, barrio obrero y trabajador por excelencia. Sus antiguas chimeneas y el paso cotidiano de sus operarios, con esa estación de ferrocarril, fueron testigos de aquellos que venían del otro lado del Riachuelo o desde Constitución. Luego ello daría paso a grandes galpones abandonados y un

barrio en abandono que arrastró también a sus hombres y mujeres y que hoy trata de reconfigurarse.

El clima de abandono había acompañado a la estación hasta que por un convenio entre el gobierno nacional de Néstor Kirchner y el de la Ciudad de Aníbal Ibarra se recuperaron los arcos semicirculares que cumplían la función de depósitos, construidos en ladrillos, a los fines de construir un centro cultural. El espacio sería ocupado por la subsección del Museo de Cine Pablo Ducros Hicken, donde se establecieron gigantografías de distintas películas: desde Riachuelo (1934) hasta Gatica, el Mono (1993), pasando por Alias Gardelito (1961), el film que protagonizaron Walter Vidarte y Héctor Pellegrini.

Como signo identitario, frente a la estación, se encuentra el “Café del Polaco”, ese legendario bar donde Goyeneche, protagonizara “Sur”, para lo cual se habrían de generar espacios con el escenario de la filmación, como distintas escenas de la película.

Se ha señalado que tanto con el “Exilio de Gardel” y especialmente con “Sur”, Solanas, en la búsqueda de nuestra identidad cultural, vuelve al tango como síntesis de ella. Lo vuelve a instalar en sus imágenes, del cual fuera desplazado por los sectores dominantes. Y si bien, lo ficcionaliza, para desvanecerlo, el género sirve como denuncia a un estado de cosas en el país.

El género, que fuera centro de una época de nuestro cine nacional, vuelve al serlo, sirviendo para estructurar una historia de entrega nacional, represión, oscuridad y nuevamente esperanza. A partir de la evocación nostálgica, pero esperanzada, se replantea y revaloriza nuestro ser nacional, a través de la valoración por la propia tierra, los amores contrariados, el regreso al hogar, los reencuentros, la amistad, y principalmente las utopías, a través de su música.

Como los versos de Benedetti, el sur también existe. Esa ficción del sur, es el sur de la ciudad con su bar, pero también el sur de nuestro país y de nuestro continente. Es el sur de la libertad con hombres que soñaron un país mejor, pero también es el sur que se encuentra en una esquina de tango.

La película, también nos revela ese oscuro pasado reciente, con todo lo afectivo de lo reciente, asumiendo hechos y personajes de corta data. Y aun, con el riesgo de ello, asume esa realidad innegable de la oscura noche argentina y latinoamericana. Ello contesta, ciertas críticas, de no profundizar la temática, pero ser lo suficientemente realista, dentro de la ficción, de pintar una realidad nacional y las utopías de muchos de sus personajes, con un lenguaje cinematográfico y narrativo de alta calidad que, aún hoy mantiene su plena vigencia.

En ese eje narrativo, con las tristezas de la patria extraviada pero, con la esperanza y las utopías de un país liberado de los intereses que lo sujetaban, desde dentro y desde fuera, aparecerá la figura del “Polaco” para la cual Pino había ideado que actuara de “Polaco” un viejo cantor de tangos que se quedó en su rincón del barrio, exiliado en su propia tierra, junto a su familia y a sus amigos.

Pino tenía el pleno convencimiento que, en ese barrio de obreros explotados en los frigoríficos, a través de la represión, persecución y desaparición forzosa, solo la lucha, a través de una amistad solidaria y una música que los uniera, podían pelearle a la vida y tener alguna esperanza de futuro.

En dicho escenario nacional, aunque se lo ficcionara, en el barrio sur, en una noche larga y oscura de la dictadura militar y sus cómplices civiles, habría de colocar a esos seres, cada uno con sus propias historias, donde la mayoría tenían sobradas muestras de antecedentes actorales, solo uno, que no era actor de carrera, pero sí, intérprete en la vida. Eso fue lo que le dijo al “Polaco”

para convencerlo para actuar en la película, pese a la resistencia de este, que siempre mantenía ese bajo perfil y dudas sobre su real capacidad. Pero el director sabía que tenía los suficientes pergaminos para ponerse en el papel, pero principalmente en la piel de Amado, ese viejo cantor de barrio, integrante de la “Mesa de los sueños”. Y seguramente, como el tango diría “Y no lo erré”.

Ese cansado transitador de un género atacado, como lo era el pueblo trabajador, acudiría indudablemente a sus cómplices autorales en una música de desgarros y encuentros emocionales, como cuenta la película. Así, además de tener siempre al Gordo detrás suyo, también los tendría a los Mores, Manzi, “Catunga”, Cátulo, los hermanos Expósito, que lo acompañaban a través de “María”, “Sur”, “Garúa”, “Cristal”, “La última curda” o “Naranja en flor”, al mismísimo Ástor como director musical y en dupla con Pino para darle ese bello “Vuelvo al sur”.

Nada estaba faltando para crear el hábitat emocional de esa, nuestra triste realidad, y a la vez, engarzarla con una esperanza posible. A todo ello, como siempre ocurría, el “Polaco” le pondría el cuerpo, y especialmente el alma.

Para Pino no sería tarea fácil grabar con un permanente emocional, como era el “Polaco”, aun cuando sus parlamentos no fueran extensos, sino por la enorme sensibilidad que mostraba el cantor cada vez que debía enfrentar la cámara, especialmente ante aquellas secuencias dramáticas o emotivas. Sin embargo, a través de su experiencia y también gran sensibilidad lo supo ir guiando por los caminos que le permitieran grabar escenas donde Goyeneche se interpretaba a sí mismo, presentado como ensayo, cuando en realidad lo estaba grabando, sin que el “Polaco” lo advirtiera y surgiera escena de un gran valor testimonial que hacía emocionar a todos los presentes, que valoraban la sencillez pero la profundidad de un espíritu simple y grande.

Todos eran conscientes de esas valoraciones actorales. Tan solo el “Polaco” seguía fiel a sus creencias, como si fueran reales y no ficciones. A tal punto de emocionarse pensando en aquellos de las “Mesas de los sueños” que habían partido, pero también lo asociaba a la falta de su “Gordo lindo” o a Homero. Sin duda, era un integrante titular del equipo de los sensibles.



Más allá de los fugaces diálogos, estaría lo sustancial en ese canto que vivenciaba esa realidad, donde Pino presentaba a un Goyeneche encarnado a un auténtico “Amado”, maduro cantor de tango, pero principalmente a un simple hombre de un barrio laborante donde se gambetea la pobreza, pero a la vez escenificaba la realidad nacional donde, esa metáfora de la “Mesa de los sueños”, creaba una increíble síntesis del país que, como escudo identitario comienza con la esfinge del Buda Troilo, como fantasma envuelto en la bruma del olvido y ese “Sur” con letra del “Barba” y la inconfundible voz del “Polaco”. ¿Qué mejor presentación?

Luego serán las escenas de lucha y persecución en el frigorífico, con la búsqueda en el refugio-estudio en la vieja estación, y allí hará irrupción un bello “María” “...El otoño te trajo, mojando de agonía,/tu sombrero pobre y el tapado marrón.../ Eras como la calle de la melancolía,/ que

llovía...llovía sobre mi corazón..! Para luego buscar el sur, hacia un Esquel con la solidaridad de otro exiliado en la propia Patagonia, y con ello el bello "Vuelvo al sur" de Ástor y Pino: "Vuelvo al Sur,/ como se vuelve siempre al amor,/ vuelvo a vos,/ con mi deseo, con mi temor/...Quiero al Sur,/ su buena gente, su dignidad,/ siento el Sur,/ como tu cuerpo en la intimidad".

Para centralizar la temática en el amor de Roxi y en las dudas de Floreal, con las escenas de represión y muerte y esa milonga de barrio, junto al Riachuelo, y los versos de Homero Expósito de "Naranja en flor" que el "Polaco" hace propio, y el "Negro" milongueando o bailando cumbia como un signo de lo popular. Pero también ese "franchute" solidario que respeta al amigo y lo despiden con el baile en el club donde, otra metáfora de Pino, con los jóvenes junto al "Polaco" y un Fito cantando "Dando vueltas en el aire".

Allí también aparecerá Amado, ese "Polaco" auténtico, de amores desvalidos con una Cora que le reprocha su desamor, y ese impagable Goyeneche, envuelto en los vahos del alcohol ("Pero si yo te quiero turra mía"), "Ya sé, no me digás tenés razón/La vida es una herida absurda/Y es todo, todo tan fugaz/Que es una curda, nada más/mi confesión".

Pero también tendremos a un Zitarrosa, homenajearlo al luchador obrero, en la "Milonga del tartamudo" "...Echegoyen echó fama en la gran ocupación,/cuando un juez y un coronel le exigieron rendición/...Dele...dele...dele, delegado no...no se deje chi...chicanear/ si la gente está a su lado/tiene todo por ganar/...Mi...mi...mi...milonga del tartamudo/que siempre dijo que no/sigo pobre y no me vendo,/¡la puta que los parió!.

Para dar luego paso a primigenias marchas por la recuperación democrática y el "Polaco" interpretando "Cristal" y la voz aguardentosa de Gordo Troilo, referenciando identitariamente el barrio en su "Nocturno a mi barrio":

Mi barrio era así, así, así.
Es decir qué se yo si era así?
Pero yo me lo acuerdo así!,
Con giacumin, 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 dijo una vez
Que yo me fui de mi barrio,
Cuando? ...pero cuando?
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, gordo, quedáte aquí,
Quedáte aquí.

La película filmada en escenarios del país, más allá de algunas críticas simplonas de sectores tradicionales del género, asumía un antes y un después para las nuevas generaciones, la mayoría de las cuales, nacidas durante la dictadura o de pocos años, carecían del conocimiento necesario

de lo que había pasado en nuestro país y principalmente porqué. La historia serviría, sin duda, mejor que muchos libros o discursos y allí esos jóvenes que inundaban los nuevos tiempos democráticos tenían la información necesaria sobre la historia del silencio de un país, pero principalmente, las esperanzas de un pueblo encajado en las luchas de aquellos que dieron sus vidas por un país mejor, que pudiera resucitar esa “Mesa de los sueños”.

Sería el puente necesario entre ese pasado oscuro y el fondo del túnel donde había comenzado a asomar un proceso democrático, débil aún, con todas sus dudas pero, subsanables a través de sus propio ejercicio democrático, a través de las propias contradicciones del sistema.

La película sería presentada en una premier especial en Francia, la cual a través de su ministerio de Cultura había apoyado esa filmación, y donde Amado, ese viejo cantor de tangos, en el teatro La Cigalle, tendría que presentar sus credenciales de gran intérprete, de enorme diceur, ante un público que ya lo adoraba y que al finalizar cada interpretación le pedía otra, como si estuviera en Buenos Aires, Una vez más, hombres y mujeres comunes de otras tierras, valorizaban a nuestra música y a sus artistas, cuando en el país, los medios masivos de comunicación, no le daban la trascendencia que merecía. Quizá, sería porque muchos de ellos habían sido cómplices de la dictadura cívico-militar.



La película y todo su contenido quedará resumido, luego de una larga noche oscura, en esa vuelta a la vida, y como muchos patriotas nacionales o latinoamericanos, cantarán con el “Polaco” ese “Vuelvo al Sur”:

Vuelvo al Sur,
 como se vuelve siempre al amor,
 vuelvo a vos,
 con mi deseo, con mi temor.
 Llevo el Sur,
 como un destino del corazón,
 soy del Sur,
 como los aires del bandoneon.

Sueño el Sur,
 inmensa luna, cielo al reves,
 busco el Sur,
 el tiempo abierto, y su despues.

Quiero al Sur,
su buena gente, su dignidad,
siento el Sur,
como tu cuerpo en la intimidad.

Te quiero Sur,
Sur, te quiero.

Vuelvo al Sur,
como se vuelve siempre al amor,
vuelvo a vos,
con mi deseo, con mi temor.

Quiero al Sur,
su buena gente, su dignidad,
siento el Sur,
como tu cuerpo en la intimidad.
Vuelvo al Sur,
llevo el Sur,
te quiero Sur,

CAPÍTULO XXV

RECONOCIMIENTOS

Muchas veces, en distintos reportajes, el “Polaco” se quejaba amargamente de no haber sido galardonado por los distintos sellos discográficos, para los cuales grabó por tantos años. Otros, con menos trayectorias, recibían su disco de oro o platino. Pero bueno, ello es propio del negocio. Quizá también, sus proficuas grabaciones y el género, hacían que no se vendieran la cantidad necesaria para justificarlo. Sin embargo, además de sus admiradores, que le idolatraban, el “Polaco” recibió distintas distinciones a lo largo de su vida.

Recordaremos que, además del “Martín Fierro” de 1969, distinción que pensaba no le habrían de otorgar, a tal punto, que al acto comisionó a su hijo el “Gordo” para que lo representara, y que fue en definitiva quien lo recibió en nombre de su padre, en sus largos años de actuación, además de la adhesión permanente del público, al cual consideraba siempre, su gran premio, sin embargo muchas instituciones habrían de entregarle distintas distinciones.

Así, la filial APTRA de Córdoba le había entregado el “Bomba de Oro” que representaba a un indio que, la leyenda decía se había ahogado en el río Uamba y que luego de 20 años emergería momificado; o el “Salvavidas de Oro” del Ministerio de Marina; la fotocopia del original del Martín Fierro, por Cultura de la Nación; el Quebracho” de la RCA Víctor, el sable del Quinto de Vigilancia de la Policía Federal o una medalla de oro que le entregara Radio Carve de Montevideo.

Además del “Racimo de Oro” del canal 8 de San Juan; una distinción de la boite “King”, donde actuaba, por sus 25 años de profesión, entre otras tantas que llenaban el living de la calle Melián. Pero para él, fiel a su modo de ser y pensar, el mejor premio era estar con sus afectos, su mujer, sus hijos, su nieta, sus amigos en el café del barrio o en la noche porteña, y especialmente con el reconocimiento de sus seguidores. Sin embargo existió un premio del que se sintió orgulloso y fue el que le otorgó el Municipio de General Pueyrredón, en 1988 al declararlo “Ciudadano Ilustre”.

El “Polaco” había comenzado a transitar, en forma ininterrumpida la noche veraniega marplatense desde el año 1968, cuando había llegado con los demás artistas que integraban el elenco del “caño”. Esos 20 años habían transcurrido en una inalterable interrelación entre el artista y todos aquellos que concurrían a cada lugar en que se presentaba, fueran visitantes o los mismos vecinos del lugar. Pero siempre los unía un cariño mutuo.

Seguiría actuando en 1969 y en 1970 cuando no lo haría con el “Gordo”, se presentaba en el boliche “Transnochando” del centro de la feliz, en Buenos Aires y Belgrano, acompañado por Federico y Grela, donde también actuaban Baffa, Berlingieri y Raúl Cobián “Tanguito”. En 1971 volvería a actuar junto a Troilo, además de Tito Reyes, Nelly Vázquez y el Sexteto Tango con la voz de Jorgito Maciel. Lo cual se repetiría en 1972 y 1973 en “La Campana”, con el mismo elenco y el agregado del inimitable Oscar Alemán.

El año 1974, sería muy particular, ante la deserción obligada del Gordo, cuando debió operarse de columna, pero que lo contó como veraneante y esa famosa noche en “Entrepise” cuando pese a que Troilo tenía prohibido tocar el instrumento, el “Polaco” en una de sus famosas travesuras, le puso sobre su regazo el fueye de Marconi e hicieron “La última curda”. También lo haría en 1975, el año en que partiría de gira su “Gordo lindo”, y repetiría en los años siguientes, pese a esa crisis en su garganta en el 79, hasta llegar a esos 20 años de actuación.

Para el “Polaco”, como también lo había sido para el Gordo, esas noches y principalmente sus madrugadas, en Mar del Plata, eran encuentros de amigos, donde esos “blanco luna” jamás pisaban la playa y recién abrían los ojos bien entrada la tarde. Era también la ciudad de Ástor y cómo esa “unión nacional”, los juntaba a ambos su cariño por el maestro. La ciudad y la gente de Mar del Plata, sabían que estaban en deuda con el “Polaco” y para ello debían homenajearlo. Pensaron que la mejor manera era asimilarlo a su propia identidad y qué mejor que declararlo “Ciudadano Ilustre” a alguien que así lo sentía.

Hacia ya algunas temporadas que se presentaba en el tradicional Auditorium del Casino, donde había debutado en agosto de 1985, en un espectáculo que organizaban Aída Musumeci y su marido, propietario de una disquería en el centro de la ciudad. A partir de ese momento, hasta llegar a ese 8 de febrero de 1988, volvería a repetir el lugar y los éxitos. Los Musumeci hacía ya unos años que se dedicaban a organizar eventos de tangos en la feliz y en distintas temporadas fueron tejiendo una afectuosa amistad con el “Polaco”, el que les tenía un gran aprecio.

Este recuerda que los conoció por el año 1983 cuando, recorriendo las calles de la ciudad, entró en esa disquería, que precisamente era propiedad de los Musumeci, para pispear un poco las bateas repletas de reproducciones musicales, entre ellas, principalmente las de tango. Aída recordaba que cuando lo vio entrar casi se desmaya de la emoción, porque ella y su marido eran devotos admiradores del cantor. En dicha ocasión el matrimonio lo obsequió con un LP y a partir de allí comenzaron a trabar una amistad que ya llevaba uno años.

El evento de febrero de 1988, que ellos organizaron, junto con el Municipio a cargo en ese entonces del doctor Ángel Roig, reconocido dirigente radical de Mar del Plata, que además coincidía con los 114 años de la ciudad, por lo cual era todo un acontecimiento. Roig estaba ejerciendo su segundo mandato, electo, primero en octubre de 1983 y luego un 6 de septiembre de 1987, pese a la derrota del gobierno de Alfonsín en la provincia de Buenos Aires, a manos de Antonio Cafiero.

Los Musumeci se habían encargado de realizar todas las tramitaciones ante el municipio para que el mismo declarara al “Polaco” “Ciudadano Ilustre”, y el Concejo Deliberante había dictado la correspondiente ordenanza para la distinción que además del diploma correspondiente también consistía en la entrega de una estatuilla con la esfinge de Alfonsina Storni, desplegando sus alas.

La presentación de esa noche estuvo revestida de especiales circunstancias, donde el “Polaco” al llegar a la Rambla, por la avenida Peralta Ramos, se encontró con una multitud que lo estaba esperando y lo aclamaba cuando pasaba a su lado, hasta llegar a la puerta del teatro donde habría de ingresar en una doble fila de bailarines populares de tango de la ciudad, ante un Goyeneche que no salía de su asombro y principalmente lo embargaba un emoción que lo tenía medio atornillado al piso.

Una vez que hubo superado ello ingreso al teatro y poco después llegaba a su escenario donde recibiría la distinción ante la ovación de los presentes y aún de aquellos que no habían podido entrar al espectáculo. Luego de ello, y acompañado por el Octeto dirigido por el maestro Julio Davila daba comienzo a su actuación a través de "Garúa", a la que habrían de seguirle distintos éxitos como "La última curda", "Margo", "Fuimos", "Afiches", y finalizaría con la "Novia ausente".

En este tema se habría de escenificar un homenaje que Goyeneche quería brindarle a Aída Musumesi, por todas las atenciones recibidas a lo largo de esos años, donde aparecería toda vestida de blanco y con una rosa, recibiendo emocionada esa letra del tema, donde el "Polaco" interpretaba a Guillermo Desiderio Barbieri y Enrique Cadícamo que entrelaza una historia de amor juvenil y dolor por la pérdida:

A veces repaso mis horas aquellas
 Cuando era estudiante y tú eras la amada
 Que con tus sonrisas repartías estrellas
 A todos los mozos de aquella barriada.
 ¡Ah! las noches tibias... ¡Ah! la fantasía
 De nuestra veintena de abril felices,
 Cuando solamente tu risa se oía
 Y yo no tenía mis cabellos grises.

Íbamos del brazo
 Y tú suspirabas
 Porque muy cerquita
 Te decía: "Mi bien...
 ¿Ves como la luna
 Se enreda en los pinos
 Y su luz de plata
 Te besa en la sien?"
 Al raro conjuro
 De noche y reseda
 Temblaban las hojas
 Del parque, también,
 Y tú me pedías
 Que te recitara
 Esta "Sonatina"
 Que soñó Rubén:

"¡La princesa está triste! ¿Qué tendrá la princesa?
 Los suspiros se escapan de su boca de fresa.
 Que ha perdido la risa, que ha perdido el color...
 La princesa está pálida en su silla de oro,
 Está mudo el teclado de su clave sonoro
 Y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor."

¿Qué duendes lograron lo que ya no existe?
 ¿Qué mano huesuda fue hilando mis males?
 ¿Y qué pena altiva hoy me ha hecho tan triste,
 Triste como el eco de las catedrales?
 ¡Ah!... ya sé, ya sé... Fue la novia ausente,
 Aquella que cuando estudiante, me amaba.

Que al morir, un beso le dejé en la frente
Porque estaba fría, porque me dejaba.

Al terminar el tema una honda emoción alcanzaba no solo a la homenajeada y al intérprete sino a todos los que tuvieron la suerte de estar esa noche en la sala. El clímax alcanzado sería tal que el propio "Polaco" le propuso a Aída que cada vez que estuviera en Mar del Plata, eligiera un tema, con el cual volvería a homenajearla, como forma de retribuir tanto cariño recibido.

También la "Ciudad Feliz" lo habría de gratificar al año siguiente, donde el espectáculo que encabezaba, recibiría el premio "Estrella de Mar". Pero para el "Polaco" cabe resaltar una vez más que, además de todos estos reconocimientos, el que más le llegaba era aquel que le brindaba la gente que concurría a escucharlo, tanto en nuestro suelo como en otros territorios como serían Japón en septiembre de 1988 o en Granada, España, en 1989.

Pero si de reconocimientos oficiales hablamos, también sería importante el otorgado por la Ciudad de Buenos Aires. Para ello quizá, debemos señalar que el "Polaco" no era hombre partidario, pero tenía sus ideas de justicia social, él que también había emergido de un barrio pobre y como tal pertenecía por nacimiento a los realizado por Perón y Evita con los más necesitados, aunque también reconoció simpatías por la figura de Alfonsín, o como integrante de la noche, con el "Carlo" Menen que concurría asiduamente a escucharlo, aún, siendo presidente, ya en los últimos años del "Polaco".

Durante la Intendencia de Carlos Grosso, era Presidente del Concejo Deliberante el dirigente peronista y diplomático Jorge Arguello, que en 2003 fuera presidente de la Comisión de Relaciones Exteriores de la Cámara de Diputados de la Nación y en 2011 designado Embajador argentino ante Los Estados Unidos de Norteamérica. Desde la presidencia del Concejo elevó a sus pares la propuesta para designar al "Polaco" como "Ciudadano Ilustre", proyecto que fuera votado por unanimidad tres días luego de ser presentado. Ello robusteció el espíritu de Goyeneche, no por una cuestión de ego, sino que fiel a sus principios, se sentía enormemente recompensado con un título que ya habían recibido nombres como los de María Elena Walsh, Hugo Del Carril y don Osvaldo Pugliese, entre otros nombres de la cultura nacional y popular.

El acto de reconocimiento sería ya comenzada la década de los "90" con el Carlo de Presidente de la Nación, quien estuvo presente ese 29 de junio de 1990 para homenajearlo. Llegaba a ese recinto un hombre, como el "Polaco" que ya era ciudadano ilustre por trayectoria y trascendencia tanguera. Y allí estará una vez más, aunque como siempre ocurría, no se sentía cómodo en ese tipo de actos que lo alejaban de su vida íntima de la noche y del encuentro fraterno con los amigos. Pero había que cumplir con los actos formales como así lo entendía, pese a que la mayoría de las veces no participaba de esos menesteres. También como siempre, retribuyó a todos los presentes con temas conocidos acompañado por el piano de "Taranta", el bandoneón de Marconi y el contrabajo de Redolfi.

El "Polaco" seguía fiel a sí mismo, manejando sus propios tiempos y formas de vida, como cuando, un tiempo después, actuando en "Berretín" un boliche de San Telmo, llegó nuevamente el presidente acompañado de un grupo de amigos que le pedía algunos temas, a lo cual el cantor, respetuosamente, le respondía que habría de hacer los tangos que él quería. El patrón y sota, arriba del escenario, era él, y cuando lo consideró, hizo el tema que le habían pedido.

CAPÍTULO XXVI

POR EL CAMINO

Como el tema de la zamba, en tiempo de tango, "Por el camino" ("Zamba del boyero"), de Carlos Vicente Geroni Flores y Benjamín Tagle Lara, que, en su momento Salgán realizara un arreglo en tema de tango, la vida del "Polaco" continuaba donde se van enredando los hilos del carretel y "Se acerca la madrugada/y por detrás de la loma/el sol la puntita asoma/como roja llamarada./De la florida enramada/surge un concierto de trinos./Y allá va por los caminos/perdiéndose la silueta/de una pesada carreta/que tiran bueyes barcinos.../No se duerma compañero,/porque ya vamos llegando.../¡Oiga el canto del jilguero/la madrugada anunciando.../No se duerma compañero,/porque ya vamos llegando...", en esa inescrutabilidad que es la vida, la cual nos depara frecuente sorpresa en cada una de sus esquinas.

En ese devenir, llegando hacia los finales de los "80" y entrando en los "90", esa vida, de intensidades, con noches y madrugadas de fijos y copas, el cuerpo comenzaba a presentarle facturas, no solo en relación con la gola sino especialmente con los fueyes que, como viejo bandoneón, no solo "respira con el alma" sino que también lo comenzaba a sentir en la vida diaria, todo lo cual exigía una pronta reparación que, solo el tiempo podía darle, por lo menos para que no se agravara la queja.

Sin embargo, tozudo como era en eso de continuar por el camino, haría en 1988, como lo hemos señalado, su temporada marplatense, y en mayo, acompañado por Stampone se presentaría con el espectáculo "Tango a tango" en el teatro "Lola Membrives", además de estar en el festival de Viña del Mar, acompañado por el Gordo Federico, y presentarse, además de grabar, con el cantante español Dyango, donde se prendieron las luces amarillas, a tal punto, que debió abandonar el escenario luego de presentar algunos temas.

Pero, fiel a su conducta, honrando sus contratos, y pese a haber sufrido un accidente en su domicilio al caerse de un banquito con el cual estaba colgando unas jaulas con sus jilgueros, partiría para Japón, fajado para evitar mayores dolores, ante una de las costillas quebradas que se acercaba peligrosamente al pulmón. Luego de 30 tortuosas horas, desembarcaría en Tokio que, en ese momento estaba honrando la muerte del Emperador Hiroito.

En un teatro de enormes dimensiones, lo cual le llamó la atención, sin embargo, estuvo repleto de ese público japonés respetuoso pero que, ante sus interpretaciones se volvían fanáticos que pedían otra, en una auténtica unión espiritual con el intérprete que, pese a una gola quebrada y pulmones que pedían aire satisfacía cada pedido. El mito también se había instalado en Japón.

Vuelto a Buenos Aires, el suceso de "Sur" produjo que muchos productores se interesaran en contratarlo para actuar en distintos lugares, inclusive en la televisión, pero su salud y principalmente el control familiar, hicieron que rechazara todas esas ofertas. Ya en los finales del 88 presentaba en su temporada marplatense el espectáculo "Cantata 89" que habría de obtener el premio "Estrella del Mar".

Pero también se le había abierto una nueva puerta. En este caso, a través de Pino, asociado a un sello discográfico italiano, crearon "Milán al Sur" que habría de realizar una unión de trabajo con

un sello nacional de reciente creación y aún poca trayectoria, “Meloepa” del intérprete del rock nacional Lito Nebbia, donde se habría de producir el LP “Tangos del Sur”, grabado en abril de 1989.

Debemos recordar que el sello fue creado para difundir música argentina y que desde ese 1989 produce y edita más de 500 títulos con los géneros del tango, folclore, jazz argentino, fusión, música rioplatense, flamenco, rock nacional, entre otros.

A lo largo de tantos años muchos han sido los artistas que grabaron en la editorial, caso del “Polaco”, la Varela, el “Negro” Rada, Andrés Calamaro, Atahualpa Yupanki, el “Cuchi” Leguizamón, el Dúo Salteño, la “Tana” Rinaldi, Antonio Agri, el “Mono” Villegas, Leda Valladares, además del propio Nebbia, entre otros tantos.

Todo ello sirvió notablemente al desarrollo de los distintos géneros musicales del país, además de constituirse en una forma de la defensa de esos valores culturales, frente a la potencia de las editoriales extranjeras en el país. Todo un desafío que, a lo largo de ese extenso período demostró su importancia como hecho cultural nacional.

Prosiguiendo con el “Polaco”, en esa asociación entre el sello “Milán al Sur” y Meloepa, grabaría un LP con los temas que Ástor y Pino hicieron para la película, además de “Yuyo verde” con música del gran rosarino Domingo Federico con letra de Homero Expósito, que fuera éxito del “Flaco” Morán con Pugliese, “El último organito” de Homero y Acho Manzi, “Como dos extraños” de Pedrito Laurenz y “Catunga” Contursi, “Como abrazado a un rencor” de Rafael Rossi y Antonio Miguel Podestá, que el “Paya” convirtiera en éxito con Salgán, “Los cosos de al lao” de José Canet y Marcos Larrosa, y una nueva versión de “Buenos Aires conoce” de los hermanos Garelo. El marco orquestal sería el de Marconi, con “Taranta” en el piano, Fernando Suárez Paz y Carlos Sanguino en violines, el contrabajo de Ángel Ridolfi, la viola de Adrián Pucci, y el cello de Carlos Nozzi.

Esa grabación, se recuerda, tuvo una particularidad en el tema “Solo”, en tanto Marconi no tenía la música y Ástor estaba demasiado lejos. Ese hueco sería cubierto por la enorme sabiduría intuitiva en la gran oreja del “Polaco”, cuando Marconi y Nebbia que acompañaría con teclado, le plantearon como solucionar el problema. Ante ello, un enorme Goyeneche se instaló en el estudio de Meloepa y allí desgranó los versos del tema, quizá como nunca lo había hecho, y con ello los músicos pudieron ubicar los tonos y tiempos que había marcado el cantor. Otro de esos mensajes del “Polaco”.

Luego de su actuación en Granada, España, a mediados de 1989, donde había cosechado el éxito de siempre, su salud se había resquebrajado más de lo necesario, que le exigía un parate profesional que lo llevó hasta el mes de noviembre en que reapareció en el “Café Homero”, allí donde muchos especialistas encontraron un “Polaco” totalmente recuperado, a través de una voz plena, pero con el compromiso que hizo a su familia de trabajar solo los fines de semana.

El “Bar Homero” estaba ubicado en la calle Cabrera 4946 en pleno barrio de Palermo, fue quizá, el último baluarte de la gente del tango en la noche de Buenos Aires, en su última etapa con la conducción de su propietario el “Negro” Juárez, y al final con la colaboración de Carlitos Varela. En las noches de brillo de Buenos Aires de fines de los 80 y principios de los 90, lo más significativo del género, paso por su escenario, donde el “Polaco” era acompañado por Marconi, además del “Negro”, Carlos Cabrera, Las Guitarras argentinas, y los recitados de don Horacio Ferrer. Era todo un acontecimiento lo que ocurría entre esas cuatro paredes tangueras.



CAFÉ HOMERO

Cabrera 4946

45

En ese escenario del Homero se habría de producir el encuentro del “Polaco” con una joven cantante que en ese tiempo hacía sus primeras armas en el género, a través de un solo tema, los fines de semana, invitada por Marconi. De allí en más nacería una franca amistad entre ambos, no solo a través del canto sino también del afecto que esa recién llegada, de nombre, Adriana Varela, tendría con la familia del “Polaco”, a través de una mutua admiración, pese a ese recién nacido canto de la joven intérprete.

Beatriz Adriana Lichinchi, que luego adoptaría artísticamente el de Adriana Varela había nacido, al igual que la Blázquez, en la industrial Avellaneda de los inicios de la década del “50”, y como tal fana del rojo de Avellaneda. Recibida de Fonoaudióloga, especializada en pacientes neurológicos con Afasia, también había cursado estudios de psicoanálisis y lingüística, con lo cual se ganaba la vida, además de incursionar en canto a través de temas del rock nacional, actuando con Oscar Cardozo Ocampo, Alejandro del Prado, hasta que un día al ver la película Sur entendió que ese debería ser su género, todo lo que habría de ratificar en esa famosa noche que conoció a su nuevo ídolo, ese “Polaco” de la historia tanguera de Buenos Aires.

Esa noche de Homero, antes de actuar, el “Polaco” escuchaba cantar a una voz de mujer de profundos graves que interpretaba a Discepolín en “Qué Vachá ché”, registro no común en el género femenino, generalmente agudo, salvo casos como los de Mercedes Simone y Ruth Durante, entre las pocas que lo han poseído. Todo ello le llamó la atención, más allá de las presentaciones formales pero que, sería el inicio de ese mutuo respeto y cariño a lo largo de los pocos años que pudieron tenerlo, o del recuerdo de la cantante hacia quien sería su mentor.

También esa noche comenzaría una de las famosas discusiones entre los tangueros tradicionales, que le achacan haber utilizado la fama del “Polaco” y aquellos otros, amantes de la música en general, además del tango, que entienden que si bien tuvo el espaldarazo del “Polaco”, este sabía que tenía aptitud y actitud para poder convertirse en una de las principales cantantes del tango de finales del siglo XX y principio del XXI. Pero bueno, ello no es nuevo en el tango, ni en nuestro país, donde en lugar de discutir valoraciones nos perdemos en discusiones bizantinas que recorren caminos de la anécdota.

El “Polaco” que siempre escuchó a su propio parecer y además se refugió en el parecer de la buena fe, hasta que no le demostraran lo contrario, entendió que debía darle la mano necesaria para que pudiera encarar una carrera promisoriosa en el género, sin preocuparle que pudiera tener algunos modismos

suyos, como si la gran mayoría de los cantantes de tango no lo hicieron con Carlitos, pero no eran Gardel, como tampoco ella sería Goyeneche.

Pero también, en esta etapa de su vida, para el “Polaco” sería un hallazgo que se permitiera actuar un poco de maestro ciruela, a través de alguien que comenzaba su carrera y a la que veía con aptitudes y principalmente actitudes para abrazar el género, pero principalmente, la vida, un poco a su imagen y semejanza, aún con el debido tiempo de los años que los separaban.

Los conocimientos técnicos como fonoaudióloga le habían servido a la Varela para encarar al principio ese canto todavía como hobby, pero seguramente debía comenzar a transitar un camino de aprendizaje en esos yeites especiales que tiene el tango y que, muchas veces, están consustanciado con la persona misma, que en este caso se estaba asumiendo y se necesitaba un diario trabajo, que estaba dispuesta a asumir, especialmente ante la enorme oportunidad que le brindaba la vida a través de ese maestro sin título pero con todas las materias aprobadas no solo en el canto sino principalmente en la vida.

El “Polaco” tenía el convencimiento que existía la argamasa necesaria para ir consolidando a esa nueva intérprete, especialmente a través de su arma preferida, la lingüística y al respeto a raja tabla sobre la misma, además de las necesarias acentuaciones y silencios que le dieran al tema la expresividad exigida y con ello ir enhebrando la telaraña necesaria para poder explicitar qué era lo que había querido expresar el poeta al que interpretaba.

Todo ello surgía de charlas diarias en el comedor de Melián, con Luisa como anfitriona, donde ese maestro ciruela le proponía alguno de los temas que podía hacer para ir elaborando su repertorio, entre los que elegirían “Fuimos”, “Muchacho”, “Como dos extraños” o “Toda mi vida” que, con el tiempo sería éxito en su voz. El lugar se había convertido en la escuela del maestro y su alumna, que en definitiva sería su ahijada musical.

Ello trae a colación que el “Polaco” tomaba a todos estos jóvenes con un gran pasión, como también los casos de Guillermo Galvé, Roxana Fontan, María José Mentana o Luisito Filipelli, , entre otros tantos, a los que apoyaba fervorosamente en sus carreras y los defendía a capa y espada cuando se los quería perjudicar o ignorar. Por algo todo ello estaba tejiendo esa telaraña de amistades implícitas entre el artista y los jóvenes, muchos de los cuales se acercaban al género por el imán del “Polaco”, como sería esa famosa noche en el Teatro Municipal Alvear, otrora Enrique Santos Discépolo, donde, organizado por la reciente creada Radio “La 2x4” que tenía como base la antigua Radio Municipal, del 5º piso del Complejo General San Martín, bajo la conducción del hombre del rock Michel Peyronel, comenzaba un camino que por suerte y teniendo sustento constitucional de la Ciudad, aún hoy sigue vigente, pese a todos los avatares nacionales.

Esa noche tan especial, se convertiría en un suceso juvenil de las nuevas camadas que, desde otros ritmos, principalmente el rock, llegaban a este género de la música popular urbana, de la mano de un viejo tanguero, con el que tenían una suerte de complicidad, pese a los años que los separaban, pero se había comenzado a vivir un espacio y un tiempo distinto al conocido, y ello no era casualidad, sino que, más allá de la gran difusión que Peyronel le había brindado desde ese nuevo espacio radial, una enorme cantidad de jóvenes, despegados de formalismos, ya en su vestimenta, pero principalmente en sus gustos musicales, habían encontrado un nuevo ídolo y esa noche llegaban para vivarlo como lo hacían con sus ídolos rockeros. El “Polaco” a través de su particular imán de artista popular los había hermanado y un vez más, volviendo al pensamiento de Ástor, se producía una unión de amor.

Pese a todo ello, a su tradicional modestia le costaba entender lo que había comenzado a significar para muchos jóvenes que, a través de su personalidad, comenzaban a valorar y gozar de sus interpretaciones que, a la disminución de su gola y de su capacidad respiratoria, lo habían hecho uno

más de la tribu, una especial tribu tanguera, la cual pese a todas sus desventuras, principalmente por hechos ajenos pero también por los propios, no se quería entregar y a través de ese viejo cantor de barrio le cantaba a los cuatro vientos "Viva el tango...y viva yo", como el tango de Ferrer y Garelo "Viva el tango" que habría de encabezar los temas del nuevo LP que, guiado por la sapiencia pero especialmente la inquebrantable pasión tanguera del "Flaco" Giacometti, lo grabarían en el nuevo sello M&M, ubicado precisamente en Saavedra, justamente frente a la que fuera la vieja cancha de su querido Platense. Todo se daba para engarzar, ese pasado, con este presente, que ni el más anoticiado estaba en condiciones de predecir. Cosas de la vida. Como le llaman.

Completarían la lista de ese nuevo trabajo, con arreglos y dirección de Garelo: "Muñeca brava", que estaba siendo éxito en esa nueva voz de Adriana Varela, con música de Luis Visca y letra de don Enrique Cadícamo, "Café la humedad" de Cacho Castaña, de ese cantautor de temas ligeros que había llegado al tango para quedarse, como muchacho de barrio que era, de la mano del "Polaco", "Cantor de mi barrio" de Juan José Riverol y Francisco Loiacono (Barquina), "Viejo ciego" con música de Sebastián Piana y Cátulo Castillo con letra de Homero Manzi, "Melodía de arrabal" de Gardel y Lepera, "Amurado" con música de los dos grandes Pedros, Maffia y Láurenz y letra de José De Grandis, "Quinto año" ese hermoso tema de "Taranta" y Juanca Tavera, "Confesión" con música de Discepolín y letra de este con Luis César Amadori, y finalmente "Patotero sentimental" de Manuel Jovés y Manuel Romero.

CAPÍTULO XXVII

DE LA EUFORIA DEL MEGA RECITAL A LA INTIMIDAD DE SAAVEDRA

La gran mayoría de los tangueros, especialmente los tradicionalistas, encerrados en sus propias realidades, no han sabido entender los cambios de la sociedad. Pero ello no era nuevo para el género. Ya lo sufrieron los De Caro y todos aquellos que integraron la guardia nueva y quienes le siguieron, los vanguardistas. Pero ello también se da en otros géneros musicales y en general en la vida y en las artes.

Están los que apuestan al futuro y están los otros, los que se quedan en el pasado, sin entender ni querer comprender los cambios de las sociedades, incluido su hábitat. El "Polaco" era de aquellos que señalaban que con el invento de la pólvora se habían terminado los guapos de a cuchillo, el funyi y el lengue. En esos finales del siglo XX habían hecho su aparición esos peli largos de yeans y remera y ese viejo cantor, en su entendimiento intuitivo había comprendido el cambio, subiéndose a ese tren, donde, aquellos que formaban parte de otros géneros musicales, principalmente provenientes del denominado rock nacional, no eran enemigos, sino tan solo artistas que entendía la realidad musical a través de otros ritmos y otras letras.

En esa realidad, el "Polaco" era de aquellos que, como dice el dicho popular "los garbanzos hay que ganárselo todos los días" y fiel a ello, como laburante de la música popular urbana, estaba en carrera, y eso comenzaban a entenderlo esas nuevas generaciones, que habían encontrado un referente en el tango en ese viejo cantor que, como ellos, siempre fue un desestructurado emocional, todo lo cual le había inyectado un suero vivificante que le hacía tomar nuevas fuerzas, como en sus años mozos, aunque ello no fuera del agrado de los tradicionalistas, pero ello le tenía sin cuidado. Ese viejo cantor, siempre hizo lo que pensó que debía hacer, y en este caso, se sentía fortalecido en su pensamiento y acompañado por estas nuevas generaciones musicales, que lo trataban, de igual a igual.

Debemos recordar que, muchos de esos artistas jóvenes habían enfrentado a la dictadura militar a través de sus obras y que, llegada la democracia, en 1983, alcanzaban una alta exposición en recitales en plazas y calles del país que reunían a multitudes, para escuchar a nombres como los de Charly García, Fito Páez, León Gieco, Juan Carlos Baglietto, Luis Alberto Spinetta o Lito Nebbia, entre otros tantos.

Al "Polaco", al igual que había pasado con Ástor, desde siempre le había interesado la buena música, cualquiera fuera el género, solo distinguía entre buena y mala música, el resto era puro grupo como dice el tango. Así deberíamos recordar que desde la aparición de Los Beatles había admirado su calidad musical, como de otros músicos jóvenes que iban apareciendo. Que en consonancia con ello, por su parte, los jóvenes músicos conocían todo ello y admiraban a ese viejo cantor de tango que tanto se les parecía desde lo emocional.

Por todo ello sería un acontecimiento musical de fraternidad de géneros musicales, para ese cantor entrado en años, esa noche del 30 de noviembre de 1991 cuando, en pleno centro de la ciudad, una multitud de jóvenes rodeaba el escenario levantado sobre la avenida 9 de Julio en su intersección con Estados Unidos, sobre el cual se iba a desarrollar un recital denominado "El rock

homenajea al tango” organizado por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, a cargo de Pachó O’Donnell.

Ante una bulliciosa multitud, que se calculaba en unos 40 mil jóvenes, actuarían muchos de los principales hombres y mujeres del rock nacional, como Celeste Carballo, Horacio Fontova, Fabiana Cantilo, Roque Narvaja, María Rosa Yorío, Patricia Sosa y Juan Carlos Baglietto, entre otros, haciendo distintos temas de tango a sus maneras. Precisamente, en ese momento y en ese lugar, un “Polaco” totalmente emocionado, sería el representante tanguero que recibía el homenaje a su género y en retribución de ello, que lo vivaba incesantemente, acompañado por la Orquesta del Tango de la Ciudad de Buenos Aires, dirigida por los maestros Carlos García y Raúl Garello, interpretaría muchos de sus éxitos. Seguramente, nunca habría de olvidar ese recibimiento y ese silencio respetuoso ante cada tema que hacía, entablando una suerte de interacción con ese público, con el cual haría algún tema en forma conjunta. Una vez más se había producido esa famosa unión de amor.

Pero el “Polaco” no era de repetir situaciones. Y así, de esa multitud que le ovacionaba, pasaba a interpretar en los lugares reducidos de la noche porteña, aunque cada día más espaciado, presentándose también en recitales del Gran Rex y en el Café Homero. Sin embargo, su salud comenzaba a resquebrajarse rápidamente y le oradaba su proverbial e inquebrantable voluntad de enhebrar nuevos proyectos, a tal punto que, en ese 1992 solo actuaría los fines de semana y el resto de los días se quedaba en su casa de Melián para recibir a los amigos o llegarse un rato hasta “San Quintín” o “La Sirena”. Pero la peor caída, era su estado de ánimo que, en razón de esa salud en problemas, le había debilitado y algunos fantasmas comenzaban a perseguirlo, entre ellos el tema de finitud de la vida, de la cual solo salía indemne ante la llegada de su nieta Lorena o la de algunos de sus queridos amigos que le acompañaban en el living de su casa.

Además de esa falta del aire en esos pulmones acongojados, le estaba faltando algún incentivo que le permitiera superar la situación. Ello habría de llegar con la reapertura de Michelángelo, el boliche de San Telmo, el cual bajo la dirección de un productor de rock quería darle otro impulso. Los empresarios que explotaban el local había confiado en ese joven Víctor Bertolini, quien, a su vez, a través de Adriana Varela, le hizo llegar la oferta de actuar en ese local. Ante ello, y previo a poner la condición de hacerlo solo los fines de semana, aceptó el nuevo desafío, quizá uno de los últimos.

Aunque reticente, el “Polaco” estaba necesitado de las caricias del alma de su público, para restañar esas heridas invisibles que le aquejaban, aún reconociendo que había dejado de estar en su plenitud, pero también, aceptando, tener todavía esa magia que enardecía a ese público de nuestro país o extranjero, incluido numerosos artistas extranjeros que, cuando llegaban a Buenos Aires, querían ver a ese mito viviente de decir porteño. Y allí, en ese escenario de San Telmo, una vez más, volvería a resonar esos tacones de sus zapatos sobre el escenario y ese fervor que había recuperado, por lo menos para esas actuaciones. Ese malabarista de los eternos afectos había resucitado, una vez más, como la cigarra.

Sin embargo esa cigarra estaba transitando hacia el final del camino, aunque aún le quedaba un pequeño trecho. Por supuesto que no solo es consciente de no estar en su plenitud pero ello no era lo peor, sino que lo ponía de muy mal humor no poder actuar como él quería y tener que interpretar solo unos pocos temas. Ello, lo pudimos constatar, cuando una noche, en agosto de 1993, concurrimos a una de sus última actuaciones en el Teatro Alvear, junto con mi mujer y dos queridos amigos y colegas como Carlos Insúa y Martha Figueroa, donde junto con la Varela y acompañado por el Sexto Sur, luego de unas pocas interpretaciones debió abandonar el escenario. Me reencontraría con la enorme figura del “Polaco” más tarde, cuando se cumplían 10

años de su partida para la gira final, en una reunión de la Academia Correspondiente del Tango de Lomas de Zamora, donde, como miembro de la misma y titular del sillón “Roberto Goyeneche” le rendíamos nuestro sentido homenaje en un salón de la Delegación Lomas de Zamora, del Colegio de Escribanos de la Provincia de Buenos Aires, colmado de público. Era lo menos que podíamos brindarle.

Pero siguiendo con su vida. En esos momentos de finitud profesional, Lito Nebbia habría de convencerlo para realizar un nuevo trabajo que se grabaría en sus estudios de Meloepa, en un compacto que se llamaría “Amigos 1993” en un título que señalaba a la perfección en toda esa enorme patriada de afectos comunes, donde esos amigos, de los últimos tiempos del “Polaco” querían rendirle su homenaje por todo lo que él le había dado al género.

Así, acompañado por la guitarra de Esteban Morgado, el cual había llegado a su vida a través de Adriana, una amiga común. Esa nueva unión musical se había convertido principalmente en una suerte de complicidad, la cual comenzaba cuando el músico pasaba por la calle Melián a recogerlo en un viejo 404. De allí, se encaminarían hacia Meloepa y en ese corto trayecto el conductor haría la vista gorda por alguna pitada circunstancial que se permitía el cantor.

Pero la ceremonia principal, comenzaba cuando llegaban al estudio. La misma había tenido sus comienzos cuando el “Polaco” actuaba en esas noches del Alvear y allí, presentado por la Varela, le había solicitado a ese pibe que doblaba en edad que le hiciera algunos acordes del vals “Berretín” que había sido un enorme éxito acompañado por Baffa-Berlingieri en 1967 y que quería volver a interpretar. Y allí, en ese camerino del teatro municipal de la calle Corrientes, surgiría la música y un canto a media voz de ese bello tema, que habría de continuar luego en Meloepa.

Todos aquellos que estaban en esas pequeñas instalaciones, incluido Lito y sus técnicos, conocían de los ritos del “Polaco”, con lo cual no podía faltar una medida de Hesperidina que sirviera para calentar el garguero y principalmente el alma. Eran enormes caricias de amigos las que recibía de todos ellos y él solo podía retribuírseles con su canto que, achacado en su gola y principalmente en esos pulmones desinflados sin embargo no perdían la magia de su canto, la cual siempre ponía al servicio de su gente cuando enfrentaba un micrófono, aunque este fuera el del estudio de grabación.

Mientras Morgado ubicado el tono adecuado para el acompañamiento, el “Polaco” hacía su precalentamiento vocal donde, todos sabían que las tomas diarias serían a lo sumo uno o dos temas. Sin embargo, allí resucitaba esa magia tan particular, solo de los elegidos y a través de sus buscados titubeos y con esa eterna expresión en su lenguaje y principalmente en sus silencios, lo significaban como único con aquellos tempos donde el fraseo siempre adelantado, cortando o haciéndolo más lento, pero siempre sin perder el compás, creaba para el recuerdo, como en esa ocasión con ese vals.

Pero, además de todas esas valoraciones musicales, en ese vals que, Morgado había musicalizado con calidez y cierta gravedad, aparecía un Goyeneche suplicante que se sumerge en esa poesía de Juan Carlos Mesa. Allí, en esa magia de erres y respiraciones de fueyes pinchados, una brisa aparece y un caudal claro de voz ilumina ese simple berretín, ese capricho, carmín, bucle, tonto...No es amor de ningún tipo, es un berretín, un “raro devaneo...más angustia que deseo”, como reconocimiento de ese sentimiento en un estado confesional.

En solo tres minutos, crea una atmósfera vivencial de un hombre enamorado, suplicando, “Di que no, pero piensa que sí/ Que lo nuestro nació/ Pero no ha de morir/ Porque más que vanidoso/Más que dulce y ardoroso/Es un simple/Es un hermoso berretín”, logrando con ello una de sus grandes

interpretaciones, intimista pero que colorea el tema del amor. Allí, demuestra una vez más que, como ha señalado Jorge Gottling que “se puede cantar sin voz pero no sin cuore”, agregando que, ante aquellos que lo han señalado como un buen cantor, el “Polaco” “inauguró todo un cosmo tanguístico al fabricar climas con voz y gestos en cada uno de sus tangos, como si se tratara de un decorado añadido y preciso”.

“Amigos 1993”, además de “Berretín”, con esa bella letra de Juan Carlos Mesa y la música de Juan Armando Freyre, traería los temas “Milonga del trovador” que Ástor y Horacio habían escrito para Jairo, además de nuestro tango fetiche “Como dos extraños” de Láurenz y Catunga Contursi. A ellos habría de acompañarlo un tema de Lito, en su homenaje, “Dejaste tu corazón grabado” que interpreta él, primero con su letra y luego Walter Ríos lo hace solo musicalmente. Finalmente se habría de completar con los temas más solicitados al “Polaco” en Michelángelo y, precisamente grabados en vivo: “Desencuentro”, “La última curda” y “El motivo”, y a duo con Adriana Varela, el cierre del espectáculo con “La balada para un loco”. Sin embargo, en esa grabación que quería ser un homenaje al cantor, y que sería su última larga duración, Adriana haría el tango de Cacho Castaña “Garganta con arena” que sintetiza esos finales:

Ya ves,
El día no amanece,
"polaco" goyeneche,
Cantame un tango más.

Ya ves,
La noche se hace larga,
Tu vida tiene un carma,
Cantar, siempre cantar.

Tu voz,
Que al tango lo emociona,
Diciendo el punto y coma
Que nadie le cantó.

Tu voz,
Con duendes y fantasmas,
Respira con el asma
De un viejo bandoneón.

Canta,
Garganta con arena,
Tu voz tiene la pena
Que malena no cantó.

Canta,
Que Juárez te condena
Al lastimar tu pena,
Con su blanco bandoneón.

Canta,
La gente está aplaudiendo,
Aunque te estes muriendo
No conocen tu dolor.

Canta,
Que troilo desde el cielo,
Debajo de tu almohada,
Un verso te dejó.

Cantor, de un tango algo insolente,
Hiciste que a la gente le duela tu dolor.
Cantor, de un tango equilibrista,
Más que cantor artista, con vicios de cantor.

Ya ves, a mi y a buenos aires,
Nos falta siempre el aire
Cuando no esta tu voz,
A vos, que tanto me enseñaste,
El día que cantaste conmigo una canción.

Canta,
Garganta con arena,
Tu voz tiene la pena
Que malena no cantó.

Canta,
Que Juárez te condena
Al lastimar tu pena,
Con su blanco bandoneón.

Canta,
La gente está aplaudiendo,
Aunque te estes muriendo
No conocen tu dolor.

Canta,
Que troilo desde el cielo,
Debajo de tu almohada,
Un verso te dejó.

CAPÍTULO XXVIII

LLEGANDO A LA META

Nunca sabemos, a ciencia cierta, donde se encuentra nuestra meta en la vida. Pero todos, pero principalmente el “Polaco”, había comprendido que estaba llegando a la meta de su vida profesional.

Su médico personal, se lo volvía a repetir, al igual que Luisa y sus hijos, y aún su nieta, que trataban por todos los medios que no fumara ni bebiera. Sin embargo, tenía muchos cómplices que le “ayudaban” a evadir tantas marcaciones, aunque algunos de ellos, a pedido de los familiares, comenzaban a desertar. Entonces, como capricho otoñal, se mudaba de “San Quitín” hacia “La Sirena” en busca de nuevas complicidades.

Pero esos pulmones estaban totalmente agotados por un enfisema que lo agobiaban, y que, si no se tomaban medidas de urgente restricción, tanto de fagos como de algún aperitivo y principalmente de esa noche que tanto lo había desgastado, ese médico de familia, al que también trataba de gambetear cada vez que asomaba por su casa, no se hacía responsable por las consecuencias que podrían suceder. Todo ello le producía una enorme desazón que hacía que casi no apareciera a cantar por Michelángelo, pese a lo cual su cabeza seguía funcionando a mil por hora, y ahí estaba el problema. Quería seguir, pero ese cuerpo enfermo, como dice el tango “no quería más”.

Pese a todo ello, ese espíritu luchador que lo acompañaba desde que nació, le hacía sacar fuerzas, desde donde no estaban, para tratar de seguir en carrera, aunque fuere con paso cansino. Pero como viejo zorro, también sabía dónde buscar la savia de la vida y para ello nada mejor que recostarse sobre los jóvenes que lo había elegido como uno más de la tribu.

Así que cuando Fito Paez llegó un día a Melián para que formara parte del grupo de artistas que actuarían en un mega festival para recolectar fondos para que la casa del Gordo Pichuco no fuera vendida, de inmediato se anotó en esa carrera que organizaban la “Dos por cuatro” y la revista La Maga. No solo era devolver el cariño a esos jóvenes que le seguían, sino principalmente, formar parte de una patriada cultural y honrar la memoria de su Gordo lindo.

Estaba anotado para esa partida del 5 y 6 de octubre en la discoteca New Order del Puente Saavedra, con lo cual era, una vez más local, pero ese estado de salud era implacable y el primer día no pudo concurrir, aunque sí lo haría en el segundo y que, sin poder actuar, pese al pedido de los jóvenes que colmaban el salón, sirvió también para que estos los homenajearan, como hacía ellos, con los encendedores prendidos que iluminaban el local oscuro y un Fito que, a capela, hacía “Sur”. Una vez más, los jóvenes le rendían su tributo.

Pero también, eran tiempos de volver al barrio que era como decir volver a las raíces y allí estaría con sus amigos de toda la vida, con los que no había abandonado el barrio o que, viviendo en otros hábitats, volvían permanentemente para esos reencuentros vivenciales. Como los casos de Juan Carlos, “Quico” Fernández y muy especialmente el “turco” Jorge, con quien pasaba enormes veladas en la casa del mismo, escuchando a todos los grandes del género, o intercambiándose sus intimidades y los pocos proyectos que les quedaban, pero que siempre referenciaban una forma de no entregarse. Esas cosas de la amistad.

La vida continuaba y su hijo Roberto había encarado ese proyecto de abrir un boliche en Mar del Plata, en la calle Santa Fé al tres mil, y el “Polaco” no podía fallarle. Así que el día de la inauguración, como uno más, estaba desde antes que llegara el público.

Pero la empresa del “Gordo” parecía naufragar en esos comienzos del “94”, donde ya comenzaba a asomar la crisis del “tequila”, pese a que llegara al local Aída Musimesi acompañada de un grupo de marplatenses que querían agasajar al “Polaco”. Sin embargo, el artista, que iba de tanto en tanto a ese local, luego de salir de su refugio en el “chalecito” que había comprado años antes en “Santa Clara del Mar”, quería cumplir con sus amigos y, esa noche deseaba regalarles un nuevo tema “En la vía” con música de Nicolás Vaccaro y letra de Eduardo Escaris Mendez. Luego haría “Pobre gallo bataraz” de José Ricardo y Adolfo Herschel, y esa enormidad de letra de Homero Manzi con “De barro” y ya hacia el final junto con Cacho Castaña y Alba Solís harían de don Discepolín, su vals “Sueños de juventud”.

Sin embargo, vuelto a Buenos Aires, su vida se debatía entre querer y no poder. Y ello era lo que más le atormentaba y le hacía entrar un introspectismo crónico que ni Luisa podía sacarlo, salvo cuando algunos de sus queridos afectos le llamaban, como cuando lo hizo Lito para invitarlo a pasar por Melopea para cerrar, con un tema a su cargo, el último trabajo de Antonio Agri.

Cuando llegó, siempre en el viejo Peugeot 404 de Morgado, que le hacía de lazarillo, ya Antonito estaba en el estudio y allí, los tres, sin previo ensayo, se lanzaron a esa enorme interpretación de ese “Viejo ciego” obra entrañable de tres grandes del género como Homero Manzi, Cátulo Castillo y Sebastián Piana. Esos tres, más estos tres que los interpretaban constituía un pica pica truquense en el que algunos buscaban flor y otros, para retrucarlos, ¡Quiero vale cuatro!

Con un lazarillo llegas por las noches
Trayendo las quejas del viejo violín,
Y en medio del humo
Parece un fantoche
Tu rara silueta
De flaco rocín.
Puntual parroquiano tan viejo y tan ciego
Al ir destrenzando tu eterna canción,

Pones en las almas
Recuerdos añejos
Y un poco de pena mezclada al alcohol.

El día que se apaguen tus tangos quejumbrosos
Tendrá crespones de humo la luz del bodegón,
Y habrá en los naipes sucios un sello misterioso
Y habrá en las almas simples un poco de emoción.
El día en que no se oiga la voz de tu instrumento
Cuando dejes los huesos debajo de un portal
Los curdas jubilados, sin falso sentimiento
Con una canzoneta, te harán el funeral.

Pareces un verso
Del loco Carriego
Pareces el alma
Del mismo violín
Puntual parroquiano tan viejo y tan ciego

Tan lleno de pena, tan lleno de "splin".
Cuando oigo tus notas, me invade el recuerdo
De aquella muchacha de tiempos atrás
A ver, viejo ciego, toca un tango lerdo
Muy lerdo y muy triste, que quiero llorar.

Cuando el Polaco finaliza de interpretar el tema, quería llorar, pero de alegría. Había recuperado esa alegría que necesitaba y allí, en una interpretación intimista, lo lograba. Solo necesitaba de esas pequeñas alegrías que le hacía menos penoso pasar momentos tan difíciles. Un solo tema le compensaba, aunque no podía concretar otros diez tangos inéditos de Cadícamo que, el maestro había compuesto con una impecable lunfardía en sus tiempos jóvenes.

Pero como era su costumbre, apostando a la vida, se presentó ese día en el barrio de Floresta para grabar junto con otra grande, la "Negra" Sosa, donde una gran admiración hacia cada uno de ellos los unía en un haz amistoso. Y allí, ese estudio de grabación fue testigo final de la suerte del "Polaco" que le puso la segunda voz a "Los mareados" de Cobián y Cadícamo, junto con el de la "Negra". Una bocanada de vida estaba sintetizada en ese tema, pero esa vida se iba apagando, pese a una primera internación, de la cual saliera para volver a Melián y juntarse con Mores para proyectar un nuevo trabajo. Pero era tarde. La parca comenzaba a rondar.

CAPÍTULO XXIX

“BALADA PARA MI MUERTE”

Moriré en Buenos Aires, será de madrugada,
guardaré mansamente las cosas de vivir,
mi pequeña poesía de adioses y de balas,
mi tabaco, mi tango, mi puñado de esplín.

Me pondré por los hombros, de abrigo, toda el alba,
mi penúltimo whisky quedará sin beber,
llegará, tangamente, mi muerte enamorada,
yo estaré muerto, en punto, cuando sean las seis.

Hoy que Dios me deja de soñar,
a mi olvido iré por Santa Fe,
sé que en nuestra esquina vos ya estás
toda de tristeza, hasta los pies.
Abrázame fuerte que por dentro
me oigo muertes, viejas muertes,
agrediendo lo que amé.
Alma mía, vamos yendo,
llega el día, no llorés.

Moriré en Buenos Aires, será de madrugada,
que es la hora en que mueren los que saben morir.
Flotará en mi silencio la mufa perfumada
de aquel...

Seguramente que fue en Buenos Aires, aunque no en Saavedra, sino en el Anchorena, de la avenida Pueyrredón, tampoco de madrugada sino pasado el mediodía, como solía despertar luego de esas actuaciones, de las cuales llegaba despuntando el día. No tendrá en su mano su última copa ni tampoco su último faso, pero sí los abrazos cariñosos de Luisa, del Gordo y de Jorge, que estaban a su lado cuando partía de gira. Moriré, como quería, dirá, como un hombre bueno que fui. Nada más, nada más, como dice el tango, pero nada tan simple y profundo.

En ese sábado 27 de agosto de 1994, hacia las tres de la tarde, las bocinas de los tacheros de Buenos Aires, despedían a un grande del tango, pero también a alguien que, en sus tiempos jóvenes supo ser uno de ellos, y algún monumento así lo recuerda.



Personalmente se cerraba el círculo de la vida, aquella que llegaba hacia fines de la década del “20” y se extinguía casi al finalizar el siglo. Ese famoso siglo XX del “Cambalache” de Discépolo donde todo es igual, el sabio, el chorro, o el estafador que el generoso o el profesor. Sin embargo, no participaba de esa visión, para él todos tenían su lado de generosidad o al menos así pensaba. En definitiva, así se había comportado en toda su vida, a través de un tipo simple y bueno. Con eso le había bastado para sentirse feliz, pese a todas las circunstancias adversas de la vida. Pero que, con lo que tuvo, fue feliz. No deseó tener más, sino como el tema de Ferrer “La Guita”, citando a San Agustín, fue feliz con lo que le tuvo y no deseo más que eso.

Creyó y seguramente lo consiguió, que se le considerara esa buena persona que era. Aquel que no era perfecto, como no lo es el ser humano, pero que nunca deseó perjudicar a un semejante y muchas veces pecó de no valorizarse tal cual se lo consideraba. Pero era así, un simple muchacho de barrio que tuvo las condiciones y el tesón necesario para que partiendo de ser precisamente, cantor de barrio, llegara a transponer la fronteras del mismo para llegar al centro y aún a otros hombres y mujeres del mundo.

Quizá, en esa falta de autovaloración, no alcanzó a racionalizar el valor que profesionales del género o de otros géneros que llegaban al país para escucharlo, lo tenían como uno de los exponentes supremos de esa música popular urbana del Río de la Plata. Como dicen los muchachos del tablón “nunca se la creyó”.

CAPÍTULO XXX

LA MIRADA DE LOS OTROS... YO...CANTOR DE MI BARRIO

La actividad de cualquier persona sufre, a lo largo de su vida, distintos altibajos y, desde sus inicios, luego de la experiencia que va acumulando, llega a un momento total de plenitud que, a la inversa, con el tiempo comienza a declinar por el hecho normal de la vida. Ello se manifiesta en distintas formas, según la actividad que desarrolle. Algunas suelen llegar hasta una edad longeva, especialmente las de carácter de intelectual. En otras, donde priva el esfuerzo físico, se produce una limitación mucho antes. Es el caso famoso de los jugadores de fútbol, en primer lugar, y luego el de los cantantes.

La forma de vida, distinta al común de la gente, donde se vive más de noche que de día y el desgaste que ello implica no solo en cuanto al debido descanso sino también a los hechos que suele suceder en la noche, hacen que se produzca un desgaste más rápido y muchos señalan aquello de “que hay que saber retirarse a tiempo”.

Los ejemplos sobre el particular son conocidos y el declive se produce inexorablemente, pese al alargamiento de la vida en la modernidad. El caso del “Polaco” también entra dentro de este esquema. Muchos, que siempre existen, le han criticado que en sus últimos tiempos estaba en el ocaso de su carrera. Si bien, era cierto, ya no era aquel joven que comenzó con Kaplún, prosiguió con Salgán, con Troilo y luego su camino solista, sin embargo se debería rescatar valores que esa trayectoria habría de dejar para las nuevas generaciones y para ello, acudir al pensamiento de aquellos que fueron sus contemporáneos musicales.

Y nada mejor comenzar por alguien que no regalaba elogios porque sí, como era el pensamiento del maestro don **Horacio Salgán**, quien lo resumía en “Conmovía a la gente” y luego agregaba: “Dentro de lo que es la expresión del canto, existen dos factores. Uno de ellos lo conforma las condiciones naturales: en este caso, una gran voz. Eso puede ser muy importante en la ópera, donde la naturaleza de la voz humana es relevante y puede hacer prescindir el segundo factor que es el decir. Esto es fundamental en los géneros musicales populares, como el tango. Goyeneche tenía ambas condiciones”.

Y, certeramente finaliza: “Los seres humanos tenemos ese mecanismo tan curioso que hace que nos guste vernos representados en el arte. Ver las cosas que nos suceden en la vida, representados en una canción”, y remataba su apreciación acerca de quien fuera uno de sus grandes cantores: “Goyeneche era un gran intérprete y sabía cómo trasladar esas cosas a la música”.

Uno de los tantos proyectos que le quedaron sin poder concretar fue aquel que pergeñó junto a don **Enrique Cadícamo**, amigo en la edad madura, a través de diez temas inéditos del maestro, toda una antología de tangos lunfardos creados entre 1927 y 1928, los cuales habían quedado en la valija de los recuerdos y que los desempolvó cuando encontró a quien podía expresarlos como nadie.

Así, don Enrique, señalaba: “Él lo sabe, lo siente, se crio con eso. Es el diceur del tango. Los otros lo gritan, lo hablan, lo conversan, pero Goyeneche lo dice de una forma única y original. Cuando dice una frase, siente que es él, se apropia de lo que dice el autor, y a veces lo dice incluso mejor. El genio crea, y por eso creo que él es un genio del tango”.

Homero Expósito no pudo dejar su parecer sobre el “Polaco”. Había partido antes que él. Pero, Goyeneche siempre señalaba que había quedado intrigado una madrugada, cuando desde una mesa cercana de un café del centro, le escuchó que se quejaba de aquellos cantores que le cambiaban los verbos o los adjetivos a sus temas, con lo cual desnaturalizaban lo que había querido decir el poeta. Ello le quedó grabado y aun cuando no tenía una amistad con Homero más allá del saludo de pasada, a la mañana siguiente se hizo una escapada hasta la casa de Atilio, un hermano de vida de Expósito. Había quedado maravillado cuando, en voz alta había recitado la letra de un tema de Homero, aquel de “Luego la verdad/que es restregarse con arena el paladar/ y ahogarse sin poder gritar.../”. Homero siempre reconoció, sin embargo, que el “Polaco” era quien mejor lo interpretaba y a su vez, para este, se había convertido en su autor fetiche.

También, otro trabajo con **Mariano Mores** había sido otras de las tareas inconclusas. El maestro recordaba que ello había surgido por una iniciativa de su nieta ya que, el maestro reconocía que precisamente la juventud estaba muy metida con el “Polaco” y agregaba “Era un hombre dotado de una gran personalidad que lo desbordaba. Eso era su fuerte. Cuando comenzó a perder ese gran caudal de voz, él lo asimiló con su personalidad. Así creo una manera de cantar el tango que es impresionante” y agregaría “Cuando Goyeneche cantaba con Salgán era una maravilla. Con Troilo su voz adquirió un peso que no tenía. El “Polaco” se preocupaba mucho, sabía elegir. Últimamente pegó mucho con los jóvenes, ¿Por qué? Porque tenía una forma especial de decir y eso le proporcionó a otras generaciones la oportunidad de apreciar el contenido poético del tango.

Ástor, siempre lo distinguió con el máximo de los elogios y ello lo puso en práctica, junto con Horacio Ferrer, cuando actuaron en los famosos conciertos del “Regina”. Pero, ya en 1968 expresaba: “El “Polaco” es único e irremplazable. Es el producto de una maduración humana y artística que no le debe nada al plagio, a las copias. Aquí no hay más que dos grandes cantores de tango que son él y Edmundo Rivero. Rivero es más bien un payador, en cambio Goyeneche es real y típicamente ciudadano”.

Horacio Ferrer recordaría cuando interesó al “**Gordo**” **Troilo**, cuando el “Polaco” aún estaba con Salgán, para incorporarlo a su orquesta y que en una noche le contestara “La verdad es que no logro hacerme a la idea de ver en mi orquesta a un cantor que es un cowboy. Ahora, cantando, es lo más grande que haya escuchado”. Allí comenzaba esta historia de amor fraternal.

El “Dogor” consideraría al “Polaco” como un hijo que no había tenido y realizando una valoración de sus cantores señalaba a Fiore, que además era músico y un instrumento más de la primera orquesta, lo consideraba un “jilguero”, al “Tano” Marino, de una gran potencia de voz, era para él, un tenor cantando tangos, y Floreal Ruíz, ese enorme fraseador, el gran cantor de orquesta. Por su parte a Rivero lo significaba como un gran cantor, y así sucesivamente. Dejaba para el final al “Polaco” al cual admiraba y para él, era el mejor. De eso el Buda sabía mucho.

Era su debilidad y, como padre e hijo, también tenían sus trifulcas que terminaban, siempre, en el encuentro fraterno de la noche con sus necesarias complicidades. Además, desde el ingreso a su orquesta siempre lo valoró, aún, en los primeros momentos, donde el “Polaco” no se sentía consolidado, pero al cual instaba a perseverar en el trabajo. El triunfo ya llegaría y por cierto que acertó una vez más. Además de esa consolidada amistad, los unía una idea totalizadora de la concepción del tango: su música y sus letras con el barrio y la vida. Pero también el maestro fue lo suficientemente sabio para apartarlo de su lado y aprendiera a caminar solo en la senda dificultosa del género pero, al cual sabía le esperaba una meta triunfal. Troilo valoraba, desde la

perfección que él encarnaba, a ese intérprete que enfatizaba cada coma o cada silencio. Poseía la inmanencia del tiempo sin calendario y cuando se juntaban, quizá luego de mucho tiempo, era como si habían estado hace un rato. Porque siempre sintonizaban la misma onda, la simple pero profunda, como una rara ratio.

También valorarían las dotes de Goyeneche dos de sus amigos y compinches, primero uno con Salgán, y luego ambos en la orquesta del Gordo, para más adelante acompañarlo en sus primeras incursiones solistas: Ernesto Baffa y el “Tano” Osvaldo Berlingieri.

Baffa lo señalaría como “Un fenómeno como cantante y como persona. Después de Gardel es el número uno. A mí, cuando canta, me llega hasta lo más profundo. Tiene esa particularidad: te hace sentir realmente el tango. Si él dice vida es vida; si dice muerte es muerte. Es como si te clavara los tangos con una naturalidad tremenda. Y no solo es bueno cantando. Es un ídolo para contar cuentos. El “Polaco” cuenta bien cualquier cosa, empezando con los tangos”.

Por su parte, el “**Tano**” **Berlingieri**, luego de historiar la trayectoria de Goyeneche, lo significaría como el único cantor. “A mí los cantores no me interesaron nunca demasiado pero, si me fuera a vivir a una isla desierta, junto con discos de Piazzolla, alguno de nuestra orquesta con Baffa y de pianistas como Salgán, Oscar Peterson y Keith Jarrett, los únicos que me llevaría de tango cantado serían los del “Polaco”.

Otro de los que acompañarían al “Polaco” durante un largo período, especialmente con la Orquesta Porteña, sería **Raúl Garello** quien sobre el particular decía: “Goyeneche canta las obras como son, sin sortilegios. Yo, como oyente descubrí muchos tangos cuando lo oí cantado por él. Es muy interesante lo que hace Goyeneche musicalmente, cantando los silencios. Le explico: el espacio dentro una nota está, dentro del tango, en el fraseo. El silencio dice mucho. Es muy difícil encontrar los silencios con los fraseos: si uno lo quiere hace deliberadamente, se vuelve artificioso. El “Polaco” es uno de los pocos que maneja esa cuestión extraordinariamente”.

Héctor “Chupita” Stamponi, enorme músico y autor, integrante de la caravana de Zárate, ha dicho: “Creo que en Goyeneche hay dos personas en lo que hace a su arte: el Goyeneche que antes era cantor y el que ahora es un decidor, el que más que cantar, cuenta, haciendo pequeñas historias del tema. Siempre hubo buenos cantores, con buena voz, con buen decir, pero nunca hubo un cantante que tuviera la virtud de contar lo que estaba cantando, hacer una gran historia con una buena dicción, salvo Gardel que cantaba y decía, a la vez. Goyeneche, a veces adelanta la letra, adelanta las frases, no atrasa la melodía ni hace paradas, canta al revés, mastica las palabras, que se le entiende todo lo que dice, acentuando los puntos y las comas”.

Otro músico, que lo acompañaría en sus últimos tiempos, **Néstor MARCONI** así lo recordaba: “Creo que el “Polaco” es siempre joven cantando. Es el único cantante de tangos que los rockeros van a ver ¿Por qué? Porque tiene un equilibrio de época, sin proponérselo. Se ha renovado solo. Sabe mucho de música. Hay que tener una piel como la de él para acompañarlo. Puede ser fácil o imposible. Es el cantor que más musicalidad tiene, no es el cantor rígido al que hay que hacerle un acompañamiento. Goyeneche es un instrumento más dentro del conjunto”.

Don **Atilio STAMPONE** reflexiona sobre Goyeneche: "Creo que Goyeneche fue EL cantante de tango, por la forma de expresarse, de sentir la melodía y la letra. El Polaco era un fenómeno".

Otros especialistas han señalado: "En esa época Goyeneche comienza a utilizar las consonantes, algo que ningún cantor había hecho hasta entonces. Sus "efes" (como en 'ffffrío de sentir adentro mío) y sus "des" (como en 'callejera que taqueas dddde sur a norte') fueron realmente un hallazgo. Puso énfasis en una pronunciación impecable. Y donde todos cantaban "con la magia de tu amor y tu bondá", Goyeneche decía "bondadd". Por lejos nadie coloreó como el Polaco la obra desgarrada de "catunga" Contursi, me corrijo: "NADIESSS". En "Después" (del 77 con Garello) son de libro las diversas formas expresivas que utiliza en la pronunciación de esa palabra. Acá está el audio <http://goo.gl/iay0r> Fijate cómo dice "después", de manera dramática en las dos primeras veces y cómo suaviza en los minutos 1,44 y 2,10..."

La "**Negra**" **SOSA** señalaría: "Hoy se usa mucho la palabra maestro, pero pocos lo merecieron como él. Goyeneche fue un maestro del fraseo. La pasión que desató en la gente tenía su razón de ser. No era una persona común, era el "Polaco" de todos. Cantaba, decía, leía. Sabía de la innata impostación de las palabras en el tango; tenía ese enorme conocimiento de los grandes. Hay muchos que no lo tienen: afinan y nada más. En cambio, el "Polaco" conocía el sentido de cada palabra que cantaba. Ese hombre tenía un poder muy extraño".

Claudio SEGOVIA, el creador de Tango Argentino, escribió: "Goyeneche es un emisario; en su voz resume el contenido de una ciudad que llaman Buenos Aires. Eso se da pocas veces y únicamente en los artistas excepcionales. Pienso en Aníbal Troilo por ejemplo. Todo Tango Argentino fue concebido como un gran homenaje a Troilo, y Troilo y Goyeneche expresan el alma de Buenos Aires porque son hijos de los mismos dioses y tienen la hermandad de lo extraordinario y sublime. Son auténticos. Son puros. Por eso, también son universales".

También distintos poetas y críticos musicales han recordado los valores musicales y humanos del "Polaco".

Don **Horacio FERRER** ha resignificado que "ese rubio y flaco, que respiraba porteñismo, era un brujo capaz de transmitir al aire su fueye como un suspiro de mimo o como un vendaval de las tanguedias. Siempre estuvo de pie porque es como un pararrayo que atrae eso cósmico y animal que tienen los tangos, para poder, luego, reintegrarlo intacto al espacio lírico".

"Cuando canta "Pan" del "Negro" Cele, como nadie, señala calentura y a la vez doliente, ese "cabrero", "sumiso" y "amargo", donde cada palabra trasunta una enorme dignidad que se retoba ante la injusticia".

"Goyeneche canta por naturaleza y hace del tango un arte delicado por instinto...pero sintiendo la extensión del texto cantable como un monólogo o un diálogo que él tiene que entender antes, para expresarlo después...en la fineza de valorar unos puntos suspensivos entre las palabras, tanto como a un silencio que clama por su vida en el corazón de la frase musical".

Y finaliza afirmando "Su "polaquez", de rubio de Saavedra, que fue Marqués en el reino del morocho fundador de la estirpe cantora".

El crítico musical **Federico Monjeau** ha dicho que el "arte de decidir podría ser interpretado como una radicalización de un principio expresivo que también es musical. Goyeneche encarnó una

variante modernista en la poética tango; una expresión más dramática, tal vez más urbana, ligeramente violenta sin dejar de ser sentimental. También el oído de Goyeneche era moderno: donde siempre él pareció oír cosas distintas a otros cantores”

“Lo que hizo de él un cantor único fue la dramaturgia densa con una sensibilidad melódica y rítmica curiosísima, siempre en discusión con la cuadratura de la frase, invariablemente retrasado o adelantado, siempre imprimiendo una expresiva agitación en el interior de un metro muy estable”

“Goyeneche solo se apagó con su muerte. Transformó su decadencia en un poderoso estilo y siguió ganando adeptos entre las nuevas generaciones...con algo de rockero reconcilió a los jóvenes con el tango”.

Jorge Göttling, por su parte, recordaba que “Roberto Goyeneche sería el artista popular menos discutido de su época, el cual no dejó nada sin demostrar. Cuando cantó muy bien fue para beneficio del tango. Cuando su circuito en el palco parecía finiquitado, es voz pastosa, enrarecida y apagada, resurgió una y otra vez, desafiando el rigor de la lógica y fue entonces cuando los porteños descubrirán que había nacido otro mito”.

“Inserto en un medio en el cual el carbónico solo ha dado copias descoloridas o desteñidas, Goyeneche optó por alejarse del calco de sospechosos parecidos. Así fue que gambeteó el riesgo del adocenamiento a costa de enfrentar algunas orejas sordas. Dueño de un inusual sentido del ritmo, de allí parte su soltura para el fraseo, enriquecido permanentemente por utilizar en cada obra, como si tratara de un estreno, el “tempo rubato”, donde la intención de todos los versos está patentizada en cada uno de sus cortes, en sus intencionados titubeos y en el conocimiento intuitivo del valor de cada frase, de cada sílaba”.

Y al finalizar, señala “Inauguró todo un tempo tanguístico al fabricar climas, en voz y gesto, como si se tratara de un decorado añadido y preciso. Fue el gran maestro de contar hasta los silencios, respetando cada circunstancia o situación de los textos”.

También el crítico musical **Carlos POLIMENI** habría de señalar que el “Polaco” había sido un muy buen cantor de tangos en las orquestas de Salgán y Troilo y allí hubiera terminado toda su historia. Pero hacía falta un nuevo período, propio e inigualable para que pasara a ser mito. Ese cantante de barrio y de los boliches de la noche porteña supo incorporar enormes vivencias en la que se abrieron su corazón, su mente y su intelecto con las nuevas experiencias de otros aires. Pero también le brindó su arte a los nuevos valores de la poética para que comenzaran a hacerse conocidos en un ambiente que solo recordaba la tradición.

Perdiendo la fuerza vocal, la compensó, enfatizando su interpretación, que ya era buena, pero que reforzó, mezclando a Gardel con la Piaf. No se resignó a morir como árbol viejo sino que, por el contrario se rebeló contra el paso del tiempo. Se construyó un nuevo Goyeneche, distinto al tradicional cantor de tango y se acercó a los jóvenes, convirtiéndose en un puente de oro entre el tango y el rock. Y finaliza señalando como el “Polaco” pudo gozar esos últimos años de su vida “Logró ser Gardel en vida, sin sentirse jamás en la competencia con Gardel”.

Precisamente, aún contra la malaria crítica de los tangueros tradicionalista, acaparó un público nuevo, uno que no participaba de la tribu tanguera pero que, junto a una manada juvenil que provenía del denominado rock nacional, comenzaron a tenerlo por ídolo, transmitiéndose, recíprocamente, un cariño de pares.

Así **Litto NEBIA**, uno de los iniciáticos de nuestro rock nacional a través de “Los Gatos” pero también que emprendió una noble aventura cual fue fundar MELOPEA una discográfica de barrio donde dejaron sus creaciones hombres y mujeres de los distintos géneros musicales del país, pero que además compartió esas tardes de charlas y música, en esa casa, cercana a la del “Polaco” señalaba: “El “Polaco” es para mí el recuerdo vivo de un tipo con la dureza de una calle y la ternura de un niño. Haber tenido la suerte de producir sus últimos discos y compartir con él esas tardes en Villa Urquiza, con mi madre cebando mate y el “Polaco” reclamando su Hesperidina. Con su mujer y sus hijos seguimos buscando cosas inéditas. Un poco para tenerlo siempre y también para que no se apague la transmisión de su magia a las nuevas generaciones”.

Charly GARCÍA, por su parte dejaría su homenaje al “Polaco” significando que “Goyeneche fue uno de los tangueros que siempre me gustó. Me acuerdo que lo escuchaba, con mi padre, siendo muy pequeño. Sobre el escenario tenía una polenta tremenda. Transmitía exactamente lo que cantaba. Ojalá que todo sea una mentira. (su muerte). De todos modos, el master es inmortal”.

Y **Fito PAEZ**, uno de los jóvenes rockeros que más cerca estuvieron del “Polaco”, especialmente luego de su actuación en “Sur” significaba: “El “Polaco” era más antiguo que todos y era el futuro también. Era, sin duda, el cantante más importante que tiene la Argentina”.

“En su voz, de un swing incomparable, podía escucharse el paso del tiempo por Buenos Aires. Él era un cacho de la historia argentina muy importante, y a la vez un símbolo que ha sido relegado por la historia. Goyeneche debía haber tenido una noche en el Colón, como la tuvo Troilo. Yo intenté llevarlo y se me dijo que en el gran teatro de Buenos Aires nadie canta con micrófono. Este hecho habla de lo bastardeada que ha sido la cultura popular en la Argentina”.

“Hacer música con el “Polaco” era como estar con Sinatra o Miles Davis. Y esto va bien en serio. Era un músico inmenso que cargaba todo de sentido a las palabras, las frases y las comas. Con él era cierto eso de que el silencio es música”.

Rescatada la mirada de los otros, nos está faltando lo mejor del festín, aquellas pequeñas reflexiones que un hombre común, de barrio, eligió ser cantor para poder homenajear al hombre y a la mujer común de su pueblo, siempre respetándolos y a su vez, brindarnos toda su ternura en cada una de sus interpretaciones.

PORQUÉ CANTO TANGOS...EL BARRIO, SU BUENA GENTE...SU DIGNIDAD...

-Yo, cuando canto, siempre es un debut. Cantar es como estar en un ara, en un altar de sacrificios. Quiero que me cueste. Quiero que me mate también. Porque sino, no sería honesto. Y a mí no me cuesta ser honesto. Porque también cuesta menos trabajo hacer el bien que el mal. La clave de una carrera artística, o de cualquier carrera, es la decencia.

-Escucho música moderna, pero me gusta lo que hacen los chicos de aquí: Baglietto, Lerner, Nebbia, Mestre, Páez y García. ¡Por favor no compremos más productos raros que nos mandaron los norteamericanos: con cada letra uno no sabía si lo puteaban o lo adulaban!

-Mis gustos musicales no se acaban con Gardel o Mozart. ¿Cuáles? Tony Benett, Frank Sinatra, Sara Vaughan, Los Beatles, esos son grandes de verdad. Y lo que más me gusta de Benett es su origen italiano...Antonio Di Benedetto.

-De los jóvenes que cantan tango me gustan Luis Filipelli, Rubén Juárez, Guillermito Fernández...

-Siempre digo que al que no le guste Piazzolla que se embrome. Mi madre siempre decía que los caballos no comen bombones, eso va por los que no lo entienden. Pero Piazzolla fue puesto por Dios para que coloque membranas auditivas a la gente, para que la gente aprenda a escuchar.

-Yo soy muy hincha de Homero Expósito. Es para mí el más importante autor vivo, sacando por supuesto a monstruos como Enrique Cadícamo y demás. Pero Homero Expósito es el hombre que más me impresionó, el que más me llegó.

-Me gustan los tangos de calidad, de pronto con rebeldía, pero no de censura o de crítica; prefiero despertar emociones.

-La gente me dice que soy Gardel. Pará, Gardel fue la voz más hermosa que haya existido en la tierra. Y no lo digo yo, lo dijo Enrico Caruso. Tenía un oído privilegiado. La gilada lo cargaba por eso de tango o carpanas. Tarados.

-No me sirve aprender una música y una letra, y grabarla ahí nomás. Porque escucho el disco cuatro o cinco meses después y me doy cuenta de que algunas cosas podría haberlas cantado mejor. La cuestión es mamar el tema. Esa es la palabra: mamarlo.

-Hablando del LP con Franzetti en 1980 señalaría que: Fue el que menos gustó. El mejor y no gustó. En ese disco hay cosas memorables como en la "La casita de mis viejos", eso de porqué tardaste tanto: El tipo se fue hace diez años y al volver ¿qué le va a decir la madre? Volviste hijo, ya voy a prepararte un plato de raviolos...¡No! La madre le pregunta por qué tardó tanto. Tanto, entendés. Es así. Por eso digo que no hay que tener voz. Lo más importante es meterse adentro del personaje, cantar para uno y después cantarle a alguien.

-Si no le hacés el amor al tango ahí, cuando lo cantás, no pasa nada. Yo lo gozo, lo abrazo, primero para mí, y sí a los demás les gusta, mejor.

-Cuando subo a un escenario no me fijo si los que están ahí son jóvenes o viejos, solo que hay unas sombras abajo y que me las voy tener que ganar de a poco, de la mano de Manzi, Eladia y Discepolín.

-Yo no canto cualquier cosa. No me gustan las letras que hablan de guapos. Ya no van. La mayoría de los que escriben ahora se creen que son Cadícamo o Manzi pero en general no hay buenos poetas. Al único que rescataría es a Horacio Ferrer, me gustan mucho las metáforas que maneja.

-Hace cuarenta años gustaba el tango, la música era el tango. No se puede seguir pretendiendo que todo siga así. Ahora lo que gusta es el rock, la música moderna. Los jóvenes de hace cuarenta años bailábamos tango, los de ahora bailan rock. En el fondo es lo mismo, me parece.

-No conozco lo que es un maestro de canto. Pero recomiendo a los jóvenes que estudien, porque hay quien nace y quien estudia. Yo no soy pedante, estudiar es necesario.

-¿Pichuco? ¿Qué puedo decir de un hombre que convivió conmigo tanto tiempo y que jamás habló mal de nadie? Cada vez que estoy por actuar, siento que me empuja...ahhh...que me dice "¡Subí dale!" Un hombre que es lo más importante que tuvo nuestro tango.

-A Pichuco no lo quise, lo quiero. Está siempre conmigo; jamás habrá en el mundo una persona como él. No era un hombre sino un ser angélico; jamás le voy a perdonar que se haya muerto.

-Por los que no están. Por ellos extraño al Buenos Aires de antes, esa es la gente que se me escapó, que no está más conmigo: Pichuco, José María Contursi, Cátulo Castillo. Me gusta la filosofía de sus canciones. Eso, la filosofía. Que digan cosas. La música viene después. Hay que volver a Fuimos. ¡Qué tema, qué historia de amor, qué melodía! Cuando la letra es buena, la música se hace por teléfono.

-Yo conozco gente que dice que estoy terminado. Pero no importa. Por la gente que a mí me importa, sí pongo las manos en el fuego. Me interesan los chicos, Baglietto, Fito Páez, Charly García, Lito Nebbia. Ellos están haciendo música que antes teníamos que ir a comprar a los yanquis. Son decentes. Lo hacen con la verdad. La otra noche con Fito en el piano y Julio Bocca bailando, canté distintos temas.

-Las grandes voces no son las que suenan más fuerte sino las que tocan las membranas auditivas.

-Por necesidad siempre se trabaja. Pero hay dos necesidades: una, la de ganar dinero, y la otra, espiritual. Yo canto por ésta. Necesito cantar. Tengo que cantar porque Dios me dio ese don y no lo puedo defraudar. Entonces sigo cantando, para el público y para mí. Porque por ahí me duele, no sé, hasta la ropa, y yo subo igual.

-Una vez me dijo Pichuco, que el exceso de responsabilidad es perjudicial. Y yo no soy medido, voy a cara e'perro con todo. Voy con todo. No voy a ir a cara de e'perro con Pavarotti, viejo. Pero lo que hago, lo hago con toda humildad, con toda decencia. Yo nunca falté al trabajo, con 40 grados de fiebre igual he ido. Los únicos días que no trabajé fueron en las huelgas o en los Primero de Mayo.

-No podría vivir en otra ciudad ni dejar mi barrio. Si me fuese extrañaría los adoquines, el árbol, el jardincito, una baldosa, además de los amigos.

CANTANTE PUEDE SER CUALQUIERA QUE DISPONGA DE UN BUEN CAUDAL DE VOZ, SEGÚN SUS TIMBRES.

INTÉRPRETE, SOLO LOS ELEGIDOS, COMO CARLITOS O EL "POLACO".

ANEXO

LAS GRABACIONES DEL "POLACO"

1.-Con **Horacio SALGÁN** (1952-1956)

“Yo soy el mismo”.-Tango.L.E.Rivero-V.Felice 16-9-52 RCA Camden CAL-3061 y RCA Compact 74321-24392

“Alma de loca”.-Tango.G:Cavazza-J.Font. 30-5-52 RCA Compact 7431 24399-2

“Un momento”.-Vals (Hécto L. Stamponi) 20-5-53 RCA Compact 7431 24399 y Camden Cal-3061.

“Siga el corso”.-Tango.F.García Jiménez-A.Aieta 2-9-53 Idem

“Pan”.Tango.-E. Pereyra-E.C.Flores. TK - Music Hall Cassette 255.104 DMI 1988

“Alma, corazón y vida”.-Vals. A.Flores. A dúo con A. Díaz.Idem

“Por el camino” Arreglo en vals. (C.V.C.Flores-Tagle Lara) Ed. Perrotti.Idem

“Margarita Gauthier” Tango. J.M.Mora-J.J.Nelson. Ed. Ricardi. Idem

“Sus ojos se cerraron” (C.Gardel-A.Le Pera) Idem

“Un cielo para los dos” (A.Cabral-E.E.Dizeo) TK (a dúo con A. Díaz)



2.- Con **Aníbal TROILO** 1956-1963) 26 grabaciones

“Bandoneón arrabalero” (J.Deambroggio-P.Contursi) Tango TK (1956)

“Calla” (R.Rufino-M.Barros) Tango Idem (1956)

“Cantor de mi barrio” (J.J.Rivero-Francisco Loiacono (Barquina) Idem (1956)

“Milonga que peina canas” (A.Gómez) Milonga TK Caravelle 70.028 LP(1956)

En Odeón

“La flor de la canela” (Chabuca Grande) (1957)

“Lo que vos te mereces” (C.Olmedo-M.Aznar) (255) Tango. Idem (1957)

“Pa’lo que te va durar” (G.Barbieri-C.Flores) (3,14). Tango. Idem (1957)

“Aguantate Casimiro” (A.Mastra) (3,10) Tango. Idem (1958)

“Barrio de tango”.Tango (A.Troilo-H.Manzi)(3,00). Idem (1958)

“El metejón” (R.Goyeneche(t)F.Chiarelllo) (3,26) Tango. Idem (1958)

“La calesita” (A.Troilo-C.Catillo) a dúo con A.Cardenas (1958)

“Malón de ausencia” (E.Rivero) a dúo con A. Cardenas (1958)

“Un boliche” (C.Acuña-T-Cabano)(3,30) (1958)Tango. Idem

“San Pedro y San Pablo) (I.Spitalnik-J.Huasi) (,320) Tango. Idem (1959)

Para RCA

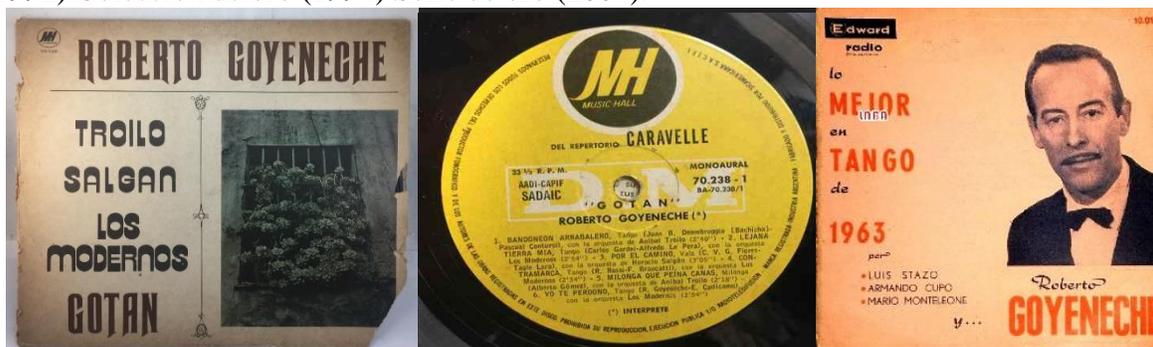
- “A Homero” (A.Troilo-C.Castillo) Tango RCA Compact ECD 50614 (1961)
- “El motivo” (J.C.Cobián-P.Contursi) (23-8.61). Tango. Idem
- “Mi luna” (L.Bayardo-C.Olmedo) (23-8-61) Tango. Idem
- “Coplas” a dúo E.Berón (A.L.Martínez-A.Troilo) Idem
- “Garúa” (A.Troilo-E.Cadícamo) (9-1-62). Tango. Idem
- “A mí no me hablen de tango” (J.J.Paz-J.M.Contursi) (1963) Tango Idem
- “Como se pianta la vida” (C.Vivan) (24-4-63). Tango. Idem
- “El metejón” (R.Goyeneche(t)-F.Chiarello) (1963) Tango Idem
- “La última curda” (A.Troilo-C.Castillo) (7-5-63) Tango. Idem
- “Pa’ que bailen los muchachos” (1963) (A.Troilo-E.Cadícamo) Tango. Idem
- “Quiero huir de mí” (M.Sucher-R.Cantoral) Vals peruano a duo con Cardenas. Idem 1963
- “Tamar” (O.Berlingieri-O.F.Nuñez) (5-6-63). Tango. Idem

3.- En el año 1959 grabó un tema con Roberto PANSERA para el disco “Oración Porteña”

4.- Con **“LOS MODERNOS” (A.García en bandoneón, Osvaldo Berlingieri en piano y Eugenio Prol en contrabajo).**- Año 1961

- “Torbellino” (L.Lipesker-F.Silva) Tango TK MusicHall y Caravelle 70289 LP
- “Yo te perdono” (R.Goyeneche(t)-E.Cadícamo) Tango Idem
- “Lejana tierra mía” (C.Gardel-A. Le Pera) Tango Idem
- “Plegaria” (E.Blanco) Tango Idem
- “Cuesta abajo” (C.Gardel-Lepera).Tango. Idem
- “Contramarca” (R.Rossi-F.Brancatti) Tango. Idem
- “Tamar” (O.Berlingieri-O.Nuñez) Tango Idem

Estos temas fueron remasterizados en CD, excepto “Plegaria”. Lo mejor de Roberto Goyeneche (1992) Colección de oro (1994) Serie de oro (2004).



5.- **“Lo mejor en tango de 1963” con Luis STAZO en bandoneón, Armando Cupo en piano y Mario Monteleone en contrabajo.** En sello EDWARD/10.018 (Edición Uruguay)

- “No nos veremos más” (L.Stazo-F.Silva) (2,50) Tango. Idem
- “Tengo” (R.Pérez Prechi-E.Majul) Tango Idem
- “Frente al mar” (M.Mores- R.Taboada) Tango Idem

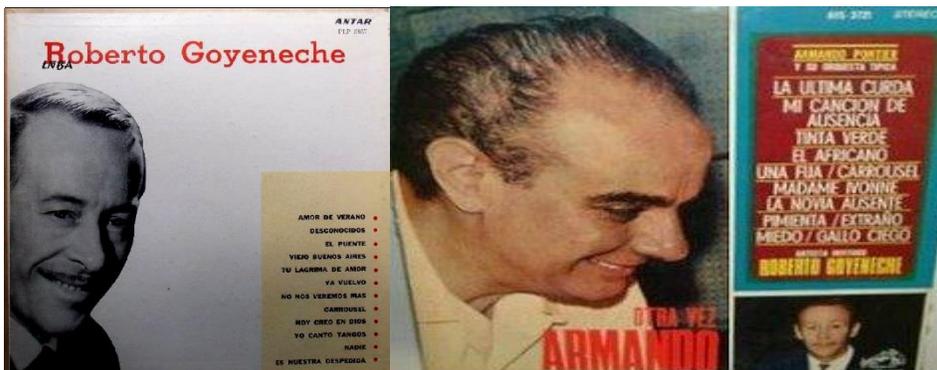
“Quien lo había de pensar” (R.Rufino-A.L.Martínez) Tango Idem
 “Criollito” (J.Plaza de 1962) Tango Idem
 “Que falta que me hacés” (M.Caló-A.Pontier-F.Silva) Tango Idem
 “Mi mala cara y yo” (L.Stazo-F.Silva) Tango Idem
 “Viejo Buenos Aires” (M.Mores-M.Darré) Tango Idem
 “Por este amor” (L.Lipesker-A.Romay) Tango Idem
 “Carrousel” (A.Pontier-F.Silva) (2,55) Vals. Idem
 “Tu lágrima de amor” (C.Figari-R.Lambertucci) Tango Idem
 “Morena” (J.Plaza) Milonga Idem

En el vinilo argentino de 1966 y en el CD remasterizado (“La máxima expresión del tango”) se reemplaza el tema “Tu lágrima de amor” por “Ya vuelvo” (L.Stazo-F.Silva).

6.- **“ROMÁNTICO” (1966) con la orquesta dirigida por Roberto PANSERA.-** Grabado en Antar-Telefunken/PLP 5057 (Edición Uruguaya).

“Amor de verano” (L.Stazo-F.Silva) (2,35) Tango. Idem
 “Desconocidos” (L.Stazo-F.Silva) (1,45) Tango. Idem
 “El puente” (A.Pontier-F.Silva) (2,10).Tango. RCA CAL 3141 Coleccionistas.
 “Viejo Buenos Aires” (M.Mores-M-Darré) (3,10) Tango. Idem
 “Tu lagrima de amor” (C.Figari-R.Lambertucci) (2,50) Tango. Idem
 “Ya vuelvo” (L.Stazo-F.Silva) (3,00) Tango. Idem
 “No nos veremos más” (L.Stazo-F.Silva) (2,50) Tango. Idem
 “Carrousel” (A.Pontier-F.Silva) Vals Idem
 “Hoy creo en Dios” (R.Pansera-R.Lambertucci) (2,40) Tango. Idem
 “Yo canto tangos” (R.Pansera-R.Lambertucci). (2,38) Tango. Idem
 “Nadie” (J.J.Paz-R.Lambertucci) (2,45). Tango. Idem
 “Es nuestra despedida” (A.Pontier-F.Silva) (3,00) Tango. Idem

Algunos de estos temas habían sido grabados en 1963 en el primer LP acompañado por Stazo, Cupo y Monteleone. No fue reeditado.



7.- **Armando PONTIER Y SU ORQUESTA TÍPICA. CANTA Roberto GOYENECHÉ. Otra vez Armando. (1966) RCA Víctor AVL 3721**

Además de los instrumentales “Tinta verde”, “El africano”, “Una fija”, “Pimienta”, “Extraño” y “Gallo ciego”, estarán los interpretados por el “Polaco”:

- “La última curda” (A.Troilo-C.Castillo) Tango Idem
 “Mi canción de ausencia” (R.Pansera-R.Lambertucci) Tango Idem
 “Carrousel” (A.Pontier-F.Silva) Vals Idem
 “Madame Ivonne” (E.Cadícamo-E.Pereyra) Tango Idem
 “La novia ausente” (G.D.Barbieri-E.Cadícamo) Tango Idem
 “Miedo” (R.Pansera-J.Porter). Tango. Idem

Remasterizado en CD solo las canciones de Goyeneche en “Berretín” (1966) con Baffa-Berlingieri-A.Pontier.-

8.- TRES PARA EL TANGO.- Roberto GOYENCHE con BAFFA-BERLINGIERI (1967) RCA Víctor/AVL-3744

- “Tango de otros tiempos” (A.Marino)2,46 Tango Idem
 “Callejera” (F.Frontera-E.Cadícamo) 2,42 Tango Idem
 “Dice una guitarra” (E.Baffa-R.-R.Garello)2,51 Tango Idem
 “Berretín” (J.A.Freyre-J.C.Mesa) Vals Idem
 “Alma de loca” (G.Cavazza-J.Font)2,35Tango Idem
 “Bandoneón arrabalero” (J.D’Ambroggio-P.Contursi) 2,16 Tango Idem
 “Ese muchacho Troilo” (E.Francini-H.Expósito)1,59 Tango Idem
 “Pompas de jabón” (R.Goyeneche(t)-E.Cadícamo)2,55 Tango Idem
 “Trasnoche de ilusión” (E.Baffa-R.-R.Garello) 3,09 Tango Idem
 “Contramarca” (S.Brancatti-R.Rossi) 2,35 Tango Idem
 “Siempre otoño” (O.Berlingieri) Tango Idem



Remasterizado en CD en los temas de Goyeneche. Berretín 1966 con Baffa-Berlingieri

9.-MELODÍA DE ARRABAL TRÍO BAFFA-BERLINGIERI (1968) RCA Camden-3088

- “Ché bandoneón” (A.Troilo-H.Manzi) (2,43) Tango. RCA CAMDEN CAL 3088
 “Sobre el pucho” (2,20) (S.Piana-J.González Castillo)Tango. Idem
 “Volvió una noche (C.Gardel-Lepera) (3,06). Tango. Idem
 “Melodía de arrabal” (Gardel-Lepera-Batistella). (2,40) Tango. Idem
 “Romance de barrio” (A-Troilo-H.Manzi) (,205). Vals. Idem

Integran además los temas instrumentales Inspiración, La puñalada, La Tablada, Chiqué, Mala Junta, La cumparsita, El resuello.- Remasterizado en los temas de Goyeneche “Ché bandoneón” de 1967 con Baffa-Berlingieri.

10.-GOYENECHÉ-BAFFA-BERLINGIERI (1968) RCA Camden/CAL-3157

“Desencuentro” (A.Troilo-C.Castillo) 2,16 Tango RCA Casset 7431 67574-4
 “Empinao” (Raúl y Ruben Garelo) Tango Idem
 “Milonga triste” (S.Piana-H.Manzi) Milonga Idem
 “María” (A.Troilo-C.Castillo) Tango Idem
 “El último café” (H.Stamponi-C.Castillo) Tango Idem
 “Nuestro balance” (Chico Novarro) Tango Idem

El LP estaba acompañado por los instrumentales Tierra querida, A Don Agustín Bardi, Orgullo criollo, A mis viejos, Nocturna y Responso. Remasterizado en los temas de Goyeneche “Ché bandoneón” de 1967 con Baffa-Berlingieri.



11.- NUESTRO BALANCE.- GOYENECHÉ CON BAFFA-BERLINGIERI (1968)EP. RCA Víctor/3AE-3645

Un EP tiene cuatro temas de Goyeneche, 2 de ellas inéditas.

“Nuestro balance” (Chico Novarro) Tango Idem
 “Tienes que quererme” (Armando Manzanero) Arreglo en tango (inédito 1968)
 “Empinao” (Raúl y Ruben Garelo) Tango. Idem
 “De qué te quejás” (Juan Carlos Mareco “Pinocho”). Tango Idem

Remasterizado en CD “Ché bandoneón” 1967/1968 con Baffa-Berlingieri

12.-ROBERTO GOYENECHÉ presenta las voces jóvenes del tango: Carlos PAIVA y Carlos BARRAL.- (1969) RCA Camden/CAL-3188

Apadrinando a Paiva y Barral, Goyeneche canta dos temas.

Carlos PAIVA interpreta: “Un alma buena”, “Andate con ella”, “El conventillo”, “Mi perdón” y “Este amor desesperado”.- En Carlos BARRAL lo hace en “Rubí”, “Lejos de Buenos Aires”, “Bien debute”, “Milonga del casamiento” y “Te llaman malevo”.-

Goyeneche hace en el lado 1: “De barro” de Sebastián Piana y Homero Manzi y en el lado 2: “De que te quejás” el tema de Juan Carlos Mareco “Pinocho”.

Remasterizado en los 2 temas que hace el “Polaco” en “Ché bandoneón” 1967/8 con Baffa-Berlingieri.-



13.-SINGLE de BALADA PARA UN LOCO: GOYENECHÉ-PIAZZOLLA (1969)

“Balada para un loco” (Balada de H.Ferrer y A.Piazzolla)
 “Chiquilín de Bachín” (Tema en vals de H.Ferrer y A. Piazzolla)

Ambos remasterizados en la Serie Piazzolla-Amelita Baltar.

14.-MENSAJE DE TANGO (1968) con la “ORQUESTA TÍPICA PORTEÑA” dirigida por Raúl GARELLO RCA Víctor / AVL-3791

“Mimí Pinsón” (A.Roggero-J.Rotulo) Tango. RCA AVDL 3791 Mono AVS Stereo
 “Cafetín de Buenos Aires” (M.Mores-E.S.Discépolo).Tango. Idem
 “Canción de rango” (J.M.Suñé-R.Kaplún). Tango. Idem
 “El motivo! (J.C.Cobián-P.Contursi) Tango. Idem
 “Ya estamos iguales” (A.Aieta-F.García Jiménez) Tango Idem
 “Un sueño y nada más (Pérez de la Riestra “Charlo). Tango Idem
 “Fuimos” (J.Dames-H.Manzi) Tango. Idem
 “El cantor de Buenos Aires” (J.C.Cobián-E.Cadícamo) Tango Idem
 “El día que me quieras (C.Gardel-Lepera) Tango Idem
 “Malena” (L.Demare-H.Manzi) Tango. Idem
 “Mi tango triste” (A.Troilo-J.M.Contursi) Tango Idem
 “Mensaje” (E:S:Discépolo-C.Castillo) Tango Idem
 “Tal vez será su voz” (2,55) (L.Demare-H.Manzi) Tango RCA Stereo AVS4272
 “La vi llegar” (3,01) (E.M.Francini-J.Centeyra) Tango RCD Comp.ECD 50630
 “Rosicler” (3,00) (J.Basso-F.García Jiménez) Tango Idem

“La luz de un fósforo” (J.Suárez Villanueva-E.Cadícamo)(2,47) Tango Idem

“Mi tango triste” (A.Troilo-J.M.Contursi) /3,34) Tango Idem

“Niebla del Riachuelo) (J.C.Cobián-E.Cadícamo) (2,48) Tango Idem

“Cristal” (M.Mores-J.M.Contursi) (3,30) Tango Idem

Remasterizado en CD en “El cantor de Buenos Aires”.-



15.- NUESTRO BUENOS AIRES –GOYENECHÉ CON TROILO (1968) en RCA Víctor 7 AVL-3829

“Nuestro Buenos Aires” (A.Pontier-F.Silva) 2,02 Tango

“Palermo en octubre” (A.Pontier-F.Silva) 2,23 Tango

“Romance de la ciudad” (A.Pontier-F.Silva) 2,57 Tango

“Señorita María” (A.Pontier-F.Silva) 2,48 Vals

“Tango del colectivo” (A.Pontier-F.Silva) 2,34 Tango

“Tanguistoria” (A.Pontier-F.Silva) 3,14 Tango

“Cielo de cometas” (A.Ponter-F.Silva) 2,26 Tango

“Otra vez Esthercita” (A.Pontier-F.Silva) 3,00 Tango

“La esquina cualquiera” (A.Pontier-F.Silva) 3,28 Tango

“Apenas Marielena” (A.Pontier-F.Silva) 2,57 Tango

“Para poder volver” (A.Pontier-F.Silva) 2,35 Tango

“Amanece” (A.Pontier-F.Silva) 3,29 Tango

Remasterizado en la obra completa de Troilo en RCA Vol. 14 74321 69742-2

16.-BARRIO DE TANGO: GOYENECHÉ con PONTIER RCA Víctor / AVL 3875 (1969)

“Olvido” (L.C.Amadori-L.Rubistein). Tango. Idem

“Soledad” (C.Gardel-A.Lepera) Tango Idem

“Qué fácil es decir” (R.Fernández de Olivera-R.Sciamarella) Tango. Idem

“Viejo baldío” (R.Grela-V.Lamanna) Tango Idem

“Uno” (M.Mores-E.S.Discépolo) Tango Idem

“Zurdo” (A.Pontier-F.Silva) Tango Idem

“Barrio de tango” (A.Troilo-H.Manzi) Tango Idem

“Solamente ella” (L.Demare-H.Manzi) Tango Idem
 “Arrabal amargo” (C.Gardel-A.Le Pera) Tango Idem
 “El pescante” (S.Piana-H.Manzi) Tango Idem
 “Es tu imagen” (A.Harari-R.Goyeneche) Tango Idem

Remasterizado en CD con el título “Uno”.



17.-MANO A MANO con GOYENECHÉ (1970) con la Orquesta Típica Porteña con arreglos y dirección de Ruben GARELLO.- RCA Víctor / AVL 3942

“Mano a mano” (J.Razzano-C.Gardel-C.E.Flores) Tango Idem
 “Cuando caigan las hojas” (E.Balcarce-E.Curio) 3,19 Tango Idem
 “Almita herida” (J.C.Cobián-E.Cadícamo) 2,35 Tango Idem
 “La ví llegar” (E.M.Francini-J.Centeya) Tango Idem
 “Luna llena” (M.Perini-C.Castillo) Tango Idem
 “La mesa de un café” (R.Kaplún-J.M.Suñé) 2,56 Tango Idem
 “Tal vez será su voz” (L.Demare-H.Manzi) Tango Idem
 “Cambalache” (E.S.Discépolo) Tango Idem
 “Mi ciudad y mi gente” (E.Blázquez) Tango Idem
 “La luz de un fósforo” (A.Suárez Villanueva-E.Cadícamo) Tango Idem
 “El último farol” (A.Troilo-C.Castillo) Tango Idem
 “Rosicler” (J.Basso-F.García Jiménez) 3,01 Tango Idem

Remasterizado en CD con el título de “Cambalache”

17.-TROILO CON GOYENECHÉ: TE ACORDÁS...POLACO (1971) RCA Víctor / AVL 4025.-

“En esta tarde gris” (M.Mores-J.M.Contursi) Tango Idem
 “Fueye” (Charlo-H.Manzi) Tango Idem
 “Barrio de tango” (A.Troilo-H.Manzi) Tango Idem
 “Toda mi vida” (A.Troilo-J.M.Contursi) Tango Idem
 “Corazón de papel” (A.Franco-C.Castillo) Tango Idem

- “La Violeta” (C.Castillo-N.Olivari) Tango Idem
 “Tinta roja” (S.Piana-C.Castillo) Tango Idem
 “Sur” (A.Troilo-H.Manzi) Tango Idem
 “Trenzas” (A.Pontier-H.Expósito) Tango Idem
 “Una canción” (A.Troilo-C.Castillo) Tango Idem
 “El bulín de la calle Ayacucho” (J.yL.Servidio-C.E.Flores)
 “Fogón de huella” (A.Gallucci-Yaraví) Tango Idem

Remasterizado en CD en la colección completa de Troilo en la RCA y reediciones con diferentes títulos y portadas en “Fueye” y “Tinta roja” (1971).



18.-SENTIMIENTO TANGUERO.-Con la orquesta y arreglos de Atilio STAMPONE en RCA Víctor/ AVL-4084

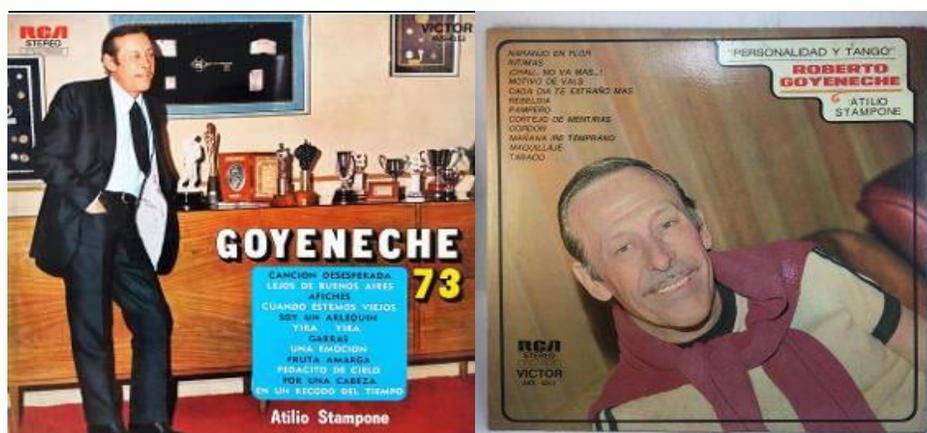
- “Gricel” (M.Mores-J.M.Contursi).Tango. RCA AVL4084 LP y Comp.74321-14400
 “Como aquella princesa” (J.M.Mora-J.M.Contursi) 2,52 Tango. Idem
 “Tu” (J.Dames-J.M.Contursi) 3,07. Tango. Idem
 “Que solo estoy” (R.Kaplún-R.,Miró) 2,45. Tango Idem
 “Cada vez que me recuerdes” (M.Mores-J.M.Contursi) 2,33. Tango. Idem
 “Camouflage” (E.M.Francini-José García) 2,10 Tango Idem
 “Mocosa” (A.Stampone-A.Lizarraga)2,38 Tango Idem
 “Cuando tú no estás” (Gardel-Le Pera-Battisella) 4,00 Tango Idem
 “Gime el viento” (A.Bruni-O.Rubens) 2,37 Tango Idem
 “Filosofía barata” (L.Federico-A.Acerenza) 2.15 Tango Idem
 “Sombras del puerto” (A. Pontier-O.Rubens) 1,50 Tango Idem
 “De puro guapo” (R.Iriarte-J.C. Fernández Díaz) 3,06 Tango Idem

Remasterizado en CD con el título “El cantor de Buenos Aires” (1994) y “Cada vez que me recuerdes” (2004).

19.-GOYENECHÉ 73 con la orquesta y arreglos de Atilio STAMPONE en RCA Víctor / AVS-4152

- “Canción desesperada” (E.S.Discépolo) 2,23 Tango Idem
 “Lejos de Buenos Aires” (O.Rubens-A.Suárez) 2,49 Tango RCA Comp.ECD 50630
 “Afiches” (A.Stampone-H.Expósito) 3,05 Tango RCA Comp.ECD50608
 “Cuando estemos lejos” (D.Martin-J.Gutiérrez Martin) Tango Idem
 “Soy un arlequín” (E. S.Discépolo) Tango Idem
 “Yira yira” (E.S. Discépolo) Tango Idem
 “Garra” 3,00 (A.Troilo-J.M. Contursi) 3,00 Tango Idem
 “Una emoción” (R.Kaplún-J.M.Suñé” Tango Idem
 “Fruta amarga” (H.Manzi-H.Gutiérrez) 3,06 Tango Idem
 “Pedacito de cielo” (E.M.Francini-H.Stamponi-H.Expósito)Vals Idem
 “Por una cabeza” (Gardel-Le Pera) Tango Idem
 “En un recodo del tiempo” (O.Montes-J.Curio)Tango Idem

Remasterizado en CD con el título “Soy un arlequín”.



20.- PERSONALIDAD Y TANGO Acompañado por la orquesta de Atilio STAMPONE en RCA Víctor / AVS-4211

- “Naranja en flor” (V. y H. Expósito) 2,40 Tango Long.Stereo AVS4211
 “Íntimas” (A. Lacueva-R.Brignolo) 3,07 Tango Idem
 “Chau no va más” (V. y H. Expósito) 3,46 Idem
 “Motivo de vals” (H.Salgán-C.Bahr) Vals Idem
 “Cada día te extraño más” (A.Pontier-C.Bahr) 3,05 Tango Idem
 “Rebeldía” (O.Rubens-R.Nievas Blanco) 2,54 Tango Idem
 “Pampero” (O.Fresedo-E.Bianchi) 2,10 Tango Idem
 “Cortejo de mentiras) (J.Casal-M.Barros) 3,10 Tango Idem
 “Cordón” (C.Novarro) 3,15 Tango Idem
 “Mañana iré temprano” (E.M.Francini-C.Bahr) 3,35 Tango Idem
 “Maquillaje” (H. y V. Expósito) 2,50 Tango Idem
 “Tabaco” (A.Pontier-J.M.Contursi) 3,09 Tango Long.Stereo y Comp. 50608

Remasterizado en CD con el título “Naranja en flor).-

21.- ¡CHÉ PAPUSA OÍ....! Con la orquesta y arreglo de Raúl GARELLO en RCA Víctor /AVS-4395

- “Ché papusa oí...” (G.Matos Rodríguez-E.Cadícamo) 2,40 Tango
 “Así es Ninón” (J.Larenza-M.Robles) 3,03 Tango Idem
 “Claudinet” (E.Delfino-J.Centeya) 2,46 Tango Idem
 “Suerte loca” (A.Aieta-F.García Jiménez) 2,58 Tango Idem
 “Golondrinas” (C.Gardel-A.Le Pera) Tango Idem
 “Tristezas de la calle Corrientes” (D.Federico-H.Expósito) 2,51 Tango Idem
 “Total pa’ que sirvo” (A.Troilo-E.Dizeo) 2,21 Tango Idem
 “Discepolín” (A.Troilo-H.Manzi) 2,31 Tango Idem
 “Nieblas del Riachuelo” (J.C.Cobián-E.Cadícamo) 2,47 Tango Idem
 “Otra vez María” (D.Mesa-J.Freyre) 3,19 Tango Idem
 “Torrente” (H.Manzi-H.Gutiérrez) 3,21 Tango Idem
 “Homero al sur” (D.Moles-R.Díaz) 2,08 Tango Idem

Remasterizado en CD con el título “Nieblas del Riachuelo”



22.- PERCAL con la Orquesta y arreglos de Raúl GARELLO RCA Víctor / AVS-4504

- “El gordo triste” (A.Piazzolla-H.Ferrer) 3,30 Tango Long.RCA Stereo AVS 4504
 “La maleva” (J.Buglione-M.Pardo) 2,17 Tango Idem
 “Pobre colombina” (V.Carmona-C.Falero) 2,50 Tango Idem
 “Malevaje” (J.deD.Filiberto-E.S.Discépolo) 2,47 Tango Idem
 “Flor de valle” (G.D.Barbieri-L.Garros Pe) 2,35 Tango Idem
 “Más solo que nunca” (F.Leone-E.Dizeo) 2,44 Tango Idem
 “Después” (H.Gutiérrez-H.Manzi) 3,09 Tango Idem
 “Percal” (D.Federico-H.Expósito) 3,00 Tango Idem
 “A bailar” (D.Federico-H.Expósito) 2,37 Tango Idem
 “Cuando tallan los recuerdos” (R.Rossi-E.Cadícamo) 3,08 Tango Idem
 “Loco torbellino” (E.Barbate-H.Expósito) 2,35 Tango Idem
 “Sueño querido” (A.Maffia-M.Battistella) 2,44 Tango Idem

Remasterizado en CD con el título “El gordo triste”

23.- NADA MÁS QUE UN CORAZÓN con la orquesta y arreglos de Raúl GARELLO en la RCA Víctor/AVS-4623

- “Viejo smoking” (E.C.Flores-G.D.Barbieri) Tango Idem
- “Pa’que seguir” (F.Fiorentino-P.Lloret) 2,21 Tango Idem
- “La uruguayita Lucía” (E.Pereyra-D.López Barreto) 2,41 Tango Idem
- “El milagro” (A.Pontier-H.Expósito) Tango Idem
- “Pobre gallo bataraz” (Gardel-Razzano-H.Herschel) 3,26 Tango Idem
- “Corazón no le hagas caso” (A.Pontier-C.Bahr) Tango Idem
- “Sin palabras” (M.Mores-E.S.Discépolo) Tango Idem
- “Cristal” (M.Mores-J.M.Contursi) Tango Idem
- “Nada más que un corazón” (M.Sucher-C.Bahr) Tango Idem
- “Traicionera” (Garros Pe-J.Ghirlanda) 2,44 Tango Idem
- “Mi castigo” (J.C.Sanders-C.F.Vedani) 2,37 Tango Idem
- “Busco tu piel” (A.Marino-Harari) 2,09 Tango Idem

Remasterizado en CD con el título “Cristal”.



24.- CON ALMA con la orquesta y arreglos de Armando PONTIER en RCA Víctor / AVS-4745

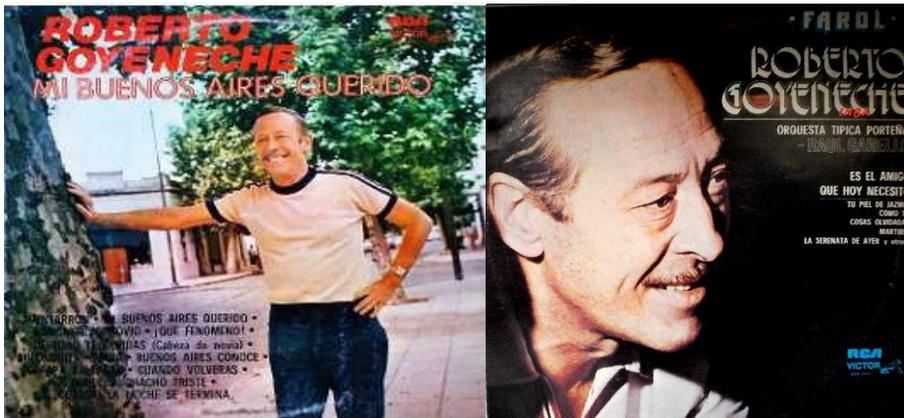
- “Preparate pa’el domingo” (D.E.Barbieri-Rial) Tango Idem
- “Casas viejas” (F.Canaro-I.Pelay) Tano Idem
- “Caserón de tejas” (S.Piana-C.Castillo) Tango Idem
- “El encopado” (O.Pugliese-E.Dizeo) Tango Idem
- “Carrillón de la Merced” (E.S.Discépolo-A. Le Pera) Tango Idem
- “Mariposita” (A.Aieta-F.García Jiménez) Tango Idem
- “No aflojés” (P.Maffia-S.Piana-A.Battistella) Tango Idem
- “La noche que te fuiste” (O.Maderna-J.M.-Contursi) Tango Idem
- “Temblando” (G.Marquez-A.Acuña) Vals Idem
- “¡Araca la cana! (E.Delfino-M.Rada) Tango Idem
- “Griseta” (E.Delfino-J.González Castillo) Tango Idem

Remasterizado en CD con el título “No aflojés”.-

25.- MI BUENOS AIRES QUERIDO con la orquesta y arreglos de Osvaldo Berlingieri en RCA Víctor / AVS-4851

- “Ventarrón” (P.Maffia-J.Staffolani) 2,48 Tango Idem
- “Mi Buenos Aires querido” (C.Gardel-A.Le Pera) 2,31 Tango Idem
- “Nunca tuvo novio” (J.C.Cobián-E.Cadícamo) 3,46 Tango Idem
- “Nada” (J.Dames-H.Sanguinetti) 2,39 Tango Idem
- “De todo te olvidas” ((.Merico-E.Cadícamo) 3,03 Tango Idem
- “Milonguita” (E.Delfino-S.Linning) 2,36 Tango Idem
- “Qué fenómeno) (A.Aieta-E.Cadícamo) 2,22 Tango Idem
- “Buenos Aires conoce” (Raúl y Ruben Garello) Tango Idem
- “Papá Baltasar” (S.Piana-H.Manzi) 2,39 Tango Idem
- “Cuando volverás” (P.Maffia-J.Staffolani) 2,39 Tango Idem
- “Aquel muchacho triste” (J.P. De Grandis) 2,44 Tango Idem
- “Cuando la noche se termin” (C.Gardel) Tango Idem

Remasterizado en CD con el título “Buenos Aires conoce”.



26.- FAROL con la orquesta y arreglos de Raúl GARELLO en RCA Víctor / AVS-4941

- “Es el amigo que hoy necesito” (J.A.Trelles) Habanera en ritmo de tango. Idem
- “Tu piel de jazmín” (M.Mores-J.M.Contursi) Tango Idem
- “Seguí mi consejo” (E.Tronge-S.Merico) 2,29 Tango Idem
- “Como tú” (J.Rótulo-A.Domínguez) 2,36 Tango Idem
- “Me quedé mirándola” (V.Spina-R.Miró) 2,44 Tango Idem
- “Otra vez carnaval” (C.Di Sarli-F.García Jiménez) 2,47 Tango Idem
- “Farol” (VyH Expósito) Tango Idem
- “Cosas olvidadas” (A.Rodio) Tango Idem
- “Martirio” (E:S:Discépolo) Tango Idem
- “La serenata de ayer” (M.Buzón-I.R.Aguilar) 2,08 Vals Idem

“Será una noche” (J.Tinelli-M.Ferradás Campo) 2,44 Tango Idem
 “Que me van a hablar de amor” (H.Stamponi-H.Expósito) Tango Idem

Remasterizado en CD con el título “Farol”.

27.-REUNIÓN DE MAESTROS (1984) con el SEXTETO TANGO RCA Víctor / TLP-50231

“Cautivo” (E.Pitaluga-L.Rubestein) Tango Idem
 “Recordándote” (G.D.Barbieri-J.De Grandis) Tango Idem
 “Vals del carnaval” (A.Troilo-C.Castillo) Vals Idem
 “Me están sobrando las penas” (A.Galván/J.Basso-C-Bahr) Tango Idem
 “Shusheta” (J.C.Cobián-E.Cadícamo) Tango Idem
 “Tarde gris” (J.B.Guido-L.Rubestein) Tango Idem
 “Pordioseros” (G.D.Barbieri-E.Flores) Tango Idem
 “Recuerdo malevo” (C.Gardel-E. Le Pera) Tano Idem
 “Esquinas porteñas” (S.Piana-H.Manzi) Vals Idem
 “Chau viejo Juan” (O.Berlingieri-J.Figueredo) Tango Idem
 “Un tropezón” (R. de los Hoyos-L. Bayón Herrera) Tango Idem
 “Estrella” (M.”Cholo” Hernández-R.Casinelli)

Remasterizado en CD con el título “Esquinas porteñas: Una reunión de maestros”



28.-EL POLACO POR DENTRO con la orquesta y arreglos de Carlos FRANZETTI RCA Víctor / TLP60145

“Los mareados” (J.C.Cobián-E.Cadícamo) 3,46 Tango Idem
 “Nocturno a mi barrio” (A.Troilo) Idem
 “Milonguita” (E.Delfino-S.Linning) 2.02 Tango Idem
 “Los ejes de mi carreta” (A.Yupanki-R.Risso) 3,15 Idem
 “Volver” (C.Gardel-E. Le Pera) 5,00 Tango Idem
 “Como la cigarra” (M.E.Walsh) 4,15 Idem
 “La casita de mis viejos” (J.C.Cobián-E.Cadícamo) 3,46 Tango Idem

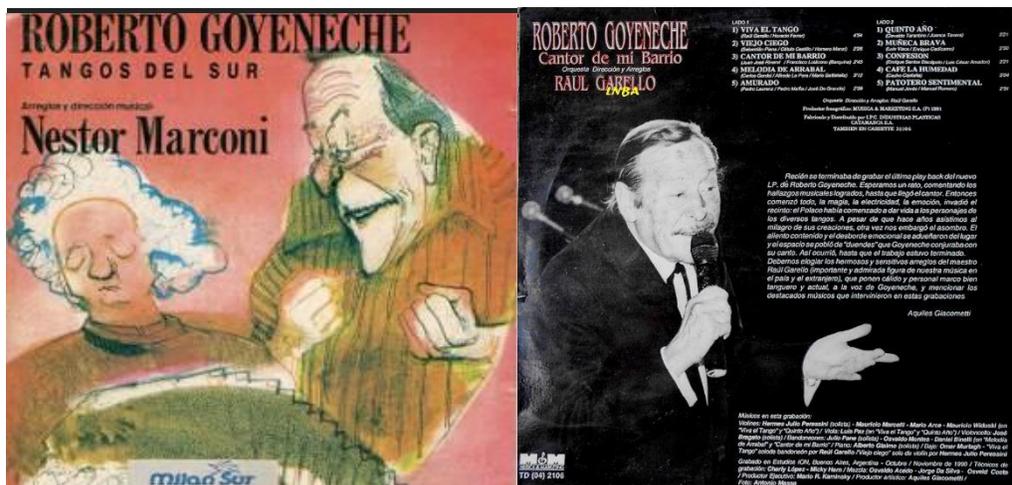
- “Quedémonos aquí” (H.Stamponi-H.Expósito) 3,50 Tango Idem
 “Cambalache” (E.S.Discépolo) 2,46 Tango Idem
 “Gracias a la vida” (V.Parra) 2,53 Idem

Remasterizado en CD con el título “Como la cigarra”

29.-TANGOS DEL SUR acompañado por Néstor MARCONI, arreglos y bandoneón, Osvaldo Tarantino en piano, Ángel Ridolfi en contrabajo y Suárez Paz en violín. MELOPEA / DMMS 001.

- “Yuyo verde” (E.Delfino-H.Expósito) 2,47 Tango Melopea LP DMMS 001
 “El último organito” (H.y A Manzi) 3,00 Tango Idem
 “Buenos Aires conoce” (R.-R.Garello) 3,10 Tango Idem
 “Como dos extraños” (P.Laurenz-J.M.Contursi) 2,42 Tango Idem
 “Ventanita florida” (E.Delfino-L.C.Amadori) 2,50 Tango Idem
 “Solo” (A.Piazzolla-P.Solanas) 3,08 Tango Idem
 “Como abrazada a un rencor” (R.Rossi-A.Podestá) 2,37 Tango Idem
 “Absurdo” (V.yH. Expósito) 2,30 Vals Idem
 “Los cosos de al lao” (J.Canet-M.Larrosa) 2,34 Tango Idem
 “Vuelvo al sur” (A.Piazzolla-P.Solanas) 3,23 Tango Idem

Remasterizado en CD con el título “Tangos del sur” (1992 y 1997)



30.- CANTOR DE MI BARRIO con la dirección y arreglos de Raúl GARELLO.- Vinilo M&M / TD (04) 2106 CD M&M / TK (34) 16007

- “Viva el tango” (R.Garello-H.Ferrer) 4,54 Tango Idem
 “Viejo ciego” (S.Piana-C.Castillo-H.Manzi) 2,26 Tango Idem
 “Cantor de mi barrio” (J.J.Rivero-F.Loiacono (Barquina) 2,45 Tango Idem
 “Melodía de arrabal” (C.Gardel-A.Le Pera-M.Battistella) 3,12 Tango Idem
 “Amurado” (P.Láurenz-P.Maffia-J.de Grandis) 2,39 Tango Idem
 “Quinto año) (O.Tarantino-J.Tavera) 3,21 Tango Idem

- “Muñeca brava”(L.Visca-E.Cadícamo) 2,30 Tango Idem
 “Confesión” (E.S.Discépolo-L.C.Amadori) 3,12 Tango Idem
 “Café la humedad” (Cacho Castaña) 3,04 Tango Idem
 “Patotero sentimental” (M.Jovés-M.Romero) 2,31 Tango Idem

Remasterizado en CD con igual y otros títulos como “FM Tango” o “De colección”.

31.- AMIGOS 1993 en MELOPEA/CDMSE 5052

- “Milonga del trovador” (H.Ferrer-A.Piazzolla” Milonga Idem
 “Berretín” (J.A.Freyre-J.C.Mesa) Vals Idem
 “Desencuentro” (A.Troilo-C.Castillo) Tango Idem
 “Garganta con arena” (Cacho Castaña) Tango Idem
 “Balada para un loco” (A.Piazzolla-H.Ferrer) Balada Idem
 “Romanza para el polaco” (L.Nebbia)
 “La última curda” (A.Troilo-C.Castillo) Tango Idem
 “Como dos extraños” (P.Láurenz-J.M.Contursi) Tango Idem
 “Tango de los abuelos, y padres y los hijos” (L.Nebbia) Tango Idem
 “El motivo” (J.C.Cobián-P.Contursi) Tango Idem
 “Romanza para el polaco” (finale) (L.Nebbia)

Goyeneche junto a invitados como Adriana Varela, Litto Nebbia, Walter Ríos y Carlos Buono entre otros.



32.-DISCOGRAFÍA EN VIVO – TEATRO REGINA PIAZZOLLA-GOYENECHÉ Grabado el 30 de mayo de 1983.- RCA Víctor / AVS-4999

- “Balada para un loco” (A.Piazzolla-H.Ferrer) 4,25 Tango balada LP RCA AVS 4659

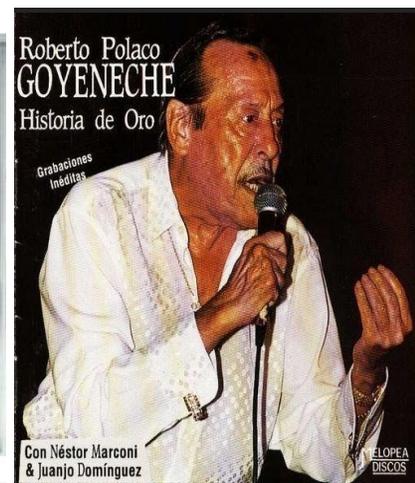
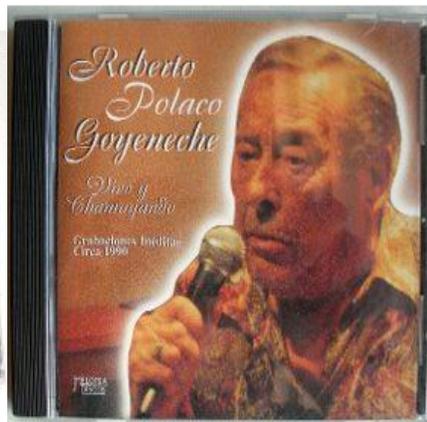
“Chiquilín de Bachín” “ “ 3,12 Vals Idem
 “El Gordo triste” “ “ Tango Idem
 “Cambalache” (E.S.Discépolo) Tango Idem
 “La última curda” (A:Troilo-C.Castillo) Tango Idem
 “Garúa” (A.Troilo-E.Cadícamo) Tango Idem (solo en CD)

Remasterizado en CD como Noches del Regina y Piazzolla-Goyeneche en vivo (2005)

33.- HISTORIA DE ORO – GRABACIONES INÉDITAS 1986 acompañado por Juanjo DOMINGUEZ y Néstor MARCONI.- MELOPEA 7CDMSE 5058

“Desencuentro” (A.Troilo-C.Castillo) Tango Idem
 “Naranja en flor” (V. y H. Expósito) Tango Idem
 “Malena” (L.Demare-H.Manzi) Tango Idem
 “Nocturno de mi barrio” (Troilo) “Ese muchacho Troilo” (E.M.Francini-H.Expósito)
 “De barro” (S.Piana-H.Manzi) Tango Idem
 “Afiches” (A.Stampone-H.Expósito) Tango Idem
 “Por una cabeza” (C.Gardel-E. Le Pera) Tango Idem
 “Cuando tú no estás” (C.Gardel/M.Lattes-E.Le Pera/M.Battistella) Canción Idem
 “Pedacito de cielo” (E.M.Francini/H.Stamponi-H.Expósito) Vals Idem
 “Los ejes de mi carreta” (A.Yupanki-R.Risso) Milonga Idem
 “Pompas” (R.Goyeneche(t)-E.Cadícamo) Tango Idem
 “La última curda” (A.Troilo-C.Castillo) Tango Idem
 “Cristal” (M.Mores-J.M.Contursi) Tango Idem

“Viejo ciego” (S.Piana-C.Castillo-H.Manzi) Tango.- Este tema acompañado por el violín de Antonio Agri.



34.- VIVO Y CHAMUYANDO-GRABACIONES INÉDITAS Circa 1990 en MELOPEA /CDMSE 5091

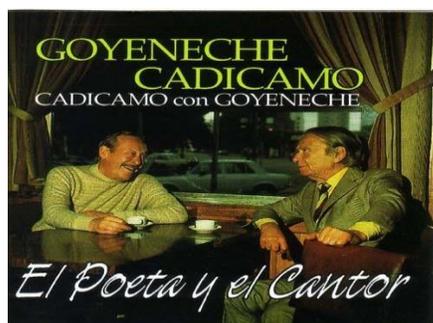
“Contramarca” (R.Rossi-F.Brancatti) Tango Idem
 “Sur” (A.Troilo-H.Manzi) Tango Idem
 “Balada para un loco” (A.Piazzolla-H.Ferrer) Ferrer Idem
 “Palabras del Polaco” Idem
 “Garúa” (A.Troilo-E.Cadícamo) Tango Idem
 “Canción de ausencia” (R.Pansera-R.Lambertucci) Tango Idem
 “Malevaje” (J.de Dios Filiberto-E.S.Discépolo) Tango Idem
 “Palabras del Polaco y fragmento: Cantor de mi barrio”
 “Malena” (A.Troilo-H.Manzi) Tango Idem
 “Naranja en flor” (V. y H. Expósito) Tango Idem
 “Palabras del Polaco y fragmento: Cantor de mi barrio”
 “Desencuentro” (A.Troilo-C.Castillo) Tango Idem
 “La novia ausente” (E.D.Barbieri-E.Cadícamo) Tango Idem

36.- LP (en vivo) “INÉDITO” EN MENDOZA – AÑO 1991 con Juanjo DOMINGUEZ

“El motivo” (J.C.Cobián-P.Contursi) Tango Idem
 “Desencuentro” (A.Troilo-C.Castillo) Tango Idem
 “Malena” (A.Troilo-H.Manzi) Tango Idem
 “La última curda” (A.Troilo-C.Castillo) Tango Idem
 “Garúa” (A.Troilo-E.Cadícamo) Tango Idem



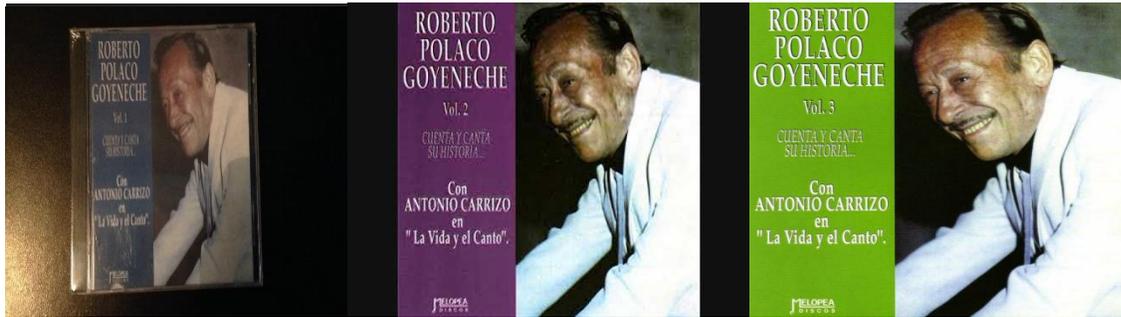
35.- PROGRAMAS DE RADIO



Goyeneche-Cadícamo. El poeta y el cantor (1986) RCA Víctor /TLP-40164.

Remasterizado en CD "El poeta y el cantor".-

ROBERTO GOYENCHE cuenta y canta su historia con Antonio CARRIZO CD editado por MELOPEA y PÁGINA 12 (1998)



EL PORQUÉ

En ocasiones, nos interrogamos sobre qué nos lleva a escribir sobre determinado tema. A veces tenemos razones ideológicas, en otras, de investigación o simplemente afectivas. En este caso se unen todas, es un ramillete de sensaciones que nos impulsa a tratar de dejar plasmado en el papel la nuestra, pero principalmente, el cariño con alguien con el que nos sentimos plenamente identificados, no solo con su canto sino principalmente con sus principios de vida.

Para ello, quizá sin quererlo, no introducimos en una aventura que no pensábamos transitar, pero que a medida que lo hacíamos teníamos la necesidad de avanzar y de no dejar esta misión afectiva.

En su configuración, tomamos como eje “El Polaco” de Matías Longoni y Daniel Vecchiarelli, y en base a su argumento, fuimos investigando todo el material a nuestro alcance para ir ampliando no solo la vida del “Polaco” sino muy especialmente todo lo que ocurría en su derredor y con todos aquellos que, desde su niñez hasta su partida de gira, formaron parte de su vida.

Así, que más que un trabajo, fue un tremendo placer poder ir buceando esta rara avis, aún con sus debilidades y errores, propio del humano, pero al cual siempre guiaba hacer el bien sin mirar a quien, como dice el dicho popular.

Y más allá de los datos de las distintas realidades por las cuales transitaba, nos importó resaltar su valoración de la vida y, desde lo profesional, no defraudar a los que creían en él, a través de un férreo deber de honrar la vida.

Pero como Carlitos, el “Polaco” fue distinto a todo lo conocido. Su impronta dejó plasmado un molde que no será fácil empardar y como tal no copió, sino que, aprendiendo de los grandes del canto, tanto nacionales como extranjeros, supo crear una forma distinta de contar esta música popular urbana de Buenos Aires.

Lo importante de todo ello, creo, ha sido que el “Polaco”, cantor de barrio, supo incorporar en cada etapa de su vida, nuevas enseñanzas y vivencias que, a medida que avanzaba lo iba consolidando como uno de los mejores del género para llegar finalmente a convertirse en ídolo, podio solo de pocos elegidos.

Principalmente fue un hombre de lucha que, parafraseando a un gran argentino, nunca se permitió que la tristeza lo venciera, enfrentando la vida con la enorme alegría del diario desafío que ella plantea, algo tan simple y a la vez tan difícil de poder concretar.

Esc. Carlos FERNÁNDEZ. Miembro del Instituto Histórico Municipal de Lomas de Zamora.-
Lomas de Zamora, abril de 2019.-

