



Osvaldo Pugliese: "El bandoneón es la sonoridad esencial del tango"

Osvaldo Pugliese, pianista y director de una Orquesta Típica desde 1939, es sin lugar a dudas el último de los grandes músicos clásicos del tango que aún vive, y permanece en activa producción. En noviembre próximo, cumplirá 75 años. Nació en Buenos Aires y su padre, Adolfo Pugliese, era —simultáneamente— flautista en una orquesta y cortador de calza-do en una fábrica.

Dos cosas sorprenden en una plática con él. Por un lado, su vitalidad, la rapidez mental, que denota su lenguaje y la picardía que, pese a todo, deja entrever su mirada detrás de unos anteojos oscuros. Su vitalidad la elogia Astor Piazzolla cuando reflexiona sobre la fuerza con que sus dedos todavía se posan en el teclado. El otro detalle sorprendente es su modestia. Cuando, en el curso de esta entrevista, él habla de "nosotros" se refiere invariablemente a su orquesta, a su trabajo musical. Cuando habla del piano en la Típica, él, que fue uno de los grandes innovadores en ese aspecto, se borra del análisis; esto funciona como una posición de principios de la que nunca se aparta.

Pugliese ha compuesto temas célebres como *Recuerdo*, *La Yumba*, *Adiós Bardi*, *Ma-landraca*, *Amurado*, *El encopao* y muchos otros. Ha sostenido su orquesta a lo largo de años, en medio de difíciles tormentas económicas y políticas. En este último aspecto, se sabe que, más allá de la exasperación de los debates, es preciso reconocer también su principismo: siempre ha militado dentro del campo popular.

¿Podría sintetizar, así ruera rápidamente, los elementos esenciales del tango como música?

Pugliese: No es fácil responderle, eso se lo tendría que decir un musicólogo. Nosotros somos gente que sólo hemos querido un poco un instrumento y estudiado algo de técnica para sobrellevar nuestra profesión.

Yo entiendo que el tango tiene una estructura musical, que viene desde su nacimiento. Antes que nada, el tango siempre se ha caracterizado por su forma de interpretarlo, un poco con independencia de su forma escrita o melódica. La forma de interpretarlo se traduce en sus grandes intérpretes desde una época cercana a su nacimiento, en un proceso que pasa por Eduardo Arolas, Roberto Firpo, Juan Carlos Cobián u Osvaldo Fresedo, por nombrarle a algunos de aquellos que, repito, aparte de la escritura le dieron una imagen distinta a esa escritura que ya tiene una medida.

Después, el centro de las tendencias evolutivas fueron Julio de Caro, Pedro Maffia, Francisco de Caro y Pedro Laurenz. Usted escuchaba a Julio de Caro y veía que marcaba de manera distinta a como estaba escrito. Había más libertad técnica y musical. Lo digo porque yo he trabajado con todos ellos, mis años juveniles estuvieron metidos en esa corriente.

Podemos decir que ahí, con esa gente, el tango se manifiesta como tango. En esta estructura estamos en el tango. En la parte rítmica, antes se marcaba el primer tiempo y el tercer tiempo. Hay un hombre que trabajando así, con un lenguaje simple y pocos elementos técnicos, ha hecho interpretaciones que son una verdadera catedral. Le hablo de Carlos Di Sarli.

En la etapa de De Caro aparece el *arrastre*, que viene como consecuencia de la entrada del bandoneón. El bandoneón tiene una voz típicamente tanguera. No hay tango sin bandoneón como no hay foxtrot sin el saxo. Del bandoneón proviene esa cosa lúgubre que a veces el tango manifiesta, de ahí viene el *rezongo*, y además se puede decir que este instrumento posee otra cualidad: yo diría que es varonil. No es un sentido de macho, pero sí en cuanto la problemática tanguera tiene mucho de varonil, de virilidad. Con el bandoneón, la frase cantaba en la parte melódica. Y surge una distinción entre los intérpretes que se ajustan a la medida y a los que expresan la medida de otra manera, diría que con *su* manera. Aparecen el *anticipo*, el *apresuramiento* y otras formas que son, a mi modo de ver, características del hombre de Buenos Aires traducidas a la música.

¿Cómo se articula, en la orquesta de tango, la relación entre el piano y el bandoneón?

Pugliese: Mire, en una Orquesta Típica cualquiera de los instrumentos tiene que tratar de imitar al bandoneón. En la orquesta, los demás instrumentos no pueden sacar una sonoridad separada de esa unidad. El bandoneón, según yo lo veo, los totaliza a todos. Yo no quiero decir que nosotros logremos esa unidad a la perfección, depende la sensibilidad de cada músico. Hubo músicos que, por ejemplo, eran un violín tocando el bandoneón. Los instrumentos de la orquesta deben trabajar así, porque la del bandoneón es la sonoridad esencial, primordial, es la que infunde al todo una presión sonora que es necesario tener en cuenta. Le repito, no se trata de un acuerdo técnico entre los instrumentos y el

bandoneón, sino de un acuerdo en la sonoridad y el timbre.

La parte del piano concomitada con el bandoneón, que usted me pregunta, la han hecho muy bien Francisco de Caro, Cobián, Orlando Goñi, Carlos Di Sarli y, le voy a nombrar a otro, el Negro Villanueva. Este último, la verdad, la transportaba al piano una sonoridad medio oscura, como si tuviera cien bandoneones abajo.

Al principio, en la etapa musical primitiva del tango, en la Guardia Vieja, el piano era sólo un instrumento acompañante, antes, en los trios y cuartetos acompañaba. Pero después, con intérpretes como Firpo y Bevilacqua, se fue transformando en un elemento que también armoniza y que canta. En el terreno de la armonización el piano adquiere una función y una importancia mucho más amplia que en el pasado del tango. Y desde Osmar Maderna, el piano se convierte en algo de primera línea, toma un tecnicismo mucho más elevado. Lo mismo que el cantor canta una melodía, el piano la canta mediante una armonía que pueda ser adocenada, clásica o contrapunteada. El pianista, hoy, cumple en la Típica una función al estilo del pianista de concierto. Claro, a los muchachos jóvenes, que han estudiado música, les viene fácil. A mí me viene difícil.

¿Cómo va el proceso de evolución musical del tango?

Pugliese: Para nosotros, indefectiblemente, el tango tiene una estructura que se basa en su parte interna, en sus ritmos y contrarritmos, en el lenguaje y en la organización total de todos esos elementos. Organización total que es también popular, que es el símbolo y la esencia del carácter popular del tango. Eso, para nosotros, es el tango como género.

Troilo o Di Sarli, aunque se diferencian en armonizaciones o en otros aspectos, hacen tango, son tango, están en esa estructura. Yo sé que hay, sin embargo, muchos otros caminos, otras experiencias como lo que vienen haciendo Atilio Stampone y, en la cúspide de esa corriente, Astor Piazzolla.

Yo los respeto, de todos va a quedar algo positivo para ir fundiendo lo que existe de arrastre y lo nuevo. Venimos del pasado, estamos en el presente y vamos al futuro. Lo que no comparto es la posición de los jóvenes que quieren meter a la sinfonía o a la sonata en el tango, formas que son de otros géneros. La música tiene sus géneros y hay que encuadrarse en ellos. Mire, es como si le dijera a unos muchachos que escuché hace unos días aquí en México, que hacían ritmos de la Huasteca, que a eso le pusieran orquestación o musicalidad. No, lo suyo era maravilloso, puro ritmo, levantaba a las piedras. Y es así como tiene que ser.

¿Qué separa el estilo de una orquesta de tango de otra? Por ejemplo, ¿qué lo separa a usted, por decir un caso, de lo que era el estilo de la orquesta de Anibal Troilo?

Pugliese: Es el enfoque que cada uno hace, en el camino tomado por cada uno lo que va diferenciando. El *Gordo* (1) todavía sigue siendo el bandoneón insuperable. Se podrá tener mucha técnica, mucha sonoridad, pero Anibal Troilo, desde el punto de vista del sentimiento que le daba a su bandoneón, es insuperable. Lo digo con razones de peso: el sentimiento que transmitían sus notas no ha sido superado.

Además, en la interpretación del tango cantado, el *Gordo* orientaba a sus cantores de una manera también imposible de superar. Ahora bien, eso que el *Gordo* aporta a la Típica viene de su sensibilidad, de su talento y de su estudio, pero también de haber oído, cuando era un *pibe*, a dos grandes bandoneonistas como Pedro Maffia y Pedro Laurenz.

¿Cómo funciona el cantor en su propia orquesta?

Pugliese: En nuestra orquesta, los cantores que realmente fueron un instrumento más de la misma, fueron Chanel y Morán. Ellos, con

dos características de voz y de temperamento muy diferentes, donde uno era el varonil y el otro el melódico o lírico, eran al mismo tiempo cantores e instrumentos.

Pero le insisto, en esa maestría de fundir el cantor en la orquesta como otro instrumento, Troilo era excepcional. Ahí tiene los casos de cómo incorporó a Fiorentino, Goyeneche, Marino, Rufino, Rivero; él ponía una atención a este aspecto, una perseverancia o una capacidad que nosotros no tuvimos.

¿Cuál es el método de trabajo de su orquesta, cómo preparan los temas?

Pugliese: Nosotros trabajamos por medio del análisis colectivo de lo que hacemos, método que en nuestra jerga se llama *explicaciones*. Nos decimos: a este tango vamos a hacerlo así, de esta manera, vamos a poner énfasis en el lenguaje, en los matices de *anticipo*, de *arrebato*, de fuerza percusiva. O bien decimos: acá hacemos *tutti*, acá ritmo, acá un *pianissimo*, que es la parte lírica. Preparamos entre los integrantes de la orquesta una estructura del arreglo, y después tratamos de plasmarla en la práctica. No siempre lo conseguimos. A veces las cosas salen *explicando*, pero otras veces hay que martillar y martillar en el ensayo. En lo económico, le aclaro, mi orquesta siempre ha funcionado como una cooperativa, con ingresos comunes y sueldos fijos según la antigüedad y tarea de cada uno en su interior.

¿Cuál es, en su opinión, el secreto de la vigencia de Carlos Gardel?

Pugliese: Gardel comenzó cantando canciones folklóricas que venían a la ciudad a través de los payadores. Gardel formuló el canto de los payadores en un nivel mucho más alto. Pero además, Gardel fue la voz que trajo, por su registro de tenor y baritono, el encuentro y la síntesis que la orquesta de tango realiza con el desarrollo del bandoneón. El bandoneón fue un instrumento que prendió profundamente, y Gardel es quien expresó su robustez en la orquesta.

Él afirmaba también a las letras con un enorme temperamento varonil y popular. Cómo lo hizo, aparte de cómo lo recordamos, es una enseñanza, es una fuente permanente de enseñanzas. En su manera de decir, tanto en lo *esquinero*, o duro, como en lo dulce y poético, fue la mejor expresión, un fenómeno que no ha sido superado. Quien oye cantar a Gardel, todavía hoy, temas como *La mariposa* o *La querencia*, pero vea, le aseguro que le hace venir la piel de gallina. O quien oye *Mano a mano*, o qué le diré, hasta *Mi noche triste*, comprende que él entendía lo pintoresco de Buenos Aires y lo que venía del campo, que matizaba cualquier sentido de una letra, que tenía dotes espirituales y vocales increíbles.

Es cierto que es un mito. Pero también es cierto, como dice la gente de mi país, que cada día canta mejor.

¿Cuál es la situación para la gente del tango en la Argentina de hoy?

Pugliese: Hay sacrificio para la gente del tango hoy en Buenos Aires. No hay fuentes de trabajo que aseguren al músico un nivel de vida que le permita crear; las condiciones son infimas en relación a otras épocas formidables, sobre todo en relación a la etapa de los años 40'. Esto no significa vincular directamente la situación del tango o del fútbol, hoy, a la política oficial.

De todos modos, para el desarrollo de la música, como para el de todas las cosas, nosotros creemos en las grandes reservas de los pueblos. Creemos en la llegada del momento, único y definitorio, del camino progresista.

Entrevista de Antonio Marimón

1. El gran bandonista y director de orquesta Anibal Troilo, que murió en Buenos Aires en 1975, era familiarmente conocido por la gente del tango y por el público como el *Gordo*, un apodo que para designarlo a él tenía quizás más fuerza que el propio apellido.