

*La encrucijada emotiva o el arte de musicalizar sentimientos*  
*Juan Cedrón: eslabón perdido del Tango*

Por Nelson Vallejo-Gómez

-“¿Qué es lo que hace que una canción conmueva?”

Antonia García Castro

-“Ser una actitud. Crear.”

Juan Cedrón

“Una cosa invisible está pereciendo del mundo,

Un amor no más ancho que una música”.

Borges, poema *Barrio Norte* (1929)

Este texto es una entrevista escuchada, sentida y pensada en busca de Juan “Tata” Cedrón: eslabón perdido del *Tango*, patrimonio inmaterial de la humanidad. Este texto tiene muchos pretextos y, en particular, la lectura del libro extraordinario que Antonia García Castro ha escrito en francés/castellano sobre la historia política y social, cultural y vivencial del más importante cuarteto en la historia del *Tango*: *Cuarteto Cedrón –Tango y quimera* (Buenos Aires, 2010).

*Cuarteto Cedrón* juega un papel primordial en la historia de la musicalización de la poesía en América latina, en la historia de la libertad de palabra y de canto en extremo occidente. Hablo de una época en que se acallaba al cantor y callaba la vida; cuando se imponía como política de gobierno la ley de la discordia, la sospecha-complot que envenena los lazos familiares y hace del amigo un enemigo; una época en que nació y creció (1960-1970) en la Argentina, protegido luego por Francia y el cariño de los franceses (1974-2004), *Cuarteto Cedrón*.

En esa época la dictadura obligaba a la persona a perder la voz y el juicio crítico, a convertir el hombre en cosa, es decir, en un objeto sin sujeto, sin dignidad,

sin identidad humana. *Cuarteto Cedrón* era entonces, desde Francia, *una reserva musical de identidad y dignidad* de la Argentina, un *antídoto cultural* contra la ignominia asesina de los militares golpistas. Recordemos que así mismo, la voz y la guitarra de Paco Ibáñez, exiliado en París, desafió en tantos escenarios al franquismo español con una sola arma: la canción-poesía.

Compuesto de un bandoneón, un violín (luego una viola), un contrabajo y una guitarra, *Cuarteto* tiene además un quinto elemento, como un eslabón perdido que religa intuitivamente lo antiguo y lo moderno del *Tango*. Se trata de un elemento humano por antonomasia: la *voz* de un hombre que siempre ha sido aquel niño de la foto con su madre en una playa de Mar del Plata (1951), con la mano en el corazón, en la guitarra o en su valija-quimera, tocando linda e ingenuamente a la puerta de su amada, como diciendo: *heme aquí y ahora, soy yo, yo soy todo lo que tengo... y esta voz*; el niño nietzscheano que sabe por instinto decirle siempre un sí a la vida, a la creación; el niño que vive al interior de un hombre, un maestro, un pensador: catedral viva de la historia musical y poética del *Tango*; niño-hombre-cantautor que sabe percibir en el eterno arrabal de los solares porteños la memoria inmaterial de lo poético, lo creativo: la emoción, el eros que hace de un *Tango* una canción que conmueve, la huella invisible del universal, materializando así su esencia, su *tanguidad*.

Las antologías tangueras convencionales no incluyen *Cuarteto Cedrón*, se centran generalmente en Gardel y la época barrial del bello canto, o de las "orquestas típicas", o en Piazzolla y la fusión del ritmo-tango con el jazz y la música clásica o contemporánea. Y sin embargo, Antonia García Castro muestra cómo "la crítica especializada ha indagado en la "marginalidad" del *Cuarteto Cedrón* en relación al ámbito musical argentino y en especial al ámbito del tango".

Ricardo Saltón acotaba en 1989 que Juan Cedrón no figuraba en catálogos de grandes nombres de la música popular argentina, no llenaba teatros ni vendía millones de discos, porque estaba rodeado, *Cedrón* mismo y *Cuarteto*, de un halo de tipo "artista comprometido"; pues la autonomía estética de *Cuarteto Cedrón* tiene un matiz poético especial para contemplar el mundo, para musicalizar↔erotizar, diría yo inspirado por Edgar Morin, la quimera en una encrucijada, para cantar

una época propia, para “*ser moderno sin perder contacto con la tradición*” (Saltón, 1989).

García Castro, por su parte, analiza cómo *Cuarteto Cedrón* es en realidad el eslabón perdido del *Tango* argentino. Eso que mantiene viva la flama de la identidad musical porteña, a partir de los años sesenta, en medio del rock, el jazz, el folclor reaccionario o pintoresco, en medio de la globalización de los medios de comunicación. Eso propio que ha sido reconocido en 2009 como patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO. Sólo así se entiende por qué, quienes conocen y escuchan de veras *Cuarteto Cedrón* saben y sienten que se está en presencia de una *reserva musical* de identidad planetaria.

### **Cantar es un compromiso con la emoción del canto**

“*Nunca se puede cantar de la misma manera*”, dice Cedrón, en algún lugar cartografiado por García Castro. Sentimos entonces que por eso la emoción sublimada, el eros en la canción es como sentir la temporalidad del tiempo, la sostenibilidad del instante hecho sentido de vida, la esperanza de la condición creativa en el ser humano.

En cada momento del canto y de la interpretación musical se juega algo que evoca la condición creativa de la humana condición. El canto es también el testimonio/esperanza de ese dote cuasi divino, que trasciende la materialidad y la muerte. El hombre inventó la música, como una especie de consolación, para contrarrestar su mortalidad (la idea es de Nietzsche y está en su magistral primer ensayo de juventud “*La música o el origen de la tragedia griega*”). Por eso, el tema “compromiso”, es decir, estar en relación de juego personal y de vida con una promesa, ha sido siempre cuestionado por la derecha reaccionaria latinoamericana. Esta ha asimilado, según la época, el epíteto “comprometido” a “barbaridad”, “indigenismo”, “negritud”, “inmigración”, “chusma”, “revolución”, “marxismo”, “socialismo”. Acotemos simplemente, inspirados por Jesús, Nietzsche, Edgar Morin, Antonia García Castro, Juan Cedrón y Miguel Praino (violín/viola de *Cuarteto*) que toda creación, *todo lo que va contra la corriente*, toda propuesta artística como obra singular única -y no como producto reproducible-descartable para

beneficio del capitalismo financiero homogeneizador- aparece necesariamente como re-fundadora, revolucionaria y *comprometida*.

Lo creativo y la promesa tocan y cuestionan raíces, fundamentos y preguntas esenciales para la condición humana. En lo comprometido, como en la cultura que cultiva, se juega la vida, por eso, como dice Edgar Morin: “*cultivarse es una tarea peligrosa*”. Vaya y que, al hacerlo, nos ilustremos –cre(a)mos/cre(e)mos- tengamos criterio propio y nos convirtamos en individuos dignos, autónomos y comprometidos, en personas que ningún caudillo-populista adoctrina, que ningún tirano somete.

Con respecto a si *Cuarteto Cedrón* es o no una agrupación musical “comprometida”, Miguel Praino precisa, citado por García Castro, que estamos hablando de un *instrumento (humano, diría yo)* de “*hacer un tipo de música*”, “*cierta estética*”, “*cierta postura sociológica e incluso moral frente al hecho artístico y/o cultural, que hace que el músico no se sirva de la música, sino que sirva a la música*”. Vemos entonces que, cuando lo estético implica al ser y no al haber o al parecer, estamos también en presencia de lo ético. La ética musical del autor y/o intérprete consiste en no “instrumentalizar” a la música con un fin ideológico, económico o político. Ideas, dinero y polis son simples medios y no fines en sí. Necesarios ciertamente a la socialización y a la institucionalización, suficientes nunca. *Al César, lo que es del César*. De lo que se trata, en música, es simplemente de señalar lo bello y hacer sentir la emoción de la belleza, la textura de la felicidad. Musicalizar es erotizar. La música introduce individualidad y singularidad poética en la prosa general de la vida. Por ello, parafraseando un poema de Hölderlin, digamos que “*es musicalmente que el hombre habita el planeta*”. La música anima/evoca las cosas y los pensamientos, regocija a los seres. Quien tenga oídos para escuchar, que escuche; pero que además de escuchar, vea *cómo vamos* cada uno de nosotros y *cómo va el mundo* en encrucijadas y vivencias, pues hay que “*mirar con las orejas*” para leer la textura del mundo (el consejo es de Shakespeare). Pero digamos que también hay que *oír con los ojos*, es decir, poner en los cinco sentidos el sexto en movimiento, la inteligencia, que es remembranza, rememoración y religación en cada ser humano. La inteligencia no es uno más de los sentidos en sentido cuantitativo, sino el *Uno*

articulador en la toma de conciencia, al interior de nuestro ser, de la diversidad de los cinco sentidos.

¿Qué significa “arte comprometido” en la obra musical de *Cuarteto Cedrón*? Para responder a esta pregunta, como lo hace García Castro en su libro, tenemos que ver con el corazón de la memoria, en evocaciones, lo que se generaba en *Gotán*, un sótano tanguero del Buenos Aires de los años sesenta. Así, ver en las composiciones y en el arte de hacer y de cantar una canción, en la obra misma de Juan Cedrón. *Cuarteto* musicalizaba↔erotizaba la generación del momento con tradición y modernidad, creando sobre la marcha, que es como improvisa el que sabe improvisar. No hay receta para salir de las encrucijadas de la vida, a no ser que se tenga, como en el arte de *Cedrón*, el *sí del niño*, que es el tamiz de la emoción y la conciencia libre del oído crítico.

Antonia García Castro cuenta la anécdota de un policía controlando a media noche y por sorpresa un concierto de *Cuarteto* en *Gotán* y refiriendo a su jefe decía que: “no hay drogas, ni putas. Aquí pasa algo”. La policía no tenía oídos para oír/ver lo que pasaba. Allí se estaba simplemente musicalizando poesía, es decir, emergían en el canto y se comprometían los sentimientos y los pensamientos de la humana condición urbana, de la condición ciudadana. Y lo que tiene de veras sentido de ciudad y de comunidad, hace referencia a lazos y pactos sociales, a la solidaridad.

Para Juan Cedrón el “compromiso” no es con una ideología, un mensaje, una corriente de pensamiento, un sentimiento en particular, sino con la emoción que erotiza la canción, con la creación, que es la vida. Su manera de cantar se llama emoción. Es un fraseo de lunfardo en aromas y sabores, en tonos graves y compases a su manera, y todo condimentado con la sal de lo humano. La voz del cantor en *Cuarteto* es el quinto instrumento que trae la inteligencia articulada, el significado emotivo, entendible sólo por quien ha sufrido. Cuando musicalizar es amar, entonces toda la canción es un canto. Antonia García Castro lo dice: “*toda la obra de Cuarteto Cedrón es un canto*”. Un poema musicalizado no se puede escuchar ni leer, hay que “morder la carnadura” de su sentido en nuestra propia vivencia, en el panal de nuestros propios trabajos y días, en la evocación. Es ahí en donde el aquí y el ahora de una canción conmueve.

Para entender plenamente lo que es “arte comprometido” se requiere comprender lo que es una canción para *Cedrón*. Interpretándolo y por él inspirado, digamos que hay canción cuando hay emoción, cuando en un mismo momento, siempre diferente de otro, se sube y se baja, se va y se viene, por la encrucijada de la nota y de la letra, pasando por la rememoración evocadora. Y se recorre entonces, gracias a ese movimiento en dinámica interior, humildemente, ensimismado, agraciado/agradecido, el camino de lo que somos, el legado de lo que hemos sido y la esperanza de lo que seremos.

### **El tango según Cedrón: una emotividad exaltante**

No se trata de una emotividad quejumbrosa como la de otarios amurados por percantas, ni tampoco de una emotividad rabiosa como la de los que instrumentalizan el arte para denunciar injusticias; en la obra de Juan Cedrón hay *emotividad exaltante*. Con su arte, él crea un círculo virtuoso entre el sonido y el sentido, de donde emerge un entramado de vínculos, de preocupaciones comunes; una manera de ver y de entender que involucra el uno al otro, haciendo comunidad que comparte lo esencial. El “compromiso” de Cedrón no es “arte comprometido”, sino compromiso ciudadano con lo justo, compromiso con la comunidad de lo emotivo –solidaridad-, compromiso con la canción que irradia penas y alegrías de la vida compartida. Cedrón se asume en contra de la etiqueta del “músico comprometido”, de la etiqueta del “exilio”, de la etiqueta de la “dictadura”. Eso le parece un poco fácil. “*Cuarteto hace canciones y las canciones están en el aire, son ilusorias. La canción es una ilusión, la política y los problemas sociales no*”, dice Cedrón en el libro de García Castro.

Al asumir una propuesta artística creativa y crítica, autónoma y auténtica, *Cuarteto Cedrón* marcaba de entrada una encrucijada, iba contra la corriente de lo impuesto en el momento por las ondas radiales norteamericanas e inglesas reproducidas sin criterio, contra el tango tradicional quejumbroso, contra el tango silenciado por las típicas o por el clasicismo piazzollista, contra la sociedad de consumo que se avecinaba, contra el autoritarismo homogeneizador que, en política, se asume dictadura.

Durante la segunda mitad del siglo XX, los estadounidenses y los ingleses transformaron el jazz y a la beatlomanía en imposición cultural y abuso alienador. Grandes artistas, como Glenn Gould, mantuvieron cierta distancia vigorosa. Recordemos su relación con Bach y las *Variaciones Goldberg*, frente a la tiránica improvisación del jazz durante aquella época, para responder por Cedrón a la pregunta: “¿y por qué Cuarteto no toca jazz?” –“porque nada swinga tanto como el Tango!”.

Uno siente que en esos dedos que tejen notas y en esa voz que vivencia y erotiza versos, Juan Cedrón, “Tata”, sobrenombre de cariño, va *devolviéndole a Dios unos centavos del caudal infinito que le pone en las manos* (libre trama de un verso de Borges, del poema *Versos de Catorce*).

### **Encuentro vital con el artista y con el hombre**

Escuché su voz por primera vez una tarde de octubre de 1978 y temblando de emoción, como aquel joven que era yo cuando lo escuchaba, le estreché la mano por primera vez en su casa de Villa del Parque, la noche del domingo 1 de agosto de 2010: 32 años después de escuchar su voz grave, vibrante y profunda, que poníamos en un parlante, copiada en un viejo casete, entre la de Silvio Rodríguez y la de Mercedes Sosa, en aquellos encuentros que hacíamos en el liceo de la Universidad de Antioquia, en Medellín, Colombia, insistiendo en lo americano y propio de la cultura latinoamericana.

En su voz se me impuso otra manera tan suya de cantar lo propio, de musicalizar↔erotizar el *Tango*, como si de lo poético salieran notas de música y de la música sonidos de voz. Entonces, no volví por los bares donde percantas amuran otarios en tangos quejumbrosos, en el viejo Guayaquil de mi patria chica, porque amén de no ser mayor de edad -o porque a la fascinación de lo prohibido y deseado pudo más el miedo, era que en el canto del “Tata” se sobraba ya la emoción para el entendimiento del desamor y del paraíso perdido, así como también para la vivencia barrial, el exilio al interior de un bar, un almacén, una esquina en *Cinco Esquinas* (*Barrio Norte*, poema de Borges), en donde a veces, se

recoge y se anima *el disperso amor* de quienes comparten un *desanimado secreto*, o el desanimado amor de un secreto disperso, un viejo zaguán del Boedo antigua -o escuchar el último organito en casa de aquella linda que murió de no poder amar; lo que también es el más alto elogio al mismo Amor, al hecho de que tanta fuerza y vida tiene, que sobrevive a quien muere por él, y para muestra la dos veces milenaria vivencia del Mesías. Pero, y ¿qué decir de un “dolor sin cruz”? Y, ¿por qué pues, sufrir sin esperar? (la imagen es del poema de Homero Manzi, *Mala estrella*).

¿Cómo algo tan singular, un tango, una canción, un baile, se vuelve “patrimonio universal”? O será por eso mismo: por una singularidad que, al serlo, un halo de lo que ya no es, la envuelve, abriéndola a la posibilidad de ser, en el arrabal de la globalización, una estrella que brilla con luz propia, porque la memoria de la muerte es un simple ir consumiéndose y desapareciendo, como una estrella, en su brillar, simplemente más pequeña que un sol, pero un sol en potencia. Esa música que es un baile, ese baile que son canciones, esas canciones que son poemas, esos poemas que hablan de cosas que ya no existen y que tal vez nunca existieron, siendo la promesa de lo que pudo haber sido. Es decir, en llano castizo, la condición humana, que es el único ente que inventa lo que no existe y añora lo que no fue, o “*como si hubiera una región en que el Ayer pudiera / ser el Hoy, el Aún y el Todavía*” (Borges, poema *El Tango*).

¿Por qué ese género musical tan claramente de un Cronos y un Topos se puede también percibir como algo sin tiempo ni lugar? Estar y ser sentido en cualquier parte y cualquier lugar, por todo aquel que *tiene oídos para ver y ojos para oír*, por todo ciudadano que en lo propio de lo citadino se detiene a ver-oír con el caleidoscopio del pensamiento complejo –y no únicamente con el microscopio y/o el telescopio del pensamiento único- cómo al socializar, lo urbano desnaturaliza las raíces de lo rural en lo humano, pero también, cómo se genera otra comunidad barrial que canta *El Tango*. Así muta una comunidad humana y un lenguaje inédito –como el lunfardo en el barrial- en el vientre de los buques negreros (generando una hibridad, una mestidad). *El Tango* –babel lunfarda- es la música-poesía del arrabal, de la periferia de lo urbano en la interioridad misma de la urbe, cuando va

fraguando el barro con la cultura, generando formas que subliman el simple arreglo de cuentas a odio y a cuchillo.

*El Tango* lo podemos rastrear en los arrabales del puerto mercantil de Santa María del Buen Ayre, entre finales del siglo XIX y las cuatro primeras décadas del siglo XX, donde cotejaban inmigrantes de la vieja Europa, sobretodo de origen latino (italianos, franceses y españoles), y algunos criollos que de su identidad sólo quedaba el orgullo voraz de querer ser una nación, en contra de los inmigrantes mismos, después de haber suprimido a los indígenas. ¿Cómo pasa *El Tango* de ser la epopeya cantada y bailada de “*la secta del cuchillo y del coraje*” (Borges, poema *El Tango*), a ser metáfora de la condición humana, y por eso mismo, patrimonio inmaterial de la humanidad? *El Tango* le da identidad musical, y por eso mismo cultural, a un puerto de mercaderes desarraigados, cuya única importancia estratégicamente hablando en su fundación, antes de “*imaginársela mítica*” (la imagen es de Borges), era ser el paso de insumos, mulas y armas para sacar un “dorado de plata” de las entrañas del Potosí. Fue durante el periodo vagamente virreinal español de este puerto lejano, anclado en extremo occidente o en las Indias extremas. Luego, a comienzos de la era industrial, el valor de ese puerto fue ser un contenedor de lanas y otras carnes rancias, para jugar a la pre-economía global en el seno del imperio británico. Así surgió la creencia de un “país despensa del mundo”, que imponía a sangre y fuego en la inmensidad de la pampa, el relato de una nación sin patria y una patria sin nación, escribiendo la historia inventada de una Re(s)publica posible, mientras que el tejido de inmigrantes y culturas, de errantes soñadores y ambiciosos, se destejía cotidianamente, como la mortaja de Penélope, en la ley de la discordia y la esperanza de un federalismo conciliador que, con el correr de los años se ha convertido, en los albores del siglo XXI, en la más falaz y populista trampa del caudillismo y del clientelismo, suplantando con intereses privados y el oropel de la ambición de poder, la institucionalización de la cosa (*res*) publica.

### **Un comentario entorno al origen del tango**

*El Tango* nació bailado en sus comienzos únicamente entre machos ebrios que, con cierta sutileza o instinto de supervivencia, mimaban al bailar la riña a

puñal, animando en los gestos la empuñadora que aviva el metal... *“el metal que presiente en cada contacto al homicida para quien lo crearon los hombres”* (Borges, poema *El Puñal*).

El desgarramiento de la carne por la daga se encontró entonces sublimado por *El Tango* en el rasgar de un acorde de guitarra. En el canto y el baile, los fundadores míticos del mítico Buenos Aires aprendían el *“arte del olvido”*. No es tan fácil de aprenderlo por ser justamente un arte y no una técnica. Se transmutaba el brillo mortal del cuchillo en el filo inmemorial del tiempo. Por eso, el Tango está lleno de muertos vitales y en un pasado que no pasa, porque es evocación de porvenir. Ya no es entonces ni será lo mismo cuando, *“un símbolo, una rosa, te desgarrar / y te pueda matar una guitarra”* (Borges, poema 1964), porque un no sé qué se ha sublimado en la memoria, se ha hecho cultura y se transmite. Tal vez se haya salvado una vida, transferido una técnica que resguarda y una canción con emoción.

Con el tiempo, *El Tango* empezó a bailarse en pareja tradicional –hombre y mujer-, como quien *“busca un pecho fraterno para morir abrazado”* (refrán atribuido a Discépolo, que Antonia García Castro me recuerda), como para compensar así el hecho de que siempre se nace y se muere solo, pero solo no se puede vivir, y por esos gustaba decir a Aristóteles que el hombre es un *“animal social”* y, en la figura de este refrán, un *“animal bailador”*. Es probable que en ese acto de sublimar *el cuchillo de Palermo* o *la chusma de Balvanera*, es decir, transubstanciar *“el recuerdo imposible de haber muerto / peleando, en una esquina del suburbio”* (Borges, poema *El Tango*), haya algo de femenino, como si el espíritu imitara a su manera la fertilidad y el dar a luz de natura. *El Tango* se vuelve, al bailarlo, juego de pareja dispareja: un hombre que cree tener una mujer que lo tiene. Un mutuo forcejeo de ecosustentos. Y vemos en él un juego sutil de figuras geométricas que la razón maneja, como apaciguando a la pasión. Hay, en toda danza popular, un forcejeo de gallo arrecho y de gallina esquiva; lo vemos en la cumbia, en el porro, en el mapalé, en la marinera norteña o limeña.

*El Tango*, como danza de un lugar propio, el arrabal –*“reflejo de nuestro tedio”* (Borges, poema *Arrabal*), que, en duros trabajos y días con esfuerzo se va

construyendo y cultivando (agro-cultura) en el barro y la laguna: esas casas solariegas y esa esperanza de algo mejor que busca, sin embargo, mutarse “*en el patio como una firme rosa bajo las paredes crecientes*” (Borges, *Barrio Norte*). Así se transforma el tedio del arrabal en barrial y el barrial en ciudad, el lodo del río y la caducidad del puerto en torres de Puerto Madero, pero, en *El Tango*, algo propio persiste singular en su dimensión dionisiaca.

Además, vemos que en *El Tango*, la mujer tiene un garbo especial y un aire de no ser nunca conquistada ni sumisa, o digamos que, si la pareja se acopla, cada uno conserva su propia identidad. Tal vez por eso, *El Tango* también accede a la condición de patrimonio cultural de la humanidad y, con eso, los estudios de género tengan otro argumento a su lucha por la igualdad de condiciones.

### **En camino a Villa del Parque, arte y técnica**

Al caer la tarde de aquel domingo 1 de agosto de 2010, me fui a casa de Lula, una joven y brillante artista porteña y, mientras venían a buscarme, comentamos cómo, en el arte, también reside la técnica: para que emerja de un pegote de colores los dedos de una mano, en el momento preciso en que lo imaginado y lo visto coinciden, y no caiga el artista en la trampa de “la obra maestra desconocida” (Balzac, *Le chef d’oeuvre inconnu*). Comentamos también el poema de Borges 1964, que se compone de dos movimientos. Al primero lo abre un verso lapidario, como una sentencia en dos frases donde se contraponen una negación y la constatación positiva de dicha negación: “*Ya no es mágico el mundo. Te han dejado*”. Luego vienen unos versos indicando las cosas inmateriales donde se instalan los vacíos, entre las que lo que cuenta son “*las mutuas manos y las sienes que acercaban el amor*”. También, hay en ese primer movimiento la indicación según la cual “*no basta ser valiente para aprender el arte del olvido*”. Por valentía se entiende voluntad, o cierta propensión al ser.

El segundo movimiento del poema 1964 es otro verso en forma de sentencia lapidaria y también en negativo y positivo, con una constatación radical y un voto de sabia resignación, en eco al abandono matricial o a la promesa de mundo, que se entiende como promesa de mundo enamorado, es decir, mágico: “*Ya no seré feliz.*”

*Tal vez no importa. / Hay tantas cosas en el mundo*". A lo cualitativo visto como lo mágico se contraponen lo cuantitativo como posibilidad, en su diversidad numeral, de albergar sentido y poema en algún aquí y ahora posible, en alguna gota o "instante cualquiera", que el poeta dice ser "más profundo y diverso que el mar". La valentía de poder seguir viviendo en un mundo sin magia, en donde se constata que en cada "hoy sólo tienes la fiel memoria y los desiertos días", consiste en practicar el arte del olvido, que ningún libro enseña, pero que se aprende en el libro del vivir viviendo, adentro mismo de la memoria, sin caer por ello en la locura de lo memorioso, recuperando en ella lo memorable, es decir, "el tiempo perdido", aquello que abre la posibilidad a la profundidad y diversidad de un instante cualquiera, de una gota de mar que parece igual a otra y, sin embargo, tiene en su diversidad la promesa justamente de que no te mate una guitarra, sino de que de nuevo te entusiasme y te arrebate. Se trata de un instante contra el olvido, un instante que, en el hoy, emerge aislado, "sin antes ni después, contra el olvido, / y que tiene el sabor de lo perdido, / de lo perdido y lo recuperado" (Borges, poema *El Tango*).

El arte del olvido bueno y bello, para poder seguir viviendo los instantes arrancados a la eternidad, consiste en que ya puedas interpretar y sentir "un símbolo" y "una rosa" sin "desgarro", y que puedas escuchar una guitarra sin que te "pueda matar". Aunque, desgarrar no es tampoco destrucción ni posibilidad de matar es simplemente el morir, que no es la muerte propiamente dicha.

Al fin, Vermeren y su compañera me recogieron, como habíamos previsto, y nos fuimos por calles desconocidas, un mapa incierto en el recuerdo de la última vez que ellos habían ido a Enrique de Vedia, diciéndole al conductor que volteara en la próxima a la izquierda, mientras la señal era hecha con la mano derecha e indicaba hacia la derecha. Después de esas disputas de pareja un poco tensas, encerrados en un auto, de noche, sin conocer la ruta, miopes los tres, y buscando a tientas una dirección, llegamos a puerto. Una casa grande, como las de Palermo o Boedo Antigua, con patio central. Abrió la puerta un ángel, mezcla de María/Marta o Ariadna/Elena, y detrás, proveniente de una inmensa cocina, venía él, con su cabellera como gaviota antártica en vuelo, con sus cejas en batalla, dando la entusiasta bienvenida a sus amigos y a mí, que por llegar con sus amigos recibía el mismo trato alegre y hospitalario, como diciendo: *entre que aquí también hay dioses y*

*una diosa coronada*. Retuve la emoción cuando le empuñe la mano. Era el domingo primero de agosto de 2010. Yo estaba enfrente, en carne y hueso, de Don Juan “Tata” Cedrón, la voz legendaria, el quinto elemento de *Cuarteto Cedrón*. Vermeren no me había dicho, adrede, donde quién íbamos a cenar. Compartió con la sonrisa de la amistad mi confusión y mi emoción.

Toda la cena fue la fiesta generosa de la amistad compartida y celebrada. Sentí que se me acogía en el grupo selecto de los que ven con los oídos y escuchan con los ojos, compartiendo un puchero delicioso, autoría del maestro, bebiendo un Malbec de buena bodega y recitando *Idilio muerto* de César Vallejo.

Cedrón me preguntó si mi apellido tenía algo que ver con el gran poeta peruano. Desde joven, interesado por la poesía, me preguntan por esa filiación, como quien pregunta por un eslabón perdido en las recuas de los Andes entre lo ibérico y lo americano que une a Colombia y Perú. Lo que pasa es que todo ser que sabe del arcano de la emoción tiene en el corazón un *pájaro salvaje* que llora por un idilio que anima el misterio del tiempo perdido, de la blanca melancolía y la errante saudade.

Al terminar la cena, Cedrón me invitó a pasar de la cocina al salón, tomó un CD del *Cuarteto, Canciones de algún país*, y puso la canción número 14 (poema *Idilio muerto* de César Vallejo / música de Juan Cedrón). Cerré los ojos y, ensimismado, recorrí de un golpe toda la historia de los Vallejo, estirpe de muleros que, por los caminos de los andes, iban dejando en cada pueblo algún afán, alguna franela, algún *sabor a caña del lugar*, el frío sempiterno de la Rita, llevándose en el corazón el llanto salvaje de un pájaro en las tejas. Cuando abrí los ojos, Don “Tata” me estaba dedicando el CD y me lo regaló.

Llegué a casa y describí a mis amigos por internet la emoción. Carlos-Enrique Ruiz me pidió de inmediato que entrevistara a Cedrón, en exclusiva, para la revista ALEPH.

### **La entrevista y su preámbulo**

Juan Cedrón me dio cita en su casa de Villa del Parque para el jueves 19 de agosto de 2010, a las 11am. Me indicó la ruta y yo fui en bicicleta. Me acompañó el joven escritor colombiano Daniel Álvarez Betancur, a quien le pedí el favor de tomar las fotos. Cedrón nos recibió en su inmensa cocina. En la gran mesa de vieja madera se encontraban dispersas varias partituras y composiciones en preparación. Ya sabía yo, a la lectura del libro de Antonia García Castro, que la cocina era el centro clave donde se “preparan” las canciones de Cedrón.

Juan Cedrón es artista cantautor y compositor argentino-francés. Nació el 28 de junio de 1939 en el hospital Rivadavia y se crió en Núñez, frente a la estación Rivadavia. Cuando era chico hablaba con la “t”. Cuenta que fue su abuelo quien lo puso “Tata”; a los seis años, los muchachos del barrio le daban plata contra palabrotas –“la tuta te te te tarió”, y así se divertían. A mí me gusta decirle *Don Tata*. Cuando tiene doce años, la familia se muda a Mar del Plata. Tiene cuatro hermanos hombres y una hermana mujer. Su padre se llama Antonio Alberto Cedrón y su madre, María Bottegoni. Juan Cedrón tiene el don natural del canto. Cuenta que, cuando niño, después de la cena, cantaba tangos a capela. Su padre vende una batería de autos para comprarle su primera guitarra. A los 18 años se va a Rosario a estudiar y conoce la soledad, leyendo *Cuentos de amor, de locura y de muerte* de Horacio Quiroga. A los 22 años se radica en Buenos Aires y empieza la composición musicalizando poemas de Julio Huasi y Juan Gelman, marcando su preferencia por la poesía, por ese caracol vital y sonoro que expresa la intimidad humana, el misterio del mundo y la vibración del alma. Juan Cedrón debuta en 1962 en Buenos Aires, en el Luna Park, en un acto al poeta español, Marcos Ara. Desde entonces, como dice García Castro, hay un “*pacto de amor con la poesía*”. A través de poemas musicalizados, Cedrón y *Cuarteto* potencian una marca propia, una quimera y una encrucijada propias: el tango poético urbano, rescatando elementos medulares, gestos y estéticas de la poética tradicional lunfarda. Aunque “urbanos”, Yupanqui gustaba preguntar: “*pero nosotros urbanos, ¿qué sabemos del cerro y las vaquitas?*” Nada, porque la poética urbana del tango no se encuentra en oposición a la poética pastoral, pues el Tango, siendo una canción a la urbanidad de una ciudad, Buenos Aires, no canta a Buenos Aires propiamente, por eso trasciende el localismo y el folklore.

En 1964, *Cuarteto Cedrón* se radica en París. “Lo más importante es que Francia nos dio un espacio para poder seguir creando. En ningún momento nos sentimos desarraigados”, confía Don “Tata” a Antonia García Castro en entrevista. García Castro acota finamente la trama vivencial de la obra musical de *Cuarteto* que se vuelve indisociablemente una historia cultural franco-argentina. El análisis filosófico de García Castro, inspirado en el concepto “hueco vacío” en el meollo de una cultura, según Michel Foucault, muestra como *Cuarteto Cedrón* en su obra marca la exterioridad de lo argentino en Argentina y de lo francés en Francia. Yo diría, que la poética musical de *Cuarteto*, en particular el canto de Don “Tata”, tensa, emociona y musicaliza la argentinidad del uno y la francidad del otro, es decir, lo “afranciargentinizado”, es decir, lo indecible, el “hueco vacío” de una cultura, en tanto y cuando entra en relación compleja con otra cultura. “Espacio en blanco” por el cual ella (la cultura) se aísla de otra, marca la frontera, y por eso mismo, en movimiento autorreferencial permite al otro que se le identifique y se le designe como algo que tiene valor propio. Pero yo diría también que *Cuarteto Cedrón* y, en particular, don “Tata”, no solamente le marcan a lo argentino su valor y a lo francés el suyo, sino que también hacen el círculo virtuoso entre dos culturas, frontera de la indecible mestizaje, por eso, la obra musical de *Cuarteto*, entra como *El Tango*, en el patrimonio inmaterial de la humanidad.

En 2004, después de treinta años de tener a Francia por puerto, Juan Cedrón decide regresar a vivir de nuevo la vida barrial del viejo Buenos Aires – componiendo, cantando y tocando hasta en una verdulería, porque el frutero es un amigo lector y melómano, y porque el templo del arte es la calle, como el templo de la democracia es el ágora. Cedrón se instala con una simple maleta en el Boedo Antigua, con su eterna valija-quimera, su arte y su voz, antes de encontrar una casa de esas donde uno siente raíces solariegas, en Villa del Parque, en donde vive con compañera y su nenita, creando, amando, disfrutando la luz indecible del Sur. Su casa es un puerto de creatividad, de amor, de amistad, de hospitalidad.

*Cuarteto Cedrón* y su quinto elemento son, en palabras de la biógrafa, traductora y escritora, Antonia García Castro “un pacto de amor con la poesía”: “Entre 1964 y el año 2010, *Cuarteto Cedrón* ha producido 37 discos. Juan Cedrón es el autor de

*música de 197 temas, entre los cuales prevalecen las canciones (175). Cuarteto ha grabado 73 temas de otra autoría”.*

Un pasante puede decir rápidamente que *Cuarteto* toca tangos, milongas, candombes, valeses, rancheras, huellas, estilos, inspirados en la tradición popular porteña y argentina, pero la realidad es que, cuando toca *Cuarteto* y canta Cedrón, hay una tensión tal en el alma, una emoción tan fuerte, una quimera tal en la encrucijada, que si bien reconoce uno temas de la música popular argentina, se puede decir que *Cuarteto Cedrón* es, en la estirpe de los grandes, quien hace de *El Tango* una singularidad tan perfecta que se convierte en una propuesta universal, en la musicalización erotización de la humana condición.

Juan Cedrón ha compuesto música para cine y espectáculos, música instrumental, pero a mi parecer y de personas más versadas que yo, Juan Cedrón pasa a la historia de la música en el mundo como el musicalizador de grandes poetas y escritores latinoamericanos, como Juan Gelman, Raúl González Tuñón, César Vallejo, Homero Manzi, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Luis Alposta, Julio Cortázar, Antonia García Castro, pero también el alemán Bertolt Brecht (el poema *El Ciruelo* en canción produce una emoción sin igual), el español Francisco de Quevedo, entre muchos otros.

### **Al fin, la entrevista**

**NVG:** “Tata”, le agradezco (JTC me pide que lo tutee) de mente y corazón la amable disponibilidad y hospitalidad, por recibirnos aquí en tu casa, en exclusividad para la revista colombiana ALEPH. El trasfondo de mis preguntas, el acercamiento a tu persona y a tu obra artística, me vienen del libro que Antonia García Castro ha consagrado *Cuarteto Cedrón*. Los Antiguos griegos, quienes fueran los primeros en dar un método al cuestionamiento del asombro que nos produce el mundo, las cosas y los seres, hacían filosofía diciendo que el universo está compuesto de cuatro elementos –Agua, Fuego, Aire y Tierra. Anaximandro, uno de los grandes filósofos llamados presocráticos, dijo que el universo está en realidad constituido de cinco elementos, pues los cuatro elementos fundamentales requerían de un quinto elemento, que no es uno más, sino el que cuenta, recuenta y

da cuenta de los otros para entender las alianzas que producen y de las cuales están hechos los seres compuestos, a saber, la Inteligencia. Esa idea corre por el libro de García Castro a la búsqueda del sonido diferenciador y representativo de *Cuarteto Cedrón*. Uno entiende que se habla de una voz, de la tuya. Te pido que la entrevista empiece recordando tu infancia y el descubrimiento de ese don que tienes, de ese quinto elemento. El arte de consolar a la guitarra con la voz lo heredas de tu madre; también tienes la fuerza de la ternura y la inteligencia de la emoción. Recordemos que el 2 de junio de 2008, el día del entierro de tu mamá, pronunciaste una plegaria de agradecimiento y de despedida: *“gracias por cantar cuando no teníamos un mango con los pies en el barro bajo la lluvia. Así me enseñaste a cantar, gracias vieja”*. En otro lugar, en una entrevista en el 2009, dices algo también muy bonito y sabio: *“cada niño no nace con un pan bajo el brazo, nace con una esperanza”*. Cuéntenos el descubrimiento de tu voz, de *“El primer organito”*.

**JC:** *Lo de mi vieja es porque con ese tipo de vida que llevábamos de chicos, a pesar de la “sala sucia y oscura” o de la “vida sucia y oscura”, como decía Tuñón, mi madre cantaba, cantaba, o sea: no es que cantaba al dolor o a la alegría, no, cantaba. Eran cantos que no representaban el dolor de la miseria, ni la esperanza. No había “un mensaje”. Era simplemente el “sonido”, lo de mi mamá, cantaba porque le salía del cuerpo, de adentro. No decía “que mal que estamos, no tenemos dinero”; ni tampoco: “vamos a tener dinero, hay esperanza, vamos a ganar, los pobres del mundo algún día serán reconocidos”. No pues, cantaba lo del “pañuelito blanco... que te ofrecí bordado con mi pelo (letra y música de Juan de Dios Filiberto). Creo que de ahí me viene a mí un poco esa cosa intuitiva de no mezclar muchas cosas. Te hablo de la voz.*

**NVG:** Es interesante que digas que aprendiste a cantar por cantar y no por vehicular mensajes o reivindicaciones, pues es sabido que, en ciertos medios, la música de Juan Cedrón, como la figura mundial de *Cuarteto Cedrón*, está relacionada con una “música de mensaje” o a “tema comprometido”, en el sentido sartriano de *“artiste engagé”* (“artista comprometido”).

**JC:** *Bueno, sí, ¡yo soy un ciudadano comprometido! He militado. Me intereso por lo que pasa en la sociedad, en la economía, en la educación, en la cultura. Soy un “ente ciudadano”. Lo que pasa después es que hay recuperaciones, hay grupos, partidos políticos o*

*gente que recupera, que opina, que lo encasilla a uno. En realidad y si se quiere, canté muy pocas canciones que llaman “comprometidas”. Una que es “La cantata del gallo cantor”, con poemas de Juan Gelman, que habla de un fusilamiento. Lo que pasa es que uno ha sido testigo de algunas cosas. Ese poema es sobre una masacre. Le compuse la música porque me conmovía. De la misma manera que canto cosas neutras, canto cosas que no lo son. Digamos, cosas que yo entiendo, razono, fijo, deseo. Y después hay cosas que hago porque salen del cuerpo. Pero si compuse la música de “La Cantata” de Gelman es porque hay en ella el testimonio de un drama que yo también viví. Yo militaba; algunos de los que mataron eran compañeros míos. Y después también compuse la música de otra poesía de Gelman, “La Balada del hombre que se calló la boca”. Que también tiene un mensaje. Pasaron años y vinieron los coroneles al poder. Digamos que nadie es propietario de una revolución. Recuerdo que Brassens cantaba una canción que decía: “morir por las ideas, de acuerdo, ¿pero por cuáles?” Entonces, ahora que canto “nadie tiene la revolución”, pregunto, “¿cuál revolución?” Claro que todos sabemos bien cual es. Yo también la quiero. Pero, a veces, no hace falta decirlo. No es que yo me cambie de bando. Igual, quedó ese estigma: “canción de protesta”. A mí no me interesa hablar de “protesta” como tal. He discutido con muchos compañeros que hacían música comprometida. Con Ángel Parra y con tantos otros en los años setenta. Recuerdo que en la esquina de Reconquista con Córdoba, había un teatro en donde estábamos representando una obra de Gelman. Vinieron los compañeros y empezamos a hablar de arreglar el mundo. Yo dije, bueno, entonces el día que se arregle esta sociedad, que se tome el poder, ¿no vamos a cantar más? La canción puede tener que ver con un mensaje, con un compromiso, con una protesta, pero la canción también es otra cosa. Lo voy a certificar con humor contándote una anécdota de Borges. Fue a pagar su leche en un bar de la avenida Córdoba y el mozo dijo: “no, ya pagaron los muchachos que están en la otra mesa”. Borges va para agradecerles y les pregunta: “¿y ustedes, a qué se dedican?” –“nosotros escribimos como usted”. –“¿y qué escriben?” –“canciones de protesta”. “¡Ay! ¡Qué suerte que tienen! Yo cuando estoy enojado ¡no puedo escribir!”.*

**NVG:** En el lenguaje estético de tu obra, hay un lazo muy fuerte con la tradición, con el lunfardo. Cuéntanos tu relación en la infancia con el hablar, con esa entonación inconfundible, con ese juego de sentidos y contrasentidos heredados de la fusión migratoria rioplatense a finales del siglo XIX y comienzos

del siglo XX. Sin embargo, recordemos que en los años cincuenta, durante tu niñez, ese lenguaje era ya un clásico, un hablar de una época que ya no existía.

**JC:** *Si uno quiere saber cómo hablaban los chicos de la ciudad en aquellos años, hay que ver la película de Torres Ríos, “pelota de trapo”. Ahí vas a escuchar como hablábamos nosotros en los años 1940, 1950. Teníamos una forma de hablar que era la forma de hablar del pueblo. La evolución del lenguaje, en aquel entonces, era más lenta, pues no existían todavía los medios de comunicación de hoy en día...*

(Aquí, JC se detiene, duda, me mira mientras leo mis apuntes... y me dice, en tono suave, como para que no nos oigan: “trata de que yo te hable a vos, sino no puedo hablar, si no te puedo hablar a vos, no hablo. Yo te hablo a vos”... Me precisa que si yo no lo miro, cuando él me mira, no puede seguir, porque él, a quien está hablando, ¡es a mí! Aprendo la lección, recojo mis apuntes, y me concentro en la entrevista, mirándolo a los ojos durante todo el tiempo, sin lazarillo de notas...).

**JC:** *¿En qué íbamos?*

**NVG:** Hay en ese lunfardo una creatividad que uno encuentra en tu manera de entonar y en la manera de darle a las palabras varios significados...

**JC:** *El lunfardo que hablaba en esa época lo hacía de manera natural. Nunca me propuse hablar de esa manera. Cuando durante los sesenta y setenta viene la invasión de los ingleses con el rock, prevemos que habrá penetración de una forma de hablar que no es la nuestra y que es una imposición. Por cierto, hay que cambiar de manera de hablar, hay evolución del lenguaje, pero que nadie te lo imponga. Y la diferencia durante esos años está en que te querían imponer cierta habla...*

(... el timbre del teléfono nos interrumpe, “Tata” se disculpa y dicta por el auricular la dirección de su casa: “es Enrique de Vedia, sí, ¡de Vedia! con “v” corta, sí, casa, es villa del parque y está a la altura de Jonté, al 3400. Bueno, yo le voy a decir a Antonia que le mande el email, de todas maneras. Bueno, muy amable, disculpe, adiós”. Cuelga y dice: son los “master”).

... ¿En qué íbamos?

**NVG:** Decías que hubo una invasión del lenguaje y de la manera de hablar con la introducción del rock. Es ahí cuando, a comienzos de los sesenta, fundas *Cuarteto Cedrón*. Y se ha dicho que “*Cuarteto* es como una reserva ecológica de identidad”...

**JC:** *Puede ser. Yo, en esa época, tenía 18 años, vivía en el campo, en Mar del Plata y hacía canciones. Me daba cuenta de que había una música muy rica, que yo conocía –la de Manzi, Expósito, Discépolo (el “tango es un pensamiento triste que se baila”, Enrique Santos Discépolo, citado por Sabato, Tango discusión y clave, p. 11 ed. Losada, Buenos Aires, 1963), una letra y una música extraordinaria. Entró la televisión en los cincuenta, se cayó Perón. Y se cortó... no había más orquestas...*

(...suena otra vez el teléfono: -Bueno, voy a cortar. -No, por favor, adelante, le digo. “*Hola, si, ¿quién habla? ¿A quién se dirigió? Bien, bien. Estoy en una notita... estoy en una nota. ¿Nos vemos mañana? A las 14. ¡Fenómeno! ¡Disculpa! Chao, chao*”. “-un ensayo... es para el ensayo de mañana”. –“¿Y dónde ensayan?” –“allá en lo del contrabajista”. –“¿y se puede ir a escuchar?” –“sí”. –“¿Me das la dirección?” –“sí, es de dos a cuatro, es chiquito, pero igual, ¡vení!”...).

... ¿En qué íbamos?

**NVG:** ... la caída de Perón... Cuando te conocí y vine por primera vez a tu casa, el domingo 1 de agosto pasado, me impresionó ese “libro fundacional” del peronismo que orgulloso me mostraste como un niño que muestra una buena nota en la escuela, y sentí que, de la misma manera que tu obra musical es una reserva ecológica cultural argentina, un eslabón entre antiguos y modernos en la Argentina, también podría uno ver en vos una “reserva ecológica de la identidad peronista”.

**JC:** *Una vez el hijo de un peronista famoso andaba en que si sí, que si no, y entonces me dijo: “sabes, Tata, lo que pasa es que el que no lo vivió, no lo entiende”. Porque lo que se*

*vivió pudo parecer como una mezcla rara. El libro que te mostré es una muestra extraordinaria de todo lo que se hizo entonces en la Argentina. Y eso es lo que yo rescato del peronismo: que con apenas 12 millones de habitantes haya puesto, a comienzos del siglo XX, a este país entre los primeros del mundo; que en cinco años, con el gobierno de Perón, se haya industrializado, con aviones, flota mercante, ferrocarriles, petróleo, rutas, escuelas. Perón tenía la idea de que era con el pueblo que había que formar el embrión de un estado coherente para la Argentina...*

**NVG:** ... pero Perón se volvió peronismo, populismo, ideología...

**JC:** Eso de "ideología", yo no lo entiendo. Se volvió que los yanquis vinieron, que la iglesia vino y que la oligarquía vino. No es ideología. ¿Se llama ideología, a la iglesia?...

**NVG:** Marx llama a la religión "opio del pueblo"...

**JC:** Ideología de opio, bueno. Entonces fueron los yanquis, la oligarquía argentina y la iglesia los que echaron a Perón. ¿Entendés? Yo le pregunto a los argentinos que están en contra del peronismo: -¿a Perón lo volteó la iglesia? - ¡sí! -¿a Perón lo volteó la oligarquía? - ¡sí! ¿Lo voltearon los yanquis? - ¡sí! -¿de qué lado estamos? Listo, ¡nada más! ¿Qué ideología? -Economía, ¡economía ideológica!

**NVG:** Volvamos a la relación del lunfardo y de la poesía en tu obra musical. Están íntimamente relacionados. Algunos dicen que una cosa son las letras de los tangos con su hablar lunfardo y otra los versos de los poemas con su lengua culta. Cuentas una anécdota con respecto al poeta Juan Gelman. Que cuando fuiste a verlo por la primera vez y le dijiste que querías hacer canciones con sus poemas, él te autografió *Velorio del Solo*, y te dijo: "acá tenés el libro, si querés hacer algo, hacé algo de ahí". Y agregó: "yo si quisiera hacer tango como Manzi haría mil". Tú empezaste a musicalizar los poemas de Gelman. Cuando cuentas que el negro Portantiero te interpela y dice: "no cantes más esos poemas de Gelman ¡canta tangos!" ¿Qué significa entonces la relación entre el tango y la poesía?

**JC:** El otro día, en el programa de radio que estoy haciendo, alguien dijo que Gelman y yo le habíamos faltado el respeto a Manzi. Lo que no es cierto. Manzi es el poeta que más

*quiero e interpreto. He musicalizado sus poemas inéditos, que me los regaló su hijo, Acho. En realidad, la fanfarronada de Gelman es profunda. Tenía que ver con la facilidad de la imitación. Si era para imitar con técnica y escribir “a la manera de Sur”, cualquier talentoso lo hace. Pero para hacer un tango autentico y fuerte, único, como “Sur”, eso no se hace imitando a Manzi...*

**NVG:** A comienzos de los sesenta empiezas a cantar en trío, luego en 1964 se estabiliza lo que ha sido tu obra en equipo, *Cuarteto Cedrón*. Pero eres cantautor y guitarrista; te hubieras podido quedar un cantautor de renombre propio y solitario, sin crear una agrupación, ¿por qué siempre buscas cantar con otros?

**JC:** *Bueno, ahí hay una cuestión, si querés, “ideológica”, no sé cómo decirlo, tal vez ética. Se trata de una manera de vivir. Pienso que vivimos en comunidad, que estamos con la gente. El sistema capitalista es individual. El sistema de ganar dinero del liberalismo es individualista. Por eso pasan los desastres que están pasando, no se defiende a la comunidad, porque el sistema capitalista se mofa de la comunidad, sólo piensa en lo uno, después se asocian, pero para beneficio individual. Yo siempre quise compartir. No me gusta tocar solo. Me gusta tocar con alguien, que hagamos algo juntos, que haya una emoción. Es fácil: es como comer solo o acompañado, como dormir solo o dormir acompañado...*

**NVG:** También eres reacio a la técnica moderna de grabación virtual e individual que no graba el sonido de conjunto, ni la sazón sonora que surge del conjunto de los que tocan, sino de la recomposición virtual de la grabación. Cuéntenos un poco de esa “cocina” musical y emocional que hace el aroma propio y el sabor de identidad sonora de *Cuarteto Cedrón*.

**JC:** *Ahora la industria cultural graba en digital y se graba cada instrumento individualmente, y los músicos por separado. Hay grabaciones de músicos que nunca se han reunido. Ahora, por internet, le mandas la partitura a un músico de India que te interpreta y graba y te manda el resultado por internet y lo mezclas con otros, etc. Hasta existen programas y procesadores que te imitan virtualmente interpretaciones de grandes compositores, sin la emoción, sin la presencia de la interconexión de los sentimientos en un conjunto de músicos. Música sin afecto. Interpretaciones sin sujeto. También, con los sistemas de grabación se busca una falsa perfección, cuando se busca que los músicos coincidan o terminen al unísono, a sabiendas que esa tensión, esa fricción, esa imperfección técnica, si se quiere, eso es la incidencia por donde emerge la emoción. Hay grabaciones originales de tangos de Gardel con equivocaciones o defectos y Gardel los dejaba adrede. Y*

*eso que tenía toda una maquinaria y una empresa para regrabar y corregir. No es como nosotros que teníamos unos pesos para la grabación y no teníamos con que más regrabar si salía mal. Pero Gardel sabía que cuando uno se equivoca, pasa algo diferente. Y no es que la emoción sea un defecto. Ahora, hay músicos que están volviendo a grabar juntos, sin la tiranía del sonido técnicamente puro. La grabación del sonido puro aturde, amalgama. Pienso que hay que volver a grabar en vivo, que los músicos toquen juntos y se escuchen entre ellos, que haya interconexión, tensión y emoción musical, que los músicos toquen oyéndose y mirándose a sí mismos y a la música, en vez de estar con la nariz metida en la partitura. Eso para mí es fundamental.*

**NVG:** *Cuarteto* nace en Buenos Aires, pero es en París en donde va a crecer, tener sus años de madurez y cosechar muchos éxitos, tocando en los escenarios más prestigiosos, grabando en las mejores disqueras. No es azar que sea justamente París en donde el cantautor tiene importancia y reconocimiento. Tú vas a vivir treinta años en Francia, de 1974 al 2004. Cuéntanos tu experiencia francesa.

**JC:** *La primera vez que vos llegás a París sentís esos olores de los barrios, cuando los había con identidad, en Montparnasse y la comunidad bretona, el olor a pastis y a gitane en los bares, el aroma de las queserías. Nosotros retomamos por decir los lazos de la “cultura de mayo del 68”, que era mi generación. Lo que se hacía en los diarios, en la filosofía, en la literatura era la generación del 68, que apoyaron Cuarteto Cedrón, que se sintieron reflejadas en la música de Cuarteto como en la de un referente cultural. Cuarteto tiene medio siglo y sigue teniendo su público, personas que se emocionan con esta música. Se trata de un fenómeno extraordinario. El otro día me encontré con un hombre mayor que me dice: vos no sabes quién soy, pero recuerdo que en los comienzos de los 70’s, el cuarteto daba un concierto en la universidad de Buenos Aires y no quedaba una sola entrada, ya estaba todo vendido. Vino una persona que quería entrar así fuera de costado y sentarse en el suelo. Y no la dejaban entrar. Entonces dijo: es que ese muchacho va a cantar una canción mía: era el poeta Raúl Gonzales Tuñón. ¿Te das cuenta? Tuñón era nuestro Prévert, nuestro Neruda. Grandes artistas, pintores, escritores, Cortázar, tenían al Cuarteto por un referente siempre presente. Y nosotros hoy, aquí cebando mate.*

**NVG:** Tú has recibido altos honores de Francia, tienes la nacionalidad francesa, tus hijos crecieron y viven en Francia, gran parte de tu obra musical la haces en Francia, pero en el fondo de ti, sigues siendo el niño de aquella foto con tu mamá en una playa de Mar del Plata, en 1951, y que se pone la mano en el corazón cuando toman la foto. Te caracteriza la emoción y la luz. En una entrevista dijiste que regresaste a vivir a Buenos Aires por “la luz”. ¿Y qué te trajiste en la maleta después de 30 años en Francia?

**JC:** *Y me traje en la maleta el corazón de los franceses. La verdad es que los quiero mucho. Me han escuchado, me han honrado, me integraron bien, sin interés, únicamente por el canto, nunca me exigieron que cantara en francés, jamás, siempre canté en castellano y me escuchaban, cada uno se hacía como una historia en su cabeza de la canción que yo cantaba, únicamente con el sonido de mi voz, uno veía que se ensimismaban, con la musicalidad y la emoción, y no con el sentido de las palabras.*

**NVG:** Has regresado a vivir y trabajar en la Argentina en el 2004. Desde entonces, te ha tocado la experiencia de un gobierno que reivindica cierto “peronismo de izquierda”, con una propuesta de nueva sociedad, una especie de “capitalismo socialista”.

**JC:** *Parece paradójico, en un momento en donde los movimientos alternativos y revolucionarios han ido desapareciendo: el Che Guevara, el tercermundismo, De Gaulle, Vargas, Perón, Allende, el socialismo en Latinoamérica. Ha sido una lucha entre el sistema capitalista y otro sistema. Con la globalización se empezó a decir que estábamos en la era del fin de las ideologías, con la caída del muro de Berlín, los cubanos empezaron a utilizar imágenes casi pornográficas para vender las playas del país. Hubo afiches con un culo en tanga, muy sugestivo, una playa paradisíaca, en mensaje subliminal y un lema: “¡visite cuba!” Yo, hasta los entiendo, porque los asfixia el embargo estadounidense. Pero cuando se transa a ese nivel, todo se derrumba. No es la culpa de los cubanos, el mundo entero se ha transado, dejó de luchar. Hasta el gobierno socialista de Francia tuvo que gobernar en cohabitación con la Derecha, decir que no podían “recibir toda la miseria del mundo”, que “el estado no podía regular el mercado”. La globalización del capitalismo financiero marginaliza a las minorías y hace perder la identidad, el sentido de las cosas y la vida; deshumaniza, hace perder la dignidad a las personas. Eso obliga a replantear la concepción de otro tipo de individuo y de individualismo, de otro tipo de capital y de sociedad, a luchar con otro tipo de lucha. Pero mi regreso a Argentina no es político, es emotivo, artístico si se quiere. Volver a Buenos Aires fue para mí redescubrir una ciudad mágica dentro de mi memoria, volver con mi compañera y tener con ella una hija, separarme después de cuarenta y cinco años de casado, todo un “quilombo” que revolucionó la familia tradicional. Me he integrado a la vida del barrio. Soy amigo del carpintero que me hizo la mesa de la cocina, del verdulero en donde organizamos conciertos barriales, con otros vamos a caminar y hacer deporte, en la vuelta vive el hijo de un cantor famoso que cantaba con Piazzola, nos reunimos en un bar e improvisamos canciones, es una vida barrial, solidaria, humana. Es una vida barrial sin partido político, sin asociaciones.*

**NVG:** Hay en la Argentina de la era Kirchner una corriente peronista que busca recuperar la identidad nacional, el gobierno del pueblo y para el pueblo. Se puede ver en la propuesta de la “ley de medios”, donde se busca que el estado argentino pueda regular las industrias culturales en beneficio de una producción y difusión cultural que no estén condicionados a monopolios extranjeros, condicionando los contenidos culturales según la oferta y la demanda, en un mercado de “productos culturales descartables”. ¿Cuál es tu relación con la proposición cultural peronista de la era Kirchner en la Argentina?

**JC:** *Todo se podría tergiversar, pero “justicia social, independencia económica y soberanía política”, lo que planteaba Perón en el 45, sigue tan válido entonces como ahora. Recuerdo a mi hermano Osvaldo, que me sigue a mí, un tipo extraordinario, un trabajador, un arquitecto que fundó el “plan arraigo”, participó en la “comisión de la vivienda” haciendo casas populares, me decía: “se requiere un gobierno nacional y popular”. Y ahora debe también entenderse, porque viene la tergiversación con el “nacional socialismo” y el “populismo”. Hay que entender lo nacional como lo de acá. Hay naciones; ojala no hubiesen más naciones, pero es un hecho: hay naciones. Los Mayas, los Aztecas, los Mapuches eran naciones. Se entiende pues lo nacional como lo que es de ese núcleo de gente, de esa nación. Y popular, eso quiere decir que “sea del pueblo”, eso no quiere decir “populismo”. Cuando vos hablás de una ley que busca rescatar lo nacional y para el pueblo, hay que ver si se puede, pues estamos muy compenetrados e invadidos de la prescripción cultural de los países dominantes y prescriptores, sobre todo desde que se impuso la globalización de los medios de comunicación. Hay una penetración en palabras. De chico no decíamos “delivery”, sino “despacho a domicilio”. Y también, palabras de mercadeo que banalizan la cultura. El otro día alguien, que además se dice de izquierda, recibe un disco mío, “Arrabal salvaje”, y me dice “¡qué lindo este producto!”. “¿Cómo que producto? ¿Qué es eso de producto? ¡No ves que es un disco! “Sur” es el tango de Manzi ¿o es un producto? Cántame el “producto Sur”, ¡que boludez! Los capitalistas y comerciantes le dicen “producto” a todo porque creen que todo se vende. Claro que se trata de algo que se produjo, mejor digamos de algo que se hizo. El mismo cuidado hay que tener con eso de las “industrias culturales” porque un artista, una obra de arte no es una cosa industrial. Si quieren hablar de música, de poesía, de arte, que llamen al artista, pero no para hablar de producto, de rentabilidad, de gestión. En los congresos de cultura se habla ahora de todo, menos de lo cultural. No quiero decir que uno tenga que ser ingenuo, que no haya la jungla del mercado capitalista y que no haya que regularizar, hacer cerebro, en función de la cultura. Pero digamos primero de qué cultura se trata. Claro que necesitamos “gestores culturales” para gestionar un concierto, una obra de teatro, una exposición, pero no para gestionar la cultura desde la regulación, porque entonces también entramos en un*

*pensamiento único. Yo digo que no hay que promocionar siempre lo mismo con los mismos. Empezando por nosotros: ¿tiene que haber también otra cosa que el Cuarteto Cedrón!*

**NVG:** Hay un tema complementario a la regulación del “mercado cultural” y es la educación artística, para poder tener ciudadanos con criterio de juicio estético y no consumidores alienados por la histeria del consumismo, que ven la cultura como un “producto descartable”. Al respecto, desde la Embajada de Francia en la Argentina, estamos promoviendo cooperación entre la Universidad Nacional de Avellaneda y la Universidad de Paris 8, con el fin de implementar una cátedra sobre el “pensamiento de artes y medios de comunicación”.

**JC:** *¿Qué enseñar? ¿Cómo enseñar? Recordemos que Malraux nombró en 1966 a Marcel Landowski director nacional de la música para que todos los niños franceses aprendieran música. Se empezó formando los profesores y se impuso el solfeo. Se olvidó que también se requiere promocionar la intuición musical, la improvisación. Hay algo que se aprende pero no se enseña; algo que no está en ningún método musical y que se llama emoción. Digo que hay que tener cuidado con la tiranía del solfeo, porque esteriliza. Como hay que tener cuidado también con la tiranía de la ortografía. Víctor Hugo tenía faltas de ortografía.*

**NVG:** Tata, ¿cuál es tu relación con Dios?

**JC:** (sonrisa marrullera)- *Mirá vos, algo debe haber, qué se yo. Soy ateo, en el sentido de que no practico. Cuando era pibe, hasta blasfemaba. Algo hay en el cosmos, alguna fuerza rara; no hablemos de la iglesia, pero bueno, cumplió su función. Por otro lado, está la familia. Yo vivo muy emocionado de haber tenido los hermanos que tuve, el cariño que tengo por ellos y por mi vieja y mi viejo y mis tíos. Eso es lindo. Y no es que seamos una familia dependiente o unida por negocios, sino que es la emoción de haber vivido cosas.*

**NVG:** ¿Te parece que el don que tienes te asemeja a la divinidad? Es decir, la capacidad de tamizar con la emoción el mundo, las cosas y las personas, musicalizando, compartiendo, tejiendo comunidad en el sentido tradicional de “iglesia” o de “religión”.

**JC:** *Una vez alguien dijo que Cuarteto Cedrón era como una familia. Y eso era verdad, mantuvimos durante decenas de años un grupo haciendo música: componíamos, tocábamos, cantábamos, hacíamos raviolis, llevábamos a los chicos a la escuela, pasábamos las vacaciones, compartíamos el dinero en partes iguales. En ese sentido éramos una familia*

para poder... "PRO-DU-CIR" arte, en realidad, lo que hacíamos era vivir y crear... Volviendo a tu pregunta. Pienso que hay algo en el universo. Yo soy un intuitivo. No tengo bachillerato. La escuela, a penas la empecé a los siete años porque me enfermé y mi mamá me guardó en la casa. En realidad, solamente estudié guitarra y luego, música. Con el tiempo y las vivencias pareciera que tuviera cierta filosofía, es decir, que sé cómo se concretiza una idea, como la podés redondear. Sé que lo sé por intuición y luego, razonando, sé cómo se redondea una idea, se mueve la gente, qué piensa, qué ideología tiene, cómo mienten, cómo aman. Es un conocimiento resultado de vivencias...

(De nuevo suena el teléfono. –“no, no hay problema, yo estoy acá, en casa. Un beso. Chao, chao”. –“Me vienen a pagar, como voy a decir que estoy ocupado”).

... mirá lo que tengo ahí, hojita de coca que traje de Jujuy” (risas)

**NVG:** ¡Reconfortante! Uno siente que siempre estás dando, que hay una generosidad en tu arte de musicalizar. La generosidad del artista que está dando y no está pidiendo, que está dando, en realidad, lo que no tiene, y no lo que le sobra, pues está creando.

**JC:** El otro día me contaron que un cantor medio cursi no cantaba “Malena” que porque no podía decir “más buena que yo... te siento más buena, más buena que yo”. Y Manzi era buenazo. Estoy a punto de sacar un dicho que diga “sos más bueno que Manzi!”. Homero Manzi era un tipo integral: se interesaba por todo, por la política, escribía poesía para tango, era periodista, hacia cine, tenía una visión nacional y una conciencia latinoamericana, era un pensador. Es uno de los forjadores del caldo de cultivo de donde surge Perón. Era un “poeta en la tormenta”.

-----

**Nota bene:** En homenaje la revista ALEPH de Manizales, Colombia. Juan “Tata” Cedrón canta dos poemas inéditos de Homero Manzi, que hacen parten de los 15 inéditos musicalizados con motivo del centenario del nacimiento de Manzi, grabados en 2007 por el Cuarteto Cedrón en el CD *Frisón Frisón*:

### **Mala Estrella**

*Tango*

Letra: Homero Manzi - Música: Juan Cedrón

*Lucero de la alborada  
te busca mi desazón.  
Presiente que estás brillando  
donde se aprieta la cerrazón.*

*Cubierto con luz de estrellas  
te espera mi soledad.  
Ceniza de sueños muertos  
en la mentira de mi cantar.*

*Mentir.  
Canción sin voz.  
Fanal sin luz.  
Amor sin sol.  
Dolor sin cruz  
Grito en la noche sin esperanza  
del corazón.*

*Canción sin voz.  
Fanal sin luz.  
Amor sin sol.  
Sombra y querrela de mala estrella  
que se apagó.*

*El rumbo de tu recuerdo  
orienta mi soledad.  
Te llama mi canto muerto  
pero te oculta la oscuridad.*

*Cubierta con luz de estrellas  
te espera mi corazón.  
Presiente que estas llorando  
donde se aprieta la cerrazón.)*

---

**Palabras sin importancia**

Tango

Letra: Homero Manzi - Música: Juan Cedrón

.  
Escúchame, al pasar, como yo escucho,  
la lluvia que murmura en la ventana,  
pensando en algo que olvidé hace mucho,  
entre las cosas de la vida vana.

.  
Escúchame también como si oyeras,  
esa canción que se enredó en tu vida,  
y que vuelve de pronto sin que quieras,  
y que es más triste cuanto más se olvida.

.  
Y piensa que mi voz misma,  
Y que murmuras lo que ya te dije,  
Y que mi vida se encuentra con tu vida,  
Y que estamos los dos un poco triste.

.  
Aquí estoy junto a ti, toma mi mano,  
no me preguntes para que he venido,  
Piensa que soy tu amigo más lejano,  
y que esta noche vuelvo del olvido.

.  
Escúchame pensando que estoy lejos,  
Nada acerca mejor que la distancia.  
No te diré sentencias ni consejos,  
Ni escucharás mentiras ni alabanzas.

.  
Escúchame, al pasar, indiferente,  
como se escucha el ruido en la distancia.  
Olvida las palabras que te cuente,  
mis palabras no tienen importancia.)