

Walter Heinze

“Un artista debe estar a favor de la luz y la vida”

El 21 de noviembre de 1986 comenzó el ciclo “Música inédita” en el aula de la planta baja de la Biblioteca Popular “Carlos Mastronardi”. En la oportunidad se ofreció un concierto del autor, compositor, intérprete y docente Walter Heinze de la ciudad de Paraná. Posteriormente, en su domicilio de la capital provincial (12/12/86), se realizó este reportaje donde diversos aspectos de la actividad musical, el artista en la sociedad, la enseñanza y demás conceptos se vierten en esta charla que, por su extensión, dan una clara visión de la importancia de la figura del entrevistado.

(Publicado en EL GUALEGUAY, periódico trimestral de información cultural. Año 1 – N° 1. Enero, Febrero, Marzo 1987. Sociedad Fomento Educacional-Biblioteca Popular “Carlos Mastronardi”)

EL GUALEGUAY

SOCIEDAD FOMENTO EDUCACIONAL - BIBLIOTECA POPULAR CARLOS MASTRONARDI

PERIODICO TRIMESTRAL DE INFORMACION CULTURAL DE LA REGION

ENERO, FEBRERO, MARZO DE 1987.

AÑO 1 - No. 1

PRECIO DEL EJEMPLAR: A. 1.

UNA IDENTIDAD GENUINA Y REPRESENTATIVA

Entre los canales de los medios de comunicación la radio, la televisión... y sus esquemas comerciales, mercantilistas, que aportan la verdadera razón de su existencia, cada una de ellas en el camino del nacimiento de nuestra cultura... y nuestra identidad.

Si pensamos que lo dicho es motivo de debate es fácil, lo cierto es que diariamente las posibilidades de encontrarnos, de unirnos al contexto sudamericano, de intentar revertir la situación actual es cada vez más difícil, y cada vez más costosa a ser un camino concreto de translocación.

La cultura es la base de la identidad de un pueblo. Sin su núcleo de partida para considerarnos como tal, nosotros mismos, los mismos intentos. Por eso, venimos buscando, buscándonos para crecer firmes y fuertes desde la raíz, desde la tierra.

Desde la Sociedad Fomento Educacional, fundada el 21 de noviembre de 1981, veníamos buscando la información cultural para Gualeguay en cada un siglo, nos proponíamos ser una ventana, una voz que se escuchara en el resto del país y que revele el trabajo, la acción que desde un seno se está llevando a cabo en la región.

Cuando nuestra ciudad ha sido un referente importante en la provincia y el país con sus aportes culturales, políticos, deportivos, artísticos, la publicación de un periódico con todo el contenido artístico-cultural regional es sinónimo a la búsqueda de una identidad.

Con ese objetivo, desde hace cinco meses se está desarrollando en nuestra sede el "Ciclo Literario", que pretende crear un espacio para los autores y compositores de música argentina que no tienen acceso a los canales de comunicación masiva y a las festivales provinciales, presentándose así, trabajos de creadores que pugnan por construir su identidad genuina y representativa. Y así todas las expresiones artísticas del teatro, la plástica, la poesía, la literatura, etc.

"EL GUALEGUAY" es un homenaje a uno de los pioneros del periodismo gráfico local, separado el 3 de octubre de 1980, semanario de intereses generales del departamento que lleva ese nombre. Es también un homenaje a nuestro río que forja nuestro modo de ser, de sentir y de proyectarnos, como Juan L. Ortiz lo describió en su poema.

"EL GUALEGUAY" se solidifica desde hoy y a través de sus páginas con quienes - desde otros puntos del país - desde un programa de radio, un espacio, una publicación, un grupo independiente o desde el hecho creativo simplemente, están buscando canales de verdadera comunicación.

EL PORQUÉ DEL NOMBRE

Durante la presidencia de la Srta. Alderona S. Quiroz de Giliberti, la Comisión Directiva de la Sociedad Fomento Educacional decidió en la primera Sesión Ordinaria del 2 de marzo de 1977, conmemorar el primer aniversario de la muerte del gran escritor gualeguayo Carlos Mastronardi, fallecido el 5 de junio de 1976, proponiendo agregar a la Biblioteca Popular el nombre del insigne hijo de Gualeguay.

Colegio Histórico de Concepción del Uruguay y luego alférrico algunos años de residencia en su ciudad natal y Buenos Aires, donde cursó estudios de derecho y sin concluirlos.

Radicado definitivamente en la capital argentina, ejerció el periodismo y la crítica literaria y teatral en EL DIARIO SUR, LA NACIÓN, CARAS Y CARETAS, MARTÍN FIERRO, SILESIUS, etc.

Tradujo a Rilke, Apollinaire, Claudel, Elford y otros poetas extranjeros.

Publicó TIERRA AMANECIDA (1926), TRATADO DE LA PENA (1930), CONOCIMIENTO DE LA NOCHE (1937) - volumen que contiene el poema Luz de Provincia VALERY Y EL METODO INFINITO (1954), FORJAS DE LA REALIDAD NACIONAL (1960) y MEMORIAS DE UN PROVINCIAL NO (1967).

En sus oportunidades recibió el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, además del Premio de la Fundación Argentina para la Poesía, Gualeguay lo distinguió con el Mención de Oro en 1970.

Falleció en Buenos Aires en 1976 y fue enterrado en Gualeguay.

LETRAS

EMMA BARRANDEGUIY, escritora local y al Premio Fray Mocho a su novela CRÓNICA DE MEDIO SIGLO, distinción obtenida por segunda vez. La Fiebre del Libro, el escritor en la sociedad, son algunos de los temas que se abordan en la entrevista. Pág. 2 y 3.

DANIEL GONZALEZ REBOLLEDO y la publicación de su segundo libro de poemas TREN TARDIATRO. Entrevista en pag. 4.

PLÁSTICA

CARLOS JOSE QUINTANA, plástico local, plantea las dificultades en su profesión y propone salidas alternativas. Reportaje en pag. 13.

MÚSICA

El Ciclo MUSICA INÉDITA y una extensa entrevista al músico Walter Heinze, luego del recital de apertura. (Seguimiento)

BONSAI

La técnica milenaria de Oriente y el cultivo de este arte por dos hoístas locales. Pág. 15.

EL MATE

Nuestra legendaria costumbre, herencia del pueblo guaraní, y un homenaje al escritor local Amaro Villanueva. Pág. 14.

FACSIMIL DE "EL GUALEGUAY"

Aparecido el 3 de octubre de 1980, semanario de intereses generales del departamento, de la publicación, de la Biblioteca Popular "Carlos Mastronardi".

SUPLEMENTO REPORTAJE A WALTER HEINZE

SITUACIÓN DE LA MÚSICA ARGENTINA EN LA ACTUALIDAD

- Walter: ¿Cuál es a tu entender la situación de la música argentina en la actualidad, a nivel creativo, capacitación, difusión?
- *En general, yo creo que es un momento en el cual convergen una cantidad de tendencias y líneas, digamos. Hay gente que viene del rock, gente joven que está descubriendo por un proceso –creo-natural de toma de conciencia lo que significa la música argentina, los ritmos que tienen su raíz en el folklore, por ejemplo, y los está tratando de trabajar de acuerdo a la sensibilidad personal, desde luego.*

Creo que es un momento donde convergen –como te digo- una cantidad de líneas y a esa línea está –quizá- opuesta aquella otra de gente formada tradicionalmente en la música llamada “seria” o “culta” o “académica”, que desde siempre también incorporó como cosa natural la música argentina.

Pienso que en algunos casos es una cuestión de generación, por ejemplo mi caso, yo soy un músico que siempre gusté de la música popular argentina y que tuve en mi adolescencia la oportunidad de una formación de tipo clásica. Entonces he hecho conciertos de música clásica y desde siempre he hecho música popular argentina sin ningún prejuicio; es decir, pensando lo que se hace desde un plano de profundidad, de convicción, de gusto y de amor, tiene que ser necesariamente recibido con respeto. Ahora, hablar de música argentina así parece un poco amplio y habría que precisar un poco más algunos aspectos. Porque si pensamos que por música argentina quizá se hable de León Gieco o de Yupanqui, son cosas muy distintas; digamos que parten de hechos absolutamente distintos.

Me parece que es rico todo ese proceso que se está dando en la actualidad; rico en el sentido que puede hacer que el día de mañana se vayan perfilando obras que tengan identidad, que es lo que yo



creo más importante en este caso. Porque por ahora, creo que más importante en este caso. Porque por hay algunas líneas –sobre todo esas que vienen del rock- que no poseen la identidad argentina, están todavía con una cantidad de sonoridades, ritmos y códigos formales que nos vienen de otra cultura, que no tienen nada que ver con la riquísima tradición de la cultura española y de la americana.

- En Entre Ríos se viene realizando la “Alternativa Musical Argentina” y este año se realizó el Primer Encuentro de Músicos y Poetas en Concordia, también como una salida alternativa ¿Cuál es el resultado de estos movimientos? Vos participaste de los dos.
- *Si. Es muy importante esto que se está dando por lo que significa el encuentro, la comunicación y la posibilidad de conocerse entre los creadores y los intérpretes de la provincia. Creo que estos pasos debieran seguirse permanentemente de modo de poder, tranquilamente, poner allí lo que cada uno piensa, siente y sus creaciones. Pienso que es la manera de conocerse, de abrir el panorama y no estar en grupúsculos pequeños donde, porque uno hace esto no escucha lo del otro. No,*

Creo que hay que escuchar todo y de ahí irá saliendo la claridad, irán saliendo – como te decía- las líneas más definidas, con perfiles incluso de permanencia, porque sabemos que hay grupos que se arman, se desarman y hay gente que tiene una trayectoria de muchos años a las que se la va abonando con etapas creativas, de interpretación y con documentos como discos, cassettes, de modo que se pueda medir esa trayectoria.



- A nivel nacional ¿has participado en encuentros de este tipo o en algunos otros?
 - *Sí, pero en el plano estrictamente guitarrístico. En Guerrero, provincia de Buenos Aires, se hizo en el '84 un seminario o encuentro de guitarristas en el que participé precisamente con lo que suponía todo lo que es la música argentina relacionada con el repertorio clásico de la guitarra. Igualmente, hace poco, en octubre de este año (1986) en el Centro Cultural Gral. San Martín se realizó un Simposio Internacional de Guitarra y allí también mi exposición estuvo orientada hacia el repertorio de música argentina con el que se cuenta –el ya editado- y aquel que no lo está y necesita de urgente edición, de modo que el estudiante y aquel músico que se está formando cuente con repertorio de su cultura, de su contexto cultural.*
 - ¿ Hay alguna propuesta concreta para –en este caso- promover a los creadores ?
- *Sí, la propuesta que yo hice estuvo, justamente, destinada a crear un banco de música argentina, de obras originales para guitarra de autores argentinos que después tenga el destino de la edición. Desde luego que esto deberá ser seleccionado por algún tipo de jurado, de comité que discrimine allí cuáles son las obras que -a su juicio- merecen la edición. Pero pienso que en un principio tenemos que juntar todo ese material – que sé que es abundante- de gente que está escribiendo para la guitarra.*
 - *Nosotros tenemos en nuestra zona una gran cantidad de festivales que se realizan en toda la época del verano, sobre todo, y que tienden a promover números musicales que no tienen tanto que ver con estos movimientos alternativos que hablamos al principio. En este caso, tenemos conocimiento que mucha gente no es convocada a estos festivales dentro de los cuales no estás vos ¿Qué opinión tenés al respecto?*
 - *En algunos he participado en años anteriores, esporádicamente cuando me han invitado y he concurrido. Incluso he participado en charlas, en radios del interior. Lo que pasa que en ese sentido, quizá no he dado los pasos suficientes para que se pueda concretar con mayor fluidez en la actualidad ese tipo de cosas, llevado por mi actividad docente y por el hecho de que en general realizo recitales que deben ser en salas cerradas. El tipo de festivales masivos considero que pueden ser importantes, en tanto y en cuanto haya una conducción referida a lo que hace a la organización del festival que permita que no se cree ese clima falsamente alegre, artificialmente alegre de las palmas, de los gritos y del ruido que no permite que por ahí se escuche una guitarra. Sabemos que la guitarra está muy en desventaja con respecto a lo que puede ser un grupo vocal o instrumental grande, en el sentido de su poco volumen y de que su mensaje es más bien intimista. El mensaje de la guitarra es un mensaje intimista, entonces, yo he*

visto en los grandes festivales nacionales a Falú, a Yupanqui haciendo dos o tres cositas y yéndose porque el barullo ambiente es tal que no les permite hacer. Entonces, creo que los festivales no son el marco adecuado cuando se producen estos desbordes.

Hay festivales. Recuerdo uno que se hacía en la ciudad de Victoria, Entre Ríos, hace algunos años, que era un modelo en ese aspecto por la calidad del público que tenía una disposición, un silencio para escuchar. Pero en general –ya te digo- yo no he dado los pasos. Por ahí algunos me llaman, pero no he hecho lo suficiente como para decir “me interesa ir al festival” o escribo, llamo por teléfono. Esa quizá es una de las causas.

- ¿Qué poetas y compositores del país rescatas como pilares de la música argentina de acuerdo a lo que tenga características folklóricas?
- Uno de los pilares poco conocidos es el poeta y músico tucumano Rolando Valladares, hermano de la investigadora y conocida folklorista Leda Valladares. Rolando Valladares creo que es un hombre que merece largamente ser absolutamente conocido por todos los argentinos porque es un patrimonio, una riqueza nuestra que tenemos allí. Solamente él hizo una grabación en el sello “Qualiton” que dirigía Iván Cosentino hace unos cuántos años; hay esa sola grabación de él. Ahora creo que hay el propósito de que grabe otro disco con sus obras e interpretadas por otros músicos, porque él canta sus obras pero no es tan intérprete como creador, tanto en el aspecto poético como musical. Este es un creador fundamental, muy importante.

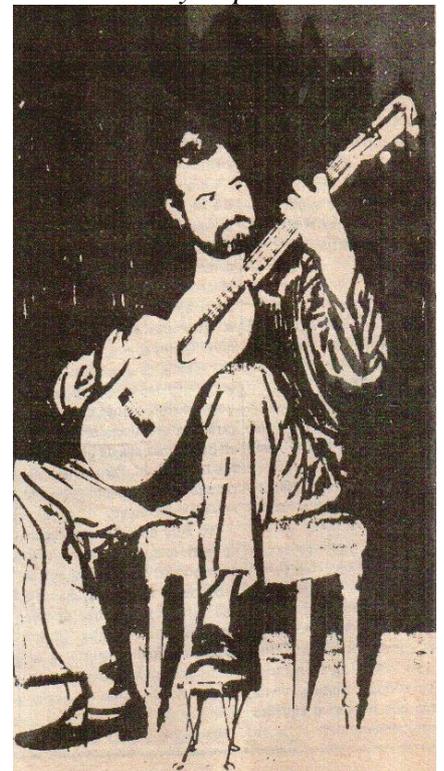
Enlazado con esto estaría también lo que hace Gustavo “Cuchi” Leguizamón en Salta, tomando toda esa tradición de la música del noroeste, una tradición que tiene que ver con la poesía romántica de Manuel J. Castilla, fundamentalmente; pero creo que el caso del “Cuchi” y

Castilla son pilares fundamentales, también.

En otro aspecto, otro de los nombres que yo rescataría como muy importante y que en este sentido no tiene la difusión merecida, es el nombre de la pianista Hilda Herrera –autora de la “Zamba del chahuanco”, “La diablera”- que también, lamentablemente, cuenta con un solo disco larga duración editado hace unos cuantos años y en la actualidad toda la obra actual de ella no se conoce, no se difunde; es una creadora e intérprete muy importante.

Otro intérprete y creador importantísimo en piano es Remo Pignoni en Rafaela, Santa Fe. Son nombres que, pienso, no se conocen debido a que no han podido encontrar los canales para llegar a una difusión y que el centralismo de Buenos Aires o la organización política de nuestro país, hace que todo aquello que no esté cercano a las fuentes de consumo no se conozca.

Estos son algunos de los nombres que creo muy importantes. Seguramente me olvidaré de algunos, pero éstos que yo te digo son realmente muy importantes.



EL ARTE COMO LENGUAJE

- ¿El arte es un lenguaje?
- *Bueno, esto es discutible. No soy muy especialista en estas materias. Creo que “lenguaje”, entrar en estas categorías de definiciones exige una mayor comprensión de todos aquellos métodos que han desentrañado o teorizado todo esto, como es el estructuralismo. Es decir, exige un análisis teórico mucho más profundo que yo no me siento capacitado para realizar.*

Creo que el arte es uno de los elementos que cuenta la vida del hombre para la expresión en el más amplio sentido y para la concreción de todo aquello que el hombre tiene como anhelo permanente de trascendencia –esto desde un punto de vista estrictamente personal-. Creo que todo aquel lado oscuro de los sueños, de los anhelos profundos, de la irracionalidad, todo esto tiene su lugar en el arte. En ese sentido, un poco opuesto a la ciencia, quizá, que es todo lo demostrable, la claridad, lo analítico.

Siempre considero que el artista es el buscador de la luz, pero a través de toda esa maraña de sueños, de cosas indefinidas, ambiguas, que no es el método desde luego, el camino de la ciencia que todo lo explica, todo lo sabe. Creo que el arte tiene mucho de misterioso.

- *¿Qué determina que una música sea folklórica? ¿De qué manera afecta la forma?*
- *Lo que pasa es que se ha confundido el tema de música “folklórica” con lo que se llama “proyección”. Las definiciones tan estrictas y ortodoxas de lo que es el hecho y la música folklórica ya van siendo un poco modificadas con el transcurso del tiempo y con el aporte de otros elementos. Si nos atenemos a lo tan estricto de las definiciones, ya sabemos que la música folklórica debe ser anónima, funcional, cumplir con una cantidad de requisitos que no serían aquellos que precisamente lleva el hecho de una música que se hace en espectáculos, que se graba o que tiene*

autores. Está claro: la música folklórica cuando se habla de ella en general, se quiere decir que es la toma elementos de aquella que es anónima, popular o tradicional y toma de esas raíces otros como puede ser un aspecto rítmico, melódico o armónico.

- *Una variación de los elementos formales, ¿dejaría de considerarlos como tal para esos cánones preestablecidos?*
- *Lo que pasa que en esto hay como un límite. Si se toma, por ejemplo, el aspecto rítmico de una obra de raíz folklórica, creo que se puede establecer determinados tipos de variaciones rítmicas que puedan estar dentro de ese esquema. Desde luego, eso tendrá el límite del buen gusto, del conocimiento de cada creador; porque si un creador se pone a hacer un ritmo de chacarera y de pronto introduce tambores y ritmos africanos, allí él está haciendo una creación libre, no sujeta a determinadas leyes. Pero si se propone establecer variaciones sobre la rítmica de la chacarera y trata de extraer de esas células rítmicas todo el jugo posible, creo que él está haciendo variaciones sobre una base de un ritmo folklórico tradicional.*

En el aspecto armónico es otro cantar, porque si se introducen enlaces de acordes ligados con otras músicas, allí ya están dando un color que, evidentemente, es otro. Concretamente: si en un ritmo de chacarera se introducen enlaces de acordes muy ligados la jazz, tenemos allí una mezcla de elementos, un híbrido que dependerá del talento y las condiciones del creador para que eso tenga una validez artística, más allá de que eso sea folklórico o no. Pero quiero decir que en ese aspecto es mucho más difícil, creo yo. Veo muy difícil la concreción de entidades o de colores nítidos en todas las fusiones que se hacen en la actualidad, más allá que a mi me preocupe de que sean o no tradicionales; no me pongo en tradicionalista ni en innovador, quiero decir, apuntando al hecho y a la riqueza

artística en si. Hay algunos casos en que esas funciones obedecen a pobreza de imaginación o de medios técnicos cuando se trata de mezclar los tantos. La síntesis, como en todo arte, es lo difícil; la dificultad de lo simple. Porque lo simple es difícil de lograr. Lo simple, para que sea espontáneo o una síntesis, no es fácil de lograr; como un poema de Machado o unas coplas de Yupanqui. Para todo aquel creador que tiene un cúmulo de información, lavarse o desprenderse de ella es más difícil que para quien tiene menos información y es más intuitivo. Por eso digo que tomar elementos de lo tradicional y a veces hacer un híbrido confuso, es muy difícil porque requiere de quien lo practica tener muy en claro determinados elementos y además, tener talento. Creo que el talento supera los escollos más allá de los esquematismos.



- Tradicional, “no tradicional”, “música folklórica”, “música popular”. ¿Qué diferencia existe entre estas denominaciones?
- Lo popular, a veces, hay que no confundirlo. Generalmente se confunde lo popular con lo masivo. Se dice: “un recital tiene seis mil personas de público y otro cien personas: es más popular

entonces el que tiene seis mil”. No, ese es más masivo; obedece más a determinados resortes de la cultura masiva. Y una zamba como la “de Vargas” que es más o menos recopilada allá por el ‘900 –la primera versión de Echazarreta fue de 1905- es popular. Pero es popular porque es tradicional del pueblo, en el sentido que es absolutamente anónima y que sea masivo o no obedece a otras leyes como la de difusión de los medios.

Popular y tradicional tienen mucha relación, pero en este sentido: que ha sido adoptado en determinado momento por el pueblo como expresión natural de sus sentimientos, ha sido una expresión natural de determinadas comunidades. Por eso lo popular está ligado con lo folklórico por el hecho de que, por ejemplo, en el noroeste las comunidades adoptan determinados repertorios de música folklórica-popular como la “Zamba de Vargas”, gatos, chacareras, que son patrimonio de lo tradicional, patrimonio cultural; allí no hay autor y se practica en los rituales que durante el año la comunidad tiene para si: carnaval, pascua... Como bien sabemos, en el noroeste hay coplas de pascua, para el carnaval, para el bautismo, para la pachamama; son funcionales, por eso son folklóricas y no partícipes de la industria del espectáculo.

- En este caso, el músico popular –teniendo en cuenta los esquemas de las academias o conservatorios que tienen una tendencia europea-¿debe estudiar, salir de ese ámbito natural donde ellos enriquecen su música a su manera? ¿En qué vendría a enriquecer la técnica de la guitarra clásica en la música popular?
- *Creo que hay un techo para aquel que quiera expresar cada vez más cosas. Porque un cantor popular de milongas que siempre hace eso, si encuentra una finalidad o una concreción y una realización en eso, está bien; no creo que tenga ningún sentido pedirle a ese cantor que estudie guitarra o canto: el en sí es ya una realización y no necesita de ningún*

aditamento técnico para tocar mejor la guitarra. Eso es otra cosa, “son diez pesos aparte”. Se le pide que tenga mejor sonido, expresión o fraseo a alguien que propone un repertorio de tipo internacional, a un concertista. Pero a un cantor popular...yo creo que hay que medir las cosas en el plano en que están. Ahora, creo que si alguien se plantea en cualquier campo ampliar su bagaje de elementos como para poder expresar cada vez más cosas o crear, cuantos más elementos tenga mejor. Entonces, que vaya incorporando todo en el sentido –o en el mejor sentido- de la palabra progreso, para ir para adelante; es decir, que incorpore todos aquellos elementos de lo que está metodizado y sistematizado no le hacen mal a nadie.

- *¿Podemos hablar entonces de una interacción entre “música culta” o academicista y popular?*
- *Si, pienso que si. Después, todos esos elementos en el artista verdadero se fusionan, precisamente y surgen con naturalidad.*
- *La denominación “folklore de proyección”, ¿tiene que ver con esa interacción?*
- *Habitualmente se denomina así a lo elaborado, que toma la base de la raíz y lo elabora más o menos, de acuerdo a los elementos que puedan llegar a ser de música culta, por ejemplo. Son todas denominaciones bastante convencionales. Pero creo que eso está claro: hay una interacción en todos esos elementos que surgen de la síntesis entre lo estrictamente tradicional-folklórico con lo elaborado.*

FOLKLORE MUSICAL ENTRERRIANO

- *¿Existe un folklore musical entrerriano?*
- *Esta es una pregunta bastante difícil de responder, porque no hay una tradición de música propiamente entrerriana. Hay determinados tipos de música que se han afincado en nuestra provincia con mayor o menor fuerza, pero de ahí a decir que*

hay un patrimonio musical entrerriano creo que es demasiado ambicioso.

Si nos referimos a otros lugares del país podemos decir que la vidala, la chacarera son música del ámbito folklórico centra o del noroeste, con una raíz muy fuerte, muy tradicional y muy antigua, cosa que aquí no sucede. Además, varios investigadores y el mismo Yupanqui han señalado que en su paso por Entre Ríos, precisamente no es el aspecto musical el que más salta a la vista como expresión de nuestro pueblo, sino –quizá- el entrerriano sea en general mucho más rico en lo que hace a refranero popular, leyendas, a lo poético. La tradición poética den nuestra provincia es muy importante; pero en lo musical evidentemente no ha habido una práctica que denote una tradición fuerte de formas que sean oriundas de aquí.

Sabemos que nuestra provincia sufre las influencias de todo lo que la rodea. Del norte –de Corrientes- le viene el acendrado gusto por el chamamé que cada día cobra más adeptos entre nuestra gente; el chamamé es una realidad de música viva en Entre Ríos. De toda la inmigración gringa quedan esas formas de la música europea como el chotis, la mazurca, los valsitos –que son de origen europeo pero que luego se transforman en vales criollos- y de la Banda Oriental ingresa la chamarrita, que sabemos que viene de las Islas Azores, entra por Río Grande do Sul, se expande por el Uruguay y toma aquí un tipo de forma más regionalizada. Cada región le da una forma característica, pero eso no significa que esto sea un patrimonio exclusivo de nuestra provincia. De la zona pampeana también hay formas que se cultivaron en el siglo pasado como el estilo, la vidalita y la milonga. Esta última es importantísima en Entre Ríos y nos emparenta con la Banda Oriental también.

- *Como la chamarrita, ¿el chamamé toma características particulares en Entre Ríos?*
- *No creo. Al menos de lo que he escuchado en el norte de la provincia tiene mucho*

que ver con lo correntino, no hay demasiadas diferencias en las prácticas de los grupos de chamamé que he escuchado.

- Tenemos conocimiento que hay intentos de rescatar el “Tanguito liso” o “tanguito montielero” como parte de un patrimonio musical folklórico de Entre Ríos. ¿Existía ese ritmo? ¿Se tiene conocimiento de ello?
- Posiblemente haya existido pero no creo que haya tenido una práctica extendida a que no hay demasiados testimonios. Quizá sea una de las formas –según lo poco que he escuchado- de lo que se llama en el litoral argentino “rasguido doble” y en la Banda Oriental “sobrepaso”; tal vez ésta sea una forma con variantes o no de esa característica. Al decir “tanguito” o “tango”, allí hay una diferencia en lo musical que es básica y definitoria a partir de que el chamamé tiene rítmica de tres –generalmente el bajo va en $\frac{3}{4}$ - que es típico porque viene de la polca paraguaya y polca correntina, mientras que el sobrepaso, el rasguido doble y en este caso el tanguito están más cerca de la milonga que es un dos tiempos, como el tango. No conozco demasiados exponentes de este tipo de música para hacer un análisis más exhaustivo, pero por el nombre y lo poco que he escuchado creo que obedece a ese ritmo en dos tiempos.
- A tu juicio, ¿cuáles serían los compositores y poetas más representativos de nuestra provincia y del litoral?
- Me gustaría más hablar del litoral porque regionalizar tanto y ceñirnos a una cosa tan localista no me convence demasiado; creo que los límites geográficos no tienen mucho que ver con los de los fenómenos culturales. Entonces, en lo que hace al cancionero de los últimos años, fundamentalmente hay una figura que me interesa mucho, muy importante que es la del Chacho Muller que vive en Rosario, Santa Fe y que alguna vez pasó por Entre Ríos y creo que tiene algunos parientes.

Las canciones de él abren una perspectiva musical interesante, hay elementos que hacen que la forma de la canción adquiriera una dimensión más abierta que escapa del esquema armónico tradicional de tónica-dominante-subdominante y alguna pasadita armónica más a la relativa menor, por ejemplo. Introduce en el esquema armónico y melódico sobre todo de sus canciones, algunos elementos formales que hacen abrir los temas hacia una perspectiva interesante, además con mucho talento y con cosas que son muy hermosas. Éste sería uno de los creadores muy importantes.



En el aspecto puramente instrumental, al referirme al caso de Remo Pignoni, la obra de este pianista debe ser escuchada por todo aquel que esté interesado en este tipo de manifestaciones, porque desde su ciudad natal de Rafaela –perdido en lo que se da en llamar “pampa gringa”- ha elaborado con toda minuciosidad una obra tomando elementos de la raíz folklórica para el piano que es una maravilla y que por suerte contamos con

dos discos de ella: el primero que se llamó "Habitante del silencio" y el otro un album doble que salió hace cuatro años aproximadamente. De modo que la mayoría de la obra de Remo ha quedado grabada y esto es muy importante en nuestro país, donde los creadores no pueden llegar a determinados canales de difusión con sus creaciones o que quede documentada de otra manera.

Éstos serían don nombres que te doy, sin pensar mucho. Me olvidaré quizá de alguno. Por allí el que ha trabajado obras para la guitarra es Miguel Martínez que está muy cercano a mi y por eso no quiero extenderme en ese aspecto porque hacemos algunas cosas en las que tenemos que ver y sería entrar en el terreno personal de mi obra. Pero creo que con estos dos nombres que te di está ejemplificado gran parte de eso que está dentro de una especie de marco desconocido todavía; desconocido en el sentido de difusión mayor, es decir, hay canciones importantes del Chacho Muller que si bien las ha grabado Mercedes Sosa, Los Trovadores, merecen tener mayor conocimiento de parte de la gente. Lo mismo pasa con las obras instrumentales de Remo, cualquier pianista que está estudiando creo que lo puede tomar con toda confianza porque aquí y en la China es una obra con identidad, una música viva, con riqueza para extraerle cosas.

WALTER HEINZE, CREADOR E INTÉRPRETE

- ¿Cuál es tu función como creador con respecto al mundo que te rodea?
- *No es una pregunta fácil de responder. Uno se piensa creador después de haberle ganado varias batallas al excepticismo, a los problemas materiales, a un montón de situaciones personales que hacen a la biografía individual; se piensa como creador –ya te digo- a cierta altura después que ha logrado algunas creaciones que lo satisfacen mínimamente. A partir de ahí, yo creo que*

empieza la autoconciencia de pensar que uno tiene que ir ganándole a uno mismo y al medio –ganándole en el sentido de ir obteniendo mayor espacio e ir creciendo personalmente- para hacer que ese espacio sea cada vez más sólido y más rotundo en relación al crecimiento y a la realización que hay en uno. Como segundo paso, empieza el pensamiento de verse uno como creador en una sociedad.

Cuando uno adquiere la conciencia y la convicción de que lo que uno hace tiene cierto grado de validez, no en un ranking competitivo o exitista sino en un ranking ligado precisamente a este tipo de cosas que te mencionaba anteriormente como la realización de un impulso que está en uno y que hay que luchar para que crezca y se realice, a partir de eso viene la posibilidad de pensarse dando lo mejor de si para que todo lo que a uno lo rodee pueda tener la posibilidad también de compartir esos momentos que uno le gana –como te dije- al excepticismo, a la destrucción. Creo que el creador es eso, una constante de lucha contra todo aquello negativo que tiene la cotidianeidad.

Me acuerdo en este momento de una definición que dio Atahualpa, muy sintética, cuando le preguntaron "cultura" y dijo: "cultura es la superación de lo cotidiano". Ahora, más allá que uno esté de acuerdo, trato de reflexionar sobre esto que ha pretendido decir Atahualpa. El apunta a todo lo cotidiano; digamos lo más bajo cotidiano, miserable, no es que sea desdeñable, lo más mínimo cotidiano alimenta la creación pero en tanto y en cuanto pueda ser superado. Porque convengamos en que si uno no tiene para comer no puede superar y entrar en un estado en el cual pueda decir "puedo escribir un poema", "puedo componer un cuadro" o "componer una canción".

Entonces, creo que –tratando de hacer una síntesis a la pregunta- la realización del creador es una realización siempre necesariamente ligada al destino y al

común de los que lo rodean: de su ciudad, de su pueblo, de la gente que lo acompaña; tratar de ganar cada vez más espacio en el sentido que su realización contagie, impregne todo lo que lo rodea, su familia, sus amigos, y pasando a otra instancia la utilización de todo aquello que significa la difusión de su obra como pueden ser los medios de comunicación, las grabaciones, las ediciones en el caso de los que escriben. De modo tal que – más allá de una función que a veces desde cierto punto de vista se quiere pensar como esclarecedora- el creador artístico acompaña, es como una lucecita que está acompañando y que puede llegar a acompañar y a hacer mejor el mundo para el hombre que trabaja, el que sufre, para aquel que pueda encontrar en una obra algo que le de esperanza para seguir viviendo. Estos son los postulados mínimos pero suficientemente amplios e importantes como para tenerlos en cuenta.

- En el recital cantaste una canción referida a tu infancia (*Gurí en la siesta*) y he escuchado varias veces que haces alusión a ella. ¿Eso puede ser una motivación, un estado anímico que te favorece en la creación?
- *Si, naturalmente que si. Te voy a hacer una confesión muy personal que algunos la conocen de otras épocas mías. Tengo una cantidad de poemas que escribí en una época muy temprana de mi vida y casi todos esos poemas están referidos a la infancia.*

Si, creo que ese es un mundo, un territorio al que uno vuelve permanentemente en todas las etapas de la vida. Estaba leyendo, precisamente, un librito de Neruda “Para nacer he nacido”, de memorias, editado póstumamente por su viuda, donde él habla a los sesenta y pico de años que siempre vuelve a ese territorio del sur de Chile donde transcurrió su infancia y dice que él tiene siempre esas lluvias interminables dentro de su pecho. La infancia es –desde luego- muy determinante en la creación; creo

que es una especie de país del que siempre uno extrae cierta fuerza, vivencias, cosas que marcan mucho.

- Refiriéndonos más concretamente a la parte técnica del proceso creativo, cuando componés ¿considerás el trabajo concluido o hay un paso posterior donde analizás eso que ha salido?
- *En general soy muy dubitativo. Esto es algo con lo que he tenido y tengo que luchar siempre. Me considero de la especie de los rumiantes porque vivo permanentemente rumiando cosas que están dándome vueltas y es como si no tuviera una conclusión definitiva. Recién a lo largo del tiempo a algunas cosas mías las puedo asumir como concluidas definitivamente, como redondas, pero siempre en algunas tengo la impresión que puedo volver y modificar algo, aunque sea uno o dos compases en alguna composición, algo siempre se me está sugiriendo. Pero también esto es estimulante porque cuando me da por ver alguna cosa ya hecha, en vez de modificarla es mucho más positivo hacer algo nuevo-; en vez de modificar y dar vueltas como la víbora que se muerde la cola –siempre en lo mismo- salgo, rompo el círculo y hago algo nuevo.*
- ¿Componés siempre sobre ritmos folklóricos?
- *No siempre. Tengo algunas composiciones que no responden a este tipo de ritmos, composiciones bastante libres algunas. Tengo algún estudio por ahí de hace unos cuantos años que dediqué a Hernán Ruíz que se llama “Crespín”, una cosita corta tomando el semitono que parece que fuera el silbido del crespín. Hay también alguna otra cosa, pero la mayoría tiene su basamento en ritmos no estrictamente folklóricos. En un trío para guitarra, flauta y cello pongo un número final que se llama “Una danza”, en la que mezclo elementos rítmicos de la chacarera, del malambo.*
- Dentro de esos ritmos folklóricos, ¿con cuál te sentías más expresivo, cual te brinda más posibilidades expresivas?

- *Esto es según las etapas. Creo haber dicho en alguna otra oportunidad que uno de los ritmos, de las formas que a mi más me atrae es la milonga. Está muy ligada a mi, la siento muy rica en posibilidades como para decir cosas, para expresar. Es quizá como una especie de forma ideal que siento a la milonga, como inagotable, infinita. Leía, curiosamente, que Borges dice que “la milonga es una forma de conversación de los argentinos”, que “siempre está diciendo cosas”. La siento muy nuestra y muy cercana a mi por razones que, seguramente, son oscuras. Tengo una o dos vidalitas, una que se llama “Flor de lejanía” a la que quiero mucho, nunca la canto pero la quiero mucho; a la vidalita como a los estilos los he sentido mucho. Y últimamente estoy trabajando bastante los ritmos de chacarera. En el trabajo “Tríptico argentino” dedicado al guitarrista paranaense Eduardo Isaac, el último tema es un ritmo trunco, de chacarera que me interesa muchísimo. Ahora tengo en mente trabajar sobre ese ritmo en una composición que me está dando vueltas, pero no quiero adelantar nada para que no se cuaje.*



- ¿El paisaje es determinante en la creación?
- *Creo que el paisaje debe ser entendido en el sentido más amplio. El paisaje, tal como lo entiendo, no es la tarjeta postal, no es el río con los sauces, el arroyito ni la montaña en este caso. La expresión de*

paisaje adquiere su dimensión más profunda y más íntima cuando hay una integración del hombre, es decir cuando en la poesía o lo que puede trasuntar un ritmo musical, está allí como una cosa íntima, no de color o cargada como un pintor colorearía con colores vivos sino como una cosa más subconsciente, más subyacente.

Es determinante pero en un aspecto más lateral, de base digamos. Nosotros estamos ligados a un cierto tipo de paisaje que nos da, inconcientemente, un modo de ser, de sentir, de percibir la música. Eso, en la medida que naturalmente se exprese, es fundamental; no así el paisaje concebido como color local, como pincelada de color local: aquí pongo un camalote, allá un arroyito en una letra; eso da un paisaje exterior.

- *La ideología aparece en todo acto como una visión particular del mundo, ya sea en la vida diaria como en la creación. ¿Cuál sería tu mensaje a través de la música?*
- *Creo que no me propongo un mensaje conciente. Día a día –lo ligo a esto con lo que me preguntabas al principio- lo uno más como una realización que tiene que tener, necesariamente, el aval y el hecho de poder compartir con la gente; es decir que la obra de uno alcanza su realización cuando es conocida y compartida con la gente. No me propongo – a priori- que a mi obra la vaya a escuchar tal o cual público o que vaya a cambiar el mundo a partir de ella. A lo que aspiro sí es que haya cada vez más espacio para que nosotros podamos compartir todo lo bello que es la música, la poesía, la pintura y para eso uno aspira, necesariamente, también que en la sociedad haya condiciones de igualdad, de justicia, que permitan que el hombre pueda acceder a lo bello del mundo. Esto es una aspiración a la que adhiero absolutamente.*

Como decíamos hoy, cuando el hombre está en la etapa de supervivencia, evidentemente está como condenado a la vida, no puede disfrutar de lo más bello y

de lo mejor que tiene la vida como es el tiempo libre, la posibilidad que en su casa se pueda hacer música, se pueda leer; es decir, todas aquellas cosas que hacen a la vida –en lo que tiene de más duro– pueda ser superada y se puedan alcanzar determinados ideales que están en un estado de trascendencia mucho mejor. En eso pienso que si, la música debe tender a ese fin, como aquel creador e intérprete debe comprometerse a todas aquellas fuerzas que hagan que en el mundo la cosa se pueda ir equilibrando y que todo aquello que contribuye a lo negativo en lo que es el desarrollo del hombre como el armamento nuclear, la competitividad extrema, el exitismo desmedido, todo eso que es la envidia; no creo que un artista que esté buscando la luz pueda estar a favor de la antividia o a favor de la muerte. Debe estar a favor de la luz y de la vida y que, si hay ese sentido- debe transparentarse en su obra.

- Walter, entrando en la parte de interpretación de las obras, ¿qué repertorio preferís para interpretar?
- *Últimamente estoy con un repertorio como el que escuchaste los otros días en Gualeguay, que me satisface porque son canciones, solos de guitarra que me dan una medida de mi modo de acercarme a la cosa musical. No estaría del todo cómodo quizá haciendo música de concierto –si bien la hago en la intimidad-, pero así en público hace tiempo que estoy haciendo ese repertorio que presenté en tu pueblo. Me satisface también hacer algo con otra gente, con una flauta, con un cello, otra guitarra, un oboe, en fin.*
- ¿Qué aspectos técnico tenés en cuenta cuando encarás una obra para la interpretación?
- *Allí hay una cosa importantísima: desde el principio te tiene que gustar, no creo que se pueda interpretar aquello que no te gusta. En principio, entonces, te tiene que gustar y tiene que llegar a obsesionarte. Después está la parte de trabajo de darle a esa obra una interpretación que salga*

de lo que es la interpretación original que escuchaste, o digamos darle tu modo de decir que es lo más importante, más allá de todos los elementos de orden técnico que desde luego tienen que ser la base. Pero creo que, superado esto, lo importante es tu modo de decir, que sea un modo personal y no una copia convencional de una interpretación.

- ¿Admitís desafíos técnicos en la elección de las obras?
- *Si, por supuesto. Hay una cantidad de desafíos técnicos pero por necesidad, como necesidad expresiva. No creo que uno quiera a una obra “hacerla difícil” porque si, no tendría ningún sentido. Creo que el desafío técnico viene a partir de que te lo pide la necesidad de expresar; entonces si hacés una obra difícil es en definitiva lo que uno quiere hacer, es la expresión que te lleve a hacerlo; como cuando un poeta hace una imagen un poco oscura, está llevado por una necesidad expresiva, no pide resolverla si no es esa imagen.*

WALTER HEINZE, DOCENTE

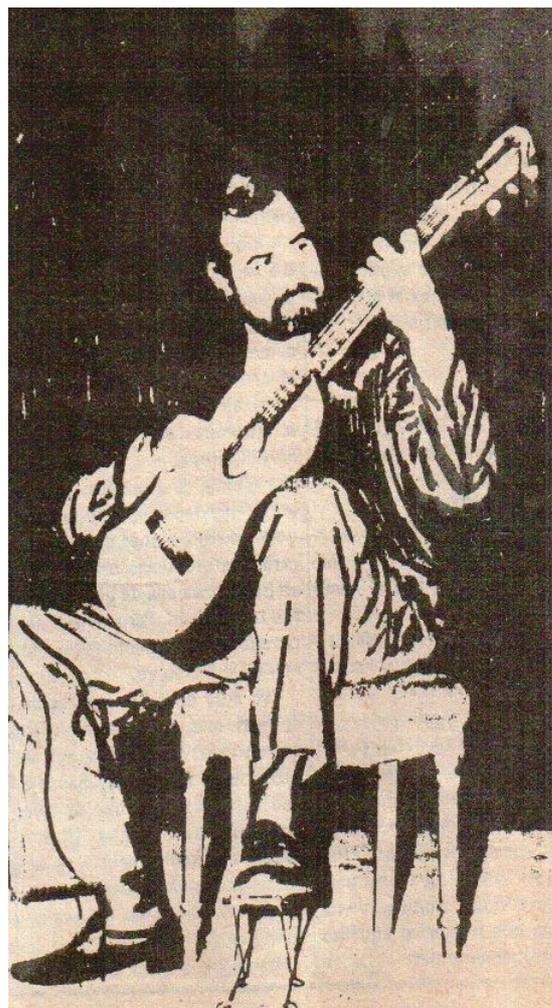
- Con respecto a la docencia, ¿cuál es la situación de la educación en nuestro país?
- *Te diría que hay una educación musical tradicional que ha cumplido su rol ya hace un tiempo y tiene de todo adentro, tiene la antimusical y en esos casos individuales, docentes que han podido superar las limitaciones de una metodología que en general diría que está reñida con las nuevas corrientes de pensamiento –de lo que debe ser la metodología y fundamentalmente la metodología actual de la música o de la enseñanza de ésta- que tiende a ser la cosa práctica, activa cada vez más. Es decir, si se está estudiando ritmo se lo hace con las manos, con los pies, se golpea con un lápiz; pero no esa cosa teórica que se hacía antes del DO OO OO OÓ que sabemos y por el cual todos hemos pasado alguna vez; esos solfeos hablados que desde el punto de vista de la medida está tendiendo a uno de los*

aspectos que es nada más que la mensura del tiempo y está dejando de lado el aspecto rítmico, digamos visceral, corporal y el oído en muchos casos.

Hoy en día se tiende a hacer que participe mucho más el oído en lo que significa por ejemplo, la escritura temprana de determinados ritmos con el dictado rítmico o melódico como se le llama; este tipo de cosas constituyen los grandes fundamentos o líneas de la educación actual de la música que de a poco, creo, se va modificando.

No hay una situación única, hay todavía mucha gente con una mentalidad de conservatorio que es muy difícil de erradicar y hay en otros una mentalidad mucho más abierta hacia las nuevas corrientes de la pedagogía musical contemporánea que son algunas muy importantes. Incluso cada vez más están saliendo métodos que apuntan en esa dirección como la del famoso pedagogo Edgard Willems, quien apuntaba en las Bases psicológicas de la Educación que en el ritmo musical hay toda una memoria desde una temprana edad, afectiva, sensorial, emotiva referida al hecho musical, al hecho que se escucha y que debe ser aprovechada en la música, esa riqueza que –en todo caso- debemos desarrollar.

- *¿Dónde estás dando clases?*
- *En el Instituto de Música de Santa Fe doy guitarra hace varios años desde que gané un concurso en el '74, y desde el '84 estoy dando Folklore en la carrera de música en Paraná con muchas ganas, siempre tengo grupos muy lindos.*
- *¿Qué le fomentás a los alumnos en la formación musical?*
- *A lo largo de dieciocho años que enseño he llegado a tener muy en claro que una de las cosas principalísimas que debo fomentar en la gente que estudia es que vaya encontrando día a día su personalidad musical, su forma de dar lo que va a brindar, sea música clásica o popular, pero que encuentren su camino y su realización dentro de la música y que*



no ingresen a esa actitud competitiva y despersonalizada que supone, a veces, el capital de los dedos o una técnica. Me opongo absolutamente a lo que puede llegar a ser una técnica despersonalizada, muy apabullante, que pueda entrar por los ojos, que puede –como decía García Lorca en “La zapatera prodigiosa”- “impresionar a las almas impresionables”, pero que no cala más hondo en la emoción y que no puede llegar a conmover si no es a través de una cosa exterior. Por cierto, siempre una cosa exterior se vuelve contra el que la practica, como todo que no está ligado a una cosa profunda. Eso es lo que permanentemente trato de fomentar, no la técnica por la técnica misma que no conduce a nada; la técnica es simplemente un mero medio a partir del cual empieza el arte, recién empieza.

- *Volviendo al tema que nos inquieta demasiado, ¿qué perspectivas hay de*

incluir en los programas académicos o de conservatorio, un mayor porcentaje de música argentina y materias relacionadas con nuestra cultura musical?, porque los esquemas son casi europeos, no?

- *Yo te diría absolutamente. Creo que ya hay intentos de concreción de todo esto; en el aspecto personal yo hace varios años que vengo incluyendo en el repertorio de la gente que trabaja conmigo obras argentinas. Precisamente te comenté lo que propuse en este Simposio Internacional que se realizó en el C.C.G.S.M., la creación de una especie de banco de música argentina para guitarra de modo que pueda ser catalogado, visto y con la intención posterior de ser editado para que haya realmente un material del que pueda valerle el estudiante, aparte del que ya hay. Pero el que ya hay, a veces, digamos que no responde a determinadas expectativas que puede tener el estudiante de hoy; es decir, hay obras nuevas en las cuales el lenguaje está más actualizado, ya sea en el aspecto armónico de lo sonoro, en fin. Creo que a ese espacio lo vamos ampliando y lo tenemos que ir ganando, incluso merced a esfuerzos individuales, particulares.*

Pero en esto es muy importante la convicción de cada uno, que no se está siendo una herejía, que no se está pecando contra todos aquellos cánones establecidos de la enseñanza europea o europeizante al introducir un ritmo de chacarera o de chamamé en un programa; precisamente lo que se está haciendo es tratar de conectar a un estudiante, a un músico con su contexto cultural que es fundamental.

- *¿Qué metodología aplicás para la enseñanza, en este caso para la técnica instrumental de la guitarra?*
- *No tengo un método único, creo que en este momento uno se puede valer y hacer –de acuerdo a lo que conoce- tomar de cada método, de cada dirección algo positivo que piense que es recuperable. Desde luego que un estudiante de*

guitarra en la actualidad no puede obviar, por ejemplo, la serie dinámica del maestro Abel Carlevaro –si bien eso no es un pasaporte exclusivo para el dominio de la técnica de la guitarra-, pero creo que es importante el aporte que ha hecho por la sistematización de un montón de elementos. Son cuatro cuadernillos que han sido un aporte importantísimo para el estudiante de guitarra en la actualidad.

- *Y en el mundo entero...*
- *Y en el mundo entero, sin ninguna duda. Noticias que me llegan de Francia de Eduardo Isaac que está precisamente en Bordeaux, dicen que están conformando un programa de estudio de la guitarra en el cual van a partir de la metodología que nosotros utilizamos aquí en el Río de la Plata, así que esto es –ni más ni menos- decir que le van a enseñar la guitarra a partir de conceptos sistematizados aquí.*

LA GUITARRA



- *Hablaste hoy que la guitarra tiene un mensaje intimista, ¿la considerarás como una extensión de tu naturaleza humana?*
- *Si, creo que si, porque en cierto modo la imagen interna que uno pueda tener de la guitarra, a lo largo del tiempo en que se*

está y le trata de extraer cosas, es como si “interrogara a la guitarra”, como buscando algo en ella; todo eso tiene que ver con una entrega, cuanto más te entregás a ella y encontrás un camino, más obtenés como en toda relación amorosa; es una entrega mutua y como en todo acto amoroso, desde luego, la consumación de este hecho e un acto de amor.

Hay una especie de interrelación que es ideal de todo músico con su instrumento, lograr una integración donde el instrumento sea una prolongación de lo que uno es, de la voz por ejemplo. Por eso yo insisto mucho en el sonido, creo que el sonido que uno logra en el instrumento es una cosa que debe trabajarse personalmente y que está más allá de los aspectos meramente mecánicos. Lograr un buen sonido en un instrumento, pero particularmente en la guitarra porque uno obtiene el sonido directamente con sus manos, con sus dedos en la cuerda. Es muy distinto el piano donde hay mediaciones entre el dedo y la cuerda que vibra, y hasta en los instrumentos de cuerda frotada como el violín, el cello, la presión del arco y de la mano derecha, la mano izquierda y el vibrato son cosas muy personales que hacen que el instrumentista que desarrolla estas posibilidades estén dando un sonido personal.

En gran medida la creación y el hacer musical es un acto de amor, porque es un acto con muchas analogías con el acto amoroso en el cual se aúnan fuerzas poniendo impulsos que están en lo más hondo de uno y por cierto, de todo esto tiene que surgir algo que tenga fuerza, calor, temperatura, hay muchas analogías.

- Pasando a otro terreno de la guitarra, los luthiers argentinos ¿en qué nivel se encuentran con respecto a otras producciones como por ejemplo la europea? Tenemos una buena escuela en nuestro país, ¿no es así?

- Si, a lo largo de los años he conocido a varios luthiers y todos ellos, o quienes más he conocido, me merecen el mayor de los respetos por su amor, su dedicación al trabajo, su experimentación constante. Uno de ellos que ya no está en el país y volvió a España es Joaquín García, de quien tuve una hermosa guitarra. Otro que recuerdo es “Querubito”, un hombre de Buenos Aires muy anciano que hacía unas hermosas guitarras. Otro que conocí fue Juan Morando que vive en Longchamps, también muy buen luthier. Con quienes tengo más contacto en la actualidad son Francisco Estrada Gómez y su hijo Fernando Estrada, ambos excelentes Luthiers que están construyendo instrumentos de mucha calidad que no tienen nada que envidiarle a ciertos instrumentistas europeos.

La diferencia a veces, como en muchos aspectos, es que los europeos tienen mucho más facilidad para contar con materiales de primera a menor costo, entonces a nosotros todo nos cuesta más; ellos allí tienen todo cerca, las mejores maderas a costos sensatos y nosotros tenemos que traer maderas de Canadá, Alemania que puestas aquí en el puerto de Buenos Aires suponen mucho dinero a desembolsar, cosa que después no puede ser aplicada en los costos porque nadie puede en este país –o muy pocas personas- pagar por un instrumento tres mil dólares que es lo que se cobra en Europa. Siempre los argentinos tenemos que hacer maravillas para meternos dentro de un contexto general que es difícil, entonces hay que hacer instrumentos con el mejor material posible en las circunstancias en que estamos.

- Walter, para terminar sería interesante que el lector conozca y tome conciencia de cual es la mejor escuela guitarrística que existe actualmente; esto se volvió a reiterar en el Simposio Internacional que hablamos hoy.
- Nosotros estamos en óptimas condiciones de dar una muy alta preparación a la

gente que estudia guitarra. Aquí, concretamente en el Río de la Plata, podemos sintetizar en los nombres de dos maestros que en los últimos veinte o treinta años han llevado adelante un proceso de educación del cual han salido muchos frutos individuales, gente que está tocando en todas partes del mundo. Uno de ellos es el maestro Abel Carlevaro en Montevideo y el otro el maestro Jorge Martínez Zárate en Buenos Aires.

Creo que con sistematizaciones distintas de determinados conocimientos, ambos han contribuido a hacer que la escuela guitarrística de Argentina y Uruguay en este momento sea valorada en todo el resto del mundo. La prueba está que en los concursos internacionales siempre anda peleando los primeros puestos –si no lo gana- un uruguayo o un argentino. Está el caso de los uruguayos Eduardo Fernández, Alvaro Pierri, excelentes intérpretes de la guitarra y también otra generación mucho más joven. Y en nuestro país nombraría a Miguel Girolet, el caso actual de Eduardo Isaac quien acaba de obtener el segundo premio en el Concurso Internacional de París en octubre ppdo., Eduardo Egües; de modo tal que estos son los frutos de todo un sistema. Además hay toda una camada de gente joven que creo que en muy poco tiempo se verá con un bagaje de posibilidades que son muy importantes.

Hay una muy buena escuela guitarrística de la cual todos obtenemos beneficios, tanto de los que enseñamos como los que aprenden, pero el que enseña creo que nunca termina de aprender, esa es una condición básica de todo proceso de creación.

Quizá podamos terminar con esto: había una frase que me decían los antiguos, los viejos, antes que yo empezara a estudiar guitarra; me decían: “¿Te vas a poner a estudiar guitarra? Pero mirá que no se termina nunca !” Entonces esa frase me había quedado y después, con el tiempo, claro, hay una cantidad de estudios sistemáticos que empiezan y se terminan –

cinco, seis años- pero, realmente, con el tiempo, después me di cuenta que esto no se termina nunca. Podríamos decir entonces que “la guitarra no termina nunca”.

Entrevista: Ricardo “Cary” Pico. -

Cuestionario: R. Pico y Gustavo Correa.

Programa del concierto

- 1)-DE AQUELLA LUZ (chamamé) W. Heinze.
- 2)-LA ZARBIANA (Aire de chamarrita) W. Heinze.
- 3)-CÓRDOBA. TRISTE n° 5 (Triste pampeano) Julián Aguirre.
- 4)-RIO DE LOS PÁJAROS (Canción) Aníbal Sampayo.
- 5)-COPLITAS DEL PESCADOR (Sobrepaso) Aníbal Sampayo.
- 6)-NIÑO LUPÁ (Canción) Albérico Mansilla – Edgar Romero Maciel.
- 7)-GURI EN LA SIESTA (Canción) W. Heinze.
- 8)-JACINTO CHICLANA (Milonga) Jorge Luis Borges – Astor Piazzolla.
- 9)-MARFIL NEGRO (Milonga) Jorge Luis Borges – Julián Plaza.
- 10)-EN VEZ DE ZETA BAYETA (Canción infantil) Reinaldo Ross – Leopoldo Martí.
- 11)-FINALMENTE – TRÍPTICO ARGENTINO (Preludio: milonga – 2ª parte: vidala – Final: ritmo trunco. Dedicado a Eduardo Isaac) W. Heinze.
- 12)-LA BAYANA (chamarrita de frontera) Manuel Picón.

Fuera de programa:

EL GATO ELEGANTE (Gato) W. Heinze.