

Patrimonio vivo del Uruguay
Relevamiento de Tango

Patrimonio vivo del Uruguay Relevamiento de Tango

Martín Borteiro
Lucía Gatti
Juan Andrés Nadruz



Comisión Nacional
del Uruguay
para la UNESCO



Patrimonio vivo del Uruguay: Relevamiento de Tango

Autores

Martín Borteiro, Lucía Gatti, Juan Andrés Nadruz

Editores

XXXXXXXX

Corrección:

XXXXXX

Diseño y armado:

manosanta desarrollo editorial

www.manosanta.com.uy

ISBN: 978-9974-XXX-X-X

Depósito legal: 350 6XX - XX

Esta edición se terminó de imprimir bajo el cuidado de Manuel Carballa, en la ciudad de Montevideo, en el mes de abril de 2015.

El presente material puede ser distribuido, copiado y exhibido por terceros si se muestran los créditos. Pero de este uso no se puede obtener ningún beneficio comercial y las obras derivadas tienen que estar bajo los mismos términos de licencia que el trabajo original.

Patrimonio vivo del Uruguay Relevamiento de Candombe cuenta con la colaboración de la Cooperación Española a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de la misma es responsabilidad exclusiva de los autores y no refleja, necesariamente, la postura de la AECID.

TABLA DE CONTENIDO

UNA MIRADA HISTÓRICA

RELEVAMIENTO DE MATERIALES HISTÓRICOS DE TANGO.....7

Martín Borteiro

| | |
|--|----|
| El Tango a través del siglo XX: particularidades del fenómeno en Uruguay | 7 |
| Hacia un rescate del material tanguero histórico de Uruguay | 16 |
| Conclusiones | 17 |
| Anexo metodológico | 19 |
| Referencias bibliográficas | 20 |

UNA MIRADA MUSICAL

ACERCAMIENTO A UNA CARACTERIZACIÓN MUSICAL DEL TANGO23

Lucía Gatti

| | |
|---|----|
| Orígenes | 24 |
| Evolución musical del tango: guardia vieja, guardia nueva | 28 |
| Hacia una definición de tango. | 31 |
| Transmisión y aprendizaje. | 34 |
| El tango actual y su perspectiva a futuro | 36 |
| Perspectiva, recomendaciones y sugerencias para la salvaguardia del tango | 39 |
| Anexo metodológico | 45 |
| Referencias bibliográficas | 47 |

UNA MIRADA ANTROPOLÓGICA

ACERCAMIENTO ANTROPOLÓGICO AL TANGO EN URUGUAY:

UNA FORMA DE EXPRESIÓN Y UN SENTIR DE IDENTIDAD 49

Juan Andrés Nadruz

| | |
|---|----|
| Introducción | 49 |
| ¿Qué dicen los libros en Uruguay acerca del tango? | 50 |
| Situación actual del tango bajo la mirada de la propia comunidad tanguera | 52 |

| | |
|--|-----|
| Mapeo de espacios sociales de expresión del tango | .63 |
| Recomendaciones y sugerencias para la salvaguardia del tango | .65 |
| Anexo metodológico | .69 |
| Pautas para los trabajos de mapeo, observación y entrevistas | .69 |
| Referencias bibliográficas | .74 |
| Videografía | .76 |

Relevamiento de materiales históricos de tango

MARTÍN BORTEIRO¹

El tango es una expresión artística popular del Río de la Plata con más de 100 años de desarrollo y evolución. Para el estudio del fenómeno es imprescindible tener una visión histórica y social de los procesos en los cuales el tango se manifestó, teniendo en cuenta sus protagonistas, su divulgación y expresión. En el tango se interactúa con el pasado de forma directa. Los objetos, registros sonoros, el material gráfico, audiovisual, los estilos artísticos y los usos y costumbres, son recreados permanentemente de forma atemporal. En nuestro país existe un acervo documental que es testigo de los inicios, el desarrollo, el esplendor, la crisis y el resurgimiento del tango a lo largo de todo este tiempo, pero se encuentra desordenado y desperdigado. Este trabajo apunta a detectar esos materiales, interpretarlos, comprobar su estado de conservación y ponerlos en valor. Por tal motivo, se realizó un relevamiento de materiales históricos en instituciones públicas y privadas donde existen archivos con accesibilidad por parte de investigadores y público en general.

EL TANGO A TRAVÉS DEL SIGLO XX: PARTICULARIDADES DEL FENÓMENO EN URUGUAY

De la gestación del tango a la «guardia vieja»

Intentar explicar los orígenes del tango es una tarea tan difícil como explicar el tango mismo, porque se trata de un sentimiento colectivo que no tiene una única explicación.

1 Martín Borteiro es Licenciado en Comunicación Social. Trabaja como realizador audiovisual desde 1992. En el año 2012 funda su propia plataforma de producción: «La Perla films». Es autor del libro «Tango Revelado» del Centro de Fotografía de Montevideo (CDF). Ha participado en los talleres «Patrimonio vivo» (UNESCO regional). Ha trabajado desde el año 2000 en gestión cultural, curación, docencia, producción y rescate patrimonial de proyectos relacionados al tango en Montevideo y Buenos Aires.

Los orígenes lejanos del tango se remontan a la segunda mitad del siglo XIX, donde la música popular estaba presente en el ambiente rural, semiurbano y en los grupos ciudadanos, como ser colectividades de inmigrantes europeos, comunidad afro y en las clases bajas situadas en barrios marginales y orillas de las ciudades. La clase alta de la sociedad rioplatense portuaria (de Montevideo, Buenos Aires y Rosario) cultivaba únicamente la música clásica europea, tomando como modelo a París. (Vidart, 1967).

El tango, que se va a gestar en un proceso de muchos años y durante un momento de gran crecimiento demográfico y urbano, va a ser una síntesis producto de la mezcla y fusión de muchas culturas, músicas, expresiones populares, desplazamientos sociales, idiomas, costumbres, desarraigos y nostalgias.

El tango comienza a esbozarse en un período de cambios y crecimiento en Uruguay y Argentina, donde la identidad se estaba gestando en medio de una gran oleada inmigratoria que venía de Europa en busca de una vida mejor y el hombre de campo (el gaucho) que también se acerca a la periferia de las ciudades en busca de trabajo. Son momentos en los que el circo criollo tiene sus pioneros en algunas familias, que comienzan a hacer recreaciones teatrales de nuestras historias. En este contexto urbano, el tango, como expresión artística, va a ser un fenómeno de unión, primero como divertimento y luego como expresión profunda de música, danza y poesía popular.

Durante las décadas finales del siglo XIX, se cruzan diferentes géneros artísticos, ritmos, y términos concretos que influyen directa o indirectamente en la consolidación del tango. La colectividad afrouruguaya, con sus fiestas y comparsas, tiene que ver en la terminología de la palabra «tango», en la ejecución del ritmo del candombe y quizás también en la danza. El payador, que al llegar a las ciudades trae su canto de tierra adentro y el punteo de la milonga campera, también sin saberlo va a influir en lo que será el tango. Las compañías teatrales extranjeras, con los «tanguillos andaluces» y fundamentalmente el ritmo de «la habanera» cubana escrito en 2x4, van a conformar los pilares del tango tal cual lo conocemos hoy. (Goldman, 2008).

En los últimos años del siglo XIX y primeros años del siglo XX, como toda expresión pequeña y nueva, repasar el tango es hablar de piezas musicales concretas y de músicos que marcaron mojones, en un momento gestacional del que se cuenta con poca información. Es así que se pueden reconocer como los primeros tangos a *El Entrerriano*, de Rosendo Mendizábal; *Don Juan*, de Ernesto Ponzo; *La Cara de la Luna*, de Manuel

Campoamor; *El Choclo*, de Ángel Villoldo; *La Morocha* y *Felicia*, de Enrique Saborido; entre otros. Son piezas dedicadas a personas o lugares, con letras picarescas, que se las identifica como «tangos criollos» o «tango-milonga». También hubo en este período «tangos cómicos», el «tango cachada» y otras modalidades casi de improvisación de la música y la letra, impulsados por el propio Ángel Villoldo (apodado «el padre del tango») y por Alfredo Eusebio Gobbi y su esposa Flora Rodríguez («Los Gobbi»), quienes grabaron cilindros en Estados Unidos, discos y también editaron sus propias piezas a principio de siglo en París.

El intercambio de piezas impresas para piano entre las ciudades matrices del Plata y la influencia recíproca comienzan a ser más fluidos, consolidándose una forma de ejecución. A una primera forma de tocar tangos con guitarra, violín y flauta, se suman el piano y luego el bandoneón (que llega en manos de un inmigrante europeo). (Ferrer, 1980).

El ambiente en el cual se desarrolla el tango sigue siendo el de los suburbios, las pensiones y los «peringundines» (lugares del «bajo montevideano», donde el tango se confundía con la prostitución).

La danza del tango es la clave de la popularización de este arte; una forma de bailar abrazados en pareja, que es demasiado obscena para la época y provocativa para la aristocracia local.

Hacia 1910 y 1911 se instalan las compañías discográficas extranjeras y comienzan a grabarse discos comerciales que por primera vez incluyen el tango, una música marginal, de mala fama, perteneciente al mundo de los cafetines y locales nocturnos de baja reputación. Es así que aparecen en Buenos Aires los primeros discos del conjunto del bandoneonista Vicente Greco, bajo el nombre de «orquesta típica criolla», terminología que después quedará como clásica para los conjuntos de tango, nombrándolos desde entonces solamente como «orquesta típica».

Durante la década de 1910 el bandoneón se perfila para convertirse en el instrumento emblemático del tango, gracias a músicos intuitivos que componen e imponen una manera de tocar: Juan «Pacho» Maglio, Genaro Expósito, Domingo Santa Cruz, Eduardo Arolas, Arturo Bernstein, Vicente Loduca, entre otros. El violinista Francisco Canaro sumará el contrabajo y Roberto Firpo, desde el piano y al frente de grandes orquestas, terminará por direccionar el camino futuro del tango hacia 1920. (Sierra y Cadícamo, 1977).

A su vez, llega al Río de la Plata la influencia de la «Tangomanía» que vivió París hasta 1914 (cuando comienza la primera guerra mundial), que

significó la aceptación del tango en los grandes salones y fiestas de las clases altas. (Cadícamo, 1975).

Carlos Gardel hace la transición entre la *canción criolla* y el *tango canción*, inventando una forma de cantar tangos con letras con argumento, que se aleja de la liviandad de los primeros tangos y se acerca a una poesía profunda que cuenta el drama cotidiano de la gente común. (Silva, 1971).

Estas dos primeras décadas del siglo, etapa conocida hoy como «guardia vieja», es el período en el cual se crea un tango tradicional y todavía se distinguen los ritmos que antecedieron al tango. (Ferrer, 1980).

De la «guardia nueva» a la «época dorada» de los años 40 y 50

A partir de los años 20, el tango ya estaba listo para poder dar un salto cualitativo en su música, poesía y orquestación. Al decir del investigador Boris Puga (comunicación personal), la composición del tango se adelanta a la ejecución; es decir, Arolas, Bardi, Cobián (conocido como «el ABC del tango») y otros compositores del momento, ya habían compuesto piezas ricas armónica y melódicamente, con un potencial de desarrollo musical más complejo. Otras cosas van sucediendo rápida y simultáneamente: Gardel comienza a modular, a «frasear» en la interpretación de las letras; a su vez, el bandoneonista Pedro Maffia comienza a hacer lo propio con el bandoneón y a avanzar en el estudio del instrumento, logrando un sonido más intimista, apoderándose de un espíritu nostálgico; los conjuntos comienzan a conformarse en sextetos instrumentales con dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo; y Julio De Caro encabeza la línea orquestal, «arreglando» tangos para el lucimiento de solos de instrumentistas con armoniosas melodías, donde los músicos ya no tocan al unísono sino que dialogan en el pentagrama.

Esta nueva forma de ejecución, que se conoce como «la guardia nueva» o «escuela decareana», viene a provocar un verdadero avance en el tango y cuenta con el respaldo de prestigiosos músicos durante toda la década del 20, como Francisco De Caro, Osvaldo Fresedo, Enrique Delfino, Juan Carlos Cobián, Carlos Marcucci, Pedro Laurenz, entre otros. (Sierra y Cadícamo, 1977).

Pero hay también otros factores sociales y de cambios tecnológicos que se van sumando y hacen del tango la mayor expresión popular del momento en el Río de la Plata. Es primordial el surgimiento de la radio con un gran número de intérpretes y orquestas tocando en vivo permanentemente. También influye el crecimiento de la industria discográfica argentina, en el pasaje del sistema acústico al eléctrico, con micrófono.



Orquesta Carlos Warren. De izquierda a derecha: arriba el primero es Antonio Bancalá, el segundo Roberto Lurati, el tercero Pedro Casella, el cuarto Carlos Warren. Abajo: el cuarto es Alejandro Sarni y el sexto Héctor Gentile. Hotel Casino Carrasco. Año 1928 (aprox).

(Foto: Museo y Centro de Documentación de Agadu. Autor: S. d.).

Las orquestas de tango proliferan, durante las tardes y noches, en los cafés de Montevideo y Buenos Aires y también en los cabarets, que pasan a ser los lugares nocturnos con orquestas estables. En París, en medio de «los años locos», hay un nuevo auge del tango, el jazz y de lo que va a ser el teatro de revista y el show de cabaret. (Cadícamo, 1975).

En nuestro país, las grandes orquestas se componen de muchos integrantes y realizan milonga, vals, paso doble, maxixa, mazurca, jazz, tango y otros ritmos. Animan los bailes de carnaval, el cine mudo, la radio, los cabarets, los cafés, los teatros y cualquier festividad pública, como fechas patrias y tablados barriales de carnaval. En torno al tango se generan muchos concursos de baile y de composición, para carnaval o para las sucursales de los sellos discográficos argentinos. El empresario de cine e industria discográfica Max Glücksmann organizaba grandes espectáculos en los teatros y los temas ganadores de esos concursos se grababan y salían a la venta en los discos 78 rpm.

Músicos como Carlos Warren, Roberto Zerrillo, Edgardo Donato y Ramón Collazo, marcan con su presencia, en la composición y ejecución, el



Cuarteto del pianista José Laguardia. De izquierda a derecha:
Armando Piovani Laguardia, Alejandro Sarni, Piovani. Año 1920 (aprox.).
(Foto: Museo y Centro de Documentación de Agadu. Autor: S. d.).

ritmo del tango en Montevideo. Los lugares más importantes en la ciudad son el café Tupinambá, el café Avenida, los casinos municipales y los teatros Artigas, Urquiza y Solís. Pero fundamentalmente el tango está instalado en el barrio, en el club social y deportivo, en la familia y en el grupo de amigos. En Montevideo es muy importante la relación particular que se da entre el tango y el carnaval. Las troupes, que compiten en el concurso carnavalesco como «La Moderna», «Atenienses», «Oxford» «Un real al 69», entre otras, componen tangos para sus espectáculos. Hay piezas que incluso van a ser grabadas en Buenos Aires por orquestas porteñas. (Soliño, 1967).

Sobre finales de los años 20, se vivencia una etapa muy fértil y creativa para el tango, donde la composición avanza rápidamente porque hay mercado. El tango ya tiene sus propias estrellas como Carlos Gardel, Ignacio Corsini, Roberto Firpo y Francisco Canaro; también sus tangos famosos como *La cumparsita*, *A media luz*, *Mano a mano*, *El amanecer*, entre otros.

Se fundan las asociaciones de derechos de autor SADAIC (Argentina) y AGADU (Uruguay) y el músico de tango comienza a profesionalizarse.

Ya entrados los años 30 y con la popularización del cantante «estribillista» que interpreta unos versos sobre el final de la pieza, el tango comienza a sentirse como un ritmo muy lento y estancado. Es por esto que surge una moda retro, clásica, tradicionalista, que intenta recuperar el espíritu de la «guardia vieja», con un ritmo más rápido. Con esa idea, el músico argentino Sebastián Piana inventa una forma de tocar milonga ciudadana componiendo *Milonga del 900* y *Milonga sentimental*. La orquesta de Juan D'Arienzo, desde el cabaret «Chantecler» de Buenos Aires, arrastra nuevamente a los bailarines a las pistas y el tango queda muy contrastado entre dos tendencias: la clásica o tradicionalista (Canaro, Donato, D'Arienzo, Lomuto, etc.) y la vanguardista o moderna (de los jóvenes que llegarán a los años 40 con estilos «decareanos» definidos, como Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Miguel Caló, Lucio De Mare y muchos más). (Ferrer, 1980).

La «época dorada» del tango coincide con un fenómeno social particular, caracterizado por la abundancia de dinero en la calle (producto de la posguerra mundial) y la venta de productos a Europa. Se consume mucho espectáculo en vivo, hay trabajo para los músicos, la gente participa en sus clubes de barrio, en las fonoplateas radiales y en el cine sonoro se incluye mucho al tango.

La poesía adquiere una dimensión importantísima con poetas populares creadores de obras serias y profundas: Cadícamo, Discépolo, Manzi, Castillo, etc. (Vilariño, 1995).

La orquesta típica se afirma con la constitución tradicional de cuatro bandoneones, cuatro violines, piano, contrabajo, a veces violonchelo y viola. Se profundiza la orquestación musical con la figura del «arreglador», que desarrolla el estilo de los directores de orquesta armonizando temas del momento y también aquellos tangos de Arolas, Bardi, Cobián u otros de la primera etapa, que tienen un potencial de orquestación más complejo. Los cantores ya son un instrumento más dentro de la orquesta, adquiriendo una fama y popularidad muy alta. Muchos de ellos van a continuar sus carreras como solistas y participando del cine.

Desde el año 1955 hasta los años 60 se comienza a evidenciar una crisis inminente con el ingreso de la música foránea desplazando al tango y una crisis económica y social que se avecina. De lo que había sido un esplendor en cuanto a la riqueza estilística, creación y composición, quince o veinte



Orquesta Donato-Zerrillo. Fotografía promocional
de la empresa discográfica Brunswick. S. f.
(Foto: Museo y Centro de Documentación de Agadu. S. d.)

años antes, las orquestas comienzan a repetirse a sí mismas, a desgastarse el repertorio y a querer aferrarse a un pasado que no existe más. Los directores jóvenes de los años 40 ya no son tan jóvenes frente a la música que hace furor y que prefieren los adolescentes de «la nueva ola»: el twist, el rock and roll y la liberación mundial de los años 60. (Sierra, 1976).

De la crisis al resurgimiento contemporáneo

El tango nunca pensó que iba a atravesar una situación semejante entrando los años 60. La orquesta típica no resiste un número tan abultado de músicos y se transforma en quintetos, sextetos, cuartetos y tríos. Los cantores gloriosos de los años 40 son vistos como figuras acartonadas de otra época, con una estética anticuada, cantándole al pasado con melancolía y tristeza.

Surge la televisión y Julio Sosa logra captar un público mayor, tradicional, que ahora mira y escucha cantar tango desde su casa.

Astor Piazzolla, que se desprende de la generación del 40, busca nuevos horizontes para el tango conformando diferentes agrupaciones y composiciones que rompen con los convencionalismos tradicionales. Eleva el tango a música de concierto o música culta y provoca una universalización del tango y del bandoneón. (Ferrer, 1980).

En Montevideo se mantiene un público amplio que admira a Piazzolla y otro que también consume D'Arienzo en las temporadas de verano. El baile social se mantiene, pero no tanto en el barrio, ni en la familia, solo se expresa en grandes acontecimientos festivos.

Los años 70 y 80 son los más duros para el tango, ya que la crisis política y social determina una situación difícil para la cultura y el tango casi desaparece.

A partir de los años 90 hay una revalorización del baile, de la milonga como espacio donde se cultiva la danza y de los viejos músicos de la época dorada del tango, que son ahora portadores del «verdadero conocimiento» o del «verdadero tango». Nuevos grupos musicales siguen el espíritu y la línea de Osvaldo Pugliese (quien actúa hasta 1995). Cantantes de rock nacional reivindican a Roberto Goyeneche como una figura auténtica de la cultura popular. Y bailarines con formación de danza clásica y moderna toman de «los milongueros» de antes el *yeite* o la forma tanguera de ejecutar los pasos de baile. Es así como se estudian los estilos de tango salón, tango milonguero, tango fantasía y tango espectáculo. Bailarines como Miguel Ángel Zotto, Milena Plebs, Vanina Bilous, Gustavo Naveira, Carlos Copello, entre otros, lideran este proceso.

A través de la danza, el tango se lanza a conquistar otros horizontes y al tener éxito en el extranjero, comienza a revalorizarse en el Río de la Plata nuevamente; primero en Buenos Aires y luego en Montevideo (a partir de la III Cumbre Mundial del Tango de 1996).

En esta historia contemporánea del tango del siglo XX, este arte popular ha cambiado al igual que el mundo y ha tenido su esplendor, ha resistido a

las crisis y ha resucitado para seguir hacia adelante. En palabras del poeta Horacio Ferrer (1996), al tango no le ha llegado aún la hora de su agonía, ni como filosofía existencial, ni como estética. Por el contrario, es posible avizorar el advenimiento de una de sus edades más notables e impensadas, aunque diferente por entero de las anteriores. Lo que vendrá será venturoso, siempre y cuando nadie le pida que se parezca a cualquier ayer.

HACIA UN RESCATE DEL MATERIAL TANGUERO HISTÓRICO DE URUGUAY

Relevamiento en instituciones públicas y privadas²

Para el relevamiento del material histórico se ha consultado los catálogos online e impresos de diversas instituciones, realizándose el visionado de material físico, y se han concretado entrevistas con los directores de los servicios públicos planificados.

Los archivos relevados son:

Biblioteca Nacional: Se relevaron más de un centenar de libros temáticos y revistas del período aproximado entre 1920-1960 (Cancionera, El alma de arrabal, Mundo Uruguayo, La canción popular, La Canción Moderna) y revistas temáticas actuales (Tanguedia y El rey del compás) de colección incompleta.

Museo y Centro de Documentación de AGADU: se relevaron alrededor de 50 libros temáticos, algunas colecciones de revistas incompletas, una colección de fotografías de alrededor de 4000 unidades, una colección de documentos de Gerardo Matos Rodríguez y una colección de discos de Jorge Seijo (300 unidades en formato 78 rpm). Además se identificó una colección de partituras para piano y para orquesta, no cuantificada, del período 1920-1950.

Archivo de la imagen del SODRE: se relevó en la sección biblioteca la colección completa de la revista Cine Radio Actualidad (1936 - 1971); en la cineteca se encontraron cinco películas relacionadas al tema; en la fonoteca y en el Archivo de la palabra no se encontraron archivos de tango.

Centro de Fotografía de la Intendencia de Montevideo (CDF): se relevaron alrededor de 1000 fotografías de tango en formato digital, pertenecientes al archivo del proyecto Tango Revelado.

2 El fondo documental completo de materiales históricos relevados puede ser consultado online en comisionunesco.mec.gub.uy.

Cinemateca Uruguay: se relevaron unos 15 títulos de películas de tango, en diversos formatos y estado de conservación.

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM): el musicólogo Coriún Aharonián ha facilitado un listado de los materiales relacionados con el tema tango que se encuentran en el archivo. En él se halla: un centenar de partituras de tango; 22 fichas en el mueble fichero de Lauro Ayestarán: tango, canción tango, tango andaluz, tango cachada, tango cadencioso, tango callejero, tango canción, tango criollo, tango de salón, tango elegante, tango fantasía, tango humorístico, tango mazorca, tango militar, tango milonga, tango milongón, tango romanza, tango sentimental, tango sinfónico, tango uruguayo, tangón; más de 20 grabaciones de tango o relacionadas con tango y sus correspondientes anotaciones; eventuales fotografías relacionadas con las grabaciones; una carpeta de materiales sobre tango; numerosos rollos de pianola -todavía no inventariados en detalle- con tangos; algunos libros relacionados con el tema.

CONCLUSIONES

Luego de realizado el inventario de materiales históricos de tango, existen algunos aspectos importantes a resaltar.

En primer lugar, no existe un centro referencial de materiales (público o privado) especializado en la materia.

De las instituciones que se inventariaron, resulta notorio que el material existente es incompleto, tomando como referencia todo el material editado comercialmente, publicaciones, material sonoro, audiovisual, entre otros.

En cuanto a la accesibilidad del material, se puede afirmar que en las instituciones relevadas, si bien en general es accesible a todo público, en muchos casos el material no está ordenado, ni clasificado.

Desde la experiencia personal de quien escribe sobre el trabajo en la gestión histórica de tango, es de destacar la existencia de mucho material que se encuentra solamente en manos de coleccionistas privados. Este punto puede tener dos miradas. Por un lado, un aspecto positivo porque garantiza su conservación y, en muchos casos, su difusión mientras el coleccionista viva. Por otro, un aspecto negativo porque no hay garantías de que esos materiales perduren en el tiempo cuando la familia quede a cargo.

Los materiales históricos relevados en este trabajo son muy importantes y por primera vez se clasificaron según la temática tango. En el mismo nivel

de importancia, es vital el rescate de la memoria oral de los protagonistas históricos, ya que de esta memoria se desprende información muy valiosa que no siempre se encuentra incluida en la bibliografía.

Por último, el compendio de material generado a partir de este trabajo es una base fundamental para la elaboración futura de un plan de salvaguardia del tango en Uruguay.

ANEXO METODOLÓGICO

Con el objetivo de iniciar un proceso hacia la elaboración de un inventario de tango con énfasis en el relevamiento de materiales históricos se ha llevado adelante un trabajo de investigación que abarcó desde un estudio y análisis bibliográfico sobre el tema, hasta el relevamiento de instituciones en busca de materiales históricos.

Para la presente investigación se llevó adelante la siguiente metodología:

Objetivo general:

Iniciar un proceso de elaboración de inventarios, coordinado por el área de Patrimonio Inmaterial de la Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación del Ministerio de Educación y Cultura.

Objetivos específicos:

- ◆ Hacer un relevamiento de materiales históricos, en los principales archivos públicos e instituciones privadas de acceso público.
- ◆ Identificar y clasificar soportes y contenidos de material impreso, sonoro y filmico.
- ◆ Realizar un informe de los materiales localizados.

Plan de trabajo:

El mismo se desarrolló entre agosto de 2013 y abril de 2014 en Montevideo. Durante este período se realizó el relevamiento de materiales históricos en seis instituciones.

Definición de lugares a relevar: Biblioteca Nacional; Museo Romántico³; Archivo de la imagen del SODRE; Museo y Centro de Documentación de AGADU; Centro de Fotografía de la Intendencia de Montevideo; Cinemateca Uruguaya.

Definición de materiales a relevar: impresos libros; impresos revistas; impresos partituras; impresos fotografías; otros materiales gráficos (afiches,

3 No se pudo relevar el Museo Romántico ya que no se encuentra accesible al público por tiempo indeterminado.

anuncios, etc.); materiales sonoros (cualquier formato: acetato, pasta, vinilo, cinta magnética, audio digital, etc.); materiales fílmicos (cualquier formato: negativo fotográfico, película, video en cinta magnética o digital); objetos.

Todos los materiales relevados corresponden al período que abarca desde principios de siglo XX a la actualidad. Los mismos han sido catalogados debidamente para garantizar cierta facilidad en la posterior búsqueda de los archivos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, A., (1966). *La Cumparsita, historia del famoso tango y de su autor*. Montevideo: Mosca Hnos.
- Bide de Zagnoli, M. A., (2004). *César Zagnoli «El Potrillo»: una vida para el tango*. Montevideo: Rumbo.
- Puga, B., (2010). *El Club de la guardia nueva: artículos y documentos, Montevideo: 1954-1974*. Montevideo: Ediciones Tanguedia.
- Cadícamo, E., (1975). *La historia del tango en París*. Buenos Aires: Corregidor.
- Canaro, F., (1999). *Mis memorias*. Buenos Aires: Corregidor.
- Castellanos, P., (1948). *Entre Cortes y Quebradas*. Montevideo: Colombino.
- Collazo, R., (1967). *Historias del bajo*. Montevideo: Alfa.
- Ferrer, H., (1980). *El libro del tango*. Tomo I, II y III. Buenos Aires: Antonio Tersol Editor.
- Ferrer, H., (1996). *El siglo de oro del tango*. Buenos Aires: Manrique Zago Ediciones.
- García Jiménez, F., (1965). *Así nacieron los tangos*. Buenos Aires: Losada.
- Gobello, J., (2002). *Mujeres y hombres que hicieron el tango*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura Argentina.
- Goldman, G., (2008). *Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890*. Montevideo: Perro Andaluz.
- Infantozzi Durán, R., (1992). *Yo, Matos Rodríguez, el de La Cumparsita*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Lamarque Pons, J., (1998). *El tango nuestro de cada día*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Legido, J. C., (1997). *Gerardo Matos Rodríguez, su mundo y su época*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Loriente, H., (1988). *Perfiles biográficos, ochenta notas de tango*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Michelena, A., (1993). *Los cafés montevideanos*. Montevideo: Arca.

- Ostuni, R., (2005). *Tango, voz cortada de organito. La inmigración italiana y su influencia*. Buenos Aires: Lumiere.
- Patrón, J.C., (1968). *Goes y el viejo café Vaccaro*. Montevideo: Alfa.
- Rossi, V., (1958). *Cosas de negros*. Buenos Aires: Hachete.
- Sierra, L. A. y Cadícamo, E., (1977). *La historia del tango. La época decareana*. Buenos Aires: Corregidor.
- Sierra, L. A., (1976). *Historia de la orquesta típica*. Buenos Aires: A. Peña Lillo Editor.
- Silva, F., (1971). *Informe sobre Gardel*. Montevideo: Alfa.
- Soliño, V., (1967). *Mis Tangos y los Atenienses*. Montevideo: Alfa.
- Varios, (1969). *El tango, antología*. Montevideo: Centro Editor de América Latina.
- Varios, (1998). *La historia del tango*. Volumen 1-15. Buenos Aires: Corregidor.
- Vidart, D., (1967). *El tango y su mundo*. Montevideo: Ediciones Tauro.
- Vilariño, I., (1995). *El Tango*. Montevideo: Cal y Canto.

Acercamiento a una caracterización musical del tango

LUCÍA GATTI⁴

Esta investigación es un aporte para la conformación de inventarios de tango en Uruguay desde la perspectiva musical. Se basa en la recopilación y el análisis de antecedentes bibliográficos sobre el tema, así como en el análisis de registros de campo obtenidos del trabajo con músicos e investigadores de reconocida trayectoria de nuestro país. Estos registros surgen de la observación participante dentro de los ámbitos de expresión musical del tango y de entrevistas semiestructuradas realizadas a actores involucrados en la temática.

Para poder realizar una caracterización del tango es necesario considerar tres componentes básicos:

Los tres –la danza, la música y los versos– se nombran con la sola y misma palabra ‘tango’. El danzante realiza su tango –la versión coreográfica–, el compositor produce su tango, –la melodía con su acompañamiento– y el poeta escribe su tango –los versos–... Las tres cosas pueden presentársenos independientemente (la coreografía en forma ocasional). La realización simultánea y concordante de las tres también se llama tango; son el tango por excelencia (Vega, 2007: 33).

Se trata, entonces, de una entidad coreográfica característica, que se realiza al son de una música también característica, frecuentemente

4 Lucía Gatti es chelista, cantante y compositora. Fundadora del quinteto de tango La Mufa, integra también el grupo de Leo Maslíah, La Orquestita y Tercera Fundación. Ha trabajado además junto a Ana Prada, Pitufu Lombardo, Asamblea Ordinaria, Pa entrar en calor, 11 tiros, Maia Castro, Tunda Prada, Andrés Bedó, El Club de Tobi, Braulio López, Larbanois-Carrero, Tabaré Cardozo, Mateo Moreno y Ernesto Díaz, a nivel nacional e internacional. Es docente de Jazz a la Calle y de Grupos Sonantes (UdelaR-MEC).

compuesta con versos comunes que muchas veces son reconocibles por sus temas y hasta por su vocabulario.

Es precisamente a partir de esta triple composición que se plantea una dificultad mayor para abordar la complejidad de su genealogía. Se trata de un sincretismo que reúne orígenes diferentes según cada componente y aún dentro de cada uno de ellos.

ORÍGENES

Etimológicamente parece no haber discusiones acerca del origen africano de la palabra tango. Según Vicente Rossi (1926), los africanos denominaban con este vocablo a sus parches de tambor. No obstante, en los orígenes del tango no se encuentra instrumento de percusión alguno (Salgán, 2001); por tanto, es preciso distinguir entre el origen de la palabra y el origen del tango en sí.

En Montevideo colonial la voz *tango* se aplicaba al baile, reunión o fiesta de negros. Carlos Vega (2007), a partir de un estudio minucioso, también sostiene la africanidad del término, así como descarta la posibilidad del origen español, «pues no debemos contar la voz anticuada «tango» medieval -primera persona del presente indicativo del verbo «tangere» (yo toco)- porque no es de esos círculos, tiempos y asociaciones de donde nos viene la palabra tango» (p. 33).

Si bien Vega (2007) no niega una posible influencia africana en su acompañamiento rítmico, afirma que su coreografía «no es otra cosa que una afortunada variante de la que Europa nos mandó con el entonces nuevo ciclo de la pareja enlazada: vals, polca, galop, mazurca y chotis. No hay discusión» (p. 32).

Es innegable que el tango comparte su ritmo antiguo con varias otras especies. Lo que está en discusión es la «tetralogía de posibles paternidades: la del candombe, la de la milonga, la de la habanera y la del tango andaluz» (Vidart, 1967: 13). Estos géneros comparten un tronco rítmico común que tiene como base el patrón corchea con punto, semicorchea y dos corcheas. No hay acuerdo en si estas especies derivan unas de otras, si son «diversos aspectos de una misma cosa» (Álvarez en Aharonián, 2010: 94) o si simplemente confluyen en el tango.

A finales del siglo XIX, cuenta Julio De Caro (1964), conviven en el Río de La Plata

[...] el tango andaluz, la habanera y la milonga, tres formas de distinta procedencia, aunque de corte melódico similar, entroncadas todas ellas en el

mismo ritmo [...]. Muchos comentarios [los] hermanaron como de similar factura, pero lo importante es consignar que las tres exteriorizan distinto sentir de pueblo y, aunque su métrica musical sea del mismo corte [...], las separa totalmente el sentido y la esencia que expresan (p. 140).

El tango andaluz

Antes del año 1850, hubo tres especies de tango en España con idéntica fórmula de acompañamiento rítmico. Nos referiremos únicamente al tango gitano o andaluz, el más antiguo de ellos.

El tango andaluz es una canción-danza que si bien nunca fue universal, tampoco fue una expresión local. Tuvo su máxima popularidad hacia 1855-1857, extendiéndose por América Latina por medio de las compañías de zarzuela (De Caro, 1964). Al parecer su canción gozó de gran popularidad, pero no así su danza.

De Caro (1964) describe el baile como una pareja formándose frente a frente, haciendo figuras, taconeando, girando juntos, repiqueteando los dedos, pero jamás juntando los cuerpos. Esta técnica española de danza no puede venir del África negra, del África central, porque los documentos la reconocen hasta en fechas medievales. Es una de las concepciones de la danza que introdujo Oriente en Europa (Vega, 2007).

La habanera

La habanera también pertenece al cancionero binario de América Latina. Escrita en compás de 2/4, al igual que el tango andaluz, la milonga y el tango primitivo, comparte el mismo patrón rítmico con estas especies. Su línea melódica sentimental y su ritmo, a la par cadencioso y sensual, tienen un tempo más lento que el de las milongas bailables y el de los primeros tangos.

Originaria de Cuba, se extiende por América Latina e incluso por Portugal y España (Vega, 2007). Al parecer, las mismas compañías que difundían el tango andaluz, introducen años después esta nueva canción-danza en el Río de la Plata (De Caro, 1964). En Uruguay aparece pasados los años 1860 y fue «de las especies más recurrentemente tocada por las agrupaciones carnavalescas de negros» (Goldman, 2008: 121).

Cronológicamente la habanera surge después que el tango español, pero no puede afirmarse una influencia «esencial» de éste sobre la primera. «La habanera es posterior al tango español, pero no lo es la *danza*, progenitora de la habanera» (Vega, 2007: 75).

Además de habanera, pueden encontrarse también las denominaciones tango americano y tango cubano como parte de una misma manifestación, a la que se le aplican diferentes rótulos en el proceso evolutivo de sus músicas, sus canciones y su danza.

La milonga

La palabra milonga, aparentemente también de origen africano, tiene en sus inicios un significado similar a uno de los adjudicados al vocablo tango. Designaba fiesta, música o baile de negros y, quizá por esa misma razón, se usaba como sinónimo de desorden o embrollo.

Actualmente es un término polisémico que se aplica a diversos géneros. «El nombre milonga abarca un grupo de especies musicales que se han extendido por buena parte del territorio de Argentina, por el extremo sur de Brasil, [...] y por todo el territorio del Uruguay» (Aharonián, 2010: 45).

La milonga surge a mediados del siglo XIX. A partir de la segunda mitad del mismo, se usa para designar tanto a una música movida,ailable, mayormente instrumental, como a otra vinculada a los payadores en la que predomina el canto (Aharonián, 2010). Vicente Rossi (1926) explica que este mismo vocablo se utiliza para designar a ambas especies, por convivir y desarrollarse en los mismos círculos. En la Banda Oriental se llamó «milongas» a las reuniones de los aficionados a pagar en los suburbios ciudadanos, llamándolos «milongeros», porque se reservaba el título de «payadores» para los improvisadores camperos. En esas mismas reuniones se cantaba, se bailaba y se decía «milongear» en sustitución de reunirse, de bailar y de cantar.

La milonga de los payadores

Su canto, básicamente improvisado, es acompañado generalmente con guitarra. Tiene misma base en el bajo que todas las especies vistas anteriormente y un acompañamiento arpegiado con eventuales frases alternadas. Es melancólica, con un tempo más lento que la milongaailable y deja ver reminiscencias de música modal en lo melódico (Aharonián, 2010).

En ambas especies de milonga coexiste la agrupación de la subdivisión del pulso en 3+3+2, con las cuatro agrupaciones de dos 2+2+2+2 que implica el total de ocho subdivisiones. Sin embargo, mientras en la milonga de los payadores la síncopa desdibuja la segunda tierra del compás, en la milongaailable la subdivisión en grupos de 2 adquiere más presencia, permitiendo sentir con más claridad las dos tierras del compás.

La milonga bailable

La milonga bailable tiene un tempo más ágil y no resulta tan apta para el canto en su primera etapa. Si bien es preponderantemente instrumental, hacia 1880 ya pueden escucharse estas milongas cantadas, con letras casi siempre picarescas y hasta «infamantes» (Lamarque Pons, 1986), que reflejan su origen de suburbios. Además del ya mencionado bajo de habanera, se caracteriza en su acompañamiento y en su gesto melódico por la célula rítmica semicorchea, corchea, semicorchea, cayendo a tierra en una negra o dos corcheas. El tango primitivo heredará su instrumentación más típica: guitarra, acordeón, flauta, arpa y violín.

Si bien las mismas compañías que traían el tango andaluz a nuestra ciudad difundieron también la habanera entre el público del Río de la Plata, el contacto primero con los músicos orilleros pudo haber sido de forma más directa. Según Vicente Rossi (1926), los marinos cubanos al frecuentar con asiduidad el puerto de Montevideo, trajeron la habanera a los suburbios de esta ciudad a mediados del siglo XIX. La milonga bailable surge pocos años después, aunando «la sentimentalidad africana con la ingeniosidad (sic) rioplatense» (p. 143), generándose así una música propia, instrumentada en el arrabal.

La milonga cantada toma un nuevo viraje, cambiando su ritmo, pres-tándose a ser danzada. «La Milonga-baile era una improvisación como la Milonga-canto; una creación espontánea e ingeniosa (sic) del movimiento combinado con el sonido; y fue el negro criollo el creador de su técnica» (Rossi, 1926: 127). En este sentido, también Julio De Caro (1964) destaca el papel del negro criollo en la milonga. «Él es su rey. Todo el proceso creador [...] le pertenece» (p. 138).

Históricamente precede al tango y le cede su lugar a comienzos del siglo XX, reapareciendo décadas después en su mismo contexto, junto con el vals criollo. El compositor Alberto Mastra hace alusión, en la letra de su tema *Con permiso*, a este vaivén de la milonga que al retirarse deja provisoriamente su lugar al tango. En este mismo sentido, Pintín Castellanos habla de «su hijo o hermano menor: el tango» (Castellanos en Aharonián, 2010: 48).

Por su parte, el vals criollo tiene ascendencia en el vals vienés, encontrando en el Río de la Plata influencias del cielito y el pericón. Su carácter pierde pomposidad festiva, adquiriendo un ritmo más parejo y veloz, en una instrumentación bien distinta que la de su progenitor vienés.

Estas tres especies: tango, milonga y vals criollo, comparten sus ámbitos de expresión, siendo parte de un mismo repertorio y reuniéndose dentro del mismo género: el tango.

EVOLUCIÓN MUSICAL DEL TANGO: GUARDIA VIEJA, GUARDIA NUEVA⁵

Hemos hecho referencia a los posibles orígenes del tango, observando la presencia de formas claramente extranjeras como el tango andaluz y la habanera, que al encontrarse con la milonga en pleno florecimiento, originan un proceso de hibridación del cual nace el tango orillero hacia 1890.

Se encuentra en el tango primitivo una fuerte presencia de estos géneros, pero por sobre todo de la milonga. Además de su idéntica base rítmica en compás de 2/4, comparte la pujanza melódica, su espíritu travieso y vivaz, una instrumentación similar y letras estrechamente emparentadas en las que primaba la gracia y la picardía. Comparte también su origen lupanario, de arrabal, desarrollándose dentro de los mismos ámbitos.

Los músicos orilleros eran, a decir de Vicente Rossi (1926), «maestros del oído» y «analfabetos del pentagrama»⁶. Las melodías que les surgían se iban fijando en la memoria y se ejecutaban sin ser escritas, «a la parrilla», es decir, instrumento en mano, dejando lugar para la improvisación. Basado en células breves de gran potencialidad rítmica, el tango desenvuelve en este período un «pensamiento musical sintético, no discursivo», que rehúye a la amplitud melódica que desarrollará más adelante (Canel, 1956: 31).

Los instrumentos debían ser de ágil ejecución y fácilmente transportables, por su condición de música bailable y por los lugares donde se frecuentaba. La guitarra era el instrumento madre, utilizándose además arpa, mandolín, acordeón, instrumentos de viento como flauta o clarinete, violín y hasta «alguna lata, cuando el caso lo requiriese» (De Caro, 1964: 144).

Daniel Vidart (1956) lo describe de la siguiente forma:

-
- 5 Si bien no es posible precisar fechas para estas etapas del tango, se entiende que la guardia vieja comprende el período que va desde los inicios del género, a fines del siglo XIX, hasta el año 1925-26 aproximadamente, etapa en la que comienza el período de la guardia nueva, llegando hasta el año 1950 aproximadamente, para dejar paso al tango moderno.
 - 6 Es necesario tener en cuenta que no debe considerarse sin formación a un músico por no haber sido educado en la escritura musical.

El tango de la Guardia Vieja era juguetonamente trenzado por instrumentos ágiles. Violines veloces, flautas agudas, arpas galopantes y guitarras livianas integraban aquellas orquestitas de incansables ejecutantes y el tango brotaba entonces picado como el trote de un *cuzco* callejero y vivaz como el taconeo de un *compadrito*. La letra era solamente una capa traviesa y adjetiva (p. 47).

Al desplazarse de los suburbios hacia el centro de la ciudad, el tango comienza un proceso evolutivo en el que tiende a independizarse de su herencia musical anterior. De los *perengundines*, prostíbulos y pulperías, va cambiando de escenario, acercándose a los cabarets, academias de baile y otros salones de mayor categoría (De Caro, 1964). Poco a poco se presentan diversos factores que irán determinando su evolución.

Hacia 1910 se estabiliza un formato instrumental que decanta el anterior, prefiriéndose el violín e incorporando el bandoneón y el piano.

En un principio, el bandoneón, recientemente introducido por inmigrantes europeos, era un instrumento más en el conjunto musical, con la particularidad de proporcionar especial densidad a su tejido sonoro. Luego de un período de asimilación y adaptación, el músico orillero desarrolla una técnica de bandoneón propia del tango, que a su vez influye sobre el desarrollo del género. Así, se crean nuevos tangos con características que contemplan y asimilan esta nueva experiencia, complejizando su base rítmico-armónica.

Por su parte, el piano comienza a sustituir paulatinamente a la guitarra como instrumento acompañante, hasta desplazarla totalmente de su papel primordial. También éste fue desarrollando una técnica propia acorde al género, logrando con el tiempo cambiar la fisonomía misma del tango.

De esta manera, el tango empieza a tomar otro carácter. Gana originalidad en la ejecución y, si bien su creación sigue apoyándose en los patrones tradicionales, estos ya no se presentan de forma tan estricta, dando paso a una mayor libertad melódica.

Dentro del período de la Guardia Vieja se escucha una fuerte presencia del bajo de milonga. Hacia 1917, esta vieja fórmula rítmica (corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas) va desdibujándose. El puntillo se pierde, transformando su base rítmica en un movimiento uniforme de corcheas.

En este sentido, si bien los tangos siguen escribiéndose en compás de 2/4, su realización se ajusta mejor al compás de 4/8, eligiéndose ambas fórmulas para su escritura. En ocasiones se prefirió también la notación

en 4/4 a fin de evitar medidas muy chicas en la subdivisión de las figuras musicales, sin implicar en este caso diferencia alguna en la ejecución ni en la interpretación (Salgán, 2001).

Además de este cambio en su base rítmica, se produce una modificación en su aspecto formal. Mientras el tango de la guardia vieja constaba de tres partes: tema, estribillo y trío, en el período de la guardia nueva se pierde esta última, reduciéndose su forma a tema y estribillo (Lamarque Pons, 1986).

Es de destacar que los primeros tangos fueron escritos por músicos que no eran sus propios autores. Casto Canel (1956) señala que el hecho de escribirlo influye sobre la manera de tocar y sentir el tango. Por un lado pierde vitalidad al cristalizarse en la escritura y por otro surge la preocupación por aprenderlo y «tocarlo bien».

En tanto el tango se desplaza de los suburbios hacia el centro de la ciudad, necesita adaptarse para ser aceptado en este nuevo entorno que anteriormente le negaba acceso. Así, sus letras debieron vestirse adecuadamente, requiriendo otra elaboración. Si bien desde sus inicios los tangos tuvieron letra, en el período de la guardia vieja tenían un papel secundario. Más adelante cobrarán especial primacía, ganando sus versos otra fuerza y dándole a su música carácter de tango canción.

En este período se produce, además, un enlentecimiento en el tempo del tango que fue atribuido a múltiples factores. Hay autores que adjudican este «enlentecimiento» al proceso de «refinamiento» musical que se produce en su evolución, mientras otros lo atribuyen a la importancia y elaboración que cobran sus letras.

Siguiendo esta última línea, Daniel Vidart (1967) opina que «La música se hizo pausada para escuchar a la palabra y el instrumento se adaptó a la palabra» (p. 67). Por otra parte, explica cómo al parecer de Cátulo Castillo el refinamiento musical habilita el desarrollo de los versos. «Cuando el bandoneón y la orquesta se hacen presentes con su estudiado fraseo, la palabra cantada encuentra entonces campo propicio» (Vidart, 1956: 66), afianzándose más tarde como canción ciudadana.

Este cambio en el tempo fue atribuido incluso a la incorporación del bandoneón, instrumento que habiendo ingresado en el Río de la Plata hacia fines del siglo XIX, no habría encontrado en sus ejecutantes la suficiencia técnica para tocar a la velocidad que exigía el tango en sus comienzos. Una vez más, se plantean interrogantes acerca de las causas y consecuencias que hicieron al tango, cuestionando esta vez si los versos condicionaron a la música o viceversa.

En cualquier caso, es claro que se trata de un período de transición, de «refinamiento» a nivel musical y letrístico, que conlleva otra concepción del género. Quizás no sea cuestión de causas o consecuencias, sino que la mayor profundidad en su elaboración haya producido un quiebre en su proceso evolutivo, exigiendo para ello un tempo más lento y así propiciar una nueva etapa de su existencia.

A lo largo de todo este proceso, el tango se independiza de su herencia musical anterior, generando una síntesis nueva que seguirá desarrollándose y evolucionando a través de los músicos y creadores que lo marcaron con su impronta única.

HACIA UNA DEFINICIÓN DE TANGO

Al intentar construir una definición musical de tango surge la dificultad de identificar los rasgos esenciales que permitan definirlo. Las características particulares no siempre son excluyentes ni intrínsecas, admitiendo variantes dentro de sí mismas. Este aspecto se ve reforzado si se contempla que estamos abordando un género que tiene más de un siglo de evolución.

Así, por ejemplo, el compás, el tempo, la acentuación, la instrumentación, la estructura, la melodía, la armonía, la interpretación, la dinámica, la emisión del canto, las letras e incluso su sentir, presentan características variables, con elementos en ocasiones muy disímiles, dependiendo del período histórico y del estilo dentro del género.

La intuición, de la mano de la tradición, nos permite distinguir fácilmente el tango de otras músicas, pero se hace difícil extraer elementos únicos para una definición. Horacio Ferrer (1956), de importante trayectoria tanguera, afirma que «[...] el Tango como fenómeno artístico es la intuición de una esencia. Se trasunta en realidad a través de imponderables de la expresión... es un concepto intuitivo [...] que resiste a toda definición...» (p. 9).

En ese mismo sentido, el destacado musicólogo Coriún Aharonián (2010) sostiene: «la mayor parte de la extensa bibliografía no llega a preocuparse por definir aunque sea someramente el concepto de tango» (p. 90). Más adelante, este autor cita al bandoneonista y compositor Rodolfo Mederos: «me declaro impotente para determinar cuáles son los elementos definitorios del tango. Además, sería muy pedante» (Mederos en Aharonián, 2010: 90).

Aun así podemos encontrar algunos componentes característicos. Por ejemplo, el tango básicamente se encuentra en compás de tipo binario,

aunque pueda estar en compás de amalgama y seguir siendo un tango. Su acentuación está en el primer y tercer tiempo del compás (quizás por su origen en 2x4), lo cual suele acompañarse de un arrastre previo al ataque.

No obstante, la particularidad del tango reside en su expresión, en la «manera de decir su música, con arreglo a un conjunto de colores musicales, de posturas expresivas, de modos de utilizar los instrumentos» (Ferrer, 1956: 10). Esto es lo que se ha dado en llamar *el yeite*.

El yeite, para los tangueros, equivaldría al *swing* para los jazzistas. Se trata de aquellos fraseos, colores, expresiones, inflexiones, que escapan a la partitura pero que son sobrentendidos para el músico cultor de cada género. En este sentido, la música académica y la música popular guardan una relación muy distinta con la notación musical. (Tagg, 1979). Mientras en la música académica la identidad musical estriba en una suma de elementos invariables que están consignados en el papel, en la música popular, la interpretación, *el yeite*, es lo que hace a la esencia de un género.

Pablo Kohan (2010) lo explica de la siguiente forma:

[...] una sonata para piano de Mozart puede, eventualmente, ser reducida a lo que está escrito en su partitura, esto sin menoscabo de los sutiles y creativos aportes que cada pianista puede hacer a partir de sus lecturas y recreaciones. Después de todo, cada músico que la ejecute se ajustará a la notación original, tocando desde la primera hasta la última corchea que Wolfgang nos legó en los pentagramas⁷. Por el contrario, y no creemos que haya discusión posible sobre este asunto, la *interpretación* en la música popular urbana asume otra envergadura y otra significación (p. 13).

De este modo, Ferrer (1956) realiza dos particularidades interpretativas propias del instrumentista de tango: «el piano en el tango no puede ser «tiempista», sino más bien «dormilón», «robador», que tiende a quedarse

7 Para los músicos del siglo XVII y XVIII no existían distinciones y categorías en la creación musical. Para Bach, Vivaldi, Mozart, Haydn, no existían músicas populares ni cultas. Lo que solemos llamar música erudita, antes de ser, justamente, «académica», contaba también con espacios para la improvisación, con rasgos de expresión y técnicas de interpretación características, que no figuraban en las partituras. Estas particularidades de su interpretación se han perdido precisamente por ser rasgos no escritos. Es ese uno de los riesgos que se corre en el proceso de academización de las músicas populares.

en el tempo. El violín, sin embargo, debe tener un vibrato exagerado y una pulsación particular en el portamento» (p. 10). Otra de las características musicales que hacen al género, según Horacio Salgán (2001), es que «el acompañamiento del tango debe ser, de un modo u otro, consecuencia de la melodía» (p. 24).

En el tango canción suele aparecer el lunfardo como signo distintivo de sus letras. Sin embargo, este factor tampoco es determinante. Al comparar sus letras advertimos que no todas han sido escritas en el mismo lenguaje. A veces se presentan en un lenguaje popular, otras en lunfardo, otras en lenguaje campesino y en algunas ocasiones en lenguaje «culto». Daniel Vidart (1967) señala una importante diferencia entre el lenguaje popular, fruto de una deformación idiomática propia de los barrios orilleros del Río de la Plata, y el lunfardo, un lenguaje de pícaros y delincuentes creado especialmente para disimular su expresión (p. 70).

En el canto también se aprecian modalidades bien distintas. Dentro de ellas destacamos, por un lado, la escuela heredada de los estilistas, con una emisión vocal que permite pasar del registro normal al falsete sin corte audible, a partir de la cual Carlos Gardel establece un punto de partida para cantar tango (Aharonián, 2010). Por otro lado, un canto de tipo más declamativo, más próximo al lenguaje hablado, menos exigente en la afinación, pero muy rico en su forma de decir, como puede ser la modalidad de Roberto Goyeneche.

La mayoría de los entrevistados⁸ también coinciden en la dificultad para definir el tango; más aún, varios se negaron a hacerlo. «Si tuviera que explicar a alguien qué es el tango me pondría a tocar» (F. Pérez⁹, comunicación personal, setiembre de 2013).

Algunos manifiestan la importancia de la interpretación: «para ejecutar cualquier género musical hay que poder tocar con el matiz, con el *swing* que ese género requiere. Luego, todo dependerá de los conocimientos del intérprete -que es lo que permite desarrollar las ideas- y de su gusto musical» (J. Cirino¹⁰, comunicación personal, octubre de 2013).

8 Las entrevistas completas realizadas a los diferentes referentes pueden ser consultadas online en comisionunesco.mec.gub.uy.

9 Freddy Pérez: guitarrista, cantor y compositor.

10 Jorge Cirino: pianista, arreglador y director de orquesta.

En una línea de pensamiento semejante, otros músicos señalan la necesidad de remitirse, aunque sea parcialmente, a su proceso histórico. Jorge Bonaldi¹¹ opina: «Hay que ir a la música ya existente para poder entender el concepto. Se trata de cierta sintonía, cierto coloquio que uno adquiere por haberlo mamado, por haberlo espiado» (comunicación personal, noviembre de 2013). Asimismo Fernando Goicochea¹² sostiene: «asumimos que una cosa es tango y entendemos lo que es a partir de su historia» (comunicación personal, noviembre de 2013).

Los afectos constituyen un atributo inherente al género. El tango se entiende como una sensibilidad, una forma de sentir. «Quizás sea un gesto sobre el cual uno se recuesta». (F. Goicochea, comunicación personal, noviembre de 2013). «Es nostálgico e introspectivo» (B. Puga¹³, comunicación personal, octubre de 2013). Esto no implica el desconocimiento de tangos compadritos, de música alegre y letras jocosas. Una vez más esta diversidad pone de manifiesto la dificultad de identificar sus rasgos distintivos.

En síntesis, tanto en la bibliografía revisada como en lo expresado en las entrevistas, la definición de tango resulta esquivada. Aún una descripción exhaustiva de todos los elementos que la palabra tango agrupa no asegura una correcta definición, puesto que sus componentes no son excluyentes e incluso pueden entrar en contradicción. No es posible exponer de manera unívoca y precisa el significado de este concepto.

TRANSMISIÓN Y APRENDIZAJE

El proceso de aprendizaje del tango, según la propia experiencia relatada por los entrevistados, se produce inicialmente por medio de la imitación de referentes en el género. La escucha atenta y reiterada, el contacto con maestros de tango y la observación directa de sus grandes intérpretes, son decisivos en la adquisición de los conocimientos necesarios para ser un músico de tango.

La alusión a una escucha atenta es una constante referida por los entrevistados en el proceso de aprendizaje. A una sólida formación en conocimientos

11 Jorge Bonaldi: guitarrista, cantor y compositor.

12 Fernando Goicochea: pianista y compositor.

13 Boris Puga: investigador, erudito en tango.

generales de música, debe sumarse una profunda y reiterada escucha del género para poder entender sus particularidades y, con el tiempo, adquirir la capacidad de expresar «lo que se fue transmitiendo de generación en generación» (J. Cirino, comunicación personal, octubre de 2013).

Asimismo, se plantea la necesidad de tener contacto con «un maestro que pueda mostrar musicalmente con ejemplos hasta que uno logre imitarlo» (L. Di Matteo¹⁴, comunicación personal, diciembre de 2013). Se pone de relieve que la mayor importancia reside en que el maestro sea un músico de tango, quedando en un plano menor el instrumento al que se dedique. Luis Di Matteo, siendo bandoneonista, afirma que aprendió a tocar tango con César Zagnoli, reconocido pianista y compositor uruguayo, oriundo de Durazno.

El fenómeno del aprendizaje a través de la imitación se produce también gracias a la observación directa de músicos destacados del ambiente. Fernando Goicochea cuenta que, ante su petición de que le enseñara a tocar tango, el pianista José Puglia (de la orquesta Puglia-Pedrosa), respondió: «Yo no puedo darte clase, pibe, yo aprendí mirando a los pianistas que venían a las radioplateas; me paraba al lado de los tipos para ver qué era lo que estaban haciendo» (F. Goicochea, comunicación personal, noviembre de 2013).

En la época de auge del tango, las propias orquestas eran con frecuencia escuelas de tango. Los jóvenes, en su avidez por aprenderlo, se acercaban a escuchar a las orquestas de su preferencia y observaban la forma en que ejecutaban su instrumento aquellos intérpretes que, más que instrumentistas, eran creadores de un estilo, de una forma de tocar. Incluso más adelante podían ingresar a una de ellas, quizás como integrante de «último atril», para ir adquiriendo cada vez más solvencia como músico de tango profesional.

Profundizando en esta modalidad de aprendizaje, Néstor Casco¹⁵ afirma que «para tocar bien tango hay que vivir en él. Ahora está medio archivado, por eso no es fácil escuchar tango bien tocado, tocado con creatividad, no sólo en lo compositivo sino también en lo interpretativo» (comunicación

14 Luis Di Matteo: bandoneonista y compositor.

15 Néstor Casco: contrabajista.

personal, octubre de 2013), porque después del período de imitación y de afiatamiento es necesario generar ideas propias.

Con esta inquietud, por los años 90 y con apoyo del gobierno, un grupo de jóvenes músicos argentinos, frente a la imposibilidad de apelar a este recurso por la falta de orquestas de tango, reunieron a los grandes referentes y formaron la Orquesta Escuela Emilio Balcarce, gracias a la cual surgieron muchas de las actuales orquestas de tango de jóvenes músicos de alto nivel.

A la actual escasez de orquestas donde formarse y a la casi inexistencia de maestros referentes, otros entrevistados agregan la falta de interés de los músicos por aprender realmente el género. «La cuestión es poder acercarse a los maestros, pero esa iniciativa ya no se ve. Hay pocos maestros y menos alumnos» (N. Casco, comunicación personal, octubre de 2013).

Parece claro que hay un gran desfasaje entre las formas de aprendizaje actuales y las de antaño. Si bien existen hoy virtuosos instrumentistas, no es habitual aprender el género con la profundidad que el tango requiere, viéndose perjudicados, por tanto, los resultados musicales.

EL TANGO ACTUAL Y SU PERSPECTIVA A FUTURO

Al extenderse al mundo, se impone una tendencia a recurrir a fórmulas tangueras de rápida y fácil adquisición en lugar de ahondar en su estudio. De esta manera se pierde la riqueza interpretativa y la posibilidad de desarrollar estilos propios, con predisposición a un sonido uniforme y globalizado.

Las orquestas, esas escuelas de tango de antes, tienden a reemplazarse por formatos más reducidos y menos costosos. Los grupos no suelen ser tan estables, principalmente por las exigencias del mercado, ni pueden tocar con la asiduidad necesaria para propiciar el desarrollo de un estilo propio. «Para estas generaciones la búsqueda no es un valor. Hay un camino más de parecerse que de buscarse y en este momento es eso lo que puede brindar más posibilidades laborales» (F. Goicochea, comunicación personal, noviembre de 2013).

En la actualidad, coexisten en el tango dos circunstancias que parecerían contradictorias: hay elementos que refieren a un estancamiento en cuanto a su desarrollo artístico y hay otros que corresponden a un resurgimiento en su popularidad.

Su estancamiento

El tango mantiene su vigencia; sin embargo, la ausencia de ideas nuevas, al parecer de los entrevistados, implica un freno en su desarrollo artístico.

«Vemos rasgos de subsistencia tanguera en la que se reproduce un repertorio ajeno, mayoritariamente argentino y, aún en los casos aislados en los que se toma el tango en serio, no logra superarse lo ya hecho en los años 50 por Astor Piazzolla, el último gran renovador del género» (F. Pérez, comunicación personal, setiembre de 2013).

Si bien la figura de Piazzolla es mencionada en reiteradas ocasiones entre los entrevistados como factor determinante en la renovación del tango, se hace alusión a varios otros elementos que propician este «estancamiento» artístico. Al parecer no es únicamente en el tango que no surgen esas grandes figuras que marcan quiebres sustanciales en la historia de la música. «Ya no se ve un Bártok, un Stravinsky... Hubo cosas tan extraordinarias en el siglo XX que es difícil salir de eso» (N. Casco, comunicación personal, octubre de 2013).

No obstante, vemos otros factores que exceden a lo musical y son de vital importancia para entender la situación actual del tango. Cada momento sociopolítico cultural se acompaña de su música característica y la música que se hace ahora obedece a las particularidades sociales, políticas, económicas y culturales de esta época: «Se ha dejado de cultivar el gusto, el afecto y la dedicación en la creatividad», expresa Jorge Cirino (comunicación personal, octubre de 2013).

Se afirma que en lo musical, e incluso en el arte en general, se ha perdido el riesgo. «Los artistas quieren tener éxito y el éxito hoy no se consigue rompiendo moldes. Incluso los más talentosos trabajan para la tranquilidad y la belleza de forma acrítica, sin querer movilizar al público», relegándolo a un papel sumamente pasivo. No se busca generar cambios en el público, «se busca la complacencia, así, todo se mantiene como está y aquellos que incomodan suelen ser apartados o fagocitados. Esto es reflejo del control social ejercido por los medios de comunicación» (J. Bonaldi, comunicación personal, noviembre de 2013).

Esta visión puede entenderse mejor si tomamos en cuenta algunas particularidades de la cultura actual que, en su afán de llegar a todos, impone la inmediatez, la superficialidad y lo transitorio. La cultura se transforma en entretenimiento, en un artículo más de consumo.

Su intención es divertir y dar placer, posibilitar una evasión fácil y accesible para todos sin necesidad de formación alguna, sin referentes culturales concretos y eruditos. Lo que inventan las industrias culturales no es más

que una cultura transformada en artículos de consumo de masas (Lipovetsky y Seroy, 2010: 79).

Su resurgimiento

Es notorio que en el Uruguay de los últimos años ha habido un resurgimiento del tango como fenómeno popular. Se realizan festivales, surgen academias de tango, se organizan milongas, se baila y se toca en las calles. Esto parece oponerse a la idea de un tango estancado. De hecho, la reacción inmediata de quienes gustan del tango es la de defender su vitalidad. En los talleres realizados en los departamentos de Canelones y San José, los participantes aseguraban, sin lugar a dudas y en una primera instancia, que el tango está vivo, percepción que se fue modificando en el transcurso del taller.

Entendemos que este resurgimiento se manifiesta en particular a partir de la danza y de las propuestas musicales de fusión.

La danza

El resurgimiento del tango en los últimos años viene de la mano de la danza más que de la música. Nos trasladamos a una etapa anterior a Piazzolla, en la que la importancia del tango estaba más centrada en el baile. La propuesta musical de Astor planteó un tango no tanto para bailar sino para escuchar. Hasta entrados los años 90 primó esa modalidad, revirtiéndose en la actualidad desde hace más de una década.

La fusión

En lo que concierne a lo musical, hemos visto que la tendencia es reproducir esquemas anteriores, no sólo en el sonido, sino también en el repertorio. Por otra parte, aparecen nuevas propuestas cuyo principal factor de novedad reside en la fusión del tango con otras músicas.

Si bien estas propuestas pueden generar un acercamiento de las nuevas generaciones al tango, la principal objeción a su planteo es el desconocimiento del género que pretenden reformar. La propuesta no parte del tango sino que toma algunos de sus elementos característicos y los incorpora a otras músicas.

Varios entrevistados comparten un mismo criterio en cuanto a las actuales propuestas musicales de fusión. Jorge Bonaldi alude a ellas en términos de «manifestaciones autosatíricas», en tanto se burlan del tango, tomando algunos clichés y superponiéndolos con otras músicas, llegando a una

deformación que directamente desconoce e ignora la esencia tanguera. «Estas manifestaciones le pasan por encima al refinamiento musical al que se llegó con el tango, trivializándolo y vulgarizándolo» (comunicación personal, noviembre de 2013).

La renovación piazzolliana, si bien debe parte de su originalidad a la fusión, genera una nueva síntesis desde adentro y no desde afuera. Con un intenso trabajo como músico de tango, Astor incorpora elementos de otros lenguajes musicales, principalmente de la ‘música erudita’ de principios del siglo XX, como Bártok y Debussy, logrando una resultante muy sólida y contundente.

Por otra parte, en opinión de Jorge Bonaldi, es posible encontrar pequeños resquicios de vigencia por el lado de la canción y refiere a un fenómeno particular del Uruguay: «Hace unos 40 años los uruguayos inventamos la tanguez». Es un recurso que nace entre los músicos populares de nuestro país que, sin haberse dedicado al tango, lo respetan y valoran como manifestación propia. «Convivimos con el tango, lo escuchamos con atención e hicimos una mixtura entre la canción popular urbana de Montevideo -que ya tiene de por sí un montón de influencias- y las tímbricas, el fraseo y las inflexiones propias del tango». (J. Bonaldi, comunicación personal, noviembre de 2013). En este sentido, es innegable su vitalidad en la canción popular uruguaya.

PERSPECTIVA, RECOMENDACIONES Y SUGERENCIAS PARA LA SALVAGUARDIA DEL TANGO

Ante esta realidad, se plantea la vieja pregunta de hacia dónde se puede ir con el tango. Mientras no puedan encontrarse nuevos caminos, el tango puede vivir de la misma forma en que lo hace la música clásica, reproduciendo sus grandes obras. Aunque «la tierra esté impropia para cultivar, mientras haya personas que por amor al género se dediquen con respeto y profundidad, habrá esperanza de que soplen nuevos vientos» (J. Cirino, comunicación personal, octubre de 2013). De hecho, sobre todo en Buenos Aires, hay una búsqueda artística dentro del tango, que quizá en parte sea gracias al trabajo que hace años comenzó con la formación de la Orquesta Escuela Emilio Balcarce.

Las recomendaciones y sugerencias que se desprenden de las entrevistas plantean una necesidad de reorientar el apoyo actual del Estado hacia el tango para su salvaguardia. Dentro de las propuestas realizadas se destacan: recuperar y valorar a los referentes vivos del tango uruguayo, apoyar

iniciativas musicales de calidad, educar en el tango con responsabilidad, y crear una orquesta estable de tango.

A continuación, se desarrollarán estas cuatro propuestas básicas planteadas por los entrevistados, incluyendo un análisis propio de esa realidad y algunas sugerencias para su mejoría.

Recuperar y valorar a los referentes vivos del tango uruguayo

Existen importantes músicos uruguayos de tango que cultivan con gran dedicación este género, sin encontrar en su país un lugar propicio para el desarrollo de su arte ni la transmisión de sus conocimientos.

Es necesario que Uruguay haga esfuerzos por recuperar a sus referentes de valor y facilitar su vínculo con las nuevas generaciones. Urge apostar al aprendizaje y a la valoración de los maestros que siguen vivos.

Hace poco murió Luis Pasquet, designado compositor emérito en Noruega, pero desconocido en su país. Entre otros está Luis Di Matteo, que es muy reconocido en Europa pero no aquí. Deberíamos tomarnos la molestia de ofrecerles posibilidades. El Estado debería ir a ellos y no viceversa. Debemos recuperar a esos músicos y brindarles espacios, sugiere Jorge Bonaldi (comunicación personal, noviembre de 2013).

No cabe duda de que en los últimos años el Estado ha invertido en diversas propuestas con el fin de favorecer el desarrollo y la promoción de los artistas nacionales. Estas convocatorias y llamados abiertos tienen la virtud de brindar igual posibilidad a todos los artistas que quieran solicitar apoyo. Sin embargo, tal finalidad no logra plasmarse cabalmente a través de estos mecanismos.

A veces, esta modalidad aparentemente democrática tiene la desventaja de brindarle un papel más relevante a la presentación del proyecto que al contenido del mismo, fomentando en ocasiones proyectos articulados especialmente para la ocasión, pero sin un sustento artístico sólido. Se exige un trabajo de producción que a menudo el músico no tiene la capacidad, la posibilidad, el dinero o, incluso, el interés de realizar, dejando de lado a artistas de gran importancia. Quizás por esta razón, Bonaldi hace hincapié en que «el Estado debería ir a ellos y no viceversa».

En otras oportunidades, simplemente ciertos proyectos no tienen cabida en el marco de estas convocatorias y no encuentran otros medios de

acceder a un apoyo económico. En este sentido, se espera que haya políticas culturales que prioricen el valor artístico de las propuestas, más allá de su rentabilidad o de su capacidad de entretener a un público más numeroso.

Muchos artistas que representan a Uruguay en el mundo son prácticamente ignorados en su país. «Los músicos también metemos goles, el gobierno debería darse cuenta de eso. Yo represento a Uruguay en Europa, pero Uruguay no lo sabe» (L. Di Matteo, comunicación personal, diciembre de 2013).

Entre los músicos de tango, los que cuentan con un conocimiento más consistente suelen ser los de mayor edad. Estas personas, de gran valor para el desarrollo, la transmisión, y la enseñanza del género, a menudo no cuentan con espacios donde volcar sus conocimientos y su arte.

Se propone entonces apoyar y subvencionar a los artistas por su valor, por su trayectoria, ofreciéndoles financiar sus proyectos musicales, brindándoles espacios e incentivando la transmisión de sus conocimientos a las nuevas generaciones.

Apoyar iniciativas musicales de calidad

Otra de las propuestas recurrentes es la de financiar espectáculos priorizando la calidad artística de los mismos. «Hay mucha gente tocando, cantando y bailando, pero no saben hacerlo bien. Eso se difunde, se muestra al turismo y entonces quedamos mal todos», señala Elsa Morán¹⁶. «Hay que marcar una línea divisoria a partir de la calidad. No se puede poner todo en una misma bolsa porque lo que se está mostrando no es tango, es sólo una versión desmejorada» (comunicación personal, enero de 2014).

Existen diversas iniciativas de generación de espacios artísticos específicamente concebidos para la expresión del tango, pero en la mayor parte de los casos no se generan las condiciones necesarias para un desempeño adecuado, priorizando la economización de recursos en detrimento de la calidad artística.

Si bien se observan intentos por difundir y apoyar a este género nuestro, con frecuencia las políticas culturales, al no hacer hincapié en la calidad y apuntar al entretenimiento más que al valor artístico, «no sólo no contribu-

16 Elsa Morán: cancionista.

yen a su desarrollo, sino que ayudan a conservarlo en su estado museístico» (L. Di Matteo, comunicación personal, diciembre de 2013).

Se expuso anteriormente la importancia de la dedicación en el aprendizaje de un género para poder interpretarlo con solvencia, habilitando luego el desarrollo de ideas nuevas y de una personalidad artística única. Al promover propuestas que no han ahondado en su estudio, se está promoviendo un tango estancado, un tango de clichés, que se aferra a un esquema en el que se presenta una versión superficial e imitativa. Si bien de esta forma se promueve una mayor cantidad de grupos musicales vinculados al género, se dista mucho de propiciar su desarrollo y de divulgar la riqueza musical que el tango tiene.

Educar en el tango con responsabilidad

Para la transmisión y el aprendizaje del tango se identificaron tres dificultades fundamentales: la escasez de maestros referentes, la casi inexistencia de orquestas dentro de las cuales formarse y la falta de interés por aprender el género con la profundidad necesaria. Esta falta de interés puede responder a múltiples factores. El tango no tiene actualmente vitalidad suficiente como para seducir a la juventud con la misma intensidad que otras músicas más nuevas. Si a esto sumamos la falsa creencia de que es fácil interpretarlo -idea reforzada por la difusión de un tango «comercial»- estaremos contribuyendo a incrementar este desinterés por su estudio y a perpetuar el estancamiento en su desarrollo musical.

Educar en el tango con responsabilidad implica reconocer que se trata de un género único, que requiere un aprendizaje específico. Asimismo, es necesario que sea valorado y respetado como tal.

Por otro lado, es alarmante la forma en que la música popular uruguaya es ignorada dentro de los centros educativos estatales. En las escuelas de música del Estado, la enseñanza se orienta mayormente hacia la música académica europea, especialmente a la del siglo XIX. No sólo no se brinda la posibilidad de estudiar tango, curricular o extracurricularmente, sino que tampoco existe siquiera una formación básica en ninguna de nuestras músicas populares. No se asume que en la educación universitaria del músico uruguayo sea necesario, al menos, un acercamiento mínimo a la música popular de su país.

Existe la falsa creencia de que la música «erudita» es más rica, más valiosa, más compleja en su composición y en su ejecución o más exquisita en su interpretación que la música popular. Esto es absolutamente

erróneo. La dificultad de estas músicas reside en elementos muy diferentes y es necesario tomar consciencia de ello para poder apreciar su valor. Así, el tango y el candombe, patrimonio inmaterial de la humanidad, no cuentan con el prestigio suficiente para ser tenidos en cuenta en nuestra formación musical terciaria.

En un país en el que la guitarra es un instrumento fundamental de su música popular, destacándose incluso formas de tocar propias de nuestra tierra, se desconocen estas vertientes a nivel universitario, educando al músico principalmente en guitarra clásica. El repertorio tanguero se excluye aún de la enseñanza de instrumentos característicos de las orquestas de tango, como violín, piano o contrabajo; sin mencionar al bandoneón, puesto que jamás existió cátedra de este instrumento en nuestra Escuela Universitaria de Música.

Se propone, por tanto, que nuestro patrimonio musical sea valorado y tenido en cuenta en las instituciones públicas de nuestro país dedicadas a la enseñanza musical. Para ello es necesario acudir a los grandes referentes en cada área, brindarles espacios y propiciar su vinculación con las nuevas generaciones a través de los centros educativos del Estado.

Crear una orquesta estable de tango

Conjuntamente con las propuestas anteriores, surge de los entrevistados la de financiar, por parte del Estado, una orquesta estable exclusivamente de tango. Si bien en Uruguay las orquestas estatales lo ejecutan, «al no ser músicos de tango quienes lo interpretan, el resultado es otra cosa. Para tocar tango de verdad, hay que dedicarse mucho a ello» (N. Casco, comunicación personal, octubre de 2013). En este sentido, se sugiere que sus integrantes sean de trayectoria tanguera específicamente y se incluya la participación de arregladores, compositores y asesores de nivel. Así, con el tiempo, se irán incorporando instrumentistas nuevos, ofreciéndoles una formación sólida y una propuesta de calidad.

En consonancia con la educación musical que se brinda en nuestras instituciones públicas, como ya se ha mencionado, los músicos de orquesta de nuestro país tienen una formación académica que no incluye el estudio de las músicas populares uruguayas. Por lo tanto, al momento de abordarlas lo hacen sin tener los elementos esenciales para hacerlo, limitándose a tocar lo que está en la partitura o lo que indica el director. «Un tango no es una melodía o una rítmica determinadas sino también, y fundamental-

mente, un tipo peculiar de interpretación» (Kohan, 2010: 14). Al ignorar este componente esencial, lejos de enaltecer nuestro patrimonio musical, se descuida su valor omitiendo su riqueza.

Difícilmente una orquesta uruguaya pueda estar al nivel de una par europea al momento de ejecutar músicas oriundas de ese continente. No podremos estar a la par de la filarmónica de Viena al momento de interpretar obras de Beethoven o Mozart, al igual que estaremos en franca desventaja si pretendemos tocar flamenco como los andaluces, samba como los brasileiros, joropo como los venezolanos o jazz como los neoyorquinos. Si Uruguay quiere destacarse a nivel internacional, deberá hacerlo apostando a su música y a su identidad nacional.

En la actualidad se hace prácticamente imposible sostener un grupo estable de músicos tan numeroso como el que requiere una orquesta sin contar con subvención del Estado. Si bien éste financia una cantidad considerable de orquestas, ninguna de ellas está especialmente concebida para interpretar nuestra música con la dedicación y el respeto que merece.

ANEXO METODOLÓGICO

Esta investigación se realiza en base a un plan de trabajo y metodología, que fuera llevado adelante durante los meses de setiembre de 2013 a enero de 2014 en los departamentos de Canelones, San José y Montevideo. Se basa, en una primera instancia, en la recopilación y análisis bibliográfico sobre el tema y, en una segunda etapa, en la observación participante y la formulación de entrevistas a referentes en la materia. A partir de las fuentes consultadas, se construyó el contenido del presente inventario y se establecieron las sugerencias que se consideran necesarias en este momento para un plan de salvaguardia del tango en nuestro país.

A continuación se detalla la metodología utilizada:

Objetivo general

- ◆ Elaboración de un inventario de tango, a partir de la generación de registros de campo con la comunidad involucrada, para el análisis de la expresión musical en su contexto sociocultural.

Objetivos específicos

- ◆ Identificar y describir los aspectos formales del tango, su desarrollo, transformaciones y su dinámica actual, en relación a los significados atribuidos por la comunidad involucrada y los procesos de creación y transmisión.
- ◆ Abordar las percepciones en torno a la vitalidad del tango y las posibles acciones para su salvaguardia.

Trabajo de campo

El trabajo de campo se desarrolló en la capital e interior del país, en el período comprendido entre setiembre de 2013 y enero de 2014. Se concretaron ocho entrevistas en Montevideo y dos talleres en las ciudades de Canelones y San José.

En consonancia con los objetivos de la investigación, los ejes principales se centraron en la búsqueda de una definición de tango, la identificación de elementos para su transmisión y aprendizaje, la evaluación de su estado actual, su perspectiva a futuro y la recolección de sugerencias para su salvaguardia.

Si bien las entrevistas fueron de tipo semiestructuradas y los talleres plantearon pautas a seguir, ambos se desarrollaron con mucha fluidez y espacios de libertad con el objetivo de profundizar en aspectos que se consideraran relevantes.

Talleres

El primer taller tuvo lugar en la ciudad de Las Piedras y el segundo en la de San José. Ambos contaron con la cooperación de las intendencias de las respectivas localidades, que facilitó la identificación de posibles invitados vinculados al tango y la difusión de la convocatoria.

El objetivo de los talleres se centró en la realización de un inicio de inventario en los departamentos de Canelones y San José.

El eje del trabajo y de las preguntas escogidas fue muy similar al utilizado en las entrevistas: identificar las principales actividades desarrolladas en el departamento en relación al tango; recrear el recorrido histórico del tango en el departamento; y realizar una valoración por parte de los participantes en torno a las siguientes preguntas: ¿cómo definiría al tango?, ¿cómo se transmite?, ¿está vivo el tango hoy?, ¿existen situaciones que ameritan acciones urgentes para salvaguardarlo?

Cada taller tuvo una duración aproximada de tres horas, realizándose un registro escrito del trabajo llevado adelante por los grupos y una grabación en audio del intercambio entre la totalidad de los participantes (el mismo fue sistematizado para su posterior análisis).

Entrevistas

Las entrevistas, por su parte, fueron realizadas en lugares previamente acordados, generalmente en los domicilios de los entrevistados y, eventualmente, en bares céntricos de la capital. Las mismas se extendieron entre cuarenta minutos y dos horas de duración y fueron transcritas para su análisis posterior.

De los posibles actores a entrevistar propuestos inicialmente, se seleccionó un subgrupo apuntando a la mayor representatividad de las diversas actividades musicales dentro del tango. Es decir, se incluyó a compositores, arregladores, directores de orquesta e instrumentistas. Entre estos últimos, también se buscó el registro de los distintos instrumentos: bandoneón, piano, guitarra, contrabajo y voz. Es de destacar que, exceptuando el contrabajo, dentro de la familia de las cuerdas es difícil encontrar en Uruguay músicos específicamente dedicados al tango. Se observa la ausencia de

referentes en cuerda aguda (violín y viola) y violonchelo. Se entrevistó, además, a uno de los mayores eruditos en el tema.

A continuación se presenta la lista de entrevistados:

- ◆ Boris Puga: investigador, erudito en tango.
- ◆ Luis Di Matteo: bandoneonista y compositor.
- ◆ Jorge Cirino: pianista, arreglador y director de orquesta.
- ◆ Fernando Goicochea: pianista y compositor.
- ◆ Freddy Pérez: guitarrista, cantor y compositor.
- ◆ Jorge Bonaldi: guitarrista, cantor y compositor.
- ◆ Néstor Casco: contrabajista.
- ◆ Elsa Morán: cancionista.

Objetivos de las entrevistas

- ◆ Recuperar la voz de los propios conocedores y ejecutores de tango de larga trayectoria.
- ◆ Lograr una definición de tango.
- ◆ Identificar sus principales características musicales.
- ◆ Conocer los procesos de transmisión y aprendizaje.
- ◆ Evaluar su estado actual y perspectiva de futuro.
- ◆ Recopilar sugerencias para su salvaguardia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aharonián, C., (2010). *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Ediciones Tacuabé.
- Canel, C., (1956). El tango de la Guardia Vieja. *Revista del SODRE* (4). s/d.
- De Caro, J., (1964). *El tango en mis recuerdos. Su evolución en la historia*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- Ferrer, H., (1956). Introducción al tango. *Revista del SODRE* (4). s/d.
- Goldman, G., (2008). *Lucamba. Herencia africana en el tango 1870-1890*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones.
- Kohan, P., (2010). *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Lamarque Pons, J. (póstumo, 1986). *El tango nuestro de cada día*. Uruguay: Editorial Arca.

- Lipovetsky, G. y Serroy, J., (2010). *La cultura-mundo*. España: Anagrama.
- Rossi, V., (1926). *Cosas de negros*. Córdoba: Imprenta Argentina.
- Salas, H., (1986). *El Tango*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina.
- Salgán, H., (2001). *Curso de tango*. Argentina: Editorial Ricordi.
- Tagg, P., (1979). *Kojak: Fifty Seconds of Television Music: Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. New York: MMMSP.
- Vargas Llosa, M., (2012). *La civilización del espectáculo*. Uruguay: Ediciones Santillana
- Vega, C., (póstumo, 2007). *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Aharonián, Coriún (ed.). Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica de la Argentina.
- Vidart, D., (1956). Sociología del tango. *Revista del SODRE* (4). s/d.
- Vidart, D., (1967). *El tango y su mundo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Acercamiento antropológico al tango en Uruguay: una forma de expresión y un sentir de identidad

JUAN ANDRÉS NADRUZ¹⁷

La observación y participación en diversas actividades tangueras: recitales, milongas, charlas, exposiciones, festivales, entre tantas otras, ha impulsado y dado vida a la presente investigación, a partir de obtener la voz de los protagonistas y conocer su pensar, su sentir, sus pasiones y preocupaciones con respecto al tango. El conocimiento de esta comunidad permitirá un acercamiento hacia la situación actual del género y habilitará la propuesta de acciones tendientes hacia su salvaguardia como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

INTRODUCCIÓN

«No basta con tener la voz más melodiosa para entonar un tango. Hay que sentirlo además. Hay que vivir su espíritu.»

Carlos Gardel

En consonancia con el «Proyecto piloto de Inventario de Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) – Registro de Tango y Candombe» y bajo la coordinación del grupo de profesionales que integran el Área de Patrimonio Inmaterial de la Comisión de Patrimonio, se han desarrollado tareas de investigación de campo etnográfico en los departamentos de Montevideo, Canelones y San José, con el fin de relevar elementos que integren el Inventario de tango para el Registro de Patrimonio Cultural Inmaterial en Uruguay.

17 Juan Andrés Nadruz es Licenciado en Ciencias Antropológicas, opción Investigación en Antropología Social. Actualmente se encuentra Maestrando en Ciencias Humanas y es estudiante avanzado de la Tecnicatura Universitaria en Museología. Es graduado del curso Registro e Inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) del CRESPIAL, UNESCO y ha trabajado en diversos proyectos vinculados con el PCI en el Uruguay. Como investigador ha integrado grupos de trabajo en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, en la Facultad de Agronomía y en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, de la UdelaR.

La primera etapa de la presente investigación ha requerido de una introducción propedéutica a la temática Tango, incluyendo revisión bibliográfica general y específica, visionado de videografía e inserción en los ámbitos de investigación: milongas, instituciones culturales y de enseñanza, festivales y recitales.

Posteriormente, la segunda etapa consistió en la elaboración de un informe que contiene un mapeo de actores y la sistematización de la intervención de campo: definiendo objetivos, metodología, resultados, conclusiones y un anexo con listado de entrevistados y síntesis de las entrevistas.

La última etapa consistió en la elaboración de un informe final, el que detalla las actividades realizadas, los productos obtenidos y sus resultados, así como recomendaciones y sugerencias para el tango desde una óptica antropológica.

A continuación se expondrá el resultado obtenido de un proceso de meses de investigación, con la finalidad de relevar la situación actual del tango, construir un inventario con énfasis en el relevamiento antropológico y poder así detectar posibles acciones para su salvaguardia.

¿QUÉ DICEN LOS LIBROS EN URUGUAY ACERCA DEL TANGO?

En la labor de una pesquisa bibliográfica en el área antropológica, se puede observar que la producción en Uruguay es escasa. De todos modos, cabe destacar el aporte relevante del antropólogo Daniel Vidart en una serie de obras dirigidas a la materia: «Teoría del tango», publicada en 1964; «El tango y su mundo», de 1967; y «Literatura y tango», editada en el Capítulo Oriental N° 64 de 1969.

Asume el autor al tango como una «objetivación de la cultura» (Vidart, 1967: 4) en vínculo irrestricto con el contexto urbano e integrante de la «cultura espiritual (en sentido antropológico) del Río de la Plata» (ibíd.: 5). Vidart plantea su punto de vista acerca de la denominación y el origen del tango (un misterio de múltiples respuestas); descompone la interrogante que presenta la cuna criolla del mismo, es decir su ciudad madre, y la responde con aproximación y datos, recordando magistralmente a Gardel cuando en un banquete, voces indiscretas le preguntaron por su nacionalidad y el célebre cantor se levantó y dijo: «Señores, yo soy rioplatense como el tango» (Gardel en Vidart, 1967).

El aporte incuestionable de Vidart oscila entre afirmaciones fundadas e intentos de fermentario, entre su visión históricoantropológica y su reflexión de campo. Nos esgrime escenarios para configurar el contexto cultural

que propició al tango; reflexiona acerca de su literatura, su lenguaje, su temática; y facilita clasificaciones. Aporta a la comprensión de la evolución, es decir, trabaja sobre los estados de situación en sincronía y diacronía, contextualizando al tango y su mundo a partir de sus orígenes y se adentra asimismo en otras temáticas profundas como lo son el criollismo y la pugna por la nacionalidad de Gardel o el proceso estilístico de su obra.

Adriana Santos Melgarejo (2001), desde su perspectiva de musicóloga, reporta más recientemente un enfoque con ciertas características etnográficas en el trabajo desarrollado acerca de la singular expresión cultural denominada «Avalancha Tanguera». El texto se intitula «La escena alternativa del tango en la ciudad de Montevideo: una primera aproximación», el que ha sido premiado en la edición 2010 de «Tu tesis en cultura» del Ministerio de Educación y Cultura (MEC). Posteriormente, en el Almanaque 2012 del Banco de Seguros del Estado, la misma autora presenta un artículo titulado «Nuevos cultores del tango. Un encuentro con la danza y la identidad», donde propone algunas reflexiones en cuanto a la vigencia y la resignificación del tango en la actualidad a través de la danza: «la invención de nuevos pasos, el recambio de cultores y la existencia de bailes sociales» (Santos Melgarejo, 2012: 153).

En el Departamento de Antropología Social, parte del Instituto de Antropología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (espacio de desarrollo curricular terciario en el área), se encontró únicamente un trabajo producto de la asignatura Antropología Visual y de la Imagen, del año 2012. Su autora, Luisina Castelli, presenta una tarea de observación del lenguaje comportamental en las milongas de Montevideo. El trabajo inédito se intitula «Imagen, cuerpos y baile del tango en milongas de Montevideo» y es parte explicativa de la elaboración de un audiovisual que lo sujeta.

Más allá de las obras introductorias a la temática, como lo son «Músicas populares del Uruguay» de Coriún Aharonián o la colección «Una antología del tango» de Andrés Casak, otras obras, que a priori vislumbran a partir de su título posibles exposiciones teóricas vinculadas al enfoque antropológico, nos remiten a caracterizaciones de corte histórico o simplemente a revisiones de perfil investigativo. Así, «El tango y sus circunstancias (1880-1920)» de Fernando Assunção, reseña perfiles de época e historia; el pianista Jaurés Lamarque Pons narra anécdotas y reflexiones personales, tanto en su libro «El varieté y yo», como en «El tango nuestro de cada día», donde ya a mediados de los años 80 se plantea una realidad actual: «[...] ésta obra viene a llenar un importante vacío bibliográfico existente en plaza en cuanto a cuestiones

tangueras». (Merello en Lamarque Pons, 1986: 6); Vicente Rossi nos ubica en los inicios del tango, su cuna y su contexto, a través de «Cosas de negros»; y Julio Mafud elabora en su «Sociología del tango» un perfil ensayístico acerca del tango y sus circunstancias, dando un corte fundamentalmente histórico.

Cabe mencionar la tarea de compiladora de Margarita Guerra en el año 2009, en la obra titulada «Exilios y tangueces», que permite visibilizar a través de testimonios la temática del tango y la diáspora, con actores integrantes de la comunidad de uruguayos en diversas partes del mundo.

Si bien se observa una elocuente carencia dentro de la temática vinculada al enfoque antropológico en nuestro país, es posible visibilizar obras de varios autores que permiten, a través de su narrativa, exponer escenas de la colección de géneros artísticos que componen al tango: tanto a través de su poesía, como de la plástica, la danza y las singulares vivencias que la caracterizan.

Cabe detallar, además, la existencia de una dificultad generalizada en el acceso a la bibliografía vinculada a la materia. En varias bibliotecas la cantidad de libros reseñados es exigua; como sólo ejemplo, en Facultad de Psicología existe un sólo título y en librerías se corre con la misma suerte. Si bien es posible encontrar referencias a obras argentinas, el material de por sí tiene poco tránsito en centros de canje y librerías.

Al sondear la información pretendida en varias tiendas de libros alrededor de la calle Tristán Narvaja, los empleados aducen varios motivos, que en conjunto serían: falta de interés por los precios altos en libros nuevos; cancioneros antiguos o libros usados en mal estado, que por lo general no se aceptan para canje; y mucho interés en libros viejos que carecen de reposición, perfil éste último que vinculan con gente allegada a la materia (coleccionistas o investigadores), que andan en busca frecuente de los textos referidos.

SITUACIÓN ACTUAL DEL TANGO BAJO LA MIRADA DE LA PROPIA COMUNIDAD TANGUERA

A partir de la sucesión de interacciones en diversos espacios de expresión del tango, como han sido milongas, festivales, recitales; de coloquios, congresos y encuentros de difusión sobre la materia; de la suma de entrevistas¹⁸ efectivizadas en el trayecto de la investigación, las llevadas a cabo formalmente y

18 Las entrevistas completas realizadas a los diferentes referentes pueden ser consultadas online en comisionunesco.mec.gub.uy.

las entrevistas de sondeo; de los talleres desarrollados en Las Piedras y San José; y de otras tareas vinculadas a la investigación, como la participación en una feria de artesanía comercializando productos vinculados al tango, se han obtenido una serie de resultados que se detallan a continuación.

Varias son las acepciones que nos acercan al tango. Se plantean definiciones genéricas, como es el caso de Roberto Méndez¹⁹ que expone que «El tango es un arte que reúne varios artes dentro de sí mismo: música, baile, poesía y canto. [...] Hay quienes dicen que el tango es una ópera en miniatura» (comunicación personal, 15 de marzo de 2014). Martín Borteiro²⁰ nos propone que

[...] el tango es un arte popular. [...] Entra dentro de uno, se mete en tu vida y podés encontrarlo en un amplio espectro de cosas. Todo lo nostálgico puede ser tanguero [...] y la perfección artística puede ser tango. Cubre todo el espectro. [...] Es una forma artística de expresarnos. [...] El tango es un misterio» (comunicación personal, 25 de setiembre de 2013).

O Boris Puga²¹ que, por su parte, nos plantea que el tango es «Una forma de sentir, una sensibilidad. [...] El tango no es para masas. [...] es nostálgico e introspectivo» (comunicación personal, 4 de octubre de 2013).

Asimismo, también se lo define desde sentires personales, tal como hace mención Susana González²² en el entendido que «el tango no tiene definición [...] Se lleva en el alma» (comunicación personal, 30 de diciembre de 2013). Margarita Guerra²³, por su parte, expresa que «es la posibilidad que tiene todo el mundo de hacer arte, es comunicación y es goce y es un escape creativo de la realidad. Es humanista, no hay un aparato de por medio» (comunicación personal, 1° de octubre de 2013). En tanto, Armando Tovagliari²⁴ plantea que «el tango es la mejor música, las mejores letras, es interminable, no pasatista. [...] El tango nunca pasa. [...] La gente del rock termina escuchando tango, porque los está esperando» (comunicación

19 Roberto Méndez: difusor y conductor. Maestro de ceremonias en espectáculos de tango.

20 Martín Borteiro: bailarín, profesor de baile.

21 Boris Puga: investigador, coleccionista y difusor.

22 Susana González: artesana.

23 Margarita Guerra: compiladora, profesora de baile.

24 Armando Tovagliari: cantor.

personal, 2 de octubre de 2013). Al decir de Elsa Morán²⁵, «el tango es un sentimiento muy profundo que comienza a sentirse con la edad, con el pasaje de situaciones de vida» (comunicación personal, 14 de marzo de 2014) y Martín²⁶ Pugin menciona que «a partir del tango se reflejan estados de ánimo de tu lugar. [...] El tango se nutre de distintas personas del mundo y mantiene cierta familiaridad. [...] Va mutando y se va enriqueciendo constantemente» (comunicación personal, 6 de marzo de 2014). Con respecto al tema, Joselo Ferrando²⁷ plantea que «El tango es la expresión más importante que surgió por estos lugares. [...] Habría que prestar atención a la variedad, los matices, la evolución musical. Es una pasión que debe difundirse para que la gente se acerque» (comunicación personal, 12 de marzo de 2013).

En su correcta valoración, Omar Correa²⁸ menciona que «el tango es relevante, porque impregna a todas las personas nacidas en el Río de la Plata. El tango en el exterior es fuente de prestigio, es fuente de ingreso económico, es fuente de desarrollo» (comunicación personal, 13 de marzo de 2014).

Por otra parte, el tango puede ser definido desde la experiencia musical, tal como lo explica Miguel Villasboas²⁹, para quién «el tango es ritmo y melodía». [...] es una expresión circunscripta al lugar, al ambiente, es un mensaje al resto del mundo» (comunicación personal, 16 de marzo de 2014).

El tango es situado mayoritariamente como una expresión de carácter popular, enraizada en ambos márgenes del Plata, siendo su desarrollo disímil en Uruguay y Argentina. En todos los casos relevados se presentan vínculos culturales e intrínsecos con el devenir del Uruguay y hasta familiaridad plena con el género.

Al respecto del carácter popular del tango, la dualidad de opiniones se plantea desde la aceptación, tal como lo menciona Rubén Castaldi³⁰, quien entiende que «el tango es popular [...] es una expresión artística enraizada en el pueblo más que ninguna otra música» (comunicación personal, 7 de marzo de 2014); o como plantea Elsa Morán quien considera que «se baila y se canta en todas partes; en otra época no era popular, daba vergüenza,

25 Elsa Morán: cancionista.

26 Martín Pugin: músico.

27 Joselo Ferrando: organizador de la milonga La 2x3; deejay de tango.

28 Omar Correa: bailarín, profesor de baile.

29 Miguel Villasboas: pianista, director de orquesta típica.

30 Rubén Castaldi: coleccionista.

parecía ridículo» (comunicación personal, 14 de marzo de 2014). Miguel Villasboas explica que «el tango es la música popular que más se asemeja a la música clásica. [...] Luego de los 30, 35 años, cuando la vida te golpea, te encontrás con el tango» (comunicación personal, 16 de marzo de 2014). Desde otro cariz opuesto de la misma moneda, Regina Chiappara³¹ plantea lo contrario, aduciendo que «fue una expresión artística popular; hoy ya no es. [...] Difícil que alguien lo encuentre popular cuando no se difunde en ningún lado» (comunicación personal, 25 de setiembre de 2013). Omar Correa, siguiendo la misma línea, expresa que, «al respecto de la caracterización del tango, en su origen fue popular, actualmente no. Los sectores sociales que lo integran son los sectores medios para arriba» (comunicación personal, 13 de marzo de 2014). Roberto Méndez, reafirmando la misma idea, plantea que «El tango no es popular, el tango hoy día es elitista» (comunicación personal, 15 de marzo de 2014).

Actualmente, en gran medida el tango se presenta con una clara vigencia, a partir de aspectos y espacios que lo mantienen vivo. Estela Magnone³² plantea que «el tango se encuentra vivo. Es una expresión viva de nuestra cultura e identidad. El tango se ha desarrollado y se seguirá desarrollando» (comunicación personal, 16 de setiembre de 2013). Para Martín Borteiro, «el tango está vivo en mucha gente y cuesta crear. [...] Se ha desarrollado el tango, se ha estudiado más, la competencia ha aportado al desarrollo», aunque, expresa el mismo interlocutor que «el tango está vivo en todo el mundo a partir del baile, en cambio, se da una recreación. Hay una saturación artística, un tope de creación. Cuesta innovar, crear» (comunicación personal, 25 de setiembre de 2013). Al respecto, Martín Pugin pone énfasis en una dualidad: «el tango está vivo porque somos [...] y está dormido porque nos dicen que se muestra algo que no somos», haciendo alusión a que «se da una tergiversación de qué es el tango, una caricaturización» (comunicación personal, 6 de marzo de 2014). Armando Tovagliari menciona por su parte y al respecto, «el tango está vigente y va a estar vigente, no pasa. [...] El 70% de las retiradas de murga son con letras de tango. [...] Es una música emotiva y entradora» (comunicación personal, 2 de octubre de 2013). Por su parte, Margarita Guerra nos plantea que «existe un tango

31 Regina Chiappara: bailarina, profesora de baile.

32 Estela Magnone: directora del Museo y Centro de Documentación AGADU.

vigente, se dio un renacimiento desde los 80 (con los argentinos) a partir de la danza», fenómeno que constata integra fundamentalmente a las nuevas generaciones (comunicación personal, 1° de octubre de 2013). Al respecto, Susana González menciona que «el tango estuvo aplacado hasta que logró un resurgir con mucha fuerza desde el baile. El tango nunca murió» (comunicación personal, 30 de diciembre de 2013).

En nuestro país, se desarrolla su práctica social en los espacios de las milongas y en escuelas de baile: La 2x3, los días jueves; El tigre y el dragón, los días domingos; la milonga del Club Social Fraternidad, un sábado cada dos meses; Lo de Margot, los días martes y sábados; La Milonga del Palacio; la Milonga Vieja Viola, los días sábados; La Milonga del Museo del Vino, los días miércoles; Casa de Galicia, los días domingo; y algunas milongas al aire libre, como la Milonga Callejera de la Plaza Seregni, los miércoles a la noche, o la Milonga de la Plaza del Entrevero, los días sábados. También se encuentra en actividad el Club de Tango La Mordida en La Conjura. Asimismo, se presentan, en el general de los casos, espacios de aprendizaje previos a la milonga, como sucede en Joventango (ubicado en el Mercado de la Abundancia de la calle San José y Aquiles Lanza) o en la Escuela de Tango Trasnochando (en Araúcho esquina Maldonado). Todos estos espacios se vinculan particularmente al tango danza.

De la misma forma, existen otras actividades vinculadas al tango: los festivales Tango Vivo y Viva el Tango, como dos ejemplos relevantes en la segunda mitad del año; presentaciones de cantores en vivo en diversos espacios de la capital, como lo son el Baar Fun Fun o El Tartamudo; y exhibiciones de parejas de baile en el mismo Baar Fun Fun o frente al Bar Facal, en la esquina de las calles Yi y 18 de Julio.

En la virtualidad, existe un foro uruguayo de tango en <http://dosporcuatro.mforos.com/forums/>. Al mismo tiempo, una integrante de la comunidad del tango (milonguera y deejay) elabora un blog donde, periódicamente, actualiza información de milongas, clases y actividades a desarrollarse (<https://djverobares.wordpress.com/>).

En cuanto al vínculo con las nuevas generaciones, éste se da en varias de sus modalidades de expresión. Para Margarita Guerra, «hay un vínculo con las nuevas generaciones a partir de músicos jóvenes» (comunicación personal, 1° de octubre de 2013). Armando Tovagliari, en el mismo sentido, menciona que «la juventud se ha volcado mucho al tango, sobre todo los bailarines» (comunicación personal, 2 de octubre de 2013). Martín Borteiro,

por su parte, expresa que «las nuevas generaciones se acercan al tango por el baile generalmente. Son espacios de socialización. Porcentualmente no hay muchos jóvenes vinculados al tango». Esta problemática la vincula con la falta de una correcta difusión, sugiriendo que «si más gente conociera como es el tango, a mucha más gente le gustaría» (comunicación personal, 25 de setiembre de 2013). Para Regina Chiappara, en cambio, la situación se presenta de un modo distante, «un adolescente si no le explicás lo que es, podría llegar a los 20, 30 años, sin saber que el tango existe. Se plantea hoy día una asociación del tango como cosa de viejos» (comunicación personal, 25 de setiembre de 2013). Miguel Villasboas plantea que, partiendo de la situación actual, «debe hacerse conocer a los jóvenes», es el único modo de acercarlos (comunicación personal, 16 de marzo de 2014). Boris Puga expresa, al respecto, la necesidad de reenfocar el tango para los jóvenes, ya que «no es un fenómeno para avergonzarte» (comunicación personal, 4 de octubre de 2014). Según Martín Pugin, la problemática radica en que a «las nuevas generaciones, de conocerlo bien, les gustaría. [...] Hay falta de difusión de lo genuino y verdadero. [...] El asesor de las radios debe ser un tipo que sepa mucho» (comunicación personal, 6 de marzo de 2014). Al respecto, Estela Magnone explica la necesidad de «dejar de lado la idea del *«tango uff»* en las nuevas generaciones. Es posible reproducir el gusto por el tango a partir de una correcta difusión. Haciéndolo conocer, se logra que a la gente le agrade» (comunicación personal, 16 de setiembre de 2013). Según Jorge Debroque³³, «hay mucha gente joven vinculada al tango, pero toda se vincula desde el baile, muy poca investiga» (comunicación personal, 12 de marzo de 2013).

En cuanto al rol de la mujer, se está en un lento proceso de transformación. Martín Borteiro menciona que «el tango históricamente estuvo regido por el machismo. En la actualidad ha ganado mucho terreno la equidad de género. Hoy día hay un desarrollo protagónico de la mujer» (comunicación personal, 25 de setiembre de 2013). Según palabras de Martín Pugin, «la mujer se presenta hoy día en reconstrucción en el tango. La Mufa (como ejemplo) tuvo en su devenir histórico más mujeres que hombres en el grupo tocando» (comunicación personal, 6 de marzo de 2013). Al respecto, Jorge Debroque expresa que se ha llegado a un punto en el que «hoy son más las

33 Jorge Debroque: Comisión de homenaje permanente al Maestro Juan D. Arienzo; coleccionista.

mujeres que los varones en las clases de tango» (comunicación personal, 12 de marzo de 2013).

La transmisión de este género se da por acercamiento al mismo. Roberto Méndez menciona que «el tango se aprende escuchándolo, viéndolo. [...] En el toque hay que aprender *el toque tanguero*. [...] En el baile hay academias de baile» (comunicación personal, 15 de marzo de 2014). Luis Di Matteo³⁴ considera que «el tango se aprende verbalmente, viendo tocar, a través de ejemplos musicales. [...] El modo es aprender en un conservatorio o privado, por imitación, con el maestro de tango delante» (comunicación personal, 30 de noviembre de 2013). Según Margarita Guerra existen algunos requerimientos necesarios ya que «el tango se reproduce con estética, belleza y diversión. [...] Se crean entornos cerrados, una familia tanguera» (comunicación personal, 1° de octubre de 2013). Por otra parte, Armando Tovagliare comparte que «El agrado por el tango se reproduce por asociación. Existe cualquier cantidad de escuelas de tango, allí se aprende» (comunicación personal, 2 de octubre de 2013). Sin embargo, Regina Chiappara plantea que «El gusto por el tango surge de un proceso interior que se debe hacer personalmente, no es posible de otro modo» (comunicación personal, 25 de setiembre de 2013). Para Martín Borteiro, en cambio, «se reproduce el tango a través del entusiasmo, se precisa vocación» (comunicación personal, 25 de setiembre de 2013). Desde allí, la necesidad de la endoculturación en espacios de desarrollo de actividades de tango. Es que, como menciona Susana González al respecto del tango danza, «el modo de aprenderlo es mirando bailar» (comunicación personal, 30 de diciembre de 2013). Si bien la mayoría de los actores vinculados al tango plantean que la difusión no es la suficiente a los menesteres del género hoy día, es otro de los medios de incorporar nuevos adeptos a la expresión.

Se enseña actualmente el tango danza en academias o por medio de profesores. Martín Borteiro explica que «existen academias de baile en la actualidad. Se da un acercamiento y un rechazo a la vez, por la dificultad de la danza del tango. Antes se aprendía de otro modo, no como academia » (comunicación personal, 25 de setiembre de 2013). La contracara de la oferta en el desarrollo de la danza del tango es la dificultad en el aprendi-

34 Luis Di Matteo: bandoneonista.

zaje de la música y del canto, ya que la educación formal no cuenta con la adecuada enseñanza de los instrumentos que le conciernen (si bien hay casos excepcionales, como la Orquesta Escuela de Tango Destaoriya de Raúl Jaurena). En la misma línea y planteando algunas dificultades inherentes, Boris Puga expresa como un problema mayor la falta de espacios de enseñanza de instrumentos y de tareas vinculadas, «no hay cátedra de bandoneón, ni violín, aquí en Uruguay [...] además, acá faltan arregladores. [...] No hay arregladores» (comunicación personal, 4 de octubre de 2013).

Al respecto de la educación formal, en todos los casos relevados, se plantea que resulta necesaria la introducción del tango a la misma. Armando Tovagliari explica que «sería bueno que el tango fuera una materia más en la escuela; saldrían nuevos poetas» (comunicación personal, 2 de octubre de 2013). Borteiro, por su parte, entiende que

[...] en las primeras etapas de formación debiera enseñarse una introducción al tango, no con profundidad, sino de manera básica. En los coros debiera poder cantarse un tango. Habría que disponer de un acercamiento desde la historia del arte popular; estudiar a la figura de Gardel. En educación secundaria y terciaria, debiera darse un acercamiento más profundo a la temática (comunicación personal, 25 de setiembre de 2013).

Según Omar Correa, debe existir un tipo de formación para acercarlo a la educación formal. «La materia tango tiene que existir. [...] Mostrar lo que es el tango en el mundo» (comunicación personal, 13 de marzo de 2014).

Con respecto al turismo, Margarita Guerra hace referencia a la dificultad de desarrollo en este plano, siendo que «únicamente encontramos a El Milongón como oferta» de lugares turísticos (comunicación personal, 1° de octubre de 2013). En cambio, Armando Tovagliari, nos habla de otras posibilidades existentes en la capital: «en Uruguay el turismo y el tango se vinculan por espectáculos a la llegada de los cruceros, se da un trío y pareja de bailarines en el mismo barco o en el puerto» (comunicación personal, 2 de octubre de 2013).

Uno de los problemas que más preocupa a los organizadores, productores, gestores y trabajadores del tango, se puede vislumbrar a partir de la observación, y son traducidas a través de las expresiones de Joselo Ferrando: «es una problemática intrínseca al tango en Uruguay que los proyectos son a pulmón, (las milongas) abren y cierran, generalmente por

problemas locativos». Los motivos económicos determinan el destino de algunos proyectos, que no se mantienen en el tiempo (comunicación personal, 12 de marzo de 2014).

Al respecto del coleccionismo, un allegado a la materia nos comenta que «hace unos 50 años había 50, 100 coleccionistas. Hoy no hay más de 10. [...] cada día resulta más difícil conseguir discos», lo cual directamente se vincula con el valor del material y la necesidad intrínseca de su salvaguardia. Asimismo plantea que «Es importante el rol del coleccionista, en cuanto las discográficas siempre recurren (y recurrían) a los coleccionistas en el tango» (Rubén Castaldi, comunicación personal, 7 de marzo de 2014).

En cuanto a la difusión, el tango carece de una permanencia acorde a las necesidades que permita un desarrollo uniforme del género. En la visión de Miguel Villasboas, «la falta de difusión no le permite el desarrollo. [...] artista que no graba (y, por ende, es difundido) está condenado al olvido» (comunicación personal, 16 de marzo de 2014). Como ejemplo, un conjunto de Nueva York debutó en el Teatro Solís en el año 2014, con poca trascendencia y alto valor. Esta escasez en la difusión, según Joselo Ferrando, representa un problema para el tango porque «no hay difusión masiva del tango en la actualidad, falta fomento. No se difunde lo mejor del tango, la orquestación. La gente que llega se queda, le gusta, se envía» (comunicación personal, 12 de marzo de 2014). Esto puede deberse, según Regina Chiappara, a que «de tango en la televisión no hay nada o muy poco y en radio sólo está Clarín y SODRE» (comunicación personal, 25 de setiembre de 2013). Para Rubén Castaldi, esta situación «se puede mejorar dando una mejor difusión. Conducir al tango, enseñarle a la gente qué es» (comunicación personal, 7 de marzo de 2014).

Los factores en general que se plantean son fundamentalmente económicos, ateniéndose a la dificultad que conlleva un producto que no es hoy día de consumo masivo, por tanto, carece de posibilidades de espacios de envergadura en los medios. Martín Borteiro expone, al respecto, que la dificultad es que «el tango no vende en Uruguay. [...] Es una expresión humilde de un arte popular, una actividad complementaria (en general), un hobby». Uno de los problemas que plantea es que «la imagen del tango en los medios está impregnada de clichés y estereotipos pasados de moda» (comunicación personal, 25 de setiembre de 2013). Apoyando esta idea, Martín Pugin entiende que «se da una tergiversación de qué es el tango, una

caricaturización del tango. [...] Se vende cualquier cosa», se vende que «somos una cosa que no somos» (comunicación personal, 6 de marzo de 2014).

En esta relación dificultosa con los medios de comunicación, Martín Borteiro plantea que «Hay poco vínculo, sólo elementos puntuales. Clarín es una llamita encendida». Pero esta difusión «debe venir de la mano de un mayor desarrollo artístico. Habría que desarrollar el aprendizaje, la enseñanza del bandoneón. Incentivarlo, hacerlo conocer y desarrollar la danza» (comunicación personal, 25 de setiembre de 2013). A la escasez de difusión se le puede sumar la calidad de la misma; según Pugin, «la difusión es parcial y se deja de lado la música compleja (Gobbi), que no se pasa en la radio» (comunicación personal, 6 de marzo de 2014). Esto puede deberse a que, según Villasboas, «no es comercial promocionar el tango» (comunicación personal, 16 de marzo de 2014). Boris Puga afirma que «falta información. Hay una cierta difusión aunque a veces se superpone [...] podría haber un cierto énfasis estatal para la difusión» (comunicación personal, 4 de octubre de 2013). Esta observación acompaña la mirada de Jorge Debroque, quien considera que la problemática sucede porque «actualmente no se cuenta con apoyo para la difusión» (comunicación personal, 12 de marzo de 2014). Con respecto a este tema, Joselo Ferrando plantea que «existe una oficina en la Intendencia con información incorrecta y desactualizada», lo que va en detrimento del correcto funcionamiento de la dinámica difusora. Es necesario, según el entrevistado, fomentar el tango; «las cosas están vivas cuando se mueven. Debe asociarse el discurso patrimonial a acciones concretas» (comunicación personal, 12 de marzo de 2014). De todos modos, existen miradas con diferentes ópticas sobre el tema y, por esta razón, Elsa Morán entiende que existe una buena difusión hoy en día, sobre todo «a partir del uso de los medios informáticos» (comunicación personal, 14 de marzo de 2014).

En lo que respecta a la calidad del vínculo institucional con el género, existe por lo general cierto descontento. Principalmente las críticas se concentran en la participación de actores públicos. Margarita Guerra destaca que

[...] se precisan políticas para mantener el tango; se necesitan políticas de Estado para transmitirlo. Habría que trabajarlo desde las escuelas de música; se debiera plantear una extracurricularización con apoyo del Estado [...] se deben apoyar las milongas desde el Estado, sino es muy difícil su

manutención. Habría que divulgar las milongas (comunicación personal, 1° de octubre de 2013).

Al respecto, Roberto Méndez plantea que «tendría que haber programas en televisión. [...] Falta apoyo institucional al tango. Debiera apoyarse desde el gobierno» y menciona las pensiones de tango, una exitosa experiencia argentina de vínculo con el turismo (comunicación personal, 15 de marzo de 2014).

En este vínculo del tango con el Estado, Omar Correa hace referencia a la importancia del turismo para Uruguay; «no vas a encontrar el profesionalismo argentino, pero puede darse un turismo distinto. [...] Podría presentarse la idea de 2/3 del tiempo en Buenos Aires y 1/3 en Montevideo» (comunicación personal, 13 de marzo de 2014). Para ello, sería importante integrar el apoyo con cuadros técnicos vinculados al tango desde el propio Estado; es vital, para Margarita Guerra, «que las autoridades sepan y estén involucradas en el tango» (comunicación personal, 1° de octubre de 2013). Según Joselo Ferrando, «debiera generarse una convocatoria a asesores y actores relevantes del sector para solicitar su opinión» (comunicación personal, 12 de marzo de 2014). «Las autoridades deberían tener una sensibilidad de qué es lo que pasa; menos cargos políticos y más idóneos. [...] se precisa apoyo económico a partir de comprender cómo se gesta», expresó Omar Correa (comunicación personal, 13 de marzo de 2014). Es imposible no hacer referencia al modelo argentino en este tema. Para Ferrando, «si se tomara como la ciudad de Buenos Aires, con el apoyo estatal sería otro el tango» (comunicación personal, 12 de marzo de 2014).

Asimismo, se plantea la necesidad de inventariar este género porque, según Regina Chiappara, «alguien debiera centralizar la información de lo que pasa» (comunicación personal, 25 de setiembre de 2013).

Con respecto a la situación actual del tango, Boris Puga plantea que «vigencia tiene, el problema es que hay falta de difusión. [...] En la actualidad hay un problema de difusión» (comunicación personal, 4 de octubre de 2013). Por ello, «las autoridades tendrían que patrocinar e insistir en el tango. [...] Organizar conferencias, mostrar lo bueno de nuestra música ciudadana. Generar mayor asiduidad de eventos vinculados al tango», expresa Villasboas (comunicación personal, 16 de marzo de 2014).

Martín Borteiro plantea un ejemplo comparativo de desarrollo para tener en cuenta: «el tango necesita un empujón como pasó con las murgas y el empuje de las murgas jóvenes que se planificó a mediano plazo. [...]

El tango necesita que alguien le tire un salvavidas. Hay que inducirlo». La problemática llega a este ámbito porque se dan situaciones particulares, por ejemplo: las orquestas «no tienen donde tocar porque no hay quién les pueda pagar y no convocan. Y si no tocan menos van a convocar, porque no los conoce nadie. Nadie pone plata en el tango, porque el tango no rinde, no vende». Por lo cual, «si interesa como fenómeno de identidad nacional, necesita un apoyo del Estado» (comunicación personal, 25 de setiembre de 2013). En la misma línea, Luis Di Matteo plantea que «no estamos bien apoyados por las autoridades culturales. [...] el artista está humillado con lo que se paga. [...] No se puede armar un grupo para tocar en un solo concierto. [...] El Estado debiera subvencionar» (comunicación personal, 30 de noviembre de 2013).

Esta situación genera consecuencias en diferentes aspectos; desde un enfoque artístico, Joselo Ferrando hace referencia a «una realidad problemática de la situación actual del tango: quién va a Buenos Aires y triunfa, no vuelve. Sólo al final de la carrera» (comunicación personal, 12 de marzo de 2014), situación que tiene incidencia en el producto final, afectando la calidad artística y, por tanto, su comercialización.

Coexisten otras opiniones opuestas a las anteriores, que plantean la existencia de un correcto funcionamiento al respecto. Armando Tovagliare afirma que «Uruguay está muy bien con el tango. Lo están apoyando: el MEC, la Intendencia, el Ministerio de Turismo» (comunicación personal, 2 de octubre de 2013) y, al decir de Susana González, «no se debe esperar el apoyo del Estado» porque el apoyo ya está en su medida justa (comunicación personal, 30 de diciembre de 2013).

MAPEO DE ESPACIOS SOCIALES DE EXPRESIÓN DEL TANGO

En la actualidad, existen diversos espacios en Uruguay donde encontramos diferentes expresiones del tango: milongas, academias de baile, festivales y otros sitios en los que se puede disfrutar de una exhibición de baile o de la presentación de una orquesta.

El siguiente es un mapeo de espacios vinculados al tango en Montevideo. Son el recorte de la realidad en un momento determinado, lo que es imperioso destacar porque es parte de la situación actual del tango: los lugares cambian con frecuencia, cierran y abren nuevas milongas en poco tiempo, surgen con asiduidad nuevas clases de tango y docentes. Por ello, es importante comprender que este listado integra aquellos espacios que

podieron ser relevados y que se encontraban en funcionamiento, o próximos a iniciar sus actividades, al momento de la investigación.

Milongas³⁵

Milongas en salones

- ◆ Casa de Galicia (18 de julio 1471, esquina Barrios Amorín. Todos los domingos).
- ◆ El tigre y el dragón (Durazno 1666, esquina Minas. Todos los domingos).
- ◆ La 2x3 (José Enrique Rodó 2380, esquina Bulevar Artigas. Todos los jueves).
- ◆ La Milonga del Museo del Vino (Maldonado 1150, esquina Gutiérrez Ruiz. Todos los miércoles).
- ◆ Lo de Margot (Constituyente 1812, esquina Gaboto. Todos los martes y sábados).
- ◆ Milonga Vieja Viola (Paysandú 1615, esquina Roxlo. Todos los sábados).
- ◆ Joventango (Aguiles Lanza 1290, esquina San José. Todos los lunes, martes, viernes y domingos).
- ◆ Club Social Fraternidad (Ángel Fajardo 3464. Un sábado cada dos meses).
- ◆ La Milonga del Palacio (Tierno Galván 2110, ex Minas. Próxima a iniciar sus actividades).

Milongas al aire libre

- ◆ Milonga Callejera (Plaza Seregni, todos los miércoles, de octubre a abril).
- ◆ Milonga Plaza del Entrevero (todos los sábados).

Espacios de enseñanza de tango danza³⁶

- ◆ Joventango (Aguiles Lanza 1290, esquina San José. De lunes a sábado).
- ◆ Escuela de Tango Trasnochando (Araúcho 1186, esquina Maldonado. De lunes a viernes).

³⁵ Las milongas, por lo general, cuentan con clases de danza de tango previo al inicio del baile.

³⁶ Con respecto a la enseñanza de la danza del tango, existen docentes que no se encuentran asociados a ninguna institución o escuela, realizando sus clases en diversos salones de forma particular. El número de personas que trabajan de esta manera no es menor.

- ◆ Tango Tarta (8 de octubre 2545, esquina Presidente Berro. Todos los martes).
- ◆ La 2x3 (José Enrique Rodó 2380, esquina Bulevar Artigas. Todos los jueves).
- ◆ El tigre y el dragón (Durazno 1666, esquina Minas. Todos los domingos).
- ◆ Milonga Vieja Viola (Paysandú 1615, esquina Roxlo. Todos los sábados).
- ◆ Museo del Vino (Maldonado 1150, esquina Gutiérrez Ruiz. Todos los miércoles).

Otros espacios

- ◆ Club de Tango La Mordida (Tristán Narvaja y Uruguay).
- ◆ Bar Facal (Yi y 18 de julio).
- ◆ Baar Fun Fun (Ciudadela 1229).
- ◆ Tango Bar Victoria (Emilio Romero y Conciliación).

Festivales

- ◆ Festival «Viva el Tango» (18 al 27 de octubre de 2013).
- ◆ Festival «Tango Vivo» (8 al 10 de agosto de 2013).
- ◆ Mundial de Tango, subsede Uruguay (14 al 27 de agosto de 2013).
- ◆ Día del Patrimonio (5 y 6 de octubre de 2013. Tema: «El Tango»).
- ◆ Festival de Tango Independiente (19 al 24 de marzo de 2014).

RECOMENDACIONES Y SUGERENCIAS PARA LA SALVAGUARDIA DEL TANGO

Hoy día, el tango y la colección de géneros artísticos que lo componen (la música, la poesía, el canto, la danza) constituyen un Patrimonio Cultural Inmaterial de la humanidad. Su expresión coincide con la recreación y la adaptación del género a las circunstancias que componen su devenir diacrónico. En sentido amplio, se manifiesta históricamente en el contexto urbano, aportando a su transmisión y sustentabilidad a partir de sentimientos de identidad en el colectivo que lo integra. Más allá de las múltiples hibridaciones de las que ha sido parte y las diversas formas en que hoy se ve expresado, permanece un uso social y la confirmación de su permanencia en actos, festivales, milongas, academias de baile, etc.

La amplitud del tango dentro de su propia configuración invisibiliza fronteras etarias, en el entendido de la incorporación de las nuevas generaciones en todos sus espacios de expresión. Participa tanto al hombre, como a la mujer. Integra asimismo, diversas clases sociales y otras formas

de categorización social, amalgamando grupos en apariencia heterogéneos en espacios de interacción diversa.

La comunidad que lo compone integra: artistas, conjuntos y solistas, bailarines, coreógrafos, compositores, letristas, autores teatrales y guionistas, periodistas especializados, tangólogos, escritores de literatura y música de tango, academias y talleres de enseñanza, portales de Internet, aficionados. Asimismo, otros profesionales no dedicados exclusivamente, más sí, en vínculo permanente con el género: maquilladores, vestuaristas, asistentes, difusores, presentadores.

El tango en la actualidad cuenta con una sana vida, sin menoscabo de un discurso generalizado en defensa de su permanencia. «Viva el tango» (existe un festival reconocido intitulado así), «el tango no ha muerto», «el tango permanece», son algunas de las reiteradas formas de expresión que se dan en el transcurso de las entrevistas y en los espacios de reproducción. La presencia, el acceso a la difusión, las academias de tango y la interacción social con generaciones de mayor edad, resultan claves que permiten la transmisión del género. Por ende, la falta de difusión, el espacio reducido en los medios de comunicación y las dificultades que plantean algunos actores en cuanto al apoyo económico institucional para el desarrollo de eventos relevantes que permitan una mayor difusión, resultan circunstancias que van en detrimento del desarrollo y permanencia del tango.

Se ha podido constatar, a través de las participaciones en espacios de interacción y socialización del tango y en el acercamiento a la actualidad del mismo, las dificultades que se plantean en la difusión y coordinación de esfuerzos de cada uno de los agentes que componen el género en la actualidad y para nuestra región.

Se sugiere la realización de una planificación estratégica de comunicación para potenciar el vínculo identitario con el tango. Es manifiesta la apropiación al tango en el conjunto de actores, aunque en el devenir histórico ha perdido espacios de difusión imprescindibles para su desarrollo y, por consiguiente, se ha producido un alejamiento de los ámbitos de alcance (cabe recordar que en todos los casos de entrevistas relevadas se pone énfasis en la importancia del vínculo de cercanía al tango). Una sugerencia al respecto implica la consolidación de un espacio en la educación formal, que comprenda etapas de inserción elaboradas por pedagogos, cientistas sociales, comunicadores y tangólogos en conjunto, de forma interdisciplinaria.

Tal tarea ha de incluir una revisión y (re)presentación de los estigmas que componen el imaginario colectivo en relación al tango (dar por tierra historias de *malevitos* y *percantas*), con motivo de facilitar su mayor comprensión e integrar el reconocimiento de las formas de manifestación reales que se presentan en la actualidad.

Se recomienda la formación de un organismo que nucleee la integración de cada uno de los espacios de expresión del género, haciendo representativa su coparticipación como colectivo. En la situación actual se visualiza un gran conjunto que, por lo general, actúa disjunto, perdiendo la verdadera dimensión de su integración.

Se plantea la necesidad de crear un espacio profesional que nucleee la información actualizada referida al tango, para vincularse de manera óptima con los medios de comunicación. En tal sentido, podría ser idónea una publicación con cierta periodicidad y/o un sitio WEB de consulta actualizada.

Resulta necesario, asimismo, atender con profundidad algunas problemáticas planteadas por el común de los entrevistados, sumadas a las de salvaguardia urgente.

Salvaguardia urgente

En lo que respecta a *situaciones que precisan de salvaguardia urgente* se han planteado las siguientes:

Salvaguardia de colecciones: se manifiesta la dificultad que presentan las colecciones de tango al momento del fallecimiento de los coleccionistas, debido a que su situación queda a la deriva.

Historias orales: a partir de la dificultad planteada en el anterior inciso y habida cuenta la tarea particular de los coleccionistas investigadores (en su mayoría de avanzada edad), se hace necesaria la salvaguardia de historias orales que permitan una composición histórica de las colecciones y otros materiales relevados, antes que no sea posible.

Oficio de afinador: se presenta la dificultad hoy día de conseguir afinadores para el mantenimiento de los bandoneones, problema tanto cualitativo (el oficio no se enseña), como cuantitativo (quedan muy pocos reconocidos y menos profesionales).

Bandoneones: a pesar de no contar con un registro de la cantidad de bandoneones en el país, de las entrevistas con actores relevantes consta que hay una población cada vez más acotada de bandoneones alemanes (los más aptos para el desarrollo profesional del género). Situaciones de venta

al extranjero propician, a futuro, una pérdida en lo musical. Se propone, por ello, el fomento de algún marco legal que impida la salida de bandoneones del país a causa de la venta de los instrumentos.

Otros elementos de registro y salvaguardia histórica: existen otros artefactos culturales vinculados al tango, en la frontera entre patrimonio cultural material e inmaterial: sitios, revistas, artículos de periódicos, fotografías, etc., que precisan de acciones de salvaguardia a partir de historias orales, digitalizaciones u otros medios de registro que permitan responder a su mantenimiento. De no efectivizarse, compendiarse y organizarse la tarea, los registros tenderán a desaparecer.

Entre las ACCIONES QUE SE PROPONEN para el desarrollo de la situación actual del tango, se detallan:

- ◆ Desarrollar el aprendizaje y la enseñanza de instrumentos musicales vinculados al tango y el estilo que les compete.
- ◆ Mejorar y desarrollar los ámbitos naturales de expresión: milongas, escuelas de enseñanza (en todas sus vertientes artísticas), lugares de exposición, ámbitos para el desarrollo de festivales y presentaciones en vivo.
- ◆ Mejorar la difusión, a través de espacios en los medios dispuestos a tales fines.
- ◆ Facilitar la capacitación de la gente vinculada al tango: becas, capacitación en el exterior.
- ◆ Vincular el tango con la educación formal.

ANEXO METODOLÓGICO

PAUTAS PARA LOS TRABAJOS DE MAPEO, OBSERVACIÓN Y ENTREVISTAS

Sistematización de la intervención de campo

Desarrollar una investigación inherente a la situación actual del Tango, en la consideración *emic* del conjunto de actores involucrados directamente al mismo, con motivo de obtener un resultado diagnóstico que facilite información pertinente para el desarrollo del Inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial del Uruguay.

Metodología

El **método etnográfico**, siguiendo a Laplantine (1996), nos resulta pertinente desde la perspectiva de ser una experiencia física de inmersión total. Plantearlo de este modo, y ateniéndose a la etnografía como trabajo de campo distintivo de la labor antropológica, nos facilita un instrumento desde donde

[...] los conceptos de participación y observación se conceptualizan desde el punto de vista de una investigación colaborativa y recíproca y de una iniciativa a favor del cambio social. [...] todos los participantes son, a la vez, participantes y observadores que conjugan sus observaciones con el fin de conseguir unos resultados exitosos (Greenwood, 2000: 34).

Entonces, pues, en los propios procesos de identificación y salvaguardia de las manifestaciones del PCI, resulta un método que proporciona un cuerpo de información que en el trayecto de la interacción entre el investigador y los propios actores del PCI a relevar, permite la participación y la (re)creación en coparticipación de las medidas acordes para salvaguardar el PCI de la comunidad planteada.

Interacción e interpretación, para luego ser reinterpretado en una relación dialéctica de coparticipación. La posibilidad de plantear entrevistas indirectas y abiertas, facilitan condicionar lo menos posible las respuestas, intentando plantearse «preguntas para descubrir preguntas» (Guber, 1991: 227). Tal proceso de interacción parte de la intención de hallar una sinergia participativa entre los actores y el investigador.

La afectividad puesta de manifiesto en las propias relaciones que propicia la observación participante, facilita coadyuvar en el logro de un objetivo común, con el objeto fundamental de salvaguardia y fomento del PCI pretendido en beneficio íntegramente para la comunidad en cuestión.

Resulta de importancia dar por sentado que la labor etnográfica pretendida, no resulta más que a partir de una «mirada» de registro cultural. Visualizar la «otredad» implica participación, es parte del registro etnográfico. Plantearlo de tal modo, asume la necesidad de interacción en el campo, en el espacio propio de las comunidades en cuestión.

Concebir un registro etnográfico ateniéndose a tales advertencias planteadas, implica de antemano una «mirada», una forma de ver que asuma la reflexividad, el ojo perceptivo capaz de registrar el valor integral de la manifestación.

En las participaciones en espacios de interacción y socialización del tango, se ha pretendido abordar a partir de la observación participante, un acercamiento acorde a la actualidad del tango hoy. Tal tarea, se ha desarrollado enfocando en elementos de orden cualitativo, a partir de entrevistas de sondeo, participación, observaciones y captura fotográfica de información relevante.

Se realizaron instancias de **taller**, desarrolladas en las ciudades de Las Piedras y San José, ejecutadas con el apoyo del grupo de profesionales de la Comisión de Patrimonio y fueron planteadas a partir de una batería de preguntas seleccionadas entre las diseñadas para las entrevistas, que oficiaron de disparadoras en la interacción. Se obtuvo relevamiento fotográfico del evento.

Se llevaron adelante 17 **entrevistas** a actores referentes en el género. Han surgido, a través de la lectura, ejes temáticos que facilitaron una guía operativa al desarrollo de las mismas, dirigidas bajo este itinerario común. Igualmente, brindaron tan sólo una guía al perfil de entrevista con carácter abierto, propiciando la apertura de los entrevistados a áreas que ellos mismos han expuesto relevantes.

Guía de entrevistas

- ♦ Definición: caracterización del tango como fenómeno / música / danza (según el entrevistado y la temática principal): ¿cuál es su vinculación con el tango?; ¿cómo lo definiría?; a su criterio, ¿cuáles son sus orígenes?; ¿cómo

se vinculan Uruguay y el tango?; ¿en qué lugares se expresa el tango?; ¿es una expresión artística popular?

- ◆ Estado de situación del tango hoy: ¿cuál es la vigencia del tango a su parecer?; ¿cuáles son las temáticas que le conciernen actualmente?; ¿se ha desarrollado el tango?; ¿cómo aparece la figura de la mujer en él?; ¿existe una vinculación entre las nuevas generaciones y el tango?; ¿existe una manera tanguera de ver el mundo?
- ◆ Formas de transmisión y aprendizaje (cómo aprendieron y cómo se transmite hoy): ¿de qué manera se reproduce el gusto por el tango?; ¿cómo se aprende?; ¿de qué modo se expresa actualmente?; ¿de qué modo se vincula el tango con los sectores de producción y servicios?; ¿existen escuelas de tango?; ¿cuál es el vínculo actual con los medios de comunicación?
- ◆ Necesidades o propuestas. Ideas para mejorar la situación del tango: ¿hay aspectos que mejorar en la situación actual del tango?; ¿existen situaciones que ameritan acciones urgentes para salvaguardarlo?; ¿cuál debe ser el vínculo del tango con la educación formal?; ¿hay una correcta difusión de las actividades que al tango conciernen?; ¿qué acciones a su criterio podrían apoyar el desarrollo del tango?

Lista de actores a entrevistar

Para el establecimiento de un mapa de actores, que ha pretendido cubrir un espectro amplio del ámbito de expresión actual del tango, ha resultado pertinente la presente categorización reseñada en orden arbitrario y ateniendo a su operatividad, sin desconocer que en la práctica no se presentan como compartimentos estancos.

A su vez se ha tenido en cuenta, en el criterio de mapeo para las primeras tres categorías (Cantores, Bailarines y Músicos), entrevistas con actores de diferente edad, a fin de obtener impresiones desde diversos enfoques etarios, planteando dos dimensiones operativas vinculadas a indicadores de permanencia integrando el género: 1) tango histórico (más de 30 años integrando el género); y 2) tango actual (menos de 30 años integrando el género).

Categorías operativas: 1. músicos y cantores; 2. bailarines; 3. artistas plásticos; 4. investigadores, escritores, coleccionistas; 5. espacios de enseñanza y otras instituciones vinculadas; 6. difusores; 7. milongas, organizadores, productores.

Dimensiones operativas: a. tango histórico; b. tango actual

Mapeo de entrevistas

- 1a) Morán, Elsa: cancionista; Tovagliare, Armando: cantor; Villasboas, Miguel: pianista, director de orquesta típica; Di Matteo, Luis: bandoneonista.
- 1b) Pugin, Martín: músico; Gatti, Lucía: música, cancionista.
- 2a) Correa, Omar: bailarín, profesor de baile.
- 2b) Borteiro, Martín: bailarín, profesor de baile; Chiappara, Regina: bailarina, profesora de baile.
- 3) González, Susana: artesana.
- 4) Puga, Boris: investigador, coleccionista, difusor; Castaldi, Rubén: coleccionista.
- 5) Magnone, Estela: directora del Museo y Centro de Documentación AGADU; Guerra, Margarita: compiladora, profesora de baile.
- 6) Méndez, Roberto: difusor y conductor. Maestro de ceremonias en espectáculos de tango.
- 7) Ferrando, Joselo: organizador de la milonga «La 2 x 3», deejay de tango; Debroke, Jorge: Comisión de homenaje permanente al Maestro Juan D'Arienzo, coleccionista.

Participaciones en espacios de interacción y socialización del tango

En las participaciones en espacios de interacción y socialización del tango se ha pretendido abordar, a partir de la observación participante, un acercamiento acorde a la actualidad del género. Tal tarea se ha desarrollado enfocando en elementos de orden cualitativo, a partir de entrevistas de sondeo, participación, observaciones y captura fotográfica y videográfica de información relevante en los espacios donde resultó pertinente su inclusión.

Siguiendo un itinerario arbitrario, se participó en una retahíla de espacios relevantes a la investigación, que se detallan a continuación:

- ♦ espacios misceláneos de milongas y presentaciones de músicos en vivo en Montevideo, relevando información pertinente a partir de entrevistas de sondeo y captura fotográfica y videográfica de información relevante en los espacios donde resultó pertinente su inclusión (de octubre de 2013 hasta abril de 2014).
- ♦ milonga llevada a cabo los días miércoles a la noche en la Plaza Líber Seregni, espacio de interacción utilizado por la «Milonga Callejera». Se desarrollaron entrevistas exploratorias y captura fotográfica y videográfica.

- ◆ evento realizado en la Sala Carlos Vaz Ferreira de la Biblioteca Nacional, integrando la semana de La Cumparsita (a partir de la invitación de los coordinadores de «Milonga Callejera»). Se visionó, en tal oportunidad, la película documental «Tanguez», filmada durante el fin de semana del Día del Patrimonio de 2013 (abril de 2014).
- ◆ se integró el equipo de ventas de ETAPA (Artesanía & Bijou) en la feria de artesanías del Parque Rodó. La temática que concernía al producto, expuesto en ferias nacionales e internacionales, conformaba la colección «Con permiso, soy el Tango», artesanía en caravanas y colgantes. Se desarrollaron entrevistas exploratorias con el público que acudió a la feria (del 17 al 24 de diciembre de 2013).
- ◆ varios espacios de difusión durante las festividades del Día del Patrimonio 2013, que tuvo como temática principal «El Tango (5 y 6 de octubre)». <http://www.patrimoniouruguay.gub.uy/innovaportal/file/41111/1/guia-actividades-2013-dia-del-patrimonio-el-tango.pdf>.
- ◆ eventos musicales desarrollados en la ciudad de Montevideo, llevados adelante en diversos escenarios del Festival «Viva el Tango» (del 18 al 27 de octubre de 2013).
- ◆ eventos musicales desarrollados en la Sala Zitarrosa de la ciudad de Montevideo, perteneciente al Festival «Tango Vivo» (del 8 al 10 de octubre de 2013).
- ◆ coloquio internacional «El tango ayer y hoy», evento realizado en el edificio 19 de Junio del Banco República de la ciudad de Montevideo (del 27 al 30 de setiembre de 2013). Participación en calidad de asistente.
- ◆ «El rincón de Joventango», en su propia sede, en oportunidad de la presentación en vivo de Lina Pacheco y Sergio Arévalo (29 de setiembre de 2013).
- ◆ fotogalería a cielo abierto, en oportunidad de la exposición «Tango revelado», trabajo desarrollado por Martín Borteiro y Regina Chiappara para el CDF (setiembre de 2013).
- ◆ se desarrolló, en las ciudades de Las Piedras y San José, instancias de Taller para relevamiento de información pertinente a la presente tarea de investigación. Para ello, se convocó a actores vinculados al tango. Se obtuvo relevamiento de audio y fotografía del evento (setiembre octubre de 2013).
- ◆ asistencia al Museo y Centro de Documentación de AGADU con motivo de obtener información acerca de las actividades llevadas a cabo allí y las muestras en exposición referidas al tango, encontrando una sala íntegra destinada a la obra de Gerardo Matos Rodríguez. Allí se relevó información

acerca de la bibliografía concerniente al tango, en la Biblioteca Nacional del Tango Boris Puga.

- ◆ visita a la novel Biblioteca del Tango Leopoldo Federico en la ciudad de Buenos Aires, con motivo de relevar información acerca de la bibliografía concerniente al tango en Uruguay.
- ◆ establecimiento de contacto con autores, músicos, cantores, bailarines, artesanos, deejays, organizadores y difusores, vinculados con la temática de la presente investigación. Se desarrollaron 17 entrevistas registradas por grabación de audio, siguiendo un itinerario previsto en el planteo del presente proyecto.
- ◆ se participó de espacios sociales de expresión del tango en la ciudad de Buenos Aires: milongas, festivales, recitales y encuentros de difusión en la materia, en el entendido de la insoslayable relación con la capital argentina y a partir de la intención de contextualizar y corroborar percepciones obtenidas a partir de las entrevistas a los actores involucrados en el devenir de la investigación. Asimismo, se contactaron actores relevantes del tango argentino y uruguayo en el extranjero, a fin de componer un posible itinerario de entrevistas a desarrollar en otras futuras aristas del proyecto (de octubre de 2013 a mayo de 2014).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abadi, S., (2003). *El bazar de los abrazos. Crónicas milongueras*. Buenos Aires: Ediciones Lumiere.
- Aharonián, C., (2010). El tango. En *Músicas populares del Uruguay*. (p. 85 - 117). Montevideo: Tacuabé.
- Assuncao, F., (1984). *El tango y sus circunstancias (1880-1920)*. Buenos Aires: Librería El Ateneo Editorial.
- Azzi, M. S., (1991). *Antropología del tango. Los protagonistas*. Buenos Aires: Ediciones Olavarría.
- Baroni, E., (1982). *Bulín grande*. Montevideo: Ediciones Imágenes.
- Castelli, L., (2012). *Imagen, cuerpos y baile del tango en milongas de Montevideo* (inédito). Trabajo presentado en el Curso de Antropología Visual y de la Imagen 2012, asignatura de la Licenciatura en Ciencias Antropológicas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Montevideo.
- Camarrota, F., (1970). *Vocabulario familiar y del lunfardo*. Buenos Aires: A. Peña Lillo.

- Casak, A. (ed.), (2011). *Una antología del tango* (15 tomos). S/l: Lupp Solutions.
- Departamento de estudios de Joventango, (1987). *Poesía ciudadana y lunfarda*. Montevideo: Monte Sexto.
- Ferrer, H., (1960). *El tango. Su historia y evolución*. Buenos Aires: A. Peña Lillo.
- González, J., (1996). *Gardel antes de Gardel*. Montevideo: SOLARIS.
- Guerra, M., (2009). *Exilios y tangueces. Relatos de uruguayos que bailan tango*. Montevideo: El Toboso.
- Guerrero, M., (2012). *Tango. Bailando con la literatura*. Sevilla: Ediciones Moreno Mejías.
- Jota Ese et al., (1969). *El tango (antología)*. Montevideo: Centro Editor de América Latina.
- Lamarque Pons, J., (1978). *El varieté y yo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Lamarque Pons, J., (1986). *El tango nuestro de cada día*. Montevideo: Arca.
- Mafud, J., (1966). *Sociología del tango*. Buenos Aires: Editorial Américalee.
- Milkewitz, H., (s/f). *Psicología del tango*. Montevideo: Editorial Alfa.
- Olivera, M. (1998). *Tangos de llevar encima*. Montevideo: Ediciones de Uno.
- Ostuni, R., (2009). *Borges y el tango*. Buenos Aires: Ediciones Lumiere.
- Puertas, R., (1959). *Psicopatología del tango*. Buenos Aires: Editorial Sophos.
- Puga, B., (2010). *El Club de la Guardia Nueva. Artículos y documentos Montevideo / 1954-1974*. Montevideo: Ediciones Tanguedia.
- Pujol, S., (1999). *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.
- Rossi, V., (1958). El tango. En *Cosas de negros*. Buenos Aires: Librería Hachette S. A.
- Rossi, V., (1958). Los milagros del tango. En *Cosas de negros*. Buenos Aires: Librería Hachette S. A.
- Santos Melgarejo, A., (2010). La escena alternativa del tango en la ciudad de Montevideo: una primera aproximación. En *Tu tesis en Cultura*. Montevideo: MEC, DNC
- Santos Melgarejo, A., (2012). Nuevos cultores del tango. Un encuentro con la danza y la identidad. En *Almanaque 2012*. Montevideo: BSE.
- Silva, F., (1971). *Informe sobre Gardel*. Montevideo: Editorial Alfa.
- Soliño, V., (s/f). *Mis tangos y Los Atenienses (crónicas)*. Montevideo: Editorial Alfa.
- Vidart, D., (1964). *Teoría del tango*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Vidart, D., (1967). *El tango y su mundo*. Montevideo: Tauro.

Vidart, D., (1969). *Literatura y tango*. Capítulo Oriental N° 43. Montevideo: Centro Editor de América Latina.

VIDEOGRAFÍA

Borteiro, M. (2005). *Colección El Tango*. [Documental]. Tevé Ciudad, Uruguay.

Gerosa, M. (2004). *La cumparsita. Un tango uruguayo*. [Documental]. Publicaciones y Archivo de Diario El País, Montevideo.

Kohan, M. (2008). *Café de los Maestros*. [Documental]. Lita Stantic, Walter Sallés y Gustavo Santaolalla, Argentina.

Zotto, O. y Godoy, M. (s/f). *Así se baila el tango*. [Instructivo]. SONY Music Entertainment, Argentina.

