

Proyecto Salvaguardia de la Colección Horacio Loriente

Patrimonio Material e Inmaterial del Tango de Uruguay

Marco conceptual
Montevideo-Uruguay
2019

t o n t o
c t n a o
c x n n o
t o n t o
e e s g o
c t n a o
l t n c g
c x n n o
o a n g r
e e s g o
o i d u a
l t n c g
t y a u o
o a n g r
u r u g o
o i d u a
t y a u o

1. Situación de las colecciones
2. Resumen del proyecto
3. Horacio Loriente
 - 3.1 Síntesis biográfica
 - 3.2 Entrevista a Horacio Loriente
 - 3.3 Entrevista a Boris Puga
4. La Colección de Loriente, Gardel y Memoria del Mundo
 - 4.1 Carlos Gardel
5. Contexto histórico cultural del tango en Uruguay
 - 5.1 De la gestación del tango a la *Guardia Vieja*
 - 5.2 De la *Guardia Nueva* a la *Época Dorada* de los años '40 y '50
 - 5.3 De la crisis al resurgimiento contemporáneo
6. Montevideo ciudad matriz del tango
7. Fotos del proyecto

t o n t o

c t n a o

c x n n o

e e e s e s g o

l t n c g

o a n g r

o i d u a

t y a u o

Este proyecto amparado en la salvaguardia del patrimonio material e inmaterial del tango, apunta al rescate de una de las colecciones de tango más importantes que existen en el mundo.

Encontrar un lugar seguro donde situarla, poner en valor el material y darle accesibilidad al público en general, será sin dudas un aporte al conocimiento continuo sobre el tango.

1.

La situación de las colecciones

Los coleccionistas son aficionados al tango que han dedicado su vida a la investigación y a la adquisición de conocimiento, y objetos que tienen que ver con su gusto personal.

Sin quererlo, los coleccionistas han sido los conservadores de patrimonio material e inmaterial.

En Uruguay y Argentina (lugares naturales de nacimiento y desarrollo del tango) no ha habido a lo largo de la historia, políticas públicas o privadas dedicadas a la conservación y preservación específicamente del tango. Las empresas discográficas, dueñas de las casi 80.000 grabaciones de tango, desde principios del siglo XX, no han conservado las matrices originales, ni los discos comerciales, siendo los coleccionistas privados, los únicos poseedores de este material. Son personas muy particulares ya que quizás han pasado apremios económicos en su vida, pero han hecho lo imposible por comprar un disco que les faltaba, una revista especializada, una fotografía, etc...

Al día de hoy, mucho material se ha perdido, pero gracias al trabajo solitario de algunos investigadores y coleccionistas, aún tenemos la posibilidad de salvaguardar parte de este material. Teniendo en cuenta la época de auge del tango, (desde los años '20 a los '50), los coleccionistas que aún viven son personas muy mayores de edad y, en la mayoría de los casos, no son gente con conocimientos formales de documentación, preservación o Archivística.

Y al morir, muchas veces su familia no continúa su tarea, y las colecciones que han atesorado durante toda su vida se desarman y se venden al exterior, en las ferias o mercados, o van directamente a la basura.



2.

Resumen del Proyecto

Este proyecto gira sobre la idea fundamental de que la colección creada por Horacio Loriente tiene que permanecer en el país por ser un patrimonio del tango del Uruguay. Y para que esto sucediera se necesitaba que se dieran ciertas condiciones de recursos humanos y materiales.

Es un proyecto que fue apoyado por *UNESCO Uruguay*, a través de los fondos de *Participación UNESCO*. La gestión está a cargo de la *Academia del Tango del Uruguay* y en articulación con la familia Loriente y *AGADU* (Asociación General de Autores del Uruguay).

Cuenta además con el apoyo del Programa *Viví Tango* de la Intendencia de Montevideo, programa dedicado al desarrollo del Tango en la ciudad de Montevideo y que contribuye a reafirmar los aspectos identitarios de este género entre todos los montevideanos/as.

Un aspecto importante es que los herederos de Horacio Loriente, conscientes del valor de la colección, querían que la colección se mantuviera como una unidad, incluyendo todos los discos (alrededor de 10.000), reproductores de audio, cintas de carrete abierto, fotografías, partituras, libros, revistas y documentos diversos.





El volumen de la colección requería de una logística especial de contención y de un equipo capaz de interpretar el conocimiento entorno a los materiales físicos. Es decir, además de guardar una fotografía histórica, poder descifrar quienes son los que aparecen; o preservar un disco y a su vez tener el contexto histórico de esa grabación. En este sentido, el valor de la colección de Horacio Loriente es también el conocimiento único que él generó como aporte a la historia del tango. Es por esto que se debía tener la información previa, lo más aproximadamente posible, sobre los materiales de la colección.



Equipo de trabajo coordinado por María Laura Rosas (Magister en Museología - Lic. Archivología).

Una parte de la colección estaba afectada por problemas surgidos a partir de la humedad, debido a las condiciones de deterioro progresivo que sufrió la pieza donde estaban las cosas por razón de 15 años aproximadamente. Por lo que se integró al equipo, personal especializado en este tipo de problemas.

Y por último, era indispensable brindar el marco legal correspondiente para que la manipulación de materiales entre la familia y el *Museo y Centro de Documentación de AGADU* fuera segura.

Las primeras etapas del proyecto fueron la clasificación somera, embalaje y traslado del material, separando por soportes y por estado de los mismos. Y separar los materiales afectados para tratarlos especialmente.



3.

Horacio Loriente

3.1 SÍNTESIS BIOGRÁFICA

Horacio Loriente (1916- 2007) fue uno de los investigadores y coleccionistas más importantes del tango. Comenzó su tarea sistemática en 1937, y con el paso del tiempo, su colección y su conocimiento sobre el tango, se volvió referencia para otros investigadores, coleccionistas y artistas.

Ejerció el periodismo como difusor de sus investigaciones en medios radiales y escritos uruguayos y argentinos, e hizo valiosos aportes de conocimiento a la historia del tango, valorizando aspectos desconocidos de artistas, fundamentalmente vinculados al Uruguay.

Fue integrante fundador del *El Club de la Guardia Nueva* a mediados de los años '50, y de la *Academia del Tango del Uruguay* en los '90, de la cual también fue socio honorario. Como académico integrante de la *Academia del Tango de la República Argentina*, colaboró con muchísimos colegas investigadores y coleccionistas argentinos. Su colección de discos de tango

suma alrededor de 10.000 discos originales de tango, siendo la discografía de Carlos Gardel, una de las más importantes y completas que existen en el mundo. A esto hay que sumarle una cantidad muy importante de libros, reproductores, cintas de audio, fotografías, documentos, y revistas y todo tipo de materiales y soportes relacionados al tango.

En el ambiente de los investigadores y amantes del tango, se lo recuerda permanentemente por su generosidad a la hora de transmitir sus conocimientos, su experticia para dar conferencias o charlas y su forma de ser sencilla y honesta.



3.2 ENTREVISTA A

HORACIO LORIENTE

Esta entrevista fue realizada en el año 2004, por Hugo Indart y Martín Borteiro, en el domicilio particular de Horacio Loriente, con motivo de la producción de la serie documental “El Tango” para Tv Ciudad, televisión pública de la Intendencia de Montevideo.

El propósito de la misma era conocer los aspectos fundamentales de la evolución instrumental del tango, el contexto histórico, así como también algunas figuras destacadas, en especial Carlos Gardel.



Horacio, ¿De qué año es la vitrola que tiene?

La vitrola es de 1913, es un regalo de novios mi padre a mi mamá y siempre la conservé. A mi padre le gustaban los grupos instrumentales, no las voces, escuchaba Juan Maglio y Firpo. Y hay algo que no me puedo explicar aun hoy, me cuentan que yo tenía 3 o 4 años y conocía todos los tangos, me los pedían y yo los conocía y los traía, quizás por las etiquetas, no sé. Ese es uno de los primeros recuerdos que tengo respecto a ese fonógrafo y los discos.

¿Se accedía fácilmente a los discos?

El disco no fue barato nunca, un peso y pico de aquel tiempo no estaba al alcance de todos los bolsillos, a lo sumo un disco cada 2 meses... para la gente de condición modesta ¿no?

¿Cómo eran las grabaciones en la época acústica?

El sistema era completamente distinto, porque al no haber micrófono era una bocina en la cual tenían que ponerse bien en frente. Y había cosas que se perdían, de ahí que el dúo Gardel-Razzano nunca haya salido perfecto en los discos. Yo siempre he repetido un comentario de Don José Di Clemente, (gran músico argentino, y amigo del Uruguay), que decía que “el dúo Gardel-Razzano nunca salió bien en los discos, los discos lo han desvirtuado, era un dúo sobresaliente... el mejor dúo que yo he escuchado...” decía. Gardel era un poco haragán en los dúos también porque no hacía otra cosa que recostar su voz a la de Razzano. Y Razzano se terminó pronto, porque el período de las grabaciones del dúo va de 1917 a 1925.



¿Cuál es el primer contacto, que recuerda, con la voz de Gardel?

Había gente que tenía discos de Gardel, un familiar nuestro que vivía en la calle Gonzalo Ramírez, allí fue donde escuché los primeros discos de Gardel, y me quedaron siempre. Y muchos años después cuando me transformé en coleccionista, me costó mucho encontrar esos discos. Uno de ellos era un bambuco colombiano que se llama "Mis perros", otro era uno que le faltaba un pedazo y yo no sabía cómo empezaba y era "Mano a Mano" con "Mi manta pampa". "El carretero" también la conocí en esa época, que tiene la curiosidad que tiene una parte a dúo con Razzano, fue el primer "carretero" que yo escuché. Y después pasaron años y hay una especie de lapsus porque empezaron a aparecer las orquestas... y Gardel siempre siguió grabando y comenzaron las exigencias de las grabadoras. Gardel todo lo hizo bien, no hay ninguno que no me guste, ¡era una cosa bárbara!

Y en cuanto a las condiciones vocales y artísticas de Gardel, ¿qué nos puede decir?

Tendría que ser un músico el que lo juzgue, pero desde el punto de vista de una persona que lo admira y que no es músico, (lamentablemente), tengo que decirle que la voz de Gardel fue cambiando de tonalidad. Porque tenía una voz atenorada en sus comienzos y fue poco a poco asentándola hasta culminar en las versiones de las películas, donde ahí ya es un barítono cantando... era mucho más agudo antes, incluso en las versiones acústicas se nota eso. Y las notas que da, en determinadas cosas que no son para cantar, como por ejemplo, el tango "La Cautiva" que es un tango instrumental, le pusieron letra y lo cantaron.... pero lo cantó Gardel, nadie más lo va a poder cantar.

¿A quién escuchaba Gardel, a los cantantes de ópera?

Hablamos siempre de la inteligencia intuitiva de Gardel. Él escuchaba, tengo entendido, música clásica, la llamada música clásica, porque la otra, la del tango, para nosotros es tan música clásica como aquella, ¿no? Es que el tango es más modesto pero tiene su música también. Gardel aprovechó de los cantantes que escuchó... y además tenía algo natural, él era consciente de sus capacidades como intérprete. Porque en 1933, él rechazó obras y dijo eso no es para mí. Entre ellas una, que le dijo al autor, dásela a Ignacio, (para que se la diera a Corsini), porque él no lo quiso hacer, que fue "La Rodada".

¿Será cierto eso que Gardel no cantaba "La pulpera de Santa Lucía", porque opinaba que no se podía cantar mejor que como lo había hecho Corsini?

Es rigurosamente cierta la anécdota, fue en un cine de La Boca, "pedísela a Ignacio que él la hace muy bien", dijo.... porque le pidieron "La Pulpera de Santa Lucía"... pero era Gardel.

¿Considera que es con "Mi noche triste" que Gardel marca las pautas del tango-canción?

Yo recuerdo de aquella época, es una nebulosa, porque yo era muy niño, un tango que fue de la misma importancia, a mi juicio, por lo menos a lo escuchado de aquella época, fue "Flor de fango", que sale en 1918 y fue de un éxito sensacional. Esos dos tangos fueron la base de lo que conocemos como el tango-canción, y que es lo que a nosotros nos gusta hasta ahora. Y pensamos que siempre se canto así, y no, porque Villoldo era uno, y Nava era otro, y Betinotti... eran cantores de la época, influidos por las compañías de zarzuelas, y las de operetas... Y además se cantaba distinto, a veces se

los confunde como payadores, pero no...no hay modo de explicárselo... de porque Gardel lo haya hecho así, porque Gardel fue un milagro él en sí.

¿Qué toma de esos cantores criollos que lo antecedieron?

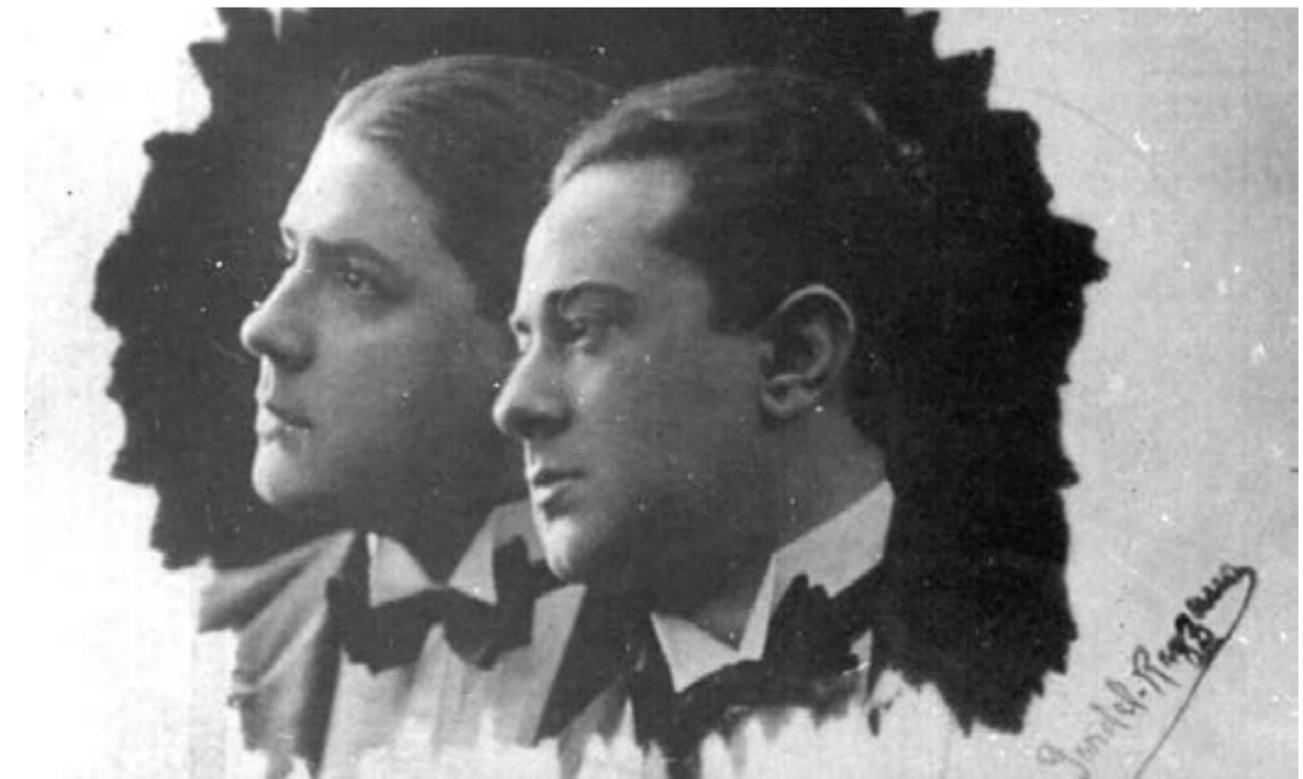
Con esa inteligencia intuitiva que tenía... tomó, de Villoldo, la gracia... y del viejo Gobbi (de Alfredo Gobbi), el sentimentalismo de Betinotti y la impostación de Arturo de Nava, de quién fue amigo y admirador. La prueba está que cuando en 1934 estaba por filmar... “Apure delantero buey” no existía, él estuvo haciendo gestiones en Buenos Aires, a través de sus amigos para conseguir con la viuda de De Nava, la autorización para hacer “El Carretero”, que fue la canción que siempre prefirió. Pero como hubo un problema de pesos o de dólares, él hizo “Apure delantero buey”, que a mi juicio es una especie de recreación de “El Carretero”.

¿Usted tiene alguna afinidad por determinadas épocas de Gardel?

Yo soy un fanático de las cronologías, respeto mucho las cronologías. Gardel fue un artista en superación, se fue haciendo cada vez más dueño de la situación y de cómo había que cantar y cómo y cuando había que atrasarse...y como había que llegar. Y no hacer cosas de desfachatado, sino de gracioso, como el caso de “Padrino, pelao”, donde él es gracioso para decir las cosas, lo mismo en los recitados que ha hecho a lo largo de toda su carrera... yo pienso así. Déjeme decirle que hay un tango donde Gardel es intérprete de varios personajes, que es “Anoche a las dos”, ahí hace de la mujer, del comisario, en fin... es realmente una joya de cómo se debe interpretar un tango, además de estar muy bien cantado. En 1933 se nutre de viejas canciones que ya había hecho solo o con el dúo con Razzano, grabó. Hay una cantidad de versiones de temas que ya los había hecho antes, algún día que tenga tiempo repare en ese detalle.

Y los dúos consigo mismo...

...donde hay temas como “Mañanita de sol” también es una cosa vieja, sacada de cosas anteriores, un repertorio que en general fue de reminiscencia de cosas viejas, más de la mitad, (habrá habido poco de nuevo, o él hizo poco de las nuevas composiciones), y el tango “Medallita de la suerte” es un tango anterior “Mi alhaja”, y el punteo del milongón de Deambrosio y Ríos está en la parte que dice “Fuiste para mi canción de cuna...” ese es el punteo del milongón de Deambrosio-Ríos que él había cantado con Razzano en el año 1920.



¿Qué acompañamientos prefiere para Gardel, guitarras u orquestas?

Tengo que unirme al coro de los gardelianos para responde eso, la gente lo prefiere siempre con sus guitarras. En cuanto a lo de las orquestas, él primero grabó con Canaro, y con Fresedo en el sistema acústico. Y después con Canaro en la etapa eléctrica donde hubo creaciones como “Viejo rincón”, en fin... lo acompaña muy bien, es un sexteto, no son todos los músicos... fue un acompañamiento impecable el de Canaro. Ahora, el de la orquesta de las películas... le voy a decir la opinión de un gardeliano (amigo mío) cuando escuchó por primera vez esos discos y me dio la noticia, textual... ”Che,... Gardel grabó unos tangos y unas canciones con la orquesta del cuerpo de bomberos” (risas...), porque no gustó... en 1935 cuando vinieron los discos de las grabaciones de las películas, el gardeliano no aceptó de buen grado eso... añoraba al Gardel de las guitarras.

Así como también las guitarras tuvieron sus facetas distintas. Ricardo y Barbieri primero, era un acompañamiento monocorde, un tanto chato, a Gardel le preocupaba eso, entonces en 1928 incorpora a Aguilar. El trío Ricardo, Barbieri y Aguilar, fue otra cosa. Estuvieron en París donde grabaron una cantidad de temas, y cuando vuelven (ya desvinculado Ricardo que se pelea con Gardel en París); quedaron solo Barbieri y Aguilar durante todo el año '29, prácticamente. Y luego se reincorpora Riverol. Viene el viaje a Europa de nuevo, y surge el entredicho con Aguilar. Vuelven dos guitarras nada más, y entra en el acompañamiento Julio Vivas, que también tocaba el bandoneón, y le servía eso a Gardel también, ¿no? Y finalmente en la última etapa... ¡Ojo! es un Gardel distinto, estábamos hablando del tono... más abaritonado, y eso... Petorossi, Barbieri, Riverol y Vivas, sonaban muy bien, pero me resulta difícil de explicar, lo tendría que explicar mejor un guitarrista pero no tenían el yeite de Aguilar. Aguilar fue el guitarrista más

sugestivo que tuvo Gardel, el que le hizo dúos a la voz de Gardel, y que le hizo contracantos, era muy inteligente, un gran intérprete José María Aguilar.

¿Quiénes han escapado a las pautas de interpretación gardelianas?

Hay distintos... por ejemplo, Alberto Gómez y Corsini no me hacen acordar a Gardel. El que me hace acordar a Gardel es Rivero, por ejemplo, aquel muchacho Devall, que se fue a Estados Unidos, y otro, Oscar Alonso, esos son mas gardelianos. Pero Corsini era muy personal, muy distinto.

En la parte instrumental del tango, hacia fines de la década de 1910, estaba Roberto Firpo pero, ¿cómo va apareciendo Francisco Canaro y otras orquestas?

Firpo fue la orquesta de moda, ¿cómo aparece Canaro?, se mete con un trío, y le tenía que pagar una regalía a Firpo, porque Firpo tenía un contrato que era la única orquesta de ODEÓN, y así entro Canaro a ODEÓN. Por un tiempo la orquesta no decía “Orquesta Canaro”, decía “Trío Canaro”, aunque podía haber cuatro músicos... lo de las etiquetas a veces es mentiroso.

Y en cuanto a los sextetos...

A todo esto en el año 24/25 aparece Fresedo, que ya había ido en el año '20 a Estados Unidos, ¡qué orquesta!, ¡la pucha!, ¡cómo sonaba!, y con algunos músicos de allá,... que fue de acá Delfino en piano, Rocatagliata en violín y Fresedo en bandoneón, y le agregaron un bajista y un chello de allá,... sonaba muy bien esa orquesta. Sabe que tengo todos esos discos, me falta uno solo de los que se grabaron allá en el año 1920, nunca lo pude ver... suena muy bien, acústicos. Después viene la aparición de Fresedo, Cobián y De Caro.

A usted le gusto siempre Julio De Caro ¿verdad?

Tenía una cosa De Caro (de quien fui muy amigo, dicho sea de paso, una persona que conmigo fue excelente), que respetó mucho las melodías, y es una cosa que yo discuto siempre que el principal detractor de las melodías fue Piazzolla, porque las cosas no se entienden, usted quiere escuchar la melodía y no la pesca por ningún lado. Metió tanta disonancia, tanta nota que lo despistó. De Caro está haciendo una melodía preciosa y hay instrumentos que están haciendo esa melodía debajo, y usted lo escucha. Y eso es muy difícil de lograr, y él lo logró.

Pero Cobián también hacía eso...

Sí, Cobián también, pero el último Cobián que se conoció, era un tipo que ya no tocaba, se vestía de frack y dirigía, pero él no tocaba el piano. En esta última orquesta donde estaba de cantor Jorge Cardozo, el pianista era Zagnoli, en algunos momentos, y en otros Jaime Gosis, que tocó con Piazzolla después. Y con De Caro fue cuando yo empecé a disfrutar del bandoneón, porque los bandoneones eran Petrucelli/Maffia, después eran Maffia /Láurenz. Se va Maffia y pasa Láurenz de primer bandoneón y entra Armando Blasco “el cieguito” (es cuando graban el tango “Recuerdo”, que creo que es el último en el que está Maffia). En la orquesta de De Caro las variaciones de bandoneón eran muy buenas, y eso a los músicos les gustaba.



Orquesta Láurenz - Casella en el Café Ateneo, 1942 aproximadamente. Archivo Horacio Loriente.

Quiere decir que se empiezan dar dos tendencias, una más moderna, decareana... y una más tradicional como Canaro...

Porque Canaro le dio mucho más importancia a la parte rítmica que a la melódica, entonces lucía más lavada la orquesta de Canaro, aunque en una época también se superó, pero qué músicos tenía,... un Ciriaco Ortiz en la fila de bandoneones, a Cayetano Puglisi que fue un as de primer violín, y Ricardi en el piano (Ricardi tenía una mano izquierda,... que no era Di Sarli, pero ahí andaba.)

¿Y Minotto?

Un virtuoso, al decir de Héctor Artola, (quien fue mi amigo), dice que era una cosa bárbara, cuando tocaban juntos, hacían otro repertorio, no lo de Canaro... tocaban las cosas de Francisco De Caro, mas melódicas... dice que era un fenómeno. Minotto fue un personaje muy importante. ¡Ojo!, no estuvo siempre con Canaro, hubo una época que tuvo su propia orquesta donde el primer bandoneón era Ángel Ramos. Muy músicos eran. De la parte italiana vinieron muchos músicos que fueron destacados realmente.

Si tuviera que definirse por un periodo brillante en la historia del tango, ¿cuál elegiría?

Yo creo que hacia 1930, en la década del '30, un poco avanzada, ya se había inventado todo lo que había de ser importante en el tango; lo que vino después fueron, llamémosle “aprovechamiento”, aunque sea una palabra que suene grosera. Por ejemplo, la orquesta de Pugliese es decareana, la orquesta de Francini-Pontier, lo mismo; otras no. Pero por suerte hubo orquestas distintas. Hubo orquestas que definieron un estilo, cosa que es muy difícil. Y entre ellas está la de Carlos Di Sarli, y hubo orquestas parecidas a la de Di Sarli. Sassone, por ejemplo, era una mezcla entre Di

Sarli y Fresedo. Fresedo siempre fue cambiando su orquesta pero siempre tuvo la personalidad de Fresedo, un músico muy importante en la historia. No olvidemos también en la década del '40 los arregladores, Galván, Artola, en fin...esa gente fueron muy importantes para el lucimiento de las orquestas.

¿Y qué opina de la sonoridad de la orquesta de Troilo?

La de Troilo tuvo ese milagro de ser la orquesta que no tiene contras, yo no conozco a nadie que me haya dicho “no me gusta la orquesta de Aníbal Troilo”, que haya tenido épocas mejores y peores, sí. La última época de la orquesta de Troilo, es una cosa un tanto deslucida, porque es mas el pensamiento de los músicos, que prácticamente la dirigían, pero mientras Troilo estuvo como director e intérprete, fue una orquesta bárbara, además fue un maestro de cantores, porque llegaba alguien para cantar con él y cantaba él primero, con su voz carrasposa y sacaba un cantor, así que fue un maestro grande.

¿Y él con el bandoneón?

¡Claro! con una nota en el aire, ya decía todo lo que podía decir un torbellino de música, se lucía, sí.

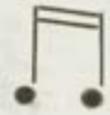
“Apure delantero buey”, filmado para la película “Cazadores de Estrellas” Paramount 1934, este tema no se incluyó finalmente en la película, ya que cuando se estrenó en 1935, Gardel ya había muerto y la compañía quitó los dos temas de Gardel.

Orquesta Típica Select, 1920, se conformó solamente para grabar en Estados Unidos.

Enrique Minotti Di Cicco “Minotto”, músico uruguayo, bandoneonista, director de orquesta, trabajo muchos años en agrupaciones de Francisco Canaro

SONDOR

Presenta a



ANIBAL TROILO



y su Gran Orquesta Típica

SUS MEJORES INTERPRETACIONES



A portrait of an elderly man with grey hair, wearing a brown jacket over a light blue shirt. He is sitting in a restaurant or cafe, with a window behind him showing a street scene with a white van. The text "BORIS PUGA" is overlaid on the right side of the image.

B O R I S P U G A



3.3 ENTREVISTA A

BORIS PUGA

Boris Puga es uno de los investigadores más importantes de la historia del tango y consultor especializado de este proyecto.

Comenzó en el coleccionismo en los años '50 y realizó un trabajo único y fundamental sobre las discográficas de los artistas de tango. Mantuvo una relación de amistad e intercambio de materiales y conocimientos, con Horacio Lorient por mas de 60 años.

En ese marco surge la necesidad de realizar esta entrevista con Boris Puga, por Martín Borteiro, en el 2019.

¿Cuándo comienza la relación de amistad con Horacio Lorient?

Yo a Lorient lo conocí en el año 1957, la primera vez que lo vi fue en radio *Rural*, que estaba al lado de la iglesia del Cordón. Recuerdo que había salido el disco de Horacio Salgán grabado en Uruguay, del sello *Antar Telefunken* y yo se lo regalé, ahí nos vinculamos. Lorient estaba haciendo una suplencia a Silvia Cabrera “Avlis”, que fue de los pioneros con el tango en la radiotelefonía uruguaya.

Avlis luchó mucho por difundir a Troilo y Caló en las radios acá en la década del '40, incluso a Troilo lo promocionaba con acetatos, antes de que grabara en *RCA Víctor*, y nunca ganó un peso.

Y cuando Avlis empezó con la investigación de Gardel-uruguayo vendió mucha cosa.



Lorient y Avlis fueron muy amigos y compartían también la tarea de investigación y divulgación del tango... ¿es correcto?

Sí, claro. Me contaba Lorient que desde que supieron en Buenos Aires que él creía que Gardel era uruguayo, hubo gente que no le escribió más (risas...). Avlis le regalo a él un lote grande de discos *Brunswick* que Julio de Caro le había dado a Avlis, y algunos discos raros que tenía Avlis, acetatos, algunas muestras (discos de prueba) también. Lorient hizo mucha audición de radio, con Gardel, en radio *Oriental*, muchas notas en los diarios, (que no son solo las biografías); respaldado por Avlis que tenía muchas vinculaciones en los medios. También muchas charlas, incluso en el *Club de la Guardia Nueva*.

¿Se conocían entre los coleccionistas montevideanos?

En aquel momento había cerca de 70 coleccionistas acá, no todos de tango pero... en la casa de David de *El Astro de los discos*, que estaba en las calles Colonia y Gaboto, ahí se iban relacionando los coleccionistas de aquel momento. Según Lorient él venía coleccionando desde el año 1937. (Yo recién en el '38 entre a la escuela, ... risas). El primer disco que compró fue “La uruguayita Lucía”, era una familia de trabajo, su padre (que también se llamaba Horacio) era aduanero, valía 1,85 el disco en aquel momento, y la gente ganaba 24 pesos por mes.

O sea que cuando se conocieron, Horacio Lorient ya tenía 20 años en el coleccionismo...

Sí, Lorient era una persona muy respetada en ese ambiente, especialmente por Gardel, Firpo y Canaro. A partir de la vinculación con *El Club de la Guardia Nueva*, y con otros coleccionistas como Urfalián “Campeón”, Monrreal “La Piraña”, Marotti, y otros, se fue interesando por otras orquestas como Pugliese, Troilo, etc...

¿Cómo compraban los discos que no salían a la venta en Montevideo?

Yo iba a Buenos Aires cada 5 meses en los años '50, y le compraba muchos discos para él y para mucha gente, los embalaba y los mandaba por agencia de encomiendas. Nos cobraban por traerlo, lo mismo que salía el disco, pero estaban bastante baratos los discos en Bs. As. en aquella época, mucho más que en Montevideo. Yo hice eso durante muchos años, 18 o 20. Y así me recorrí Bs. As. caminando. Rivadavia, de Leandro Alen hasta el 12.000, Corrientes toda, Boedo, todo San Juan, Palermo, Cabildo para arriba, porque las casas de música estaban siempre en calles de cierta importancia. En las casas de barrio era donde se podían conseguir discos atrasados, porque en el centro era lo de lista, más que nada. Y así le fui consiguiendo a Lorient los que le faltaban, los de Mario Demarco, de Víctor D'Amario, Joaquín Do Reyes, etc... y se fue haciendo una colección grande. Pero toda la parte de discos antiguos, Lorient la consiguió acá, sobre todo los discos Víctor, que andaban mucho en aquel momento: Petrucelli, Puglisi, Guido, De Caro, etc... El faltante mayor estaba en la década del '30 porque fue la época de la crisis económica y hubo tirajes muy chicos; ¡ojo!, que del primer disco de Agustín Magaldi en *Brunswick*, por ejemplo, se hicieron 60.000 unidades, de "Vagabundo" 1.000.000 (en todo el mundo).

Con Horacio Lorient se juntaban una vez por semana rigurosamente, ¿es cierto?

Empecé a ir a la casa de Lorient en el '57, todos los martes a las 18 hs. más o menos. Me tomaba el *trolleybus* 68, y después cuando era cooperativa el 568. Teníamos un ritual, yo le llevaba las galletitas, y él preparaba el té... en invierno a veces algo fuerte... en los años '60, '70 y '80 intercambiamos mucha información. Había mucha novedad todavía, Pugliese sacó esto, Troilo, lo otro... Stampone, etc... Yo iba a Bs. As. y Lorient me pedía información de allá, tenía que traerle esa información. Llegaba de Colonia

a Montevideo, a Pocitos, y ya me tomaba el 149 porque Lorient me estaba esperando por los datos. Y así le fui pasando Firpo, Canaro antiguo, Lomuto antiguo... El recibía también muchas cartas de Luis Adolfo Sierra, con mucha información de integraciones de orquestas, la vinculación con Sierra fue muy importante para todos nosotros...

¿Cómo se accedía a la información de las discografías de tango, en la mitad del siglo XX?

Yo conocía *RCA Víctor*, *Columbia*, *Music Hall*, y *TK*, pero estaba fijo en *ODEÓN*, fundamentalmente, era lo que tenía más conocimiento porque hacía horario ahí, (cuando estaba en la calle Córdoba).





Boris Puga y Horacio Lorienté en la feria de Tristán Narvaja, 19/08/1973.

Cómo que hacía horario en ODEÓN...

Porque pasó una cosa curiosa, cuando se funda la *Guardia Nueva*, había una revista argentina *Discomanía*, que se distribuía acá también... y Horacio Ferrer me dice, “en Estados Unidos salen las discografías de Jazz, de todo, y acá no se sale nada, salvo las de *Discomanía*... vamos a sacar lo de Troilo...” y así lo hicimos... Troilo hasta ese momento año ‘54 / ‘55.

Y después me dice “... y ahora hay que hacer lo demás...” y “de donde lo sacamos”, le dije yo... “yo que sé, hacelo vos”, me respondió... Y ahí empecé a vincularme con los coleccionistas, pero la información que circulaba era muy parcial. Y yo pensé, acá hay que agarrar “el toro por las guampas” y conocer gente... Ya conocíamos a Sierra a través de Federico Silva que lo hizo conocer en el Club, una vez que nos reunimos en mi casa. Luego conocí en Montevideo a uno de los gerentes de *ODEÓN Argentina*, Arnold, un escocés, que venía a sacar slides de los ferrocarriles a Montevideo, de los modelos de las máquinas... Y este hombre me dio su oficina para que yo investigara, con todos los libros de *ODEÓN* en Bs. As. Y ahí pude sacar toda la información que existía hasta ese momento, que fue cuando me decepcioné tremendamente al darme cuenta todos los datos que faltaban (risas...).

Pero pudo hacer la discografía más completa sobre Carlos Gardel...

Sí, es cierto. Una de las cosas por las que hice la discografía de Gardel fue porque vi las contradicciones de las discografías que circulaban entre los coleccionistas. Algunas las habían hecho grandes coleccionistas, pero había códigos que no se entendían, y otros errores... y lo que hice yo fue ordenar los números y los códigos.

Siempre se dice que no existe una colección completa, pero, ¿era viable poder armar, en aquella época, una colección de discos de Gardel?

Se dice que Campeón, (aunque estaba más en Corsini), armó la colección de Gardel varias veces, no completa lógicamente, numérica, porque está el problema de las tomas, porque hay discos que tienen 3 o 4 tomas distintas, publicadas. Las muestras dejémoslas afuera porque las muestras no las puede tener la gente, se hacían 5 o 6 no más. No hay ninguna colección completa. En Buenos Aires, Ángel Olivieri tenía mucha cosa, Hamlet Pelusso, por ejemplo, tenía casi 100 muestras, algunas que salieron publicadas y otras no.

¿Porqué se incluyó a la colección de Gardel de Horacio Lorient dentro de la lista de Memorias del Mundo de UNESCO?

En realidad fue la voz de Gardel que se declaró. La colección es muy buena, en algún momento Lorient canjeó algunas muestras para que le mejoraran algún disco. Es una colección bastante completa en la etapa eléctrica, claro, discos españoles faltan algunos, lógicamente, Gardel grabó 3 veces en España, algunas grabaciones las mandaban a Bs. As. y salían (las mismas), pero algunas no salían acá, pero salían allá. Esas versiones pueden estar en discos españoles, alemanes o italianos también. Los primeros discos ODEÓN del '17, son muy difíciles de conseguir, los discos con la etiqueta original. Una vez le regalé a Lorient uno que conseguí en la feria con "Pinocho", el vendedor.

Horacio
Lorient,
la palabra
más autorizada
para
informar
sobre datos
técnicos
respecto
a las
grabaciones
de Gardel.
Resultado de
un largo
y cuidadoso
estudio.



Revista uruguaya Cancionera.

Avlis, seudónimo de Erasmo Silva Cabrera, periodista, difusor e investigador de tango.

El Club de la Guardia Nueva, fue un grupo de estudiosos del tango fundado en 1954.

Luis Adolfo Sierra, investigador argentino de tango.

4.

La Colección de Lorient, Gardel y Memoria del Mundo

El Programa Memoria del Mundo (1992), procura la preservación y el acceso del patrimonio histórico documental de mayor relevancia para los pueblos del mundo, así como también promocionar el interés por su conservación entre los estados miembros.

El patrimonio documental propuesto por Uruguay y recomendado para su inclusión en el Registro de la Memoria del Mundo en 2003, fue “Discos originales de Carlos Gardel” Colección Horacio Lorient (1913 - 1935).

Esta colección de discos originales, unos acústicos y otros eléctricos, recoge grabaciones efectuadas entre 1913 y 1935. A través de las 770 piezas cantadas por Carlos Gardel se puede experimentar y valorar toda la carrera artística de quien es la máxima figura artística del tango.

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO-2003), fue aprobada en Uruguay por ley 18.035 el 31 de octubre de 2006.

Los objetivos generales de la Convención establecidos en su primer artículo son la salvaguardia, el respeto, la sensibilización y el reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial. En el año 2009, se confirmó como positiva la petición conjunta del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y la Intendencia Municipal de Montevideo, a la UNESCO, para que incluyera al elemento “Tango”, en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

Horacio Lorient junto a su colección de discos originales de Carlos Gardel.





Carlos Gardel, década de 1920. Colección Horacio Lorient

4.1

CARLOS GARDEL

Carlos Gardel, fue el cantor más importante de la historia del tango.

Comenzó a principio del siglo XX como cantor criollo y entre 1917 y 1920 creó las bases estructurales y estéticas del tango canción.

Fue la figura mas importante e influyente del tango en el Rio de la Plata, desde el disco, la radio y el cine, y cuando la muerte lo sorprendió en 1935 en un accidente aéreo, ya era una figura artística internacional. Dejó registros fonográficos entre 1911 y 1935, alrededor de 800 canciones.

Sus cualidades vocales fueron sobresalientes, y a la luz del tiempo se lo considera una de las voces y de los intérpretes mas destacados del mundo, en lo que refiere a la música popular.

5.

Contexto Sociocultural e Histórico del Tango en el Uruguay

El Tango a través del siglo XX, particularidades del fenómeno en Uruguay (texto elaborado por Martín Borteiro para el trabajo “*Patrimonio Vivo de Uruguay*” - Relevamiento de Tango 2014-2015 - Comisión Nacional de Uruguay para la UNESCO).

5.1 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 un sentimiento colectivo que no tiene una única explicación.

Los orígenes lejanos del tango se remontan a la segunda mitad del siglo XIX, la música popular estaba presente en el ambiente rural, semi urbano 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.



Conventillo montevideano. Archivo CDF.

Las clases altas de la sociedad rioplatense portuaria (Montevideo, Buenos aires y Rosario), cultivaban únicamente la música clásica europea tomando como modelo a París.

El tango, que se va a ir gestando en un proceso de muchos años, y en 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 de crecimiento de Uruguay y Argentina. La identidad se estaba gestando en medio de una gran oleada inmigratoria desde Europa en busca de una vida mejor. Son momentos también, en los que el hombre del campo, el gaucho, se acerca a la periferia de las ciudades en busca de trabajo.

Además, el circo criollo tiene sus pioneros en algunas familias que comienzan a hacer recreaciones teatrales de nuestras historias, como por ejemplo la familia Podestá.

En ese 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 influyeron directa o indirectamente en la consolidación del tango. La colectividad afro-uruguaya con sus fiestas y comparsas tienen que ver en la terminología de la palabra “tango”, 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 2 x 4 van a conformar los pilares del tango tal cual lo conocemos hoy.

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 y del que se cuenta con poca información. Es así

que se pueden reconocer como los primeros tangos “El Entrerriano” de Rosendo Mendizabal, “Don Juan” de Ernesto Ponzio”, “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 EEUU, y discos; y también editaron sus propias piezas a principio del siglo en París.



Cuarteto Juan Esteban Martínez “Pirincho”. Década de 1930. Archivo Horacio Lorient.

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

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 popular, una forma de bailar abrazados en pareja, que es demasiado obscena para la época, 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 bajo el nombre de “orquesta típica criolla” aparecen los primeros discos del conjunto del bandoneonista Vicente Greco en Buenos Aires. Terminología que después quedará como clásica para los conjuntos de tango “orquesta típica” solamente. Durante la década de 1910 el bandoneón se perfila para convertirse en el instrumento emblemático del tango (por su sonoridad), y gracias a músicos intuitivos que componen e imponen una manera de tocar tangos, 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 terminan por direccionar el camino futuro del tango hacia 1920.

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.

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.

En estas dos primeras décadas del siglo, etapa conocida hoy como “guardia vieja”, es el período en el cual se crea un tango tradicional, donde todavía se distinguen los ritmos que antecedieron al tango.

5.2 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 la composición del tango se adelanta a la ejecución, es decir Arolas, Bardi y Cobián (conocido como “el ABC del tango”) y otros compositores del momento, ya habían compuesto piezas que tenían un potencial de desarrollo musical más complejo y rico armónicamente y melódicamente.

Pero otras cosas van sucediendo rápidamente y simultáneamente. Gardel comienza a modular, a “frasear” con la interpretación de las letras; a su vez, el bandoneonista Pedro Maffia comienza a hacer lo propio con el bandoneón, logrando un sonido más intimista, apoderándose de un



Archivo Horacio Lorient

espíritu nostálgico, y avanza en el estudio del instrumento. Los conjuntos comienzan a conformarse en sextetos instrumentales con dos bandoneones, dos violines, piano, y contrabajo. Y es Julio De Caro quien encabeza la línea orquestal “arreglando” tangos para lucimiento de solos de instrumentistas, con armoniosas melodías. Es decir 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.

Teatro SOLIS

Empresa HECTOR GANDOS

Temporada Oficial de 1928

Grandioso éxito - DE - Grandioso éxito

Carlitos Gardel

EL REY DE LA CANCION POPULAR



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.

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

En nuestro país las grandes orquestas se componen de muchos integrantes y realizan milongas, valeses, paso doble, maxixa, mazurca, jazz, tango y otros ritmos. Animaban bailes de carnaval, el cine mudo, cabarets, la radio, 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, de composición, para carnaval o para las sucursales de los sellos discográficos argentinos. El empresario del cine y la industria discográfica Max Glücksmann organizaba grandes espectáculos en los teatros, y los temas ganadores de esos concursos se grababan luego y salían a la venta en los discos 78 pm.

Músicos como Carlos Warren, Roberto Zerrillo, Edgardo Donato y Ramón Collazo marcan con su presencia en la composición y ejecución, el ritmo del tango en Montevideo. Los lugares más importantes para el tango en la ciudad son el café Tupi-nambá, el café Avenida, los casinos municipales y los teatros Artigas, Urquiza y Solís. Pero fundamentalmente el tango está instalado en el barrio, el club social y deportivo, la familia y 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.

Sobre finales de los años '20 es una etapa muy fértil y creativa para el tango, la composición avanza rápidamente porque hay mercado para el tango.

El tango ya tiene sus propias estrellas como Gardel, Corsini, Roberto Firpo y Francisco Canaro, y 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 arrastra nuevamente a los bailarines a las pistas desde el cabaret “Chantecler” de Buenos Aires 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 llegaron a los años cuarenta con estilos “decareanos” definidos como Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Miguel Caló, Lucio De Mare, y muchos más.

La *época dorada* del tango coincide con un fenómeno social particular por la abundancia de dinero en la calle, producto de la pos-guerra 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, en el cine sonoro incluye mucho al tango también.

La poesía adquiere una dimensión importantísima con poetas populares con una obra seria y profunda, Cadícamo, Discépolo, Manzi, Castillo, etc...

La orquesta típica se afirma con la constitución tradicional de cuatro bandoneones, cuatro violines, piano, contrabajo, a veces violonchelo y viola. Y 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 compleja.

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.

Del año 1955, hasta los años '60 el tango 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 años antes ya comienzan las orquestas a repetirse a sí mismas, a desgastarse el repertorio y a querer aferrarse a un pasado que ya no existe más. Los directores jóvenes de los años '40 ya no son tan jóvenes frente a la música que prefieren los adolescentes de “la nueva ola” que hace furor, el twist, el rock and roll y la liberación mundial de los años '60.



5.3 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 y los cantores gloriosos de los años cuarenta son vistos como figuras acartonadas del pasado, 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 escucha y mira 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.

En Montevideo se mantiene un público amplio que admira a Piazzolla y otro que también consume D'Arienzo (tradicional), 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.



CBS

SU MAJESTAD EL TANGO



EL ABROJITO
LA LOCA DE AMOR
GRAN HOTEL VICTORIA
TAQUITO MILITAR
DE PURO GUAPO
TANGO DEL ECO
A LA GRAN MUÑECA
EL POLLO RICARDO

**QUINTETO
REAL** TEMA OTOÑAL
VIDA MIA
ADIOS MUCHACHOS
EL AMANECER

Los años '70 y '80 son los más duros para el tango ya que la crisis política y social hacen 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 tango de la época dorada 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 del 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, tango espectáculo. Bailarines como Miguel Ángel Zotto, Milena Plebs, Vanina Bilous, Gustavo Naveira y Carlos Copelo, 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, se comienza a revalorizar 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 en el 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, 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 mas 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.





6.

Montevideo Ciudad Matriz del Tango

Montevideo es en la actualidad una ciudad que está ligada a ciertos fenómenos culturales originales de los que no se puede separar, uno de ellos es el Tango.



En este contexto, el tango debe ser enmarcado en un estuario cultural del Río de la Plata, sin fronteras, con las dos ciudades capitales como matrices: Buenos Aires y Montevideo. Pero es muy claro que por las características de ambas ciudades, la evolución y el desarrollo ha sido diferente.

Mientras Buenos Aires fue siempre la gran urbe donde se daban las posibilidades para el desarrollo, en Montevideo se fueron dando (a través de más de cien años de tango), ciertas particularidades interesantes de repasar.

En primer lugar, que si bien las características del proceso de gestación son las mismas que en Argentina, (inmigración europea, inmigración campo-ciudad) en Montevideo al ser una ciudad más pequeña hubo una geografía más precisa para delimitar al tango, y una mixtura particular en la conjunción inicial (influencia de la cultura afro-uruguaya y del carnaval montevideano).

Un segundo aspecto a resaltar es el intercambio de aficionados, artistas y composiciones que hubo desde el comienzo entre tangueros de ambas orillas.

Aquellas personas que cultivaron el tango en Montevideo siempre consumieron el tango de Buenos Aires, ya sea a por presencia directa en la ciudad, como también a través de los discos, la prensa específica, la radio y la televisión. Los músicos uruguayos que eligieron el tango como modo de vida, la gran mayoría siguió su carrera en Buenos Aires. Pero también, muchos músicos argentinos se radicaron en Montevideo o vinieron a hacer temporadas. Es decir, siempre fue Montevideo una plaza muy interesante para los artistas argentinos del tango.

Y por último, el tango fue históricamente, un animador latente en los barrios de ciudad, en teatros, clubes sociales y deportivos, instituciones y empresas, medios de comunicación, cafés, bares y celebraciones (fechas patrias y carnaval).



Conjunto Típico en CX 46, Radio América. Década de 1920. Archivo Horacio Loriente

7. Fotos del proyecto





ROBERTO FIRPO
Nuevo Cuarteto
CARLOS GARDEL
(España)



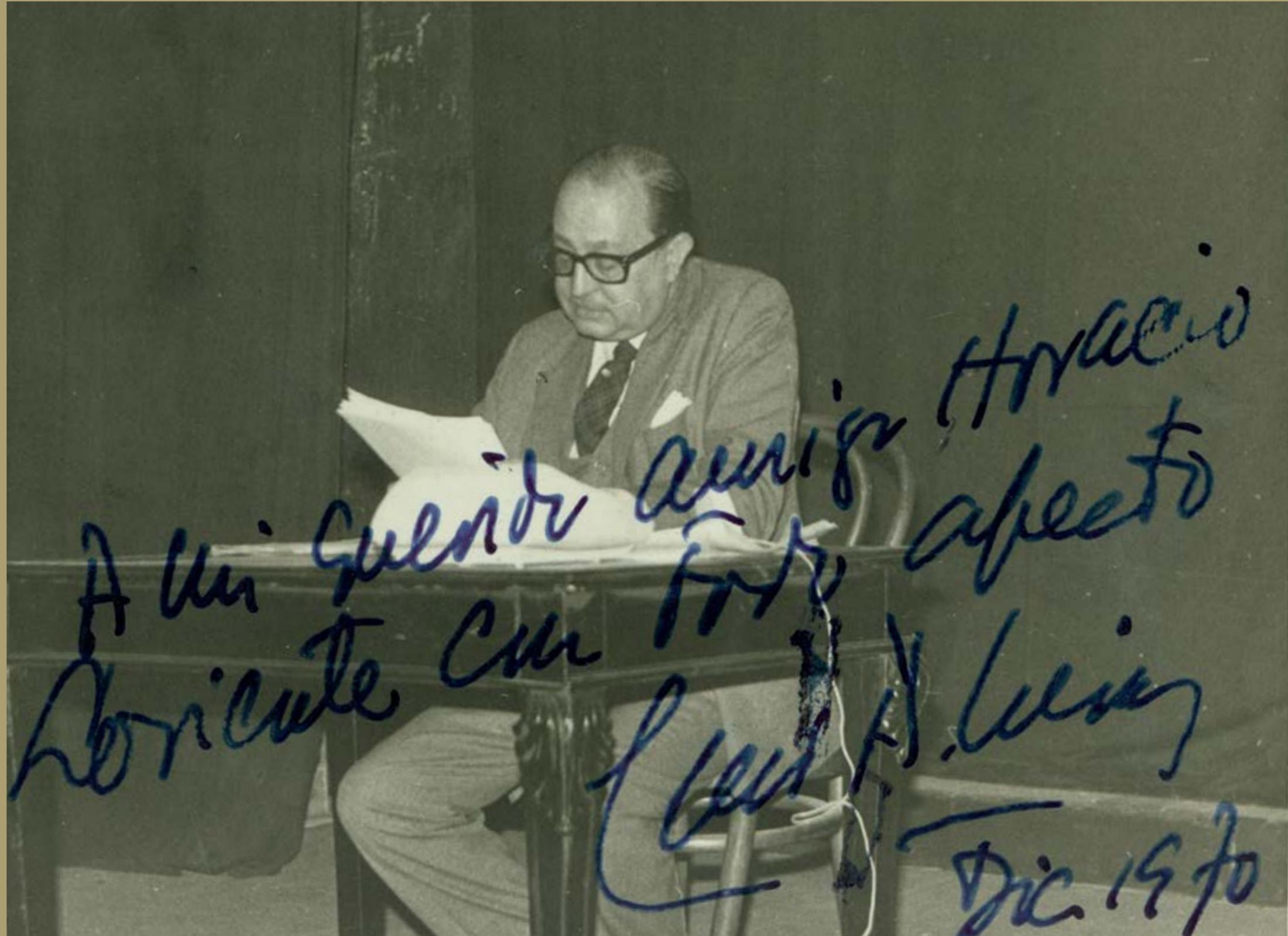
FRANCISCO CANARO 4621
4704
FRANCISCO CANARO 4740
4769
FRANCISCO CANARO 4643
4670
FRANCISCO CANARO 4609
4642
FRANCISCO CANARO 4705
4739
FRANCISCO CANARO
(Serie Italiana)

①
②
92

DARIENZO 3974
DARIEK
ROBERTO FIRPO 1
ROBERTO
TROUPE ATENIENSE
ROBERTO FIRPO 4
ROBERTO FIRPO 5
ROBERTO FIRPO 6
ROBERTO FIRPO 7
FRANCISCO CANARO 4484
4505

JULIO DE CARO
JULIO DE CARO
JUAN DE CARO
JUAN DE CARO
NIBAL TROILO
LUCIO
OSVALDO





A mi querido amigo Horacio
Agricultor con foto afecto
Luis A. Luján
Dic. 1970











TEATRO SOLIS
 Dirección: DOMINGO Y JOSE MESSUTI
 Temporada Extraordinaria de la Gran Compañía de Comedias Musicales
 U.T.E. 8 85 29



Dirección: **IVO PELAY**
 Última Semana Popularísima

PLATEA 1.00
CAZUELA Y PARAISO 0.30
 Sábado 20 de Enero 1940

2 - FUNCIONES - 2
VERMOUTH A LAS 18.30 | **NOCHE A LAS 22.10**
FORMIDABLE EXITO
 294 - 295 REPRESENTACIONES

El Muchacho de la Orquesta
 Comedia lírica de gran espectáculo en dos actos, divididos en ocho escenas, adaptada por FRANCISCO CANARO

- REPARTO**
- | | | | | | | | |
|-----------------|--------------|---------------|---------------|---------------|----------------|---------------|---------------|
| Alicia | María | Dolores | Caro | Antonia | Luisa | Beatriz | Marta |
| Martín Menéndez | Chely Mar | Tullio Gómez | Pepita Muñoz | Berta Rosendo | Narciso Oviedo | Dante Becker | Alfonso Girón |
| Concepción | Dante Becker | Alfonso Girón | Alfonso Girón | Dante Becker | Alfonso Girón | Alfonso Girón | Dante Becker |

Francisco Canaro
 SE DICUTAN EN ESTA OBRA:
 El primer acto en la capital.
 Segundo acto en la Provincia de Buenos Aires. Epoca actual.







Proyecto Salvaguardia de Colección Horacio Lorient



Patrimonio Material e Inmaterial del Tango de Uruguay

Marco conceptual
Montevideo-Uruguay
2019