

bIBLIOTECA
dIGITAL

EL TANGO AYER Y HOY

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MONTEVIDEO
2014

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy



BANDA ORIENTAL

1ª edición, 2014.

Edición digital, 2016.

© 2014, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2014, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-253-6 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

LA FONOGRAFÍA DE LOS INTÉRPRETES DEL TANGO EN EL URUGUAY HASTA MEDIADOS DE LOS AÑOS CUARENTA: LA VISIÓN DEL COLECCIONISTA

Como es sabido, el tango –un género musical, con el aditamento de lo poético, vocal y danzante–, se desarrolló en el entorno del Río de la Plata y zonas regionales de influencia. Su centro creativo y económico se afincó en la ciudad de Buenos Aires, pero la orilla oriental (y en especial Montevideo) tuvo también su cuota de interés en el proceso integral evolutivo, aunque en menor grado, por su más reducida incidencia demográfica y económica.

Para el estudio y la valoración de lo aportado por el Uruguay al tango en su faz interpretativa, hay que entrar a considerar los distintos documentos sonoros que nos quedan del período que nos hemos fijado. Debemos preguntarnos entonces de qué documentación disponemos al respecto.

Descartamos por ejemplo las partituras musicales, que para el caso de nuestro país se presentan en un parque bastante numeroso, porque si bien estos elementos de pauta escrita nos dan el diseño de una melodía con el consabido acompañamiento, no nos permiten ingresar al campo de la interpretación real de las mismas, aunque nos pueden ilustrar, sí, sobre la capacidad técnica y artística de un compositor. Lo mismo acontece para la parte poética que puede conllevar una obra, lo que nos dará idea de las condiciones de un versificador, pero no de cómo se interpretaba dicho texto en un momento determinado. También se puede acudir a crónicas y comentarios, ya sea de la prensa escrita o de publicaciones especializadas, lo que resultará un material ilustrativo y atendible – con las reservas del caso –, pero ese material periodístico no suple el testimonio tangible de una fijación sonora.

Por tanto debemos centrarnos en el hallazgo de los fonogramas de época que sí nos van a dar el pantallazo real de cómo se exponía el material

compositivo y autoral por parte de los distintos intérpretes ante su público. Y ante esta búsqueda vamos a tropezar, lamentablemente, con un déficit de ejemplos muy significativo y drástico, cuyo término recién se verificará, a lo menos en parte, con la iniciación de la industria fonográfica en su faz de comercialización en el Uruguay.

El factor determinante de esta situación, francamente negativa, es que en la margen oriental no hubo posibilidades de grabación de sonido en forma aceptable hasta el año 1941, en que la novel empresa Son d'Or (posteriormente Sondor), aunque de manera restringida, comienza a producir algunos registros aislados.

Situación distinta, por cierto, a la de Buenos Aires, donde ya desde principios del siglo XX hubo presencia de equipos volantes de compañías extranjeras, plasmando grabaciones con los intérpretes del medio, amén de las que se hacían en estudios fuera de fronteras. A partir de 1907, aproximadamente, se empiezan a consolidar los fonogramas de tango y ya por 1910 y años siguientes, populares figuras como Vicente Greco, Juan Maglio, Genaro Expósito, Roberto Firpo y otros, se brindan al registro sonoro con sus auténticos y representativos conjuntos.

Ante esta situación tan paupérrima para nuestro entorno tanguista uruguayo, cabe preguntarnos de qué ejemplos podemos valernos para hurgar en la interpretación local. En verdad, de muy pocos. No consideramos lo hecho en este campo por uruguayos que desarrollaron prácticamente toda su actividad artística en la Argentina o internacionalmente. Nos interesa lo estrictamente local, aunque no podemos desconocer que hay una estrecha correlación artística entre las figuras nuestras y las de la margen opuesta, dado que la vinculación histórica y cultural era muy estrecha en medio del tango que surgía con vital energía.

Se conservan las melodías de algunos de los antiguos y míticos milongones montevidianos de finales del siglo XIX, en parte gracias al aporte de Alberto Gallotti, guitarrero de antaño, quien los recordaba, habiendo sido llevados varios de ellos a la partitura escrita.

De los primigenios tangos anónimos, también de esta etapa, hay tres de atractiva composición, memorizados tradicionalmente: "Angustia", "La

La fonografía de los intérpretes del tango en el Uruguay hasta mediados de los años cuarenta

congoja” y “El reproche”. Como es lógico, no hay registros de época, aunque están grabados particularmente en forma tardía por grupos de guitarristas. Puede ser también un referente inicial a considerar alguna página cantada por cantores criollistas, como es el caso de Arturo de Nava con el “Tango de los negros”, grabado para Zonophone en el año 1902.

Vayamos ahora a lo auténticamente testimonial. En enero y febrero de 1912, el equipo volante “H” de la Víctor capta versiones del denominado Trío de guitarras del Uruguay, formado por Julio Otermin, Carlos Quintana y Julián Méndez. Realizarán en total 15 grabaciones, entre cuyo repertorio aparecen varios tangos. Su modo interpretativo vislumbra su vinculación con la antigua expresión del milongón de “academia”. Por su parte, el citado Julio Otermin, que era concertista y docente en su instrumento, también llevará al disco algunos tangos de su autoría, aunque de manera más refinada. En total serán 18 trabajos, en diversos géneros musicales.

El otro acontecimiento fonográfico importante tuvo por centro el cuarteto integrado por Alberto Alonso (piano), Minotti Di Cicco (bandoneón), Juan José Castellanos y Juan Trócoli (violines), que en mayo de 1917, en Buenos Aires, llevan a la cera 20 registros para la Víctor, mediante el equipo volante “G” instalado en esa ciudad. Y aquí, sí, nos encontramos ya con una formación representativa de las que actuaban en los cafés y otros salones. Los tangos fueron mayoría en esta incursión y el 10 de mayo de ese año se grabó el primer registro por un conjunto uruguayo del tango “La cumparsita”. Sabemos de las dificultades que tuvo esta formación para estructurar su repertorio, dado que se encontraron, ya en Argentina, con que muchas de las páginas que llevaron ensayadas no las podían grabar por ser exclusividad de otras empresas fonográficas.

Este grupo nos muestra una interpretativa acorde con los modelos que nos llegaban por parte de conjuntos porteños, y además ilustra un momento en que el tango binario –el del 2 x 4– cedía su lugar.

Con anterioridad, en el sello Homokord, se dan algunos registros de tangos a nombre de López y Martínez (bandurria y guitarra), en cuyas etiquetas aparece la leyenda “Montevideo”. Desconocemos el origen real de este dúo musical. En ese momento Alfredo Gobbi (padre) y su esposa

estaban grabando para esta marca de origen alemán. Las tomas sonoras, por otra parte, se registraron en Europa. Sabemos que en las ediciones de aquel entonces había muchas ambigüedades, errores de información y a veces motivaciones comerciales por parte de las empresas.

Y por cierto que estos son los únicos ejemplos que encontramos en las dos primeras décadas del siglo XX con vinculación al quehacer local, es decir, que representarían muestras de lo que se hacía en nuestro medio, con relación al tango específicamente.

En la década del 1920 vamos a tener un hecho atípico. Un equipo de la Víctor Argentina, que ya tenía estudio permanente en Buenos Aires desde 1922, llega en ese año a Montevideo para confeccionar algunos registros. Un par será con el dúo criollo Trianón/Peluffo y unos 10 con la formación de Minotti Di Cicco (Minotto en su nombre artístico). Curiosamente, el conjunto encabezado por el recordado bandoneonista registra en su mayoría maxixas y pasodobles, aunque interpretan tres tangos: “El picaflor”, “Fruta prohibida” y “Pura espuma”. Las grabaciones se llevaron a cabo en una casa de altos de la Av. 18 de Julio. El grupo estaba integrado por figuras de destaque: Minotti y Ernesto Di Cicco y Eustaquio Laurenz (bandoneones), Julio De Caro, Horacio Zito y Juan Trócoli (violines), Fioravanti Di Cicco (piano) (a quien luego sustituiría Francisco De Caro). Por su modo interpretativo, es dable reconocer que se percibe ya la existencia de una corriente evolucionista que eclosionará en pocos años.

Durante la segunda mitad de esta década, entre varias formaciones que se venían destacando en el entorno montevideano, señalamos la codirigida por Edgardo Donato y Roberto Zerrillo (ambos violinistas), conjunto configurado sobre la base del clásico sexteto de entonces: piano, dos violines, dos bandoneones y contrabajo, aunque a veces se agregaba algún violín o *fueye* más, para alguna actuación especial. En el año 1929 la grabadora Brunswick se instala en Buenos Aires y entre sus primeros números exclusivos ha de aparecer este conjunto. Recordemos también que este sello contrató para entonces figuras importantes como Julio De Caro, Agustín Magaldi, Pedro Maffia, Azucena Maizani, etc.

Hará una extensa nómina de registros el sexteto Donato/Zerrillo, con algunas variantes con respecto a la formación de origen, pero manteniendo

su estilo interpretativo. La integración montevideana era la siguiente: los directores y Armando Piovani (violines), Héctor Artola, José Turturiello y Héctor Gentile (bandoneones), Ascanio Donato (chelo) y Antonio Bancalá (contrabajo). En los cantables participaba Luis Díaz, vocalista nacido en el Queguay (departamento de Paysandú). Se trataba de un núcleo musical de estilo ortodoxo tradicional, aunque con algunos ornamentos musicales de corte evolucionista. Con el correr del tiempo se desvinculará Zerrillo y la orquesta pasa a ser dirigida por Donato.

Antes de proseguir con nuestro itinerario documental, digamos que las *troupes* uruguayas de carnaval venían registrando discos en Argentina, primero en el sello Víctor y más tarde en Odeón y Brunswick. Aparte de su ecléctico repertorio, afín a las festividades en que participaban, llevaron al surco varios tangos coreados, modalidad muy en boga en la compositiva montevideana de entonces. En esta especialidad incursionaron los conjuntos de la Oxford, Un Real al 69, Palán, Palán, Todo a Viejo Verde y La Moderna. También lo hará la Troupe Ateniense, aunque ésta era una formación que se presentaba al llegar la primavera en salas teatrales.

Para entonces también debemos considerar un tipo de documentación sonora que se venía desarrollando desde años atrás y que era el rollo de papel para pianola o piano automático, instrumento que solía encontrarse muchas veces en las clases económicamente acomodadas. Sobre mediados de los años veinte se empiezan a producir rollos de pianola en el Uruguay por parte de la firma Dellazoppa y Morixe, bajo licencia Víctor. La empresa recibirá un premio en la exposición de la ciudad de Durazno por sus entregas musicales.

Los respectivos perforados se hacían conforme a un arreglo a cuatro manos, para mayor sonoridad, y muchos compositores nacionales vieron plasmadas sus músicas en este tipo de soporte cuya difusión se extendió, en nuestro entorno, hasta el año 1935. Entre los compositores de tango de nuestro medio que se vieron favorecidos por esta técnica de difusión, podemos mencionar, entre otros, a Ramón Collazo, Salvador Granata, Juan Bäuer, Orlando Romanelli, Guillermo Zuasti, Jaime Airaldi, Roberto Fugazot, Raúl Coureau, Pintín Castellanos, Adolfo Mondino.

En el año 1930, centenario patrio, la compañía Nacional Odeón de Argentina hace grabar en la ciudad de Buenos Aires a una serie de artistas

uruguayos, como la citada Troupe Ateniense, la cantante Alma Reyles, la jazz de Luis Rolero, el cantor criollo Manuel Echarte y, en el mundo del tango, el conjunto de Ramón Collazo, que hará una serie de seis registros. El mismo estaba integrado por su director (piano), Raúl Bordoni y Alcides Ayala (violines), Héctor Gentile y Juan Spera (bandoneones), Héctor Liacci (chelo) y Guillermo Peña (canto). Era un grupo de tango tradicional con lucimiento de sus bandoneones.

El cantor Alberto Vila, surgido del conjunto de los Atenienses, venía desarrollando, a partir del año 1927, una importante serie de grabaciones para Víctor en Argentina, trabajos que se extendieron fundamentalmente hasta 1931. El repertorio transitado tiene el especial interés de incorporar numerosas obras del quehacer local.

Otro cantor, aunque menos conocido, hace un par de registros en el sello Pathé, con el marco de la guitarra de Aguilar. Se trata de Juan Patti, a quien encontraremos en sostenida actuación radial en Montevideo, sobre la década del treinta.

Un hecho importante se va a dar en el año 1932. Corre por cuenta de un sexteto dirigido por Héctor Gentile, que venía de una formación anterior, denominada Orquesta Típica de la Guardia Nueva, con participación destacada en cines y salas. Este conjunto estaba enmarcado dentro de la corriente evolucionista, encabezada por el movimiento decarista. Grabaron en Brasil para Víctor, durante una gira artística por el citado país, con la voz, en algunas ocasiones, de Malena de Toledo, inspiradora por su nombre del célebre tango “Malena” de Demare y Manzi. También hará algunos registros con otra voz femenina, la de Lely Morel. Recordamos especialmente sus versiones de “Me querés” (tango del director), “Criolla linda”, “Rosita”, “Dos lunares”. Su integración, que sufrió algunas variantes, podemos sintetizarla así: Víctor Terrón (luego Armando Federico) (piano), Juan Pereyra y Víctor Puglia (luego José De Caro en lugar de éste) (violines), su director e Isidro Pellejero (bandoneones) y Pedro Terrón (contrabajo).

Los ejemplos musicales que nos quedaron de esta formación nos permiten determinar que en nuestro medio la tesitura renovadora estaba arraigada en ciertos estamentos profesionales y que también este hecho tenía resonancia en parte del público.

La fonografía de los intérpretes del tango en el Uruguay hasta mediados de los años cuarenta

El pianista Ángel Sica, en un reportaje que se le hace en la revista *Cancionera* (julio de 1933), declara haber grabado en Barcelona con un conjunto codirigido con el bandoneonista Francisco Panedas. Desconocemos el valor de estos trabajos, de difícil ubicación, pero digamos que Sica fue pianista alternativo, durante más de un año, en el famoso trío de Irusta, Fugazot y Demare, de trayectoria exitosa en tierra española.

Hacia 1935 un cantor que participaba en nuestra radiotelefonía, ya de pujante actividad, hace algunos registros para Víctor en Chile. Se trataba de Antonio Font, cuya interpretación del tango “Presentimiento”, con marco orquestal, fue la más exitosa.

Tenemos que mencionar un hecho trascendente. En el año 1937 la Radio Fénix inaugura un estudio para la grabación de discos directos. Ello determinará que muchos artistas nacionales registren sus interpretaciones para ser irradiadas por dicha onda en sus distintas programaciones. Las primeras tomas serán de Pintín Castellanos al piano. La supervisión de esta actividad estaba a cargo de Julio Rabassa y Agustín Pucciano. Un año después, también Radio Carve empezará a confeccionar discos para promoción, con lo cual se acentúa la difusión de los intérpretes, fundamentalmente por el medio radial. Casi nada ha quedado de este tipo de registros directos en placas vírgenes de acetato. Las mismas se mantenían un tiempo y luego se desechaban por imperio de las nuevas propuestas. El propio material no era físicamente el adecuado para los equipos reproductores de la época, provistos de púa metálica cambiable y cierto peso en los brazos portantes.

Años más tarde, un nuevo agravante vendrá a limitar más la conservación de estos documentos. Al comenzarse a fabricar en Montevideo acetatos para corte sonoro, se usarán las almas de aluminio de registros anteriores, eliminando la laca superficial. Con lo cual desaparecerá para siempre lo auditivo que fuera fijado oportunamente. Así se pierden valiosos materiales para su estudio y consideración. Recordemos que por entonces no había hecho irrupción la grabación en alambre o cinta magnética, a lo menos en forma eficaz y práctica.

Cabría considerar ahora lo que nos dejó el incipiente cine sonoro nacional. De los largometrajes de fines de los 30 debemos destacar *Soltero soy*

feliz, estrenado en 1938. En este filme se dan participaciones del cantor Alberto Vila, la orquesta típica del bandoneonista Francisco Maquieira y “la jazz” Havana Serenaders. Lamentablemente es un trabajo fílmico del que no han quedado copias útiles. En una ocasión Ramón Collazo, que participó en esta película, manifestó que solo se habían realizado dos copias, una para el Uruguay y otra para el exterior. Finalmente en los años 40 se desechó su negativo que estaba en Argentina.

En el filme *Radio Candelario*, que se presentara en el año 1939 –del cual sí existe una copia aceptable–, se dan cita algunos personajes vinculados al tango, como el cantor Eduardo Ruiz (que adoptaría luego el nombre Enrique Campos) y las hermanas Magdalena y Carmen Méndez, aunque no interpretan en el mismo obras de ese género.

Hacia fines de los años 30 se constituye una empresa denominada PEUGE (Primera Editora Uruguaya de Grabaciones Eléctricas), sita en la Av. Millán, en el barrio del Reducto. Realizará registros directos y algunos matrizados prensados en el exterior. En su mayoría son tomas publicitarias, aunque habrá algunas efectuadas por intérpretes del medio.

Muy poco ha quedado de esta etapa inicial de lo que hemos expuesto en nuestro relato. Es muy deficitaria la documentación sonora que ha podido sobrevivir para su estimación.

Finalmente en el año 1941 la ya mencionada empresa Son d’Or, bajo la tenaz dirección de Enrique Abal Salvo, empieza a hacer registros en discos matrizados para ser difundidos en forma reducida, más que nada, en las radios y salas de baile, sitios de exposición musical muy importantes por entonces. Se ha recuperado parte de este material en un CD editado por dicha firma bajo el título *Los inéditos de Sondor*, utilizándose para ello varios discos que estaban en el archivo o en colecciones particulares, habiéndose localizado, posteriormente, algunos fonogramas más. Este trabajo expone, a lo menos en parte, la etapa de los inicios de los 40. La concreción de la edición contó con el apoyo de la Academia del Tango del Uruguay. Lo importante de esta muestra fue lo testimonial histórico por encima de lo meramente artístico. Son ejemplos que nos dan la pauta de que por entonces los conjuntos apuntaban a contemplar la fazailable, en base a un ritmo marcado, complementado por una sencilla armonización.

La fonografía de los intérpretes del tango en el Uruguay hasta mediados de los años cuarenta

En la actualidad no se conservan (o no se han podido localizar hasta hoy) los libros originales ordinales de esta etapa de Sondor, lo cual no nos permite saber cuántos intérpretes incursionaron en estos iniciales trabajos. Los libros de registro que se poseen en la empresa arrancan de octubre de 1943 en adelante.

En ese mismo año habrá algún trabajo producido por la firma Música y Ritmo, un establecimiento vinculado a la tradicional casa del ramo El Hogar de la Música, sita en Av. Uruguay casi Río Negro, que eran los representantes de los discos Odeón y Columbia. Se trata de dos registros de una formación bajo dirección de Pintín Castellanos, con el cantor Carlos Valle. El prensado se hizo en Buenos Aires por parte de Odeón. Habrá luego otro par de grabaciones que estará a cargo de la orquesta de Juan Cao con el aporte vocal de Alberto Bianchi, sobre obras del mismo Castellanos, como lo había sido en la primera entrega mencionada. La citada firma Música y Ritmo, emplazada en Av. 18 de Julio entre Yi y Yaguarón, tenía también un estudio de grabaciones, amén de dedicarse a la venta de música en general.

A partir de 1944 se ha de regularizar la producción por parte de Sondor, ya con vistas al mercado público, por lo que se ha de ampliar la presencia de los conjuntos típicos, aunque como se sabe, en la fonografía comercial, no siempre se da el visto bueno para la edición de las entregas más elaboradas artísticamente, por ser consideradas menos vendibles. Es el momento en que empiezan a aparecer, sucesivamente, registros de Romeo Gavioli, Roberto Cuenca, Carlos Burgos, Emilio Pellejero, Juan Cao, Pintín Castellanos, Félix Laurenz, Pedro Casella, Carlos Roldán, Luis Caruso, etc., cuyos testimonios son hoy en día accesibles para el estudioso o simple escucha. Por otra parte, la citada firma grabará los primeros premios del concurso de música popular del año 1944, asegurando así a las obras ganadoras una adecuada difusión.

Hacia adelante en el transcurrir del tiempo, será más fluido el pasaje de los intérpretes del tango en la grabación comercial, bajo este sello u otros que se irán incorporando.

En síntesis, debemos precisar que existe una notoria dificultad para aquilatar los logros de la interpretación del tango en nuestro entorno, en

El tango ayer y hoy

la etapa que nos hemos fijado para su consideración, dado que debemos conformarnos con escasísimos testimonios que nos han quedado en el campo de la fonografía comercial o en ocasionales tomas directas.