

EL

T

A N



EN EL

URUGUAY,

O EL CÍRCULO DE

TIZA GARDELIANO

De un tiempo a esta parte las cuestiones relativas al tango se abordan por los uruguayos como una materia de reivindicación patriótica, como un capítulo de las afirmaciones nacionales. Para decirlo cartesianamente: La cumparsita, el tango más frecuentado, es uruguayo, Carlos Gardel, paradigma del género, posiblemente haya nacido en suelo del Uruguay, ergo, el tango es uruguayo. Ante todo, Über Alles.

JOSÉ WAINER

PERIODISTA. SECRETARIO
TÉCNICO DEL RECTORADO DE LA
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Ahora bien: todo planteo reivindicatorio, toda afirmación nacional, presuponen una alteridad, un «otro», una contraparte que está reclamando y disfrutando indebidamente el derecho que se nos intenta expropiar. Aunque la respuesta ya está prefigurada, conviene precisar la pregunta subyacente: ¿a diferencia de qué o quiénes, por contraposición a qué o quiénes, contra qué o quiénes sería uruguaya la entidad de que se trate (en el caso, un género de música popular, un ámbito de la cultura regional, uno de sus cultores, no uno más, sino el supremo; de todos, el arquetipo)?

Para los uruguayos la respuesta es obvia: la entidad que se tiene delante es la capital, Buenos Aires, y sus habitantes, los porteños.

Uruguay y Argentina formaban parte del imperio español, de cuyo tronco brota el tardío virreinato del Río de la Plata. Abolida la dependencia de la corona, la entidad que se desgajó de ese cuerpo para engendrar la República del Uruguay, ocupaba el territorio más oriental de ese espacio común (de ahí que se llamara sucesivamente Banda Oriental y Provincia Oriental). Buenos Aires, la megalópolis de la región, y Montevideo, su discreta vecina, quedaron enfrentadas, a orillas del Río de la Plata, para dirimir una rivalidad que venía de lejos.

Ricardo Carpani,
de la carpeta
«Carpani Tango»



Las dos capitales son ciudades puerto, condición que las ha marcado decisivamente desde todos los puntos de vista: económico, político, social, demográfico, y consiguientemente cultural. El adjetivo porteño, que con el tiempo se sustantivizó, debería designar lo perteneciente o relativo a una ciudad puerto, una de estas dos, por ejemplo. Sin embargo, Buenos Aires ha fagocitado esa calificación y tantos otros elementos de nuestra realidad común. El epíteto sólo identifica en la región a lo perteneciente a Buenos Aires. Los naturales de la ciudad puerto de Montevideo no son porteños (ni lo quieren ser, pero esa es harina de otro costal). Así, resulta difícil concebir la conciencia uruguaya, y sobre todo la montevideana, prescindiendo de lo porteño, aunque más no sea como referencia negativa y negadora.

Una guerra de comunicados

Con respecto al tango, estas rencillas tienen su traducción particular. De toda esa hojarasca, la visión

del antropólogo Daniel Vidart parece una aproximación reveladora. En *El tango y su mundo*, afirma que «el tango es rioplatense. Perteneció por igual al Uruguay y a la Argentina, como sucediera con el gaucho y el compadrito... El tango es valor cultural con idéntico arraigo y vigencia tanto en Montevideo como en Buenos Aires. Ambas orillas del Plata le prestaron sus músicas, sus letras, sus bailarines... sus multitudes devotas. A cada uno, lo suyo: «...perteneció por igual... idéntico arraigo...» ¡No habrá, sin embargo, también aquí, un igual más igual que otro?

Idea Vilaríño, una de las figuras más celebradas de la poesía uruguaya, en el prólogo a una de sus recopilaciones de letras de tango, se aventura un poco más allá: «Los intelectuales argentinos que se ocupan del tema... confunden el tango con Buenos Aires, con la porteñidad y parecidas abstracciones, olvidando la enorme proporción de uruguayos y otros provincianos que estuvieron en los orígenes y en el desarrollo del tango, desdeñando tener en cuenta que otras ciudades de esta área cultural, como recuerda Vidart, se dieron las mismas etapas, los mismos fenómenos, los mismos

EN EL URUGUAY

fervores, paralela, contemporánea, y, aun, precedentemente».

Vidart y Vilaríno representan con innegable aplomo una de las posiciones en litigio. Del otro lado del círculo de tiza no hay sólo porteños. Quien tironea de la criatura es sin embargo el montevideano Horacio Ferrer, una de las indiscutidas autoridades del conocimiento del género.

En su *Libro del tango*, dice: «Ese año», por 1880, «el gobernador de la provincia de Buenos Aires, Carlos Tejedor, es derrotado por el poder central... Y la ciudad—puerto de Buenos Aires es elegida para capital federal... En 1880, sí, nace la Buenos Aires Moderna...»

«¿No es cierto que esta fecha -1880-, en torno de la cual y por argumentos estrictamente artísticos acabamos de ubicar la época del advenimiento del Tango, cobra así un significado mucho más rico? Tanto lo creo que me atrevo a insinuar esta idea: El Tango se coagula, se identifica, pisa fuerte y gana su ser esencial y triunfante en el triunfo de Buenos Aires...»

Fervor de Buenos Aires (y de Montevideo, y alrededores)

Del cotejo, o de la colisión, de las citas precedentes, aflora por lo menos, entre otras posibles, una pregunta obvia: ¿todo o nada?

Para situar la cuestión en su contexto y seguir la propuesta de Daniel Vidart, vale la pena retroceder a los momentos iniciales del género. Cuando algunos uruguayos, es decir, algunos adelantados del género nacidos en territorio uruguayo, aparecen cumpliendo una función significativa. Así, el mencionado autor puede enumerar a Enrique Saborido, autor de *La morocha*, Manuel Campoamor, Manuel Aróztegui y Alfredo Gobbi.



¿Crédito uruguayo? Llevados a Buenos Aires en sus primeros años de vida, allí residieron, aprendieron su instrumento, escribieron sus piezas, constituyeron familia, adoptaron la ciudadanía argentina y fueron también enterrados. Con el andar del tiempo, otros ejemplos análogos se sucedieron. Señaladamente, el de Francisco Canaro, director de orquesta y compositor de *Adiós, pampa mía*. Estos ejemplos nos llevan a tocar un fenómeno de movilidad que caracteriza a la sociedad uruguayo de todos los tiempos.

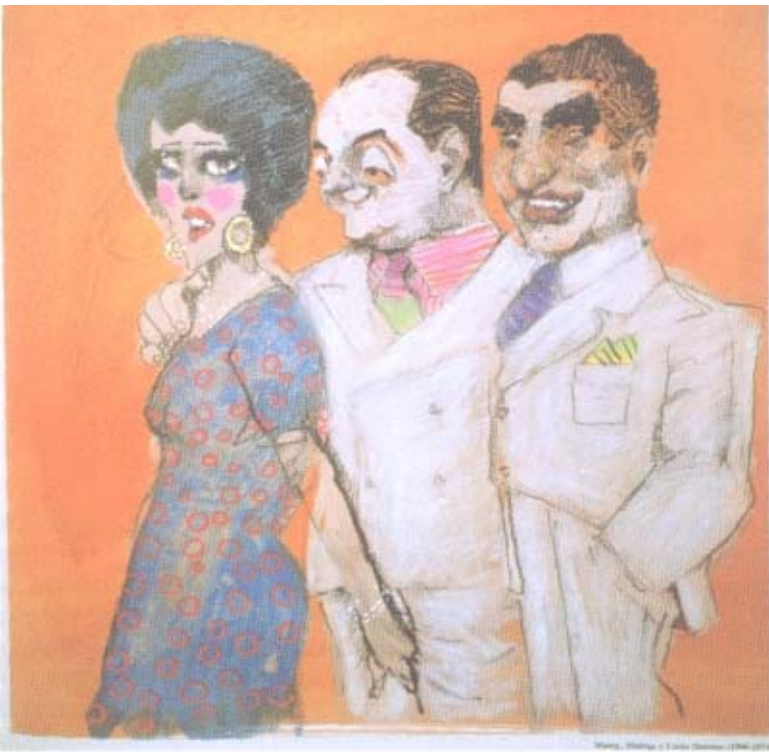
Tema y variaciones

Un fenómeno que se reproduce además en casi todos los campos del quehacer humano. Buenos Aires, según los demógrafos, en realidad, es la segunda ciudad uruguayo.

El tema puede someterse a una primera variación, la de los parientes consanguíneos, que nos permite pensar cuántos prohombres argentinos del tango pudieron nacer uruguayos. Igual que los Canaro, el matrimonio Di Sarli vio nacer a todos sus hijos en Uruguay, menos al último, Carlos, y así sustrajo al panteón uruguayo un músico prominente.

En el mismo capítulo de conjeturas podrían ingresar Osvaldo Pugliese, Homero Manzi, para mi gusto el mejor letrista, responsable de una ejemplar contribución literaria al género, de madre uruguayo. En fin, Libertad Lamarque, de padre uruguayo, y así sucesivamente.

Y en el ámbito que nos compete, si nuestro país nutrió la producción del tango cuyo centro estaba en Buenos Aires, también albergó, por largos períodos, y a veces definitivamente, a múltiples creadores argentinos de primer nivel, que



H. Sábat, <<Malena>>

en Montevideo consumaron, no una temporada ocasional, sino un período especialmente revelador de su contribución al género.

Así, el pianista Prudencio Aragón, de quien su discípulo uruguayo Alberto Alonso (el primero de su instrumento que grabó *La cumparsita*, pero ese episodio es materia de otro capítulo) cuenta que llegó en 1908, y «fue el primero que trajo el tango a Montevideo, y lo tocó como tanguero auténtico». Las siguientes son memorias del nombrado pianista, tomadas del reportaje que el crítico uruguayo Ariel Martínez publicó en el semanario *Marcha* de Montevideo.

El autor de la letra del que se designa, sin demasiada precisión, como primer tango cantado, *Mi noche triste*, el porteño Pascual Contursi, vivió varios años en Montevideo. También el porteño Enrique Delfino, pianista, autor de *Milonguita*, *Sans souci*, *Refasi* y *Agua bendita* (estos tres creados en Montevideo), «vivió exiliado» en la capital uruguaya, «porque escapó al servicio militar».

Así se escribe la historia

¿De qué manera, sin embargo, se llegaba al tango en un ámbito como el de Montevideo, donde, por lo menos en sus comienzos, el fenómeno carecía de la autonomía que lo caracterizaba de pique en Buenos Aires?

La ciudad fue invadida por el gusto dominante. En los años 10, los músicos argentinos, de acuerdo con los ejemplos anticipados, incorporaron a Montevideo al circuito de sus actuaciones regulares. En ese contexto emerge la temporada que Roberto Firpo, pianista y compositor de *Alma de bohemio*, *El amanecer*, *Fuegos artificiales*, cumplió en Montevideo, en 1917. Firpo cotizaba casi más alto que nadie en esa segunda década del siglo.

Cuentan las crónicas que en ocasión de su segunda temporada en la ciudad, recibió la visita de un joven de veinte años. El visitante le presentó uno de los frutos de su inspiración titulado casi exóticamente *La cumparsita*. Se trataba de Gerardo Matos Rodríguez, músico iletrado, estudiante de Arquitectura, frecuentador de la Federación de Estudiantes, juerguista precoz, hincha de Nacional (uno de los dos clubes grandes de fútbol instalados en Montevideo; el otro, Peñarol). Como casi todos los testigos o partícipes de ese encuentro, también Firpo, al referir sus memorias, se solaza en detallar los defectos compositivos que delataban el carácter primerizo de la obra. En eso coincide el multicitado Alonso, cuyo relato, con algunas salvedades, seguiremos.

Firpo aceptó la pieza que Matos le proponía y la ejecutó, tras un breve ensayo. ¿Qué sucedió con el estreno? «No pasó nada. Olvídense de todo lo ocurrido después y ubíquese en el año 17, en Montevideo. Un pedacito de papel con un tanguito, conocido sólo por el autor y sus amigos. Firpo vio aquello y dijo: "Yo lo arreglo". Matos ni siquiera había armado la llave. Entonces, Firpo, con su escaso conocimiento, lo arregló a su manera. Y lo tocaron. Y no pasó nada. Después Firpo murió afirmando que había hecho la tercera parte. Que había puesto el *Miserere* del Trovatore. Que lo había plagiado de ahí. Que se había plagiado a sí mismo *La gaucha Manuela*. Yo le toco el *Miserere* del Trovatore y usted me dice dónde está *La cumparsita*».

La aparición de la pieza coincidió con la apertura de una sucursal de la casa Víctor en Buenos Aires. Víctor contrató al cuarteto uruguayo que nuestro conocido Alberto Alonso constituyó, para la ocasión. Aclara Ariel Martínez: «Funcionando desde la última década del siglo anterior, la casa Max Glucksmann tenía en 1917 a Roberto Firpo como artista exclusivo de sus discos "Nacional". Firpo era la vanguardia del momento: buenos músicos, nuevas ideas, mucha venta. La Víctor, en cambio, no tenía fábrica en Argentina. De ahí que tampoco tuviera repertorio [de tango]. Los intentos de entrar al mercado se hicieron, tal como cuenta Alonso, grabando en Buenos Aires con un técnico norteamericano, que se entendía con los músicos mediante intérprete, por supuesto, y enviando luego las matrices de cera a la fábrica de Estados Unidos.

Allí se procesaba el material y los discos volvían más tarde por barco. Poco después, la Víctor cambiaría el procedimiento y llevaría los músicos a los Estados Unidos a grabar, porque le [resultaba] más barato».

El cuarteto de jóvenes montevidianos se embarcó, llevando ensayadas la mayoría de las piezas más aceptadas, con las que esperaban alcanzar un plano de lucimiento inmediato.

Los derechos de grabación de esa literatura estaban sin embargo en poder de la empresa competidora «Nosotros creímos que íbamos a grabar todo lo que nos gustaba». No fue así.

Firpo se avino a interceder por ellos y les otorgó algunas piezas, más bien prescindibles. A falta de otra cosa, alguien recuerda «ese tanguito de Matos», es decir, *La cumparsita*. «Nos miramos con dudas», admite Alonso. Condescenden a grabarlo, aunque ni siquiera lo habían ensayado. Enterado de la opción de sus competidores, Firpo toma la precaución de grabar la pieza poco más adelante. De manera que, en el correr de escasos días, el tango de Matos merece dos grabaciones.

¿Qué pasó con esa primera grabación? «Llamó la atención, sin duda», refiere Alonso. «El mundo siguió girando y fuese como fuere, en ese primer momento, la pieza quedó rápidamente relegada. Hasta 1924, en que el nombrado Pascual Contursi decide aplicarle una variante de la fórmula que ya había experimentado exitosamente con *Mi noche triste*, *De vuelta al bulín*, *Yvette*, *El motivo*. Versos que cantaban desencuentros surtidos, de preferencia amorosos, eficientemente incorporados a piezas musicales preconstituidas, a las que incluso se les cambiaba de nombre».

A partir de entonces, *La cumparsita* ingresa a una segunda y definitiva vida. Aflora primero en una pieza teatral, *Un programa de cabaret*, cantada por el actor Juan Ferrari. Enseguida Carlos Gardel incorpora el producto a su repertorio grabado, y aunque lo hace bajo el nuevo título de *Si supieras...* que le implantan los letristas Contursi y Enrique Maroni, el nuevo rótulo no se inmortaliza.

Desde ese momento, la pieza escala rápidamente los niveles más altos de atención pública y no volverá a abandonarlos. A partir de allí, se difunde aceleradamente por el planeta y se transforma no sólo en el tango más frecuentado en el mundo entero sino en uno de los componentes del repertorio internacional más cultivados en todo el siglo. La grabación de Gardel desencadenó un proceso incontenible que se sigue reproduciendo hoy como el primer día.

«¿Qué había allí?», preguntaba Alberto Alonso. *La cumparsita* ve la luz en un momento capital del desarrollo del tango, contribuye a definirlo y a consumarlo. El género venía tanteando esa salida que, por fin, un músico iletrado, un *out-sider* ignaro, se permite ofrecerle. En la pieza de Matos ya no quedan huellas de los ingredientes originarios de habanera, milonga y tango andaluz y el tango, en tanto tal y definitivamente, se concibe como una manifestación autónoma de sus componentes, adquiere la irreversible conciencia de sí mismo.

La obra se sitúa en medio de las rápidas mutaciones que caracterizaban en 1917 ese momento clave. Junto con la primera grabación de tango cantado, que aborda Gardel con *Mi noche triste* y que consagra un nuevo léxico y una nueva temática, junto con algunos desarrollos coetáneos en el campo instrumental, aparece *La cumparsita* dotando al género de ese toque perentorio que venía convocando, sin que ninguno de los interpelados acertara con la respuesta: su desde entonces inconfundible métrica, esa condensación final que cierra el ciclo originario y abre las compuertas de su edad adulta.

«Si aquella boca mentía...»

La cuestión Gardel constituye el gran capítulo de las reivindicaciones uruguayas, mucho más trabajoso que el anterior (en el que las discusiones que suscitó la incorporación de la letra se han apagado). En este otro ámbito, el tema se ha reducido básicamente a la circunstancia del nacimiento de este paradigma del género, y por lo tanto a interrogar sobre su nacionalidad,



H. Sábat.



pregunta que representantes de casi todos los oficios terrestres que se profesan en el Uruguay resuelven optando por el departamento de Tacuarembó (o la ciudad de ese nombre), es decir, territorio uruguayo.

En términos oficiales —digamos, las enciclopedias de uso corriente—, el nacimiento de Gardel está registrado en la ciudad francesa de Toulouse. Esta historia oficial acude invariablemente a la partida de nacimiento y a la fe de bautismo de que se valió quien aparecía en tales documentos como madre del recién nacido, y también al testamento atribuido al puño y a la letra del cantante, en cuyo texto, aparte de disponer de sus bienes, aporta precisiones sobre la circunstancia de su nacimiento, sobre su identidad y sobre la identidad de sus ascendientes.

Esta visión viene siendo obstinadamente impugnada por quienes postulan su nacionalidad uruguaya, enarbolando principalmente la repetida declaración que a partir de 1920 prestó el propio cantante ante funcionarios y profesionales de los dos países del Plata. En esos documentos, el declarante designa invariablemente al departamento uruguayo (o a la ciudad) de Tacuarembó como su lugar natal. ¿Qué definitivo valor legal o histórico atribuir a esas fuentes, diversas y contradictorias?

Uruguay y Francia compartieron otros espacios comunes, en el ámbito de la cultura. Los poetas Lautréamont, Laforgue y Supervielle, por ejemplo, nacieron en Montevideo, pero desarrollaron su vida y su obra en Francia, escribiendo en francés. Análogamente, el novelista Italo Calvino nació en Santiago de Cuba, pero desarrolló su vida y su obra en Italia (más allá de las ocasionales temporadas que pasó en otros países), escribiendo en italiano. Para la legislación uruguaya, en los primeros tres casos, se trata de ciudadanos uruguayos. Para la legislación cubana, que presumo se ciñe al mismo régimen del *ius soli*, Calvino sería un ciudadano cubano. Para la historia y la geografía literarias —y presumo que también para las leyes francesa e italiana— la solución es distinta. ¿Son Lautréamont, Laforgue y Supervielle poetas uruguayos, a secas? ¿Puede caracterizarse a Italo Calvino como escritor cubano?

La solución también depende del sistema legislativo (y cultural) que se adopte. En los países de emigración, pongamos por caso los europeos cuando eran países de emigración, la herencia biológica, los lazos de sangre determinaban (¿determinan todavía?) la relación que une al sujeto con una comunidad nacional (el conde de Lautréamont, Isidoro Ducasse, nacido en Montevideo, es francés para los franceses). Este es el *ius sanguinis*. Pero en América, y señaladamente en el Uruguay que era país de inmigración, predominaba el *ius soli*: el lugar de nacimiento determina la nacionalidad del sujeto (Gardel sería francés, de admitirse que nació en Toulouse).

Se han elaborado empeñosas dudas sobre la aptitud probatoria de la partida de nacimiento y la fe de bautismo y aun del testamento usados para demostrar que Gardel nació en Francia. A esas credenciales se le suman otros elementos de juicio, como crónicas periodísticas, testimonios no de primera mano, fuentes de tradición oral, un ejercicio empeñoso del arte de la conjetura, y sobre tales cimientos no siempre invulnerables se ha intentado edificar la nacionalidad uruguaya de Carlos Gardel como una contingencia plausible. La investigación, que en algún momento suscitó aceptables dudas (o módicas certidumbres, vistas desde la otra cara) parece congelada en ese nivel, sin añadir revelaciones demasiado elocuentes en el terreno probatorio, si aplicamos criterios de exigencia judicial o meramente histórica.

Mi causa primera soy yo

Gardel murió trágica pero sobre todo inesperadamente en un accidente de aviación. Su vida y su carrera se troncharon en un momento de plenitud creadora. El episodio proyectó un aura de enigma sobre su figura, que más tarde se consumió, simétricamente, en el secreto de sus orígenes, aludidos, sea como sea, siempre en voz baja, por su mera condición de hijo ilegítimo (si se acepta que nació apenas en Toulouse), o de hijo, además, adulterino y aun incestuoso (si se postula Tacuarembó como su cuna), extremos que amplifican, si cabe, las incógnitas.



Esas vaguedades, lejos de desvanecer las aristas de su personalidad, fortalecieron su identificación con un género que lo ungió como arquetipo excluyente. También el tango resultó una criatura que nadie esperaba, que escapó a las previsiones, incluso las del mismo Gardel. El intérprete incorporó el género a su repertorio, o dejó que el género lo conquistara, cuando ya no era un principiante y en el mejor de los casos (se le imputa haber nacido entre 1882 y 1891, según el autor de que se trate), en 1917, cuando ya había traspuesto el umbral de la madurez biológica (también este dato es discutible: ¿no son ya tangos, aunque no osen decir su nombre, varias, por lo menos inconfundiblemente una, de sus primeras grabaciones de 1913?). De alguna manera, en los términos de su arte, debió ser el padre de sí mismo. Debió tomar, de donde vinieran, los materiales imprescindibles para edificar su propio espacio, para fundar su territorio.

Y sin embargo, sus recursos fueron siempre nobles, depurados, ejemplares.

Gardel, en la zona iluminada de su biografía, frecuentó asiduamente el Uruguay, cultivó profusas amistades en el país, incluyó en su repertorio una proporción de autores uruguayos incomparablemente elevada, si se la coteja con cualquier otro cultor del género que lo sucediera. Tomó con cierta asiduidad al uruguayo Canaro como director de sus acompañamientos de orquesta, convocó a una mayoría de músicos uruguayos que residían en Estados Unidos para que ejecutaran su acompañamiento en las películas de Long Island y en sus grabaciones de Nueva York.

Y más productos uruguayos habría cantado si la marca competidora de sus discos no hubiera rivalizado contratando con exclusividad a los autores montevidianos más aceptados, para dotar a su elenco de alguna posibilidad alternativa en el mercado.

En definitiva, si Buenos Aires resulta un dato capital para la configuración del tango, también lo es la condición de foráneos (venidos de ultramar o apenas del otro lado del estuario), de recién llegados, de migrantes desgarrados entre sus nostalgias y sus expectativas, de muchos entre quienes forjaron el género y quienes lo recibieron de sus manos, Gardel entre ellos. Todavía, el eminente violinista Gidon Kremer, nacido en Letonia, alude recientemente en esos términos a la música de Astar Piazzola (quien, a los catorce años y como residente argentino en Nueva York, aparece en una de las últimas películas filmadas por Gardel en Long Island): «Para mí resultó una revelación llevar la música de Piazzola en la sangre, dado que procedo de una esfera completamente distinta que la de él. Vengo del Báltico... Acaso haya descubierto [su] música porque percibo en ella una gran nostalgia. No la estereotipada nostalgia rusa. Aunque tiene que ver con la tristeza. La tristeza por algo perdido. Joseph Brodsky lo ha expresado muy bien al decir que somos *displaced persons*, refugiados. Los artistas somos viajeros permanentes que buscamos el lugar ideal y el estado de ánimo ideal. Y eso puede sentirse, ciertamente, en esta música».



H. Sabat, «Susana Reinaldi».

Es cierto que el tango se hizo en función de Buenos Aires. El tango no hubiera sido de suprimirse factor Buenos Aires, naturalmente. Por eso no puede igualarse meramente, sin otras precisiones, el volumen de Buenos Aires y el resto del «área cultural», como si fueran un espacio indiferenciado. Medir con la misma vara entidades disímiles es una manera de consagrar la desigualdad. Por eso, con todos los respetos, me parecen inaceptables las postulaciones de Idea Vilariño y aun la de Daniel Vidart, si no se deslinda la respectiva magnitud que adquirieron en el género las dos capitales.

Pero el tango fue como fue, también por los uruguayos. A su manera, también Gardel fue como fue por el Uruguay, dígame lo que se dijere sobre su nacimiento. En todas estas cuestiones (cuán uruguayo es el tango, cuán uruguayo es Gardel), es posible que nadie pueda llegar más allá de un prudente adverbio. Un también, pero a condición de que se distinga (y reconozca) papel que desempeñó Buenos Aires y el peso que le tocó sobrellevar, frente al que asumieron las otras ciudades que también contribuyeron a su hechura.

El tango no es nuestra fatalidad, como es, en la hipótesis de Ferrer, la fatalidad de Buenos Aires (en ella, reciprocamente Buenos Aires sería la fatalidad del tango). En el Uruguay, en cambio, es contingencia, elección, voluntad, razón de amor, si se me permite la paráfrasis, y hasta es preferible que así sea. También es un trasunto de algunas ambivalencias del espíritu uruguayo, en que una radical afirmación de la identidad propia puede convivir con una nostalgia de la unidad perdida.

más que dirimir remotas rivalidades de vecinos el tango sirvió para los pueblos del Río de la Plata como una forma sublimada de entendimiento, una forma de revertir la disgregación Consumada la escisión fundamental, la cultura común, de la que el tango es la presión más elocuente, comenzó a refluir y a crear una imagen en que se refleja el ser común. Esta experiencia que sobrevivió las más tenaces instancias de separación prefigura un soporte imprescindible para el esperado proceso de integración que estamos viviendo, sin el cual pierde una cuota fundamental de sus perspectivas.