

Premios

Concurso literario

El bandoneón y su mundo



© De la presente edición:
Fundación Cienarte y Casa de los escritores del Uruguay

© Gabriela De Boni

© José Arenas

© Álvaro Ojeda

© Alejandro Ferrari

© Alejandro Viscarret

ISBN: 978-9974-8580-7-7

Premios
Concurso
El bandoneón
y su mundo

Fundación Cienarte – Casa de los
Escritores del Uruguay – CIATYC
(Comisión Interministerial de Apoyo
al Tango y al Candombe) – Biblioteca
Nacional

2023

Presentación

En el año 2009, la UNESCO declaró al tango Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Doce años más tarde, la Fundación Cienarte —junto con la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación y la Comisión Interministerial de Apoyo al Tango y al Candombe— comenzaría a implementar el proyecto *El bandoneón: sonido del tango*¹ que contó con el financiamiento del Fondo de Patrimonio Cultural Inmaterial de UNESCO y con el apoyo de la Comisión Nacional para la UNESCO y la Biblioteca Nacional de Uruguay.

El proyecto concluyó en junio del año 2023. Sin dudas, fue uno de los emprendimientos culturales más relevantes de los realizados en nuestro país durante los últimos años. En efecto, su proyección evidencia una experiencia multifacética en razón de haber integrado y motivado la enseñanza y el aprendizaje, la creatividad, la innovación, la integración generacional, el fortalecimiento de identidad cultural. Por otra parte, supuso la intervención y participación de distintas instituciones públicas y privadas de diferentes ciudades

¹ Su ejecución se inició en abril de 2021 y comprendió un lapso de treinta meses que finalizó en mayo de 2023. Fue concebido para dar la cobertura a todo el país a través de las sedes regionales de Maldonado, Montevideo, Río Negro y Tacuarembó. Las actividades fueron presenciales en cada una de las sedes y otras a través del uso de TICs, en modalidades semipresenciales y en línea.

del país respaldando las actividades que convocaban, sin exclusiones, a niños y niñas, a jóvenes y a adultos.

El proyecto, en su concepción genuina, ha implicado valorar y revalorar el pasado colectivo y común para alentar proyecciones de futuro.

Las escuelas de tango, los cursos de lutería, los distintos eventos y reconocimientos a personalidades y el reagrupamiento generacional en torno al bandoneón fueron el marco en el cual se realizó el concurso literario *El bandoneón y su mundo*. La Fundación Cienarte convocó a la Casa de los Escritores del Uruguay para coordinar e instrumentar la experiencia. La opción fue clara. La música y la literatura son manifestaciones artísticas que saben tallar y pulir la identidad y la integración.

En torno al bandoneón, pues, han emergido nuevas voces y nuevos ecos poéticos que dan su señal de ser en el mundo actual. Al mismo tiempo, el concurso abrió el espacio a la reflexión y el análisis investigativo sobre el bandoneón en el Uruguay. Esta área temática es un campo de conocimiento y acumulación de experiencias que debe ser indagado. Hay para pensar, hay para descubrir y redescubrir. La inclusión del ensayo en el concurso quiso ser estímulo y señal para alentar la indagación en las prácticas y la experiencia acumulada sobre el bandoneón y el tango en el Uruguay que existen y permanecen como memorias silenciosas.

La Fundación Cienarte y Casa de los Escritores del Uruguay elogian el desempeño profesional de los integrantes de ambos jurados. María Laura Blanco, Ignacio Suárez y Miguel

Ángel Olivera, en poesía, y Natalio Etchegaray y Eduardo León Duter, en ensayo, dieron brillo y realce al concurso.

Los escritores galardonados con los premios y las menciones jerarquizan esta experiencia de integración del bandoneón, el tango y la literatura. Sus obras constituyen una referencia actual para sostener el impulso, la renovación y la creación crítica en los espacios de las identidades culturales. Vayan las máximas felicitaciones a Gabriela De Boni, Alejandro Ferrari, José Arenas, Álvaro Ojeda y Alejandro Viscarret.

Ojalá estas letras y sus artes sean también un candil que salvaguarden el tango, patrimonio de los pueblos del Plata y de la humanidad.

Acta

Concurso El bandoneón y su mundo

En Montevideo, en el día 28 de abril de dos mil veintitrés,
reunido el jurado de poesía
de la Fundación Cienarte y Casa de los Escritores del Uruguay, resuelve por unanimidad:

Otorgar el premio a la obra: *Kintsugi*
Seudónimo: Zurcidor
Autora: Gabriela De Boni

Asimismo, en razón de los valores y méritos, concede la
mención a las obras:

1^a Mención:
Suite Piazzolla
Seudónimo: Viejo Fuelle
Autor: José Arenas

2^a Mención:
Viruta marrón del río -El bandoneón de Aníbal Troilo en los Cuartetos-
Seudónimo: CATILINA
Autor: Álvaro Ojeda

María Laura Blanco Ignacio Suárez Miguel Ángel Olivera

Acta

Concurso: El Bandoneón y su Mundo

En Montevideo, en el día veinticinco del mes de abril de dos mil veintitrés, reunido el jurado de ensayo de la Fundación Cientarte y la Casa de los Escritores del Uruguay resuelve:

1. Otorgar el premio a la obra

El Bandoneón es un hombre. Un abanico por las letras uruguayas

Autor: Alejandro Ferrari
Seudónimo: Eusebio Filigranati

2. Conceder en razón de sus virtudes y méritos, la mención a la obra:

El bandoneón en el Uruguay: un ensayo sobre su historia y perspectivas a futuro

Autor: Alejandro Viscarret
Seudónimo: “Bandoneón arrabalero”

Natalio Etchegaray

Eduardo León Duter

Premio categoría Poesía

Kintsugi
Gabriela De Boni

Para Juan

Kintsugi: (del japonés) Arte de reconstruir con oro el objeto roto para que la visión del daño reparado lo vuelva más hermoso, al destacar su fragilidad y la historia que encierra.

*Manzana sola en la fuente,
¿qué hace sin Paraíso? Nadie ve
su cicatriz amarga.*

Juan Gelman

FRACTURAS

I

A la memoria de Juan B.

Acomodar el dolor

pedazos rotos

kintsugi, dice Juan,

mis cicatrices.

La oscura nube que nos niega al otro

se espanta con las musas.

Porfía en cada paso la vida,

resbalando hasta el sur

desde tu exilio.

Ángel amigo,

hermano

sostenés la tierra que parece ingrata

y en simultáneo

nos hablás al oído

respirás en mi pecho
en mi conciencia.

Es tuya la exacta presión del abrazo
cada verso
el poema
y así
desde la entraña
un bandoneón que a veces ríe
nos rescata.

II

De aquellos barcos
que amarró el destino
de aquellos
inmigrantes
peregrinos
valijas, cajas
sueños, añoranzas
de aquellos que llegaron
aullando su tristeza
como perros
perdidos en el vientre negro
nació un tango
enturbiado de recuerdos.

Aquellos hombres,
también hoy,
abrazan
contra el pecho
en sus rodillas
una caja que late
y la acunan como a un hijo
con ternura.

Presionan con sus manos los botones
hunden los dedos
firmes
en su cuerpo
para que aquellas penas
a fuerza de golpes
bronca y añoranza

se escapan en caricias,
por el aire,
nomás,
y se diluyan.

III

La osadía de encontrarse
tres minutos
cuatro tangos
devorarse desde el miedo
o con aliento
rozarse.

En un pedazo de cielo
dos cuerpos desdibujados
fuerza agónica
que trepa
río hirviente entre las sombras.

Con el beso de la orquesta
que es pájaro lujurioso
convocan a los fantasmas

que crecen entre sus piernas.

Dragones enloquecidos
deslenguados y sedientos
avanzan en ciega danza
alimentándose el alma.

Agrietada va la carne
trémula
se consume
preludio es de otros placeres
que cada noche regresa.

Lucifer sin serpentinas
aguarda a cierta distancia
los arrastra hacia el infierno
los refriega contra el barro.

SUTURA

IV

Más acá del tiempo
desde el fondo
se escucha otro fueye
se baila otro tango
gorrión que pelea
persigue y protesta
se busca en espejos
se busca en la historia.

Dos roles se alternan
y el compás indica,

un dos tres
un dos tres
es un vals
a girar.

Un abrazo que viene

otra mano sostiene,

un dos tres

un dos tres

es un vals

a girar.

Y rotan costuras

del propio vestido,

caminan los bordes

zurciendo la tela.

Dos roles se alternan,

pequeña sutura,

un dos tres

un dos tres

es un vals

a girar.

V

Rueda la noche
en silencio
y por ventanas
al aire
algunos compases
reos
despliegan en su bohemia
unos tangos
que convocan
al ritual de cada noche.

Van llegando feligreses
a cumplir con la liturgia,
cruzan risas y chamuyo

entre las notas

heridos.

Las mesas se van armando

en el fin de otra jornada

alcohol

mostrador

romance

pájaro de luz que arde.

El bandoneón les reparte

boletos a los viajeros

que se calzan los zapatos

ansiosos para ese viaje.

VI

Zapatos

zapatos

y más zapatos

brillan en la pista

nácar

marfil

charol y plata

en cada milonguero.

Son joyas necesarias,

lanzas en la batalla,

desliz de los cuerpos

que ostenta su paso,

sostienen el giro

el peso

el Nombre

y dejan su huella

ocultando las llagas.

VII

Ritual

no importa dónde

en la azotea

también se arma milonga

si no llegás te espera

si no volvés te ronda

galante invitación

siempre con otro

siempre conmigo.

Ligeros pies dibujan

arabescos de baldosa

cada quién

poniendo el cuerpo

dejando marcas

cicatrices.

Bravo latir de la memoria

en otro paraíso.

Acá te espero.

VIII

Bajo un halo de tristeza
perdidos y sin razón
en el umbral de la noche
los acuna un bandoneón.

Velados de luz los cuerpos
embriagados y borrachos
se despojan de ropajes
atándose con los brazos

HILO DE ORO

IX

Junto con mis juguetes

llegan

desde la infancia

los sonidos.

Me han dado de comer

me auparon.

Una televisión en blanco y negro

cada domingo con orquesta.

Los hombres con moñita

en el estudio

y un público sonriente

en la platea.

A veces

los programas

emulaban salones

con mesa y servicio.

Y nosotros

mirábamos aquella gente

con su copa y su peinado,

tan los ojos delineados

tan de fiesta.

La felicidad

entonces

era sentarse en esas mesas.

Y acá

de este lado del mundo

esperábamos el número de magia.

Hombres-pájaros con cajas musicales

estiraban sus brazos

desplegaban sus alas

remontaban vuelo.

Y aunque
aquellas cajas
parecía
que lloraban de tristeza
yo siempre supe
que era de amor
aquej sonido que llegaba
de los fueyes.

X

La vida cabe en un fueye

que se incrusta

como filete de nácar.

Respira

me alimenta

es pan de cada día

que se ofrece

leche

patria cierta

madre.

XI

No quiero olvidar el comienzo

feroces las orillas

de los primeros versos.

Prostíbulo macho

impía navaja

que escribe con sangre.

Por entre esos cortes

hay una puntada

apenas visible

una línea dorada

que hilvana la historia

un secreto guardado

una sola pregunta:

Entre tantos hombres,

¿dónde están las mujeres?

XII

Bandoneón
pulmón botánico
escondido en una caja
lumbre de orquesta
sístole
diástole.
Respirás
y al exhalar
en cada célula
el sonido crece
trepa como flor silvestre,
un diente de león,
savia
raíz que cura,
los panaderos
volando por el aire.

XIII

Fraseo
de bandoneón
una hoja en blanco
libre
para que vos
escribas
bailes
resucites.

XIV

Entre mi párpado y mi oído
se clava la palabra “fueyé”
no es lo mismo que “fuelle” para otros
como no es lo mismo sur que norte
ni tampoco acá o allá
o la izquierda y la derecha.
Telón vibrante es
como escenario de la vida misma
palabra que no está en el diccionario
apenas un fonema que cruza el Río de la Plata
se orilla como silbo desnudo
nos arrulla
y reconstruye con imperceptible hilo dorado
cada grieta de silencio.

Mención categoría Poesía

Suite Piazzolla

José Arenas

de dónde viene ese viento la
forma negra del swing
a dónde fue a buscar al diablo
por qué tiene cuatro manos

quién toca a quién allí
es el hombre o es el fueye
hay una forma del mismo fuego
como cuando se suicida una pareja

las notas son un ejército
una plaga con vicios que cantan en
los labios de un atril
se entiende el hombre con el amor

una vez vino parturiento
abriéndose la jaula y las lunas los
nácares gritaban de dolor
pero al fin de las dos claves

que tiene el útero bandola
salió Astor con sonido de disparo
prodigo destructor de cementerios
el hombre que ha inventado los derrumbes

*

las bocas del
infierno abren con risa sus labios
sus colmillos y su lengua y salen

multitudes con pancartas
quejándose y babeando el haber sido
el gato que ama
y sueña ya se ríe y da patadas de
alma y fueye bravos a aquellos que
quizá encita de momias no fueron ni
serán más que una mueca
es que ha tocado
culo y cuore al tango
con fuerza de ciudad inevitable
y solamente baila satisfecho
si el suelo son antiguas partituras
los pobres y
espectrales quejumbrosos ya vuelven
a dormir hechos jirones
su canto de sirena muerta en sepia
es para el más allá canción de tumba

*

mar del plata
sueña el quejido
de un molusco

rompen olas de saliva
y el viento conjura
destinos de niño
encendido

en la orilla del agua
recién parido se
retuerce
agorero y musical un
tiburón
de madera

*

el fonógrafo es un perro en la ventana
los rascacielos comen nubes y celeste
si sale el sol hay fiesta de oro en el asfalto
en el corazón de la ciudad habitan ratas
los autos pasan
con estómago de nafta
y las bocinas son las fiesta del magnate
también hay charleston o jazz de desayuno
los inmigrantes son hormigas con más sal
en el océano
bañaron su nostalgia
les picantea saber dónde habrá galaxias
qué gen de tano trae a pulso todo génesis
rumor de mundo en el hogar de un caracol
esta ciudad es
una fiesta y una mafia
tiene la tumba y el pañal en un sonido
nonino llega y le sonríen los bolsillos
nueva york es una joven rubia en tetas

*

anda el diablo de los negros
a caballo de un escualo

viene y con la tanza del reel prepara
la horca del pasado

hay viento bravo de yumba
hay bajos que parecen ánimas

se enredó la guitarra en sus
miles y miles de venas afinadas

piazzolla es el bandoneón
sus ojos son dos lunas de nácar

el pulmón de su fuerza zurda
delata el respirar troileano

hay un baile eléctrico
en la guarida de los faustos

*

es el bandoneón
el perro más rabioso que
la música

ha tenido

no se puede
domesticar al
cancerbero de
la misa
o el quilombo

su pulmón tiene dos
sexos
y al abrir y cerrar
se trinca a sí mismo
con rabia de
barro

si hasta dios
le teme al bandoneón tanto
que lo ha dejado crecer
corriendo y tecleando
en las tierras
del diablo

el bandoneón
muerde la luna y
aúlla
el placer de andar alzado
montando melodías
a la fuerza

negra y roja
la pana de su pelo el
can con fuego
se abotona a las pasiones perro
y perra
con fueye

en un
maremoto de
perreces
dejará salir su
instinto de
guau
canyengue

*

a puñaladas

se puede matar a un ángel basta con
darle en el corazón celeste y dejar que
la sangre gotee en lluvia
para que la puedan lamer los hombres se le
habrán de quitar las alas al cuerpo cuando
aún no sea demasiado tarde
las plumas del ángel tienen cinco picos
con estrellas y en cada estrella una palabra

los ángeles llevan las palabras sensualísimos
de aquí para allá traen lo que luego
el mundo dirá con banal desparpajo

azul después silencio daga luciérnaga
todo eso viaja en el aletear del ángel
ya muerto se lo entierra en una jaula con acordes

*

¿qué opina piazzolla?
opino lo mismo
¿qué cosa es lo mismo? pasiones
y brasas
¿qué dice del tango? galaxias
y afines
¿su tango piazzolla?
mi tango no ha sido
¿y aquel tango de
antes? tuvo sus
encantos ¿y los
bailarines? muñecos
erróneos
¿y los que lo cantan?
garganta y futuro
¿y qué son sus músicos?
yo no tengo músicos
¿y qué tiene entonces? seres
del espacio
¿dónde está piazzolla?
soy dios pero existo
¿cuándo usted se muera? yo
no sé qué es irse

*

los poetas de piazzolla
ponen letra a su barbarie
vienen con él muy pegados

también en riña de siempre están
para dar su lira
al toro azul de sus voces

abren gargantas con alas
frente al solar de la guerra
por eso es que sus canciones

son granadas en la lengua
y el compás final con verso
deshace mapas e idiomas

en una de sus canciones van
dos gotas de veneno
enredadas y con furia

*

en mis sueños de recién nacido
buenos aires y new york de pura lengua
dejan en mi cama sus secretos
y yo soy bandoneón de mi erotismo
los pelos sobre el río de la plata

son algas de guitarra pura electra
y trincan las tragedias en colores
tres luces de semáforo y licor

en la misma sábana de mi sueño
empapado de ilusiones
las dos ninfas de neón llovinan balas
después serán la misma cuando duerman

orgásmicas obsenas galácticas
sobre el suave ondular de cinco líneas

*

ronronea sobre el piano
ha encontrado su guarida
ha tecleado en cuatro patas
dulces voces de ternura

no le alcanza una galaxia busca
leche de infinito
allá viene con sus teclas
la elegancia de mumuki

*

usted no sabe de mí soy
un niño
que está siempre naciendo

en la estrella
al rojo vivo de mi lengua
viajan los peces ocultos con
su saber de lejos yo vine
mañana
desde el corazón
en remolino que late en
el mar

*

anda el diablo de la pobreza tiene
rojos los zapatos
y le queda azufre en caminata
no quiere entrar a la milonga

busca porteño y de agua hirviendo
un lugar donde meterse
el corazón de una mina un cigarrillo
rescoldos de lo que lleva demonio
al fin se llueve a sí
mismo en una gota
se hace dos por cuatro y sigue cayendo así
moja impunemente el diablo
y piazzolla nunca abrió el paraguas

*

en el tango volver se
ve el idilio
de las nieblas que
tenían
troilo y piazzolla

unas lerdas de andar gordas
con el corazón puesto en el
ojal el corazón entre las
manos
llovizna de un hombre que
entregó
su amor hasta el
último gorrión
que hubo en el mundo

el otro con la arrebatada
delicadeza de la sombra
una seducción de tormenta la
silueta azul
de la destreza bíblica

en el tango volver troilo
y piazzolla
inventan a gardel lo
dan a luz
con la habilidad única
de sus catedrales
gimientes

*

las ciudades de tango reciben
los balazos
negros del bandoneón

dios se ha puesto a dispararle
al mundo para crear el diluvio
del que solo se salvarán los justos este es
uno de tantos juicios finales
y aquí los enemigos serán

los de su propia orquesta

puesto que eres un tibio
soy el tiburón de madera
que te vomitará de su boca

*

mientras alguien viaja de país en país
a grupa de un dragón atorrante y hembra a
lo lejos en el cielo un relumbrón
delató que la muerte ha bajado a la tierra

astor toca el fueye en la pieza de un hotel
y ve a través de la ventana cómo una silueta

que conoce hasta el dolor se va hacia arriba
atada al color fogoso de un suspiro final

dos lágrimas de sangre y dos palabras
atadas para siempre a su nombre
como si él mismo se llamara tal una despedida

Mención categoría Poesía

Viruta marrón del río
–el bandoneón
de Aníbal Troilo en los Cuartetos–

Álvaro Ojeda

Toda mi vida

(J.M.Contursi-Aníbal Trolio)

el fueye es aire cribado
que respira por las manos
antes estuvo la vida
y antes de la vida el barro

abierto y cerrado el fueye
es al unísono esclavo
del pulgar gatillador
de las rodillas remanso

tuvo el fueye un alemán
y un negro brillo africano
y abriéndose desde el este
se hizo Pascua en el Atlántico

yo lo sé -contaba Aníbal-
por eso siempre reclamo
con la zurda la nostalgia
y con la diestra el resabio

por eso supe que Zita
era la cita del bardo
y al bardo anduve hasta ella
sin pestañear sin arraigo

toda mi vida en su aire
entretenido en mis manos
el fueye es ave cantora
y el canto es aire cribado

Pablo
(José Martínez)

*en el camino a Damasco
hubo un Saulo vuelto Pablo*

llora Aníbal con su fueye sucedáneo
esa almohada que ve la madre entre las manos
del hijo Carmelo
la madre Felisa
con el preñado rostro que veremos todos
para siempre

el tango Pablo inauguraba el disco
-minga de vinilo-
que oí en mi infancia
y escuché algo más tarde
en ciertos días de presentimientos y luz quieta
Aníbal Carmelo Troilo Bagnolo
fue un endecasílabo bien contado
sólo faltaba el fueye

y el fueye fue
dicen que una cuota apenas se pagó
o algo más
o ninguna
al vendedor del viento
para las manos del niño Aníbal
y el fueye resonó
como todo arte profundamente inútil
profundamente vivo

{fue un precio angelical
o un precio de mercado
una viruta impaga y marrón
en pleno estuario?

*en el camino a Damasco
hubo un Saulo vuelto Pablo*

Del barrio de las latas

(Emilio Fresedo-Raúl de los Hoyos)

parece que sucediera
un clarín llamando al día
y entre las sombras del mundo
escobas viejos vecinas

había una calle
había un cielo
una cortada y baldíos
un papel de estraza hueco
un sordo desamorío

cuando Ulises vuelva al barrio
no habrá quillas ni mar ciega
sólo el asomo de un muro
escobas viejos y tierra

La tablada

(Francisco Canaro)

mi abuelo desterrado
-ni aparceros ni yerras ni tranqueras-
escuchaba resecos resabios de pezuñas
-tictaqueos azules trompadas en el pecho-
mientras la radio emitía las cotizaciones del ganado
entrando a la Tablada
mi abuelo soñaba melodías con olor a yuyo
y a correajes cuarteados sudorosos

Troilo se arrulla sentado en un pescante
mientras yo responso en su fueye
la llanura abolida
el horizonte impío
una calle sucia de Montevideo

La cumparsita

(Gerardo Matos Rodríguez)

Picciuso el llorón mojaba el pañuelito blanco
en el fueye
en una fuente del Museo Blanes
lo mojó una noche de verano
y el pueblo cantaba acunado en el arreglo
que Pichuco tocaba en sus cuartetos
y Pichuco no estaba

lo había hecho con su orquesta antes
en Comme il faut de Arolas
pero no fue lo mismo
aquella vez del Blanes
sonaba como una necesidad
ahora es apenas un destino acordado
por todas las orquestas

¿qué se llora entre las manos de Picciuso?
¿y después en el tango más famoso
qué lloramos Pichuco?

Los mareados

(E.Cadícamo-J.C. Cobián)

no le pidas a Pichuco que no Troilo
ni le pidas a Cobián que no Cadícamo
así mareados fueyes
en poetas mareados
y en todos el pasado es infinito

Troilo es Garcilaso con su fueye
diez tonos esenciales
algunos verbos simples
y en todos los ocasos permanencias
ser estar ir haber tener
un fueye que se abre y que se cierra

A Pedro Maffia
(Aníbal Troilo)

charlando con usted don Pedro
lo ametrallo con el fueye atemporal
de Arolas
no soy Trolio para usted
soy Pichuco aquel que llora los viejos amaneceres
que nos han sucedido
también soy lo que seré
y por usted don Pedro
soy un organillero agradecido
un hombre que se muere
y de golpe soy Troilo
un poquito maestro mirando su gatillo sobrio
percances somos don Pedro
somos lo que vendrá

Sobre el puchó

(José González Castillo-Sebastián Piana)

yo le dije a Onganía “turro alcanforado”
quería que en Olivos mi fueye lo valiera
lo hiciera de su runfla
que fuera un cortesano
un bufón la ramera
del punto que era él
embrocando a su pueblo
-que él no era-
su pueblo no era el mío
-le dije-
y entonces muy en pedo
muy quemado de muerte
-le dije-
no ves que yo no puedo
turro alcanforado
que todo no es lo mismo
que yo soy pueblo porque ellos son
y en los míos voy yo
sobre el puchó
desangelado y triste
pero con ellos
soy el mago mayor
el fueye de las cosas chiquitas
el ácrata rotundo

La última curda
(Cátulo Castillo-Aníbal Troilo)

¿y vos Troilo has llorado caracol cadenero
ese fleco de sueños incendiado en el fueye
de las apuestas últimas
que el tango desembucha?

Milonguero triste

(Aníbal Troilo)

fue por vos Alfredo Gobbi
que afané con mi fueye
el violín de tu pena
una pena asomada
entre lo que no fuimos ni pudimos
y el sino irremediable
de lo consolidado
lloramos lo que somos Alfredo
pero también lloramos
el inmenso corralón
de los durmientes en camas de cartón
pareados como estos versos de violín y fueye
en esquinas ochavas macetones
las calles del sitio que no fue
¿dónde estamos Alfredo?
en la ruina del bardo
que es la causa final de los justos

La trampera

(Aníbal Troilo)

mi abuelo
-aquí habal el poeta-
que nunca tuvo campos
alguna maceta
apenas
una isla de ombúes por el Cerrito de la Victoria
algúnos canteros de piedra con un ceibo intramuros
que miraba de tardecita conmigo
sentado a su lado como un escudero
apenas
escuchaba por la radio los precios del ganado
llegando a la Tablada
-ya lo he dicho-
por eso el clarín del fueye de Pichuco
con su viruta ametrallada en contrapunto
con bailarines negros acoplados
ahora lo despierta de su sueño pacífico
con un tango sincopado
con aires de latones golpeados
en febrero

en este solemne fueye
en su clarín robado
mi abuelo recorre su campito

Nocturno a mi barrio

(Aníbal Troilo)

nací para andar muriendo
-como todos-
pero mi bandoneón lo supo antes que yo
por eso se entrecorta cuando pinta la noche
el nocturno respingo de la noche
la cavilación de la noche que no sabe
del día que la enjaula y la libera
y tose y gime
y yo la velo como a un hijo
sustancialmente moribundo
y sé que me toca y que lo toco
y que hablo con él con ella
desde el trasmundo de la noche
desde un otro aquel patio
donde todo florece y muere
pero vuelve a nacer
porque mi vieja riega con esquinas y estrellas
las causas de la vida

seis décadas estuve lejos de ese patio
ahora ya de vuelta
conmigo los amigos
del último al primero
-la lista es terca como un vasco
jugando de jas izquierdo-
todos juntos en una eternidad
chiquita
una que cabe entre mis manos
con reuma y faso y centelleos

ahora
cercado por los míos
que son todos ustedes
sonríe
y el fueye parece
en su divina arruga mottonera
viruta marrón del río.

Premio categoría Ensayo

El bandoneón
es un hombre

Un abanico por las letras uruguayas

Alejandro Ferrari

Presentación

La ya patrimonial presencia del bandoneón en el Plata tras pasó rápidamente los límites de las manos virtuosas de sus instrumentistas, de la orquesta, de los cafetines, de los discos y de las radios para llegar al papel impreso de las letras; pero no solo a la rápida crónica o anuncio del periódico sino a la misma creación literaria.

Nuestra indagación recorre algunos mojones imprescindibles –algunos más conocidos otros menos, y de distintas épocas y géneros–, de la recepción e introducción del bandoneón en la literatura uruguaya.

Vehículo instrumental

No son pocos los estudios que dan cuenta de la presencia del bandoneón en la cultura rioplatense en el marco, fundamentalmente, de la historia del tango: la historia de su llegada y asentamiento en estas orillas del Plata, de sus principales ejecutantes o de las principales obras —particularmente tangueras— que se han creado a su sombra o, también, de sus lutieres.

Nuestra contemplación se une a este río fecundo y constante de investigación para bucear, más específicamente, en el lugar que el bandoneón ha venido ocupando en las letras uruguayas; de esta manera obtenemos un lugar privilegiado desde donde poder contemplar su presencia y su progresiva y patente transculturación.

Preguntándose acerca de si los instrumentos musicales en el folclore del Uruguay (guitarra, acordeón y tamboril) son folclóricos *per se* o en un momento determinado están en «estado folclórico», Lauro Ayestarán (1963) exponía algunas condiciones que caracterizarían al hecho folclórico, y que podemos trasladar a nuestra consideración del bandoneón: «su técnica de ejecución, la trasmisión visual de

esa técnica, su distinta afinación, sus recursos, en fin, obtenidos por un aprendizaje que no se gesta en una academia sino en la creación múltiple de un pueblo».

Y más adelante, tras trazar una breve historia de la introducción de estos instrumentos y de su progresiva transculturación, esbozaba Ayestarán una hipótesis etnoantropológica sobre ellos: «el acordeón es vehículo instrumental de la fibra humorística del alma popular así como la guitarra de la profunda y severa meditación, de la tierna melancolía».

¿Y el bandoneón? nos preguntamos nosotros. ¿De qué es «vehículo instrumental»? Veremos algunos testimonios (poéticos, narrativos, ensayísticos y cronísticos) que muestran este proceso persistente de introducción de un instrumento musical a la cultura, que incluso ingresa, en su adaptación por el lunfardo (fueye), –como voz «fuelle»– en el *Diccionario del español del Uruguay* (Montevideo: Academia Nacional de Letras / Ediciones Banda Oriental, 2011) y que nos permitirán responder a dicha interpellación.

Sabemos que el sonido y el sentido van de la mano: la naturaleza física de las ondas musicales crea e impulsa una mirada metafísica, rica y variada, que incluso es previa a la incorporación de cualquier palabra o texto.

El bandoneón, por la densidad representativa de sus sonidos, ha logrado simbolizar, en esta región del mundo, no solo el universo del tango. Esta impronta, atestiguada profusa y tempranamente, va más allá de su condición de

instrumento musical, y puede expresar, incluso, más allá del tango, al ser humano y a la cultura toda. El bandoneón le facilitó, entonces, diversos elementos de expresión a la idiosincrasia rioplatense.

En otras palabras: el bandoneón es un símbolo del tango, ciertamente, pero se vuelve «símbolo» de otras realidades, a veces definidas por el aspecto del instrumento, su constitución de caja y fuelle, pero especialmente por su sonido: a veces antropomorfizado (el bandoneón bosteza, llora) y que llega hasta incluir las funciones del habla (frase de bandoneón).

Eliot Bates, en su artículo «The Social Life of Musical Instruments» (2012) nos brinda algunas pistas para volver a leer la presencia del bandoneón en la cultura, en nuestro caso en algunos testimonios de la cultura letrada, a partir del análisis de la vida propia del mismo instrumento. Dice Bates:

El instrumento no es el *doppelgänger* del fabricante, sino que se asemeja más al *golem* del fabricante, aunque un golem que no actúa mediante la violencia directa, sino creando deseo y afecto a través de los sonidos (364 traducción nuestra).

Esta vida propia del instrumento —como ser animado, creado a partir de la materia inanimada (en el caso del bandoneón: cartón, nácar, hierro, acero, bronce, aluminio, zinc, madera, cuero, tela)— hace que actúe, no con violencia

sino pacíficamente creando «deseo y afecto a través de los sonidos», porque incluye «el afecto incorporado y los significados simbólicos y afectivos de los instrumentos musicales» (367).

Portador del deseo y el afecto propio de los instrumentos musicales, vehículo instrumental de realidades que van más allá de su constitución física, símbolo de realidades humanas y culturales, el bandoneón alcanzó un lugar, en más de un siglo de escritura oriental, a veces escondido pero siempre luminoso.

II

El bandoneón en las letras uruguayas

Existe una relación simbiótica entre las artes. Ellas conviven y se relacionan, enriqueciéndose mutuamente y de diversas maneras. En el caso de la literatura, en su vínculo con la música y específicamente con el tango, podemos encontrar dos «movimientos». El más conocido y analizado es el de la literatura (especialmente la poesía) y los escritores (poetas) que proveyeron y proveen al tango de letras para ser musicalizadas, algo así a lo que ocurrió con el cine que encontró tempranamente y sigue encontrando argumentos para sus filmes en obras clásicas y modernas de la literatura y en la creación *ad hoc* de la pluma de los escritores-guionistas.

Pero hay un movimiento en el sentido inverso, no tan evidente y menos acudido por la crítica: el de cómo el tango —en nuestro caso la variada presencia del bandoneón— impregna la creación literaria con temas, imágenes y atmósferas. En este ámbito es donde se desarrolla nuestra reflexión.

Haremos un recorrido por unos algunos hitos fundamentales de este influjo, no menor, del bandoneón en las letras uruguayas, tanto en la lírica, la narrativa, la crónica como el ensayo, tanto en autores consagrados como en obras olvidadas del canon.

Sabemos que entre los años 1920 y 1930 el bandoneón «pasó a ser un instrumento fuertemente asociado con el tango» (Aharonián 2007: 20) y que se verifica su progresiva y excepcional importancia en lo referente a las opciones de instrumentos (70). Eso explica la presencia exigua del tango y del bandoneón en los autores de la Generación del 900 y su presencia masiva con la aparición de las vanguardias de los veinte y la creación posterior.

1. *Viruta y viento de bandoneón*

Una figura clave en la historia del tango fue el poeta Fernán Silva Valdés (1887-1975), aunque sea más conocido, mayormente, por su poesía nativista. Su obra como letrista de tango es abundante: colaboró con Gerardo Matos Rodríguez, Ramón Collazo, Alberto Ginastera, Antonio Molina, Néstor Feria, etc., con piezas como *Margarita punzó*, *Clavel del Aire*, *Adiós argentina*, *Agua florida*, *Canción del árbol del olvido*, *Dicen en todo el pago*, *En blanco y negro*, *Quejas*, *Yo me llamo 'Juan te quiero'*, *El mate amargo*, entre otras composiciones en colaboración.²

Pero el tango se incorpora en su obra según ese segundo movimiento que mencionamos. Tras sus inicios dentro del

2. Sumamente interesante a la hora de analizar estas composiciones es la correspondencia entre Silva Valdés y Matos Rodríguez en el momento de creación de estos tangos. Dicho acervo es conservado en el Museo y Centro de Documentación AGADU.

canon estético del modernismo, en 1921 da a luz una obra renovadora: *Agua del tiempo: poemas nativos. Otros poemas*. Es un libro de transición, que muestra al nuevo poeta que se va gestando. En dicha obra aparece el poema «Tango» que transcribimos para su análisis:

El Tango

Tango milongón,
corazón del arrabal:
Eres como una viruta musical,
como una viruta de bandoneón.

Como una queja que se estira
producido escozor y placer;
Eres una música que se respira,
que tiene forma de curva y que huele a mujer.

Música primitiva pero civilizada;
que calienta la sangre y emborracha a las gentes;
una música rara
que se acompaña con el cuerpo,
y con los labios y con los dientes,
como si se mascara.

Pegajosa como la miel,
y que fatiga sin fatigar;
resbala por los nervios como un riel,
y se baila con los cinco sentidos
puestos en el bailar.

Tango:
Por entre la cadencia de tu música queda
yo palpo la dureza viva del arrabal,

como por entre una vaina de seda
la hoja de un puñal.

Tango milongón.
Tango compadrón,
que a pesar de bailarse con todas las ganas
se baila como sin ganas,
como en carriles de lentitud;
Eres un estado de alma de la multitud.
(pp. 41-42)

La creación de Silva Valdés acude a la figura del arrabal en relación con el tango, un motivo omnipresente en su construcción simbólica. Este es su corazón, expresa su dureza viva, la de los padres y sus puñales. El poema desgrana aspectos de la música («primitiva pero civilizada», «rara», «pegajosa», «que fatiga sin fatigar» «resbala por los nervios») y su condición corporeizada: «se acompaña con el cuerpo» a través del baile «con los cinco sentidos».

En este marco, el único instrumento mencionado es el bandoneón. ¿Qué podrá significar «viruta de bandoneón»? El sentido figurado de la expresión, aludiendo a las hojas de la madera arrolladas por el cepillo al ser labradas, es aplicada aquí para expresar aquello que produce su ejecución, algo que brota del bandoneón pero que alcanza estatuto propio: su interpretación no es estéril. También la imagen se asocia a la expresión del lunfardo vinculada al entusiasmo y virtuosismo del baile: «sacar viruta del piso».

Casi una década después, Silva Valdés regresa con tópicos similares, con su «*Croquis para un Tango*» (1930), aparecido en la revista vanguardista *Cartel*, dirigida por Julio Sigüenza y Alfredo Mario Ferreiro, acompañada de una ilustración (una madera) del artista plástico Melchor Méndez Magariños. He aquí el texto:

Croquis para un Tango

En la cancha de baile
se varea el viento de los bandoneones;
viento música
que peina las cabezas de los bailarines.
Se abrochan las parejas.
cada pareja es una cosa aislada,
ente de dos piezas con un alma sola:
un ente de dos piezas machimbradas,
abrigadas mutuamente
para que no les pase el frío de la luz.
Las virutas de la música
se desenrollan en el aire de la sala
con los lazos gauchos
y también como éstos se ciñen a los cuerpos.
De la derecha a la izquierda,
hacia delante y lentos van los bailarines,
rayando “media lunas”, “pasetes” y “corridas”,
y los ritmos compadres del tango milongón,
corporizados en las piernas son música en acción.
De pronto se aploman en una lentitud de echar raíces
el hombre y la mujer;
y parecen un árbol,
un árbol de dos troncos que se han juntado en uno:
los brazos son las ramas;
los trapos coloreados de la bella son las flores;

rocío de brillantes mentan las intemperies;
y para que sea más árbol este tango,
un sonoro taconeo
le hunde sus raíces malevas en la alfombra.

(p. 1)



Nuevamente se asocia el bandoneón al baile, ahora por su condición de instrumento de viento e incorporando la imagen turfística (cancha, varea), donde ocurre «el viento de los bandoneones». Repite la imagen de «viruta musical», que se desenrolla en el aire, e incorpora, entre otros elementos, la imagen de la pareja de baile, comparada al árbol que echa raíces.

La impactante ilustración de Méndez Magariños logra condensar las ideas fuerzas del poema. Para ello, con apenas líneas blancas estilizadas, en un fondo negro, aparecen: en el centro, el bandoneón con su ejecutante; a la izquierda, un malevo con su gacho y una pareja de baile a la derecha; es posible, además, identificar en el margen superior unas líneas que podrían ser las virutas.

Ese mismo año, Silva Valdés publica –en la revista bonaerense *Nosotros*– el poema «El secreto del tango», adelanto del libro *Intemperie* (1930), donde retoma y amplía algunas de estas imágenes ya expresadas.

2. *Polífono rocín*

También encontramos la presencia del bandoneón en las páginas de una olvidada novela anarquista de Enrique V. Erséguer, titulada *Juana de Arco: (novela de la niñez abandonada)* (1922), donde leemos:

Los trémulos, opacos o dulces gemidos y trinos chillones de la flauta vigorosa, se achicaban o extendían siguiendo el ritmo caprichoso del polífono bandoneón; el que bufaba escandalosamente, como un rocín asustado por el arpegiar confuso de los otros instrumentos. (p. 45)

La marca modernista del estilo resulta muy expresiva. El breve párrafo narra el encuentro confuso, cuasi desafinado,

de una orquesta; en ella, el protagonista es el bandoneón, descrito como polífono, capaz de producir en simultáneo diversos sonidos, que conducía «con ritmo caprichoso». Aquí es que utiliza la figura onomatopéyica («bufaba escandalosamente») que da pie a la comparación del instrumento con un equino vulgar: «rocín asustado» por los otros instrumentos. No es aventurado apreciar un cierto eco de la expresión «burriqueiros bufantes» del «Cielito oriental» de Bartolomé Hidalgo.

3. Bostezo

En 1923, el poeta y escritor, luego parlamentario y diplomático, Emilio Frugoni (1880-1969) publica su *Poemas montevideanos*. Es uno de los pocos testimonios sobre el bandoneón de un miembro de la Generación del 900.

El extenso poema “El barrio infame” que integra el volumen, describe —y no sin desagrado— la situación de la prostitución montevideana juzgada por el poeta como «llaga asquerosa» de la ciudad, enumerando distintos aspectos de El Bajo «de Recinto y Yerbal».

En este marco de denuncia aparecen el tango y el bandoneón. Veamos un fragmento:

En las esquinas
sórdidos cafetines
—donde una concurrencia de “bacanes”

con sus gachos sobre los ojos,
sus roncas voces y sus quiebros,
pone una animación algo sombría, —
arrojan a la calle
el bostezo del bandoneón...
Igual
a un perro castigado
que al huir se lamenta,
de allí se escapa el tango quejumbroso,
que va a tenderse como un ebrio,
a la puerta de los lupanares,
donde rumiando sus pesares
con laxitud sensual
torpemente musita:
“Milonguita”,
los hombres te han hecho mal...”
(p. 64)

El lugar descrito (cafetines) incluye en su interior: a sus concurrentes (bacanes) con su indumentaria (gachos), sonidos específicos (roncas voces), gestualidad (quiebros) que producen un movimiento (animación) algo sombrío. Pero hacia el exterior, para la calle, es arrojado «el bostezo del bandoneón». El sonido del instrumento, entonces, se vuelve marca simbólica del mundo interior del cafetín en su salida a la calle, como frontera entre el cafetín y el mundo exterior.

La utilización antropomórfica del bostezo referido al bandoneón, que indica un sueño profundo, desinterés o hastío, se vincula con su característica del fueye (aire y viiento), aunque en este caso incontrolada.

El sonido unido al gesto, ahora extendido al «tango quejumbroso», es expresado, también, por la imagen del perro castigado, que se lamenta al huir y a la del ebrio en una puerta.

Al finalizar la estrofa, el poeta acude a una intertextualidad que amplia la sensación que busca transmitir y el rostro concreto del sufrimiento; lo hace citando el tango *Milonguita* (1920: letra de Samuel Linning y música de Enrique Delfino), que refuerza el motivo de la mujer que encuentra su perdición en el cabaret.

4. El bandoneón en manos del criollo

Un testimonio utilísimo, en 1926, es el del tipógrafo, editor e investigador Vicente Rossi (1871-1945). Su voluminoso ensayo, vuelto hoy un clásico: *Cosas de negros*, es un testimonio primordial. Rossi investiga los orígenes africanos del tango, contando «las resistencias que generaba el bandoneón para ser incorporado en las llamadas orquestas típicas de principios del siglo XX puesto que era considerado un instrumento con acentos extranjerizantes y escasamente vinculado con las sonoridades criollas» (Szwarcman 2002: 3).

Así expresa Rossi dichas reticencias:

No se conocía el bandoneón, que es un mal reemplazante del mentado acordeón-piano, que no todos dominaban, y que lo mismo que el acordeón común únicamente se usó en los bailes del pueblo y en los sucuchos orilleros.... (147)

Y, más adelante, atestigua el éxito del instrumento:

El bandoneón es un gran formato del pequeño acordeón que los marineros de casi todas las nacionalidades usan en sus expansiones de a bordo; es de fabricación alemana; solo nuestro criollo ha sido capaz de sacar de él un éxito con el que ni soñó su fabricante. (431)

Dejemos anotada esta expresión que aparece por primera vez en esta tradición letrada uruguaya sobre el bandoneón, la del criollo que logra del instrumento algo que no pensó ni pronosticó su fabricante, un argumento que encontraremos en otros autores posteriores. La expresión «sacar de él» sugiere, además de la destreza del ejecutante criollo, una potencialidad escondida pero finalmente descubierta.

5. El bandoneón es un hombre

Un testimonio patente y destacadísimo de la acogida del tango en la creación literaria del vanguardismo uruguayo lo encontramos en el poeta y escritor Juan Carlos Welker (1900-1946). Como Silva Valdés, también incursionó Welker en la labor de letrista, siendo *Gotas de veneno* (con música de Alberto Tavarozzi y grabado por Carlos Gardel en 1931) su obra más conocida; allí, mientras expresa su deseo de un “tango hecho de ternura”, colocó la expresión “el triste gemido que da el bandoneón”

En 1926 publica un poema-meditación titulado «El bandoneón», primero en la revista *La cruz del Sur*, y luego en su libro, del mismo año, *Esquinita de mi barrio*, compuesto de poemas y prosas, donde en la segunda sección presenta la composición que transcribimos:

(Para el amigo Juan J. Duelos, deseando que crea en el arrabal.)

El bandoneón es un hombre que su encoje de dolor y se estira de placer ...

En su caja rectangular vive presa toda el alma del arrabal. (El arrabal es un niño caprichoso, que quiere vivir en la cuna del bandoneón).

Dos manos fuertes de criollo—manos que se han endurecido con el contacto del mango del facón—aprietan las teclas, que son como los dientes blancos y negros de un compadre, que entreabriendo los labios dejara encapar los compases lascivos del tango...

El bandoneón es entonces el taita que manda la parada. Todos los sentidos humanos están atados a él por el hilo gansoso de su voz. Cada nota que reparte es una flecha de comadrona que se diluye en la sangre de los matones; y todas las hembras se enloquecen con su música, y piden a gritos al varón, que la apriete, que la apriete hasta hacerla desmayar... (El bandoneón fríamente, despiadadamente sigue su eterno deber de sembrar sensualidad).

(pp. 77-78)

El texto de Welker es esencial para calibrar las potencialidades simbólicas, antropológicas y culturales del bandoneón. El poeta utiliza, como principal recurso retórico, una variada y completa antropomorfización del instrumento.

El marco general es la poética del arrabal, ya esbozada por Silva Valdés, allí ocurre todo. No en vano la sección donde se encuentra este texto se titula «Poemas del arrabal».

Sin embargo, la existencia misma del arrabal pareciera no ser evidente; así lo sugeriría la dedicatoria del texto, donde Welker propone el arrabal como objeto de fe: «(Para el amigo Juan J. Duelos, deseando que crea en el arrabal.)». A este marco de fiducia, agrega el poeta una consideración evolutiva y anímica: el arrabal como «niño caprichoso que quiere vivir en la cuna del bandoneón», en cuya «caja octangular vive presa toda el alma del arrabal». Esta mirada infantil alrededor de la cuna, en medio de una consideración truculenta del arrabal, sugiere al bandoneón como lugar arquetípico de seguridad, de contención, del canto de cuna que relaja y llama al sueño.

De allí que aparezca el bandoneón como catalizador de las pulsiones humanas más hondas: el dolor y el placer: «El bandoneón es un hombre que se encoje de dolor y se estira de placer...».

¿Quién ejecuta el instrumento? Welker incluye el estereotipo del duelista criollo («Dos manos fuertes de criollo, —manos que se han endurecido con el contacto del mango del facón»), del taita, del compadre, del matón: «Cada nota que reparte es una flecha de compadradita que se diluye en la sangre de los matones». Sin usar la expresión, luego tenida como clásica, se alude a la condición de «bandoneón malevo». La prosopopeya llega

incluso a la comparación del teclado del bandoneón con la dentadura.

Por otro lado, comparece la figura femenina, arrebatada por los efectos del bandoneón: «todas las hembras se enloquecen con su música y piden a gritos al varón que la apriete, que la apriete, hasta hacerla desmayar...».

El placer aparece, también, vinculado a la volubilidad. Esa es la misión del bandoneón: «(El bandoneón fríamente, despiadadamente, sigue su eterno deber de sembrar sensualidad...)», pues al ser apretadas sus teclas, según la analogía sugerida con la boca, «entreabriendo los labios, dejará escapar los compases lascivos del tango...».

6. Sensualismo y volubilidad

Antes de dedicarse a la crítica teatral y cinematográfica, René Arturo Despouey (1909-1982) publica su novela juvenil *Santuario de extravagancias (novela moderna)* (1927), donde hallamos una mención al bandoneón:

El diálogo relámpago se deslizó entre dos tangos. La orquesta atacaba ahora los compases sentimentaloides del último éxito, y parecía que las variaciones del bandoneón impregnaban la atmósfera cálida del recinto de un aire de sensualismo y volubilidad. (p.130)

Despouey explica, al pasar, cómo las «variaciones del bandoneón», el único instrumento mencionado de la orquesta, impregnaban profundamente la atmósfera del recinto; era imposible, por tanto, evadirse «de un aire de sensualismo y volubilidad»: un claro ejemplo de sentidos estimulados para el disfrute y los deleites sexuales.

7. Bandoneón de mi pecho

Ese mismo año, Enrique Ricardo Garet (1904–1979) da a luz su único poemario: *Paracaídas* (1927) volumen sumamente encomiado en su aparición, hasta por el mismo Jorge Luis Borges.

En el encontramos el poema «Cuadro típico» que incluye cuatro partes: ‘El pianista’, ‘El violinista’, ‘Bandoneón’ y ‘Batería’. He aquí el fragmento de ‘Bandoneón’:

Dos brazos le tienen como a un nene chico;
mas pronto se estira y retuerce su elástico cuerpo de víbora,
cuando abre la boca se traga un enorme
desgarramiento,
y, a ratos, ungido de sombra, insinúa
provocantes caderas triunfales...

Áspero y sutil,
y trágico, helado y ardiente
es el bandoneón;
de entusiastas arranques se abre
y se cierra de mudo estupor

como el mío
en su caja de vértebras tristes,
bandoneón de mi pecho,
Bandoneón!
(p. 21).

La expresión de Garet es logradísima, de aguda fineza psicológica. Entre varias apreciaciones podemos afirmar que el poema es la ponderación cabal del instrumento a través de variadas metáforas. Primeramente, la ya encontrada antropomorfización del bandoneón, su metamorfosis y sus diversas variantes: sobre la base de la imagen estática y pasiva de «un nene chico» que es cargado en brazos, incorpora los movimientos elástico-corporales de la víbora y su apertura a la deglución, hasta llegar a insinuar las «caderas triunfales» de una mujer.

Cinco adjetivos escoge Garet para describir la rica complejidad del bandoneón: áspero y sutil, y trágico, helado y ardiente. Los pares contrapuestos áspero/sutil y helado/ardiente dan cuenta del arco global de las sensaciones humanas; el adjetivo trágico, por su parte, nos lleva a una consideración de otro nivel, referida a la experiencia luctuosa, de dolor y sufrimiento.

La metamorfosis sugiere la contradicción, cuya dinámica no está en su morfología sino en su ejecución: se abre y se cierra, pasa de entusiastas arranques al modo estupor. La antropomorfización, que llega a comprar la caja del bando-

neón con la esquelética humana, se vuelve, si cabe la expresión, bandoneonización: la caja de vértebras que contiene al corazón es como la caja del bandoneón. Así lo expresa la imagen típicamente cordial con la que concluye: «bandoneón de mi pecho».

8. Instrumento macerado

Pedro Leandro Ipuche (1889-1976), fundamentalmente conocido por su poesía nativista, en su libro *Rumbo desnudo* (1929) publica el poema «El bandoneón», luego incorporado en la conocida antología *18 poetas del Uruguay* (1937).

He aquí el texto íntegro, que merece considerarse:

El bandoneón

I

Se abre en la noche, religiosamente,
El abanico hundido del bandoneón.

Se alza, desde un punto taciturno del mundo,
La lentitud abrazadora del bandoneón.

Tiembla la noche como un templo de pasión.

¡Ay, cómo siento
De pena sumergida el corazón!
Aquí están unidas
Dos bravas heridas:

La zandunga violenta del Africa,
Y las cosas más gauchas de la vida.
Bailotean los negros en las teclas;
Y los gauchos salen
De la caja profunda.

Como un océano de amor se alarga,
Y mana estilos, aires, zambas, tangos.

Africa y América
Arrojan su música escondida
Por las vertientes del bandoneón.

Laríngico y agudo
Buido, prolongado, latebral...

Tirulilí... Tiruliló...

Como herida del mundo
Sigue plañendo el bandoneón.

II

¿Quién mueve ese instrumento macerado
¿Qué embalsa la noche de ritualidad?

La esclavitud congojosa
Y la romancesca libertad.

Así, abismal y trascendido,
Suelta el remoto y oscuro gemido,
Y el amoroso y gauchado sonido.

Y explica su destino poderoso
En el vaivén antiguo, el sollozo y el gozo.
Y se llena su voz sacrificada

En la noche emblemática del Africa
Y las estrellas libertadas.
(pp. 122-124).

El primer movimiento del poema se inicia con una epifanía: la noche es el marco temporal, el espacial y cosmológico un «punto taciturno del mundo»: allí aparece el bandoneón. Dos verbos describen su acción: se abre y se alza. El punto de partida es su condición de «abánico hundido» que se vuelve «lentitud abrazadora».

El «religiosamente» que marcaba la apertura del bandoneón, y que podía interpretarse por puntual, se expllica por el empleo del «templo de pasión», donde utiliza categorías religiosas, aunque despojadas de sus características teológicas. A estas expresiones hay que sumar la de «noche de ritualidad» que emplea en la segunda parte.

Al final del primer movimiento, se introduce la imagen de la «herida del mundo» y de la mediación del bandoneón, con un tercer verbo: sigue plañendo, llanto con gemido.

En el medio introduce diversas diádicas que son aunadas por el bandoneón, que tienen que ver con los dos universos que se expresan «por las vertientes del bandoneón» y que son «dos bravas heridas»:

África/América;

Negros/gauchos

La zandunga violenta del África/ las cosas más gauchas
de la vida

Pero estas diádas no se contradicen, sino que se unen y expresan en el bandoneón, señalado como «caja profunda» de la que salen los gauchos y en cuyas «teclas» bailotean los negros.

Su contextura física, que le posibilita alargarse, permitiría que de él manasen diversos «estilos, aires, zambas, tangos», vinculados al movimiento, la danza. El bandoneón aparece como el facilitador de la expresión de una «música escondida» de África y América.

Cinco adjetivos emparentados agrega Ipuche para mostrar el sonido agudo del instrumento: laríngeo y agudo, buido, prolongado, latebral.

La segunda parte del poema apunta al quién mueve al bandoneón («instrumento macerado»). Y nuevamente, en la respuesta, que no incorpora personajes identificables sino condiciones culturales, sociales e históricas, también dispuestas en pares encontramos la comunión de negros y gauchos:

la esclavitud congojosa/ la romancesca libertad.
el remoto y oscuro gemido / el amoroso y gauchado
sonido.

No es menor la incorporación, junto al de sollozo (ya expresado en el uso del verbo *plañir*), del término gozo, puesto que el bandoneón aparece como la liberación de ambos mundos expresados.

Finaliza con otras menciones religiosas, la de sacrificio, en cuento offrenda a la deidad: es «voz sacrificada» la del bandoneón y de su «destino poderoso».

9. Gardel «se abandoneona»

El tango fue una de las áreas de investigación donde tempranamente desplegó su labor el antropólogo Daniel Vidart (1920-2019). Si bien produjo diversos trabajos alrededor de la historia e inserción social del tango, dos ensayos son los centrales y preparan su trabajo posterior. En “Sociología del Tango” (1959) atiende el fenómeno cultural del tango, esbozando allí sus posibles tres edades: una etapa donde fue esencialmente danza, una segunda donde el acento recae en el canto y una tercera donde procura ser ante todo música. Allí expresa que «cuando el bandoneón y la orquesta se hacen presentes con su estudiado fraseo, la palabra cantada encuentra entonces campo propicio. A tangos lentos y morosos, letras pachorrientas, versos alejandrinos y discurso deliberado» (47).

En su otro ensayo, «Esencia y permanencia de Carlos Gardel» (1960), Vidart afirma que quien «inaugura decididamente la segunda edad» (5) del tango, donde recae el acento en el canto, es Carlos Gardel. En esta evolución «frenado por el bandoneón que trajeron los alemanes y dominaron los descendientes de italianos [...] serenado por la voz humana que le da hondura y

plenitud, el tango desenvuelve ahora la madeja oculta de su melodía. Y la voz de Gardel, [...], se adapta al fraseo opulento de los “fuelles” Se abandoneona, si cabe la expresión. Se hace grávida, pastosa, sugeridora» (5).³

La expresión «fraseo opulento» aplicada al bandoneón va más allá de la propia morfología musical para expresar la riqueza, abundancia y preeminencia del instrumento, en diálogo con la voz humana, que se adapta. Vidart apunta a la mutua imbricación de bandoneón y voz (abandoneona-dada) que se vuelve portadora de algo escondido y misterioso, haciéndose «grávida, pastosa, sugeridora».

10. *Bandoneones* míseros

En una obra juvenil, «Mundo exterior» (1962), el poeta Washington Benavides (1930-2017) utiliza la imagen del bandoneón. El poema propone la apertura de ventanas y puertas y describe cómo ingresa el sol primaveral en la casa. Y, antes de anunciar que ventanas y puertas «se cierran», dice:

3. El citado Aharonián agrega una consideración que contradice la afirmación de Vidart: «Se suele asegurar, fantasiosamente, que la apariición del bandoneón “enlentece al tango” por ser todavía insuficiente la técnica de ejecución de sus ejecutantes. Un bailarín que se encuentra con que la orquesta no toca a *tempo*, abandona ese local de baile y se va a otro. La razón del enlentecimiento habría que buscarla en la afec-tividad de su público, lo cual puede significar también una variación del sector social que lo consume [...] y quizás una modificación de fun-ción» (2007: 70, nota 44).

Inmisericordiosa
la turba de ojos ve

en la clara madera vuelta en sí
las órbitas vacías
de profunda carcoma
las grietas las arrugas los remiendos
los bandoneones míseros
que desinflan sus fuelles sin sonido
con el aire entibiado de una tumba.
(p. 6)

La visión del poeta, de tintes lúgubres, alude a la descomposición de un cuerpo en una tumba: los ojos vacíos, carcoma, grietas, arrugas, remiendos; pareciera que fuera una contemplación fortuita, de varias personas que ven la madera abierta del cajón, pero aquí aparece el bandoneón, antropomorfizado y con una expresa alusión a su condición de instrumento de viento y a la contextura de caja. Los bandoneones son catalogados como míseros, en este caso en el sentido de abatidos, sin valor y sin fuerza: es el aire del difunto que se desinfla.

11. *Bandoneón indolente y malevo*

La poeta y narradora Clara Silva (1905-1976) consagra dos poemas al mundo tanguero: «Tango» (1964) y «Triste N° 2» (1964), en los que se revela su mirada del tango, y en él la del bandoneón, invadida por la tristeza y circundada de contextos melancólicos.

He aquí el primer fragmento:

Tango

*Si arrastré por este mundo
la vergüenza de haber sido
entre pies y pies
espacios
lentos maduros secretos
polvo quieto encarnizado
sobre la médula inquieta
por zumos anticipados
de noche ciega y espesa
de pasión y escalofrío
el tango
tardo resbala
en bandoneón indolente
vocaliza desgarrado
la vergüenza de haber sido
y el dolor de ya no ser
...*

(p. 19)

Todo el poema es un diálogo con la letra de «Cuesta abajo» Cuesta (letra de Alfredo Le Pera y música de Carlos Gardel, 1935), describiendo, en paralelo a la letra del tango, el encuentro de una pareja que danza en la pista de la muerte en un «rito de amor ausente»; allí aparece el bandoneón, adjetivado como «indolente»: ¿no experimenta dolor? ¿no siente? ¿no se commueve? La acción que realiza despeja estas dudas: «vocaliza desgarrado» la vergüenza («de haber sido») y el dolor («de ya no ser»).

Veamos el segundo poema:

Triste N° 2

Va el alma por tus caminos arrastrando perezosa
su sensual melancolía.

Al cuerpo le da
le pide
lo que pide si pudiera
le da por costumbre ciega —qué más da lo que le
da... la guarida de la noche
como un bandoneón malevo suspiros lentos
lamentos
en típicas desgarradas
con gesto de tango pisa
la pista gris de tristeza
de cadencia
de quebrada
fuga de amor encerrada
bajo el párpado unas veces
otras veces intenciones
de así va por tus caminos así va
sin ir
sin ser
(p. 15-16)

Triste N° 2 no alude específicamente a la especie de canto rural (estilo o triste) sino que parece remedar la obra homónima de Eduardo Fabini, quien también compuso varios Tristes (Mario Benedetti también repetirá el título

posteriormente). El poema alude a la vejez, al transcurrir del tiempo y a su expresión.

La poeta explaya el camino irredento y melancólico del alma, que no puede obtener del cuerpo lo que quisiera, aunque se lo pida, sino que recibe de él «la guarida de la noche». Para describir este refugio donde guaracerse, se utiliza la comparación del «como un bandoneón malevo», aunque no en el sentido de malhechor sino arrabalero, vulgar.

La comparación se desgrana en tres aspectos emparentados por el movimiento: «suspiros lentos», «lamentos en típicas desgarradas» (recordemos la anterior alusión a «vocaliza desgarrado»), «con gesto de tango pisa la pista gris de tristeza de cadencia de quebrada». Así transcurre la existencia de «ser sin dejar de ser».

12. *Bagayito*

El poeta e historiador del tango Horacio Arturo Ferrer (1933-2014), bajo el seudónimo de «Fray Milonga», colaboró en la última época del semanario humorístico *Peloduro*, que Julio E. Suárez creó y dirigió entre 1943 y 1964. Ferrer produjo algunas crónicas a las que llamó «aguafuertes tangueras» que eran acompañadas por algunas ilustraciones.

Esta elección, luego no retomada por el mismo Ferrer ni mayormente mencionada, lo une –y no solo por el título–, a la prosa arltiana y sus aguafuertes porteñas.

Recordemos que los aguafuertes son textos breves donde se entrecruzan lo literario y lo periodístico, y que registran los cambios de un paisaje urbano que se modifica: sus personajes, lugares, zonas, aunque también usos y costumbres de los habitantes de una ciudad.

A esta práctica aguafuertista, emparentada con el artículo de costumbres y con la crónica, Ferrer dedica dos entregas, las dos primeras, al bandoneón.

En «El bagayito misterioso», la primera aguafuerte, la elección del americanismo ‘bagayito’, en el sentido de equipaje o especie de atado modesto, subraya la situación del trasladado del instrumento. El calificativo de misterioso le agrega un aura oculta, que luego se revelará. «Fray Milonga» desentraña su historia, develando el misterio. Leemos allí:

Por puro azar —aunque por un azar lleno de providencias— llegó el bandoneón al Río de la Plata. Traía en la piel oscura de su fuelle de cartón, en el lustroso enchapado de sus cajas armónicas y en el nácar tornasolado de sus dos botonaduras, la marca a fuego de un extraño destino a contramano: nacido en Alemania y consagrado allí para acompañar las alegres danzas pastoriles de los campesinos bávaros, concluía por anclar en playas rioplatenses. Es evidente, y la historia posterior así lo ratifica, que la sola circunstancia del viaje bastó para provocar un lio padre en las previsiones que el Zodiaco tenía para el bandoneón. Y de este modo, en su futuro, a cambio de unas pastorcitas juguetonas a orillas del Elba, aparecieron en su porvenir aquellas “ingenuas damiselas” de puñal a la liga que supieron jugarse, por amor, la vida, en las sombrías costas del arroyo Maldonado...

El tono filosófico de Ferrer profundiza en la explicación del sentido profundo y no escrito de las cosas y de las situaciones, en este caso la llegada del bandoneón al Río de la Plata. La indagación apunta a si una realidad dada es presidida por el caos, es azarosa o, por el contrario, algo pensado y querido por una voluntad. La recurrencia al oxímoron, por parte de Ferrer, tira por tierra cualquier teoría a la que se adscribiría el autor; apela a «un azar lleno de providencias» conjugando pares contradictorios: la casualidad (no la necesidad) con la disposición previa para conseguir algo. En el análisis incorpora y agrupa términos de distintas explicaciones biológicas, físicas, religiosas, etc., destino, zodíaco, sistema caótico, lo impredecible, pronóstico. La tesis de Ferrer es que un acontecimiento (el viaje al Plata) alteró todas las previsiones deterministas, aunque no es claro que haya sido una elección libre sino fortuita.

Esta cuestión de la diferencia entre las posibilidades que podía prever el fabricante en Alemania con el éxito posterior en el Río de la Plata, ya lo encontramos al pasar en la reflexión de Vicente Rossi.

Una segunda pregunta tiene que ver con el tiempo del viaje, más concretamente a las condiciones meteorológicas del día del arribo del bandoneón. Veamos:

Un “buen día”, no. Cualquiera se imagina que el bandoneón arribó una tarde brumosa y fría. Hubiera sido, si no un engaño cruel, por lo menos una descortesía, recibirlo con cielo azul y sol radiante, cuando, por, como de antemano, la sufrida tarea de arrugarse hasta la ultima fibra de la más tierna badana de su fuelle con un temblor melancólico y solemne, y hacer estremecer sus metálicas lengüetas junto a la mesa del tano, eternamente servida con aquel indigesto y pateador menú de plato único que fue su fuentón de nostalgorias.

Otra vez aparece, ahora descollando, la idea de la inexorabilidad del destino, cual hado, aunque Ferrer nuevamente juega con los conceptos: no es ningún dios ni fuerza cosmológica sino un «inapelable decreto popular» el que le asigna su sino al bandoneón.

Finalmente, el autor presenta un análisis interno del instrumento, su factura y su sonido:

Y después de aquellos modelos, como quien dice, “prehistóricos” vinieron otros. Pero siempre acuñados en Alemania. Porque es oportuno señalar a esta altura, que, si bien los fabricantes germanos no se opusieron a que en el Plata alguien tuviera la iniciativa de hacer bandoneones, se reservaron, muy astutos, la fórmula química que prescribe la necesaria aleación de metales con las que se moldean las voces del instrumento. O lo que es igual: guardaron, bajo siete llaves, la clave de su sonido, el inviolable secreto de su dulce e inesperada timbradura. Se quedaron, para siempre con ese misterio que es como el corazón del bandoneón... Pero no el alma. El alma del bandoneón es hermano del mate, de la fiaca y del tabaco negro. Y del mismo modo que estos tres atributos blasónales de nuestro hombre fue, primero, un pasatiempo. Más tarde una grata costumbre. Luego, un camarada fraterno. Y,

por último, una especie de víscera, de entraña indispensable que entró a latir con berretín de pulso al ritmo de nuestra vida misma.

La visión antropomorfizada del bandoneón, que ya había sido insinuada, aquí se completa, refiriéndose a su propia corporalidad en relación con su condición anímica. Ferrer se aleja de la visión binaria agregando el concepto de corazón. El corazón del bandoneón sería «la clave de su sonido y el inviolable secreto de su dulce e inesperada timbradura». Dicho corazón proviene de la aleación de los metales con los que es fabricado, es un secreto de la invención y de la explotación comercial de su patente. Pero en este marco de azar-providencia, Ferrer sostiene que el alma del instrumento, más vinculada al hecho social y cultural que al técnico, está dispuesta junto a tres elementos que llama blasonales, por su condición de honorabilidad e identidad: bandoneón, mate, ñaca y tabaco negro. Y por último, agrega una dimensión temporal, los pasos del *in crescendo* de esta condición anímica: pasatiempo, grata costumbre, indispensable pues «entró a latir con berretín de pulso al ritmo de nuestra vida misma».

La siguiente aguafuerte, «Con el decano de la Facultad del Bandoneón», recuerda los primeros momentos de la introducción en el tango del instrumento por “el Pardo” Sebastián Ramos Mejía. El título alude al mundo presti-

gioso y prestigiante de lo universitario (decano, Facultad), mostrando así la complejidad y jerarquía del aprendizaje.

En los tiempos iniciales de su fraterna amistad con Sebastián Ramos Mejía, el bandoneón apechugaba gozoso con el largo tirón de camino polvoriento y aventurado que había entre su vieja cueva de “Las Ranas” y la humilde morada de su pardo amigo. A la ida, porque iba preso de tal excitación que los cartones del fuelle parecían ceder, a veces, a los tinguiñazos de su corazón entusiasmado. A la vuelta, porque cruzando la madrugada en dirección a su barriada, venía repitiendo bajito y para adentro, todo el nuevo repertorio de firuletes y de adornos que aquel mayoral —musiquero virtuoso— le había enseñado durante la jornada.

Otra vez apreciamos la antropomorfización del instrumento, en este caso dotando de personalidad y conciencia al bandoneón, al describir la perplejidad que experimenta a causa de los primeros desplazamientos hasta la casa del ejecutante, su excitación, su corazón entusiasmado y el aprendizaje cotidiano.

No obstante la romántica alegría que ponía al servicio de su diaria maratón, al cabo de algún tiempo entró a despuntarle al bandoneón una fatiga inquietante y cabrera: se le tapaba la toma de aire y empezaba a sentir dificultades serias en los acordes de más de dos notas. Habrá que tener presente, además, antes de formular cualquier suposición en menos-cabo de su coraje, que si el camino, de suyo, no era nada corto, el pobre bandoneón, como cuadra a su naturaleza, se lo hacía reptando con laboriosa constancia de oruga. Por otra parte, en más de una ocasión ya, lo había sorprendido la lluvia a mitad de trayecto. Y aunque él, fuera como fuera, seguía “arando” heroicamente por el barro, a resultas de los

chapuzones se le desafinaban las voces y se veía obligado a pararse guardado en su caja días enteros hasta recuperarse. Todo este trajín solía tener una consecuencia mucho más grave: por ahí el fuelle tenía que presentársele a Ramos Mejía con los deberes sin hacer.

Aquí la comparación alcanza el diagnóstico médico: mojarse provoca la desafinación del instrumento. Esto es lo que produce el cambio: «con la música a otra parte», donde Ferrer describe la partida y mudanza del bandoneón, en aras de su estabilidad y precisión.

Mientras hervía el agua para unos amargos, el moreno mayoral ponía al fuelle sobre el lecho y con la punta de la colcha floreada le sacaba lustre a sus varillas, a sus cajas armónicas y a las dos botonaduras de nácar que quedaban como sonrisa de grone. Y el bandoneón se sentía como un chiquillín al que le lamen la crin con gomina, y le echan agua colonia para mandarlo a un cumpleaños con tómbolas, chocolate y pebetitas retozonas. Y el bandoneón hacía de tal modo, entre los dedos moros y espirituales de aquel mayoral milonguero y cálido, sus armas primeras ante el público. Era allá por 1902.

Culmina el aguafuerte con el recuerdo de la presencia del instrumentista y la figura humana, en su cotidaneidad doméstica, vinculada a la alegría y el gozo del bandoneón: que logran que sus botonaduras lustradas parezcan una sonrisa y el instrumento se siente como chiquilín acicalado para un cumpleaños.

13. Persiguiendo al bandoneón

En el prólogo a *Mi mundo tal cual* (1966) de Hugo Alfaro (1917-1996), Ángel Rama confiesa sus «razones del corazón» para con el libro que presenta, afirmando: «Dentro de estas páginas a mí me tocan fuertemente aquellas donde se trasunta la más honda ansia de la plenitud humana», un punto que «se parece a la embriaguez, pero no el mero hijo del alcohol. Más precisamente se lo alcanza en la música» (Rama 1966: 12). Y allí sintetiza las andanzas, si cabe la expresión, que Alfaro narra en su primer libro de crónicas: «Acephando ese saxo que busca angustiosamente en la noche, o entregándose a esa frase de bandoneón o ascendiendo tras los coros de la Pasión según San Mateo que está oyendo cantar desde lo alto de un panteón del Cementerio del Norte» (12).

El volumen de Alfaro es capital para nuestra búsqueda, pues representa la aparición del bandoneón en la crónica narrativa, que trasciende lo periodístico para alcanzar el estatus de literatura.

En la titulada «Hombre de Buenos Aires» Alfaro, a la sazón secretario de *Marcha*, relata su viaje a Buenos Aires a comienzos de los sesenta, llevando ejemplares del semanario, visitando la ciudad bonaerense de Avellaneda y asistiendo al club 676 (en la calle Tucumán 676) donde actuaría el Quinteto Piazzolla. Así describe el cronista su experiencia allí:

Astor Piazzolla, en el centro de un charco de luz, sostiene lo que entre sus brazos es más un bandoneón que un fueye, mientras los otros cuatro oficiantes palpan con familiaridad, con distraído amor, la fina madera de sus instrumentos: violín, contrabajo, piano, guitarra eléctrica. “Triunfal”, “Adiós Nonino”, “Tres minutos con la realidad”, “Lo que vendrá”. Es la inundación del sonido, de un sonido propio, el sonido de la ciudad de Buenos Aires. El ritmo percute, quebradizo y severo, o se aquietá en una melodía tangüera, perdidamente triste, porque las de Astor —*¿no, Quico?*— también son quejas de bandoneón. (p. 71).

Alfaro juega con expresiones que le son conocidas: fueye, quejas de bandoneón, que otorgan a la melodía la condición de ser «perdidamente triste».

«Las voces de adentro», también de este libro, es una obra maestra de la crónica. Cuenta la llegada de Aníbal Troilo a Montevideo, que Alfaro cubrió como periodista, y la posterior visita a una casa donde el célebre bandoneonista —junto a su guitarrista Roberto Grela— se reunió con un grupo de jóvenes admiradores entre los que se encontraba el cronista-testigo.

La crónica comienza así, a modo de epígrafe:

—*¿Carusito?*
—Sí, él. *¿Quién habla?*

—Silva, Federico. No pregantes nada; si tenés el fueye contigo vení de raje a 18 y Paraguay, en los altos del Palacio de la Música. Anota: 4º piso apartamento 8, lo de Yolanda Martínez. *¿Tenés el fueye?*

—Sí, pero...

—Nada. No hablés más y vení.

(p. 146)

Esta reproducción de un dialogo telefónico entre el periodista y letrista de tango Federico Silva y el bandoneonista Luis Caruso, además de servir como una guía de lectura de lo que sigue, es, también, un testimonio de la interrelación entre periodistas y músicos, de la crónica como testimonio y de la función aglutinadora del tango.

El texto va describiendo –primero con minuciosidad y luego con deleitación- todos los pasos de aquella visita, desde la invitación a una reunión social con aquellos admiradores que fueron a la conferencia de prensa, pasando por la aceptación del convite por el mismísimo Troilo hasta llegar al final demorado de la fruición.

La desconfianza de la rápida aquiescencia los hizo reunir sus discotecas, llevando «los Pichucos más queridos» (146). Sin embargo, Troilo apareció. Esta aparición, prometida y deseada, aunque esperada con recelo, precipitó la aparición del instrumento. Alfaro describe los apurados esfuerzos (adelantados en el epígrafe de la crónica y mediatisados por el teléfono) para hacerse de un bandoneón «en los próximos diez segundos» (147).

Menos mal que el café “Los veteranos”, convertido en peña de tango, política y literatura por la parsimoniosa obra colonizadora del negro Almada, fue fiel a su misión y nos devolvió, sorprendida por el apremio pero pierna, la voz de Carusito con la noticia (victoreada) de que en la otra mano, como siempre, tenía un bandoneón. (147)

Entre el café Los Veteranos (Andes casi 18 de julio) y la casa de Yoli quedaban escasas cinco cuadras.

Fue lindo espiar en su rostro, cuando por fin llegó al tumultuoso apartamento, la aparición sucesiva de la incredulidad y el arrobo, al intuir, mientras era desvalijado, que ese fueye suyo de todos los días iba a parar a las rodillas de Su Señor, el mismísimo Aníbal Troilo, que por supuesto ya lo estaba queriendo (a Carusito, al fueye, al trago, a la preciosa ocasión de ser él mismo). (147)

Subrayemos esta lectura quasi religiosa del dueño/por-tador del instrumento (Carusito) con Troilo: era Su Señor.

Después los rodeamos en apretado semicírculo y cada uno contabilizó con avaricia la riqueza fugaz de ese momento. Rompió el silencio el bordonear de la guitarra, y las manos del Gordo y todo él abrieron desmesuradamente los pliegues del fueye para juntarlos después en un abrazo. No las imaginadas manos de las grabaciones sino las suyas propias, atareadas y certeras, haciendo jadear el bandoneón (Carusito lo miraba hipnotizado) y estrujándonos a todos, pucha digo, como si estuviera pasándonos en limpio (147).

La fugacidad del sonido y del momento va de la mano de la experiencia existencial que provoca la escucha y la visión (no la imaginación) del bandoneón ejecutado, en paralelo

a su propia ejecución: el jadeo del bandoneón estruja a los participantes obteniendo dicho apriete un efecto humano: «como si estuviera pasándonos en limpio».

Cuando llegaba el solo del Gordo, en Chiqué, Pablo, Inspiración, Ojos negros, Malena, Quejas de bandoneón, todo parecía recogerse para escuchar, algo así como el Paren las rotativas de las imprentas. Entonces sentíamos, sentía yo, que aquella música no era la pobreza del arrabal ni aun su cruda belleza; sino un eco ventajoso, una paráfrasis, pero qué despojada y verdadera, sobre ese arrabal perdido, barrio de tango, que Troilo evocaba y nos hacia evocar (150-151)

Alaro amplía esta experiencia (sentíamos, sentía) para situarla más allá de la linealidad: no era la probreza del arrabal ni su cruda belleza sino un «eco ventajoso», una «paráfrasis» «despojada y verdadera» sobre ese arrabal perdido evocado por Troilo y evocado por los escuchas, una suerte de lugar mítico.

Y si bien Alfaro cuenta, al final, que hubo un registro de esa noche en una cinta magnetofónica, luego pasada a disco, la memoria nos ha llegado letrada por la crónica.

«La caja de nácar de Piazzolla» es otra crónica, publicada en el semanario *Brecha* en 1992, agrupada luego en el libro *Alfarerías* (1995), y que hace un contrapunto con «Hombre de Buenos Aires» que analizamos. En ella encontramos el relato resumido de la vida de Ástor Piazzolla, de su presencia en Montevideo y de una actuación en la

sede del semanario *Marcha* que Alfaro evoca. El texto, producido en ocasión del fallecimiento de Piazzolla, también recuerda diversas frases del músico, extraídas de algunas entrevistas, donde aparece la presencia del bandoneón. Alfaro evoca así aquel concierto semiprivado y gratuito:

Es una experiencia sin parangón posible escuchar a Astor Piazzolla a un metro de distancia. Sus músicos van a la entrega total (entre los de esa noche figuraba el legendario violinista Elvino Vardaro) y el oyente también. Pero no era un arrebato, a la que te criaste. El goce de tocar, que se trasmite de un músico a otro como algo inmanente, era también sabiduría, dominio virtuoso de cada instrumento y un maridaje de swing y canyengue absolutamente seductor. Astor se balanceaba como si siguiera a bordo, dándole con la zurda a la caja de nácar y entregándose a la respiración del fueye como si en ello le fuera la vida. (1995 [1992]: 80-81)

La descripción de la vivencia del intérprete (posibilitada o incrementada por la estrecha cercanía física) da pie a Alfaro para describir la experiencia de «entrega total» no solo es de los músicos sino también del oyente: al contemplar la «caja de nácar» y la entrega a la «respiración del fueye».

14. *La oruga que corcovea*

El escritor y periodista Anselmo Pallares publica, en 1978, un cuento-parábola titulado «Teoría en dos por

cuatro, muerte incluida», donde el bandoneón tiene un protagonismo cardinal.

La anécdota del relato, cuyo protagonista es «el Flaco» Ulises Pérez, se ancla en la metáfora del mar, del viaje, y de la odisea, como sugiere el nombre del personaje. En efecto, Ulises es un marinero poseedor de un bandoneón («algo que podía llamar suyo»). Tras una temporada en un lugar no especificado, donde había decidido no regresar a bordo. «tendría que ganarse los mangrullos, tocando el bandoneón».

El cuento de misterio se asienta en el tango «Mañana zarpa un barco» de Homero Manzi y Lucio Demare, que es citado en más de una ocasión.

Así describe la acción en medio de la orquesta:

El bandoneón es una oruga que corcovea sobre la brasa del paño; se estira tras la mano derecha, se encoge, y fluye un fraseo moroso, conversador. Se arquea... El Flaco está en trance, estirado, como implorando. Mientras, una mariposa negra, de raso, libra una flor imaginaria en su pescuezo. Los guitarreros presienten las notas finales; apuran un rasgueo fúnebre para los estertores del bandoneón. En la pista, las parejas bailan, despojadas, austeras.

Pallares acude a la comparación del bandoneón con la oruga, quizás por sus movimientos vermiformes, aunque también anticipa una posible metamorfosis. Allí se describe

la experiencia física del «trance» del bandoneonista, hasta que ocurre el desenlace.

Es casi el final, a unos pocos acordes del “bufoso vengador” que menta sin palabras el tango. A sólo un instante del aplauso entusiasta, de la reverencia con que el Flaco agradece, flojo y emocionado. Y cuando todavía las parejas danzan remecidas por las olas canyengues, el Flaco va dejándose caer, ceremonioso, inclinada la cabeza contra el pecho. Un borracho lo mira embelesado, y empieza a remediar sus movimientos; resbala del asiento hasta quedar de rodillas, luego, se desploma en un estallido de vidrios rotos. El sabalaje se ríe a carcajadas. Mientras, al Flaco, una mano invisible lo hace girar hasta ponerlo de cara al techo.

Cuando las guitarras quedaron solas, con un puñado ocioso de corcheas, se dieron cuenta...

La mariposa de raso se quedó en lo que siempre había sido: una moña triste. Al borde de una flor verdadera, que dilataba sus pétalos, empurpurando la camisa blanca.

El párrafo acumula imágenes que van apurando la acción: la mención a un arma (el bufoso vengador), la imagen de la mariposa negra o de la muerte, la del zarpar del puerto de la vida, señalada por el tango citado: los estertores del bandoneón se asocian a los estertores de la vida de Ulises, el bandoneonista.

15. *La vida bandoneón*

En 1979, en pleno exilio, Mario Benedetti (1920-2009) publica su conocido poema «Bandoneón».⁴

Bandoneón

me jode confesarlo
pero la vida es también un bandoneón
hay quien sostiene que lo toca dios
pero yo estoy seguro que es troilo
ya que dios apenas toca el arpa
y mal

fuere quien fuere lo cierto es
que nos estira en un solo ademán purísimo
y luego nos reduce de a poco a casi nada
y claro nos arranca confesiones
quejas que son clamores
vértebras de alegría
esperanzas que vuelven
como los hijos pródigos
y sobre todo como los estribillos

me jode confesarlo
porque lo cierto es que hoy en día
pocos
quieren ser tango
la natural tendencia
es a ser rumba o mambo o chachachá
o merengue o bolero o tal vez casino
en último caso valsecito o milonga

4. Este poema, unido a «No tan gotán», del cantautor Daniel Viglietti, formaron parte del espectáculo y posterior disco *A dos voces* (Montevideo: Orfeo, 1985)

pasodoble jamás
pero cuando dios o pichuco o quien sea
toma entre sus manos la vida bandoneón
y le sugiere que lllore o regocije
uno siente el tremendo decoro de ser tango
y se deja cantar y ni se acuerda
que allá espera
el estuche.
(pp. 61-62)

El bandoneón le brinda al poeta una de las metáforas para expresar la vida: «la vida es también un bandoneón». Es algo a pesar de su deseo («me jode confesarlo»), que admite una mirada religiosa (dios) o secularizada (Pichuco), que incluye una mirada social: quienes quieren ser tango, pocos, o los que desean otros ritmos, que son tendencia y mayoría.

Los movimientos del bandoneón permiten la comparación con la vida y las acciones sobre las personas: estira y reduce, y arranca: confesiones, quejas que son clamores, vértebras de alegría, esperanzas que vuelven.

Al final, sugiere, con el término «decoro», ahora siendo tango, la condición del final de la vida-bandoneón, por la imagen del estuche donde se guarda la caja, y las postrimerías de llanto o regocijo.

16. *El fuelle infinito*

Para finalizar nuestro recorrido, mencionemos otro texto narrativo, poco conocido, pero de un autor reciente; es el cuento «*El fuelle infinito*» de Gabriel Schutz (1973-), publicado por primera vez en 2001 y aparecido en un libro de cuentos de título homónimo (2006).

El cuento relata las adversidades que experimenta el personaje principal llamado Anselmo Berruti, conductor de ómnibus y, a la sazón, aspirante a bandoneonista. Su tiempo libre lo consagra a convertirse en parte de una orquesta de tango. Catalogado por sus colegas como «dedos de morcilla» por su poca habilidad en los temas que interpretan, el cuento fantástico lo coloca en un lugar diferente que no hemos encontrado hasta ahora. Su olfato le permite percibir cierto «olor» que le inspira a improvisar frente a los habitantes de su barrio, quienes tras la perplejidad son arrebatados pacíficamente hasta llegar al baile y experimentan hechos prodigiosos, en desmedro del bandoneonista Berruti.

III

La antropomorfización del bandoneón y otras conclusiones

El recorrido que hemos hecho por cien años de letras nos permite apreciar la presencia constante y original del bandoneón en ellas. No del instrumento inerte sino del fueye en acción, aun cuando descansa.

La primera acción que lo tiene de protagonista, sin embargo, no es musical; es su viaje al Plata, como objeto migrante, como «bagayito misterioso», según lo evoca Horacio Ferrer, quien desarrolló una mirada filosófica que une necesidad y providencia en su llegada, así como dependencia de su fabricante alemán, quien guarda el corazón del instrumento (el misterio de la fórmula química de sus metales).

Sin embargo, aquí ocurre un hecho imprevisto, fuera del pronóstico: el fabricante no soñó su éxito (Vicente Rossi), y en el Plata el bandoneón desarrolla el «alma» que late al ritmo de nuestra vida misma (Ferrer).

Aquí ingresa(n) la(n) mano(s) del criollo. Sólo él, recuerda Rossi ya en 1926, logró sacar el impensado éxito del bandoneón: son las «manos fuertes del criollo» (Welker), las que educen la potencialidad escondida del instrumento.

De la mano de esta mirada histórica brota la contemplación civilizatoria de Ipuche, su visión cosmológico-religiosa donde ubica al bandoneón como canal de expresión, de dolor y gozo, de África y América, del esclavo y del gaucho.

Ahora bien, estas descripciones (viaje, corazón, alma) forman parte de una omnipresente operación discursiva en torno al bandoneón: su antropomorfización.

Su bien es cierto que hemos encontrado una comparación con el reino animal, con un dejo de burla, en el bandoneón como polífono rocín que bufa asustado en medio de la orquesta (Erséguer), o la de víbora (Garet) o de oruga (Ferrer) debido a su contextura, es un recurso menor. El bandoneón, fundamentalmente, se antropomorfiza.

Esta figura de expresión, que consiste en caracterizar en términos humanos objetos inanimados o animales no humanos, sugiriendo y afirmando vivencias, sentimientos, pensamientos, creencias, formas, órganos, etc. va más allá de la antropomorfización misma, constituyéndose propiamente en metáfora.

Este tratamiento metafórico, por su valor heurístico, permite una variadísima gama de acercamientos poéticos.

Sin marcas de género, se afirma, sin más, que «el bandoneón es un hombre» (en el sentido no genérico de ser humano), como lo afirma Welker y retomamos en el título de este ensayo.

De allí que aparezca el bandoneón como catalizador de las pulsiones humanas más hondas: el dolor y el placer: «El bandoneón es un hombre que se encoje de dolor y se estira de placer...».

Llanto, plaño, gemido, sollozo y gozo pero también, y a la vez, el «eterno deber de sembrar sensualidad» con sus «compases lascivos» (Welker), cuyas variaciones impregnaban la atmósfera cálida del recinto de un aire de sensualismo y voluptuosidad (Despouey)

Como cuna, como lugar arquetípico de seguridad, de contención, del canto de cuna que relaja y llama al sueño. Como «nene chico» (Garet) al estar en el regazo de los dos brazos del ejecutante, también sugiriendo «provocantes caderas triunfales» (Garet).

Su morfología habilita, incluso, la imagen de la dentadura: «las teclas, que son como dientes blancos y negros» (Welker).

El hábitat, la atmósfera sociocultural del bandoneón, al menos en sus primeras décadas, es el arrabal. De esa impronta surge la personalidad del bandoneón «indolente y malevo» (Clara Silva).

Ferrer nos regala la contemplación de la infancia del bandoneón, como «instrumento macerado» en el Plata, de su inserción y aprendizaje: las fatigas, las dificultades, los recorridos, la enfermedad, la estabilidad, la alegría y el regocijo, los cuidados del bandoneonista y su sentimiento de niño que se prepara para ir a un cumpleaños.

Garet sugiere, para sumar a esta riqueza de tratamiento, el movimiento contrario a la antropomorfización, llegando a comparar la caja del bandoneón con la esquelética humana; estamos ante una, si cabe la expresión, bandoneonización: la caja de vértebras que contiene al corazón es como la caja del bandoneón. A este movimiento se une la invención del verbo «abandoneonar» que realiza Vidart para referirse a la voz de Gardel y está en la base de la analogía de «la vida es un bandoneón» de Benedetti.

En la segunda época del tango el bandoneón cuando se encuentra con la voz humana, según Vidart, la voz de Gardel se abandoneona.

La condición de instrumento de viento del bandoneón permite otras variaciones. Así encontramos gestualidades, como el reflejo de los «bostezos del bandoneón» (Frugoni) asociado a la música de los cafetines de El Bajo: el acto reflejo de la inspiración lenta y profunda a la que sigue la espiración como sonido y símbolo involuntario de la fronteiriza entre cafetín y mundo exterior. También la fecundidad de «el viento de los bandoneones», como fruto asociado al baile: «viruta de bandoneón» (Silva Valdés).

Asimismo, la mirada de Pallares, asociando al bandoneonista con el destino del instrumento, nos abre a la rica historia de instrumentistas, de las cuestiones asociadas al trabajo y el sustento de los músicos, a la orquesta, al público, al

baile, y al asociar el desplazamiento del instrumento al viaje de la vida y la muerte.

Desde aquí es que llegamos al culmen de la metáfora, alcanzado por Benedetti, al «la vida es también un bandoneón», a la imagen de la muerte: los «míseros bandoneones» (Benavides), el estuche que recibe al fueye en la caja para el descanso (¿final?).

Tras este recorrido una última conclusión se hace necesaria. Si bien podría decirse que menguó la presencia del bandoneón en las letras y en el conjunto del fenómeno cultural – un hecho que puede ser revertido–, el recorrido que hicimos nos sugiere otra lectura: su rápida, temprana y variada presencia –especialmente en la poesía, el ensayo y la crónica—percoló en el mar de la cultura, se hizo lugar como instrumento, como sonido y como metáfora, de nosotros.

Bibliografía

- AHARONIÁN, Coriún. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Escuela Universitaria de Música – Universidad de la República, Comisión Sectorial de Formación Permanente, 2007.
- ALFARO, Hugo. *Mi mundo tal cual es*. Montevideo: Ediciones de Marcha, 1966.
- . *Alfarerías*. Montevideo: Ediciones de Brecha, 1995.
- AYESTARÁN, Lauro. «La guitarra y el acordeón». *La Unión*, Minas, Año LXXXIII, n° 21811, 24 octubre, 1963.
- BATES, Eliot. «The Social Life of Musical Instruments», *Ethnomusicology*, Vol. 56, No. 3 (2012), pp. 363-395
- BENAVIDES, Washington. *Aquí Poesía*, Montevideo, n° 2, 1962, pp. 4-7.
- BENEDETTI, Mario. *Cotidianas (1978-1979)*. Madrid: Visor Libros, 2000.
- BRUGHETTI, Romualdo. *18 poetas del Uruguay*. Montevideo-Buenos Aires: Sociedad Amigos del Libro Rio-platense, 1937.
- DESPOUHEY, René Arturo. *Santuario de extravagancias (nóvela moderna)*. Montevideo, Talleres gráficos J. Florentsa, 1927.
- ERSERGUER, Enrique V. *Juana de Arco: (nóvela de la niñez abandonada)*. Montevideo: Claudio García, 1922.
- FERRER, Horacio Arturo (seud. Fray Milonga). «El baga-yito misterioso», *Peloduro*, Montevideo, Año I, Tercera época, n° 15, abril 23, 1964, pp. 30-31.

- . «Con el decano de la Facultad del Bandoneón», *Peloduro*, Montevideo, Año I, Tercera época, nº 20, junio 25, 1964, pp. 20-21.
- . *Fray Milonga: cronicón canyengue*. Montevideo: Alfa, 1968.
- FRUGONI, Emilio. *Poemas montevideanos*. Montevideo: Maximino García, 1923.
- GARCÍA, Guillermo Osvaldo. «Tango y clase emergente: la apropiación de la modernidad», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Madrid, nº. 36, 2007
- <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/liritang.html>
- GARET, Enrique Ricardo. *Paracaídas: poemas*. Montevideo: La Facultad, 1927.
- GÓMEZ ASCENCIO, Pablo. ««Gime, bandoneón»: aproximaciones al tango y sus narrativas», *Collectivus: revista de ciencias sociales*, Puerto Colombia, Vol. 2, Nº. 1, 2015, pp. 78-96.
- IPUCHE, Pedro Leandro. *Rumbo desnudo*. Montevideo: Monteverde & cía., 1929.
- PALLARES, Anselmo, «Teoría en dos por cuatro, muerte incluida», *Imágenes: revista de arte y literatura*, Montevideo, Año II, nº 11, octubre-noviembre1978, p. 19, con ilustración de Jorge Páez Vilaró.
- RAMA, Ángel, «El solitario Vicente Rossi», *Marcha*, Montevideo, nº 960 (22-may-1959).
- . Prólogo a: Hugo Alfaro. *Mi mundo tal cual es*. Montevideo: Ediciones de Marcha, 1966, pp. 9-12.
- ROSSI, Vicente. *Cosas de negros*. Rio de la Plata: Imprenta argentina, 1926.
- SCHUTZ, Gabriel. *El fuelle infinito*. México D.F.: UNAM, 2006.

- SILVA, Clara. «Guitarra e sombra», *Aquí Poesía*, Montevideo, nº 15, 1964.
- SILVA VALDÉS, Fernán. *Agua del tiempo: poemas nativos. Otros poemas*. Montevideo: Pegaso, 1921.
- SZWARCMAN Alejandro, «Los nuevos tangos», *Página/12, suplemento Radar*, sábado 3 de agosto de 2002, p. 3.
- VIDART, Daniel «Esencia y permanencia de Carlos Gardel», *Tribuna Universitaria*, Montevideo, nº 10, 1960, pp. 1-8.
- . «Sociología del tango», *Revista del S.O.D.R.E.*, nº 4, dic. 1959, pp. 38-80.
- . «Literatura y tango», *Capítulo Oriental*, Montevideo, Nº 43, enero 1969.
- WAINER, José – ITURRIBERRY, Juan José. «El Tango», *Enciclopedia uruguaya*, nº 43, 1968, pp. 43-58.
- WELKER, Juan Carlos. *Esquinita de mi barrio: poemas de la ciudad y del arrabal*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1927.

Mención categoría Ensayo

El bandoneón
en el Uruguay:
un ensayo
sobre su historia
y perspectivas
a futuro

Alejandro Viscarret

Prólogo

Este breve texto propone algunas reflexiones e ideas que me han ido surgiendo en algunos años de estudio del bandoneón. No solamente estudio del “simple” instrumento musical, sino también desde diversos puntos de vista que se verán en el desarrollo del ensayo.

Se plantean algunas hipótesis, conjeturas y razonamientos basados en distintas fuentes y evidencias que pretenden explicar lo inexplicable: cómo este instrumento, tan ajeno a la cultura rioplatense prevalente hace unos 150 años, tuvo cabida en un género que se venía desarrollando al margen de las clases dominantes.

Se destacarán dentro del “mundillo” del instrumento, tanto a lo largo de la historia como a futuro, algunos elementos clave: el propio instrumento, sus intérpretes, las fábricas y sus casas distribuidoras; las instituciones educativas y la educación del bandoneón en general desde sus orígenes hasta la actualidad y a futuro; los lutieres, que podrán facilitar la ejecución y optimizarán su sonido, según el gusto de sus intérpretes y, quizás también, de su audiencia.

Sobre lo afectivo, se verá que cada bandoneón carga con una historia⁵, muchas veces desconocida en profundidad, pero que está cargada de sentimientos, de emociones, de “conversaciones”⁶ con su dueño (sea que lo toque o lo haya heredado de algún familiar).

Finalmente, se lo considera como símbolo⁷, como bien su tuentario, como colecciónable, como aparato maravilloso, revolucionario, casi perfecto, que tiene capacidad de expresión, como pocos otros instrumentos, de las más diversas emociones desde la rabia al amor más tierno.

5. Mi bandoneón así lo confirma: daría para otro ensayo...

6. Más adelante el caso de Nario Recoba y “Negro”, el bandoneón heredado de su padre.

7. Solo la guitarra eléctrica y el saxofón, quizás, puedan, en un solo ícono, resumir toda una música y su idiosincrasia.

Introducción

Para casi cualquier melómano del mundo bandoneón es tango y viceversa. Seguramente pocos piensen otra cosa sin entrar en polémicas o aclaraciones⁸. Es que se trata de un instrumento “Que muchos asociamos inevitablemente con el tango”⁹.

El proceso de revalorización del “bandoneón: sonido del tango” se da, justamente, en asociación a esa música declarada por la UNESCO como patrimonio inmaterial de la humanidad (2009). Y, realmente, la humanidad se ha apoderado del tango, que se ha globalizado, se ha hecho universal.

Que alguien, por fuera del pequeño ambiente de los bandoneonistas o sus seguidores, conozca algo sobre el origen del instrumento es realmente raro. Incluso para los alemanes, en cuya región nace el “bandonion”.

Lo más probable es que se lo confunda con el acordeón. Para ser justos con los neófitos esa confusión es bastante

8. Ni el más fundamentalista interprete de Bach, negador del tango, diría que el bandoneón no tiene nada que ver con el tango.

9. Diego Bernabé, en <https://mediospublicos.uy/el-bandoneon-en-la-orquesta-de-tango/>.

lógica y entendible. Ni siquiera su propio creador¹⁰, Heinrich Band (1821-1860), se atrevió a denominarlo “bandonion”, al comenzar a difundirlo (Krüger, 2021), o a patentarlo al iniciar su comercio. A fines de los años 1870¹¹, pasa, lentamente a denominarse “bandoneón”, por analogía con la traducción de “accordion” a “acordeón”.

La primera guerra mundial interrumpió las exportaciones que recién pudieron retomarse hacia 1925¹² (tras haberse interrumpido en 1913). La estatización, hacia 1948, de la fábrica más afamada (la de Alfred Arnold) terminaría en un proceso de decadencia, con la fabricación del último bandoneón (en 1971, más precisamente), a más de cien años de comenzada la producción (en 1864) del primer “Arnold”, y ya con mucha menor calidad¹³. El último heredero de la “dinastía”, Arno Arnold, terminó dedicado, en vez de a instrumentos musicales, a la fabricación de fuelles, pero para maquinaria, lo cual aún hoy continua

10. Hay consenso actualmente en que Band, un cellista y comerciante de instrumentos en general de la ciudad de Krefeld, en la zona de Renania, no lo inventó ni lo fabricó, sino que aportó modificaciones que llevaron a la concertina, su “instrumento de partida”, a diferenciarse lo suficiente como para ser considerada un nuevo instrumento: el “bandonion”.

11. 1878 sería la primera referencia en español del nombre del instrumento (Krüger, 2021).

12. Contradice algunos anuncios previos, por ejemplo, de 1920 en la revista “Caras y Caretas”, aunque podrían haberse importado muchos ejemplares en años anteriores a la guerra y tratarse de stock remanente.

13. Con voces en forma de trapecio alargado, en vez de las legendarias Dix rectangulares cuyos “secretos” en cuanto a materiales también fueron perdidos tras la segunda guerra mundial.

realizando¹⁴. Esa virtual desaparición de los bandoneones de calidad se dio en paralelo con la decadencia del tango que venía de su década de oro, la de los años 40 (que algunos autores ubican entre 1945 y 1955)¹⁵. Dice Luis Di Matteo¹⁶: “El tango era más que el rock ahora. En la década del cuarenta, el tango estaba todo el día en la radio (...) Cuando yo empecé (...) 1955 (...) ahí ya venía declinando todo (...) y en el 70, ya había muchos menos músicos tocando tango...”. En esa misma entrevista, un consejo de Piazzolla: “Aunque te mueras de hambre al principio, tenés que quedarte en Buenos Aires”, cosa que hizo el propio Astor años antes al irse, aún muy joven, de Mar del Plata a Buenos Aires. En el capítulo “El Tango” del libro “Músicas Populares del Uruguay” (Aharonian, 2007) se escribe: “Quien no emigre a Buenos Aires, probablemente sucumba. Y si emigra, está despojando a Montevideo de otro músico de tango más, y reforzando el reinado tangístico de Buenos Aires”. En la misma línea (Bide, 2004),

14. En su página web (<https://www.arno-arnold.de/de/%C3%BC-ber-uns/historie>) da una breve cronología que se remonta a 1864 con el fundador, Ernst Louis Arnold, quien da su nombre a los también famosos ELA, luego del traspaso de la fábrica de Zimmerman a Arnold, su ex empleado.

15. Crecieron y envejecieron juntos: el enérgico mercado de exportación (a las Américas) se enlenteció con la segunda guerra mundial y la decadencia del tango; ya había abundantes instrumentos circulando que terminarían siendo el “stock” disponible con pequeñas reposiciones, hasta la actualidad.

16. “La Diaria” 21-XI-2008, edición impresa.

lo dicho por Zerrillo a Zagnoli: “Montevideo es una ciudad balnearia preciosa pero la patente para un músico es Buenos Aires...”. Los ejemplos de esta emigración “forzada” de los artistas¹⁷ uruguayos a la gran vitrina argentina son interminables. Mientras esto escribo, me comunico con bandoneonistas uruguayos de gira o en estadías más largas (estudiando y/o tocando) en Argentina. Sin embargo, Piazzolla le comentaba a René Marino Rivero “todo empieza en Montevideo y después va a la Argentina...pero naturalmente las posibilidades fueron, antes, mucho menos¹⁸”. Del continuo flujo de músicos e instrumentos de una ciudad a la otra, de un país al otro existe infinidad de casos. Se documenta con todo detalle (Dunkel, 1993) el del “fueye” de Marino Rivero. Por ello muchos temas no pueden separarse entre “lados del río”: se entremezclan, se puede hablar de procesos, no de “lados” fijos y diferenciados.

Estas problemáticas se irán entrelazando en los capítulos que siguen, llegándose al fin a algunos planteos a modo de conclusión. Este trabajo, soportado por trabajos anteriores (en bibliografía, discografía, videografía), intenta aportar elementos originales.

17. Y otros artistas, además de deportistas, destacándose el ejemplo del futbol. También (según los tiempos) artistas extranjeros han venido a desarrollar sus carreras en el Uruguay, al menos por un tiempo, desde Arolas hasta algún caso de la nueva “camada” de bandoneonistas actualmente desarrollando su incipiente carrera en nuestro país.

18. <https://www.youtube.com/watch?v=8dvs5vKA3rI>

1. El origen simultáneo del bandoneón y el tango

La historia del bandoneón tiene su origen a principios del siglo XIX. No surgió de la nada, tiene sus precedentes en las concertinas, provenientes del acordeón. Ese instrumento, es una evolución de la armónica “de boca” a la “de mano” que se potenció por uso del fuelle que, aquí en el Río de la Plata, le dio su sobrenombre: “*Bandoneón arrabalero, Viejo fuelle desinflao...*”. Hablamos, en el origen (y en principio), de ámbitos montevideanos y bonaerenses, ya que (como está en parte documentado o recogido oralmente y es bastante lógico pensar), el bandoneón debe haber llegado al Río de la Plata en barco. Documentación obtenida recientemente en su ciudad de origen, Krefeld, (Krüger, 2021) y en su región (Renania), revela viajes a Norteamérica (en 1855) de esos instrumentos creados pocos años antes (hacia 1850). Fechas muy cercanas a las indicadas por Ayestarán como la de llegada del acordeón al Uruguay (1863) y también asociadas al comienzo de la masiva inmigración europea.

Además de primeros colonos, la primera gran corriente migratoria al Uruguay, forzada desde el África, trajo consigo el germen del tango: el candombe o tango de negros. La segunda, aún más grande, trajo desde Europa los elementos

musicales que faltaban para completar el tango rioplatense, evolucionado del tango de negros y del tango criollo. El primero de esos rasgos rítmicos es la “clave”, golpe de la madera del tambor afroamericano. Su notación musical “3 – 3 – 4 – 2 – 3 – 1” completando, en suma, un ciclo de 16 semicorcheas en compás de 4/4. El segundo rasgo rítmico identificable (y aún más a una cierta distancia de esas reuniones de tambores¹⁹) es el ritmo de habanera. Su notación musical “3 – 1 – 2 – 2” (o corchea con puntillo, semicorchea, dos corcheas²⁰) que completan las 8 semicorcheas de un compás de 2/4.

La evolución fue natural: a la base rítmica clara se le sumaron elementos melódicos y armónicos, que se fueron integrando y definiendo así una nueva música “criolla” urbana. Así es que nacen, género musical e instrumento, a la par...

19. Que podemos suponer que habría entre la población blanca de intramuros y estos rituales negros “Del Recinto”.

20. Que luego Piazzolla rescataría, después de Arolas por supuesto, en lo que casi 50 años más tarde sería el “nuevo” y quizás “último” tango.

2. La llegada del bandoneón al Río de la Plata

Veamos algunos testimonios sobre la llegada del instrumento desde Europa y de cómo se integró el “bandoneón” por primera, o primeras²¹, veces en los conjuntos de tango.

Un fragmento del libro “De El Havre al Río de la Plata en 47 días: 21-11-1862 a 7-1-1863” donde Juan Carlos Wirth (nacido en 1907en Nueva Helvecia, pero emigrado a los 17 años, ¡Oh, casualidad!, a la Argentina), traduce al español: “*Un ciudadano de Sarganz (...) Herrero de profesión (...) es nuestro bandoneonista...*”. Y además que: “quedamos al aire libre para deleitarnos con música, guitarra, **acordeón** y canto” (Wirth, 1974, pag. 25) comentario que refuerza una duda: ¿Se trata de un “bandoneonista”²² o un acordeonista?

En esa duda coinciden algunos otros autores (por ejemplo: Azzi, et. al 2012), La crónica, realizada por una persona (Bion²³) no

21. Muchos avances se dan de forma independiente, paralelamente en el tiempo. Podría haberse dado el caso de múltiples ingresos y mixturas con las formaciones instrumentales utilizadas en la época y las distintas variantes de músicas a las que se aplicaban (milongas, tangos, valses, etc.)

22. Publicado en 1974, asumiendo que la traducción se realizó en años previos (a cien años de escrito el original) cabe preguntarse también si pudiera haber sido un descuido de la traducción. Tema abierto hasta que no aparezca el original.

23. Cuyos restos yacían, en 1974, en el Cementerio de Nueva Helvecia (o “Colonia Suiza”).

necesariamente especializada en distinguir este tipo de instrumentos, podría tener el error ya en la versión original. Se suman los legendarios testimonios: “Bartolo, el brasileño”, “Don Tomás, el inglés”, y “Un marinero alemán” (en 1870, 1884 y ca. 1900, respectivamente) referidos en la literatura, ya clásica, del bandoneón (Zucci, 1977). No hay mayores dudas²⁴ del uso “marino” de las concertinas y bandoneones primigenios lo que hace factibles esos “relatos borrosos” de la leyenda.

El eminentе musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán (1963) reporta, para el acordeón de dos hileras, que: “...llega al Uruguay a mediados del siglo pasado y por un azar de la investigación hemos hallado la fecha exacta de su introducción en Montevideo: el 2 de diciembre de 1852”. María Susana Azzi informa sobre un catálogo de bandoneones de un comerciante de Buenos Aires que dataría de 1880 (Krüger, 2021). En la amplia, aunque mucho más reducida oferta de publicaciones periódicas y materiales gráficos del Uruguay, aún no se han encontrado referencias explícitas al bandoneón antes del siglo XX. Casi en la misma época, en el “Montevideo Musical” de 1885 y años siguientes se publicita la venta y enseñanza de muchos instrumentos (incluyendo acordeones y “armoniuns (sic)²⁵”),

24. Worrall, 2009.

25. “Vicente Martínez - Profesor de Música. Se encarga de toda clase de composturas en particular de acordeones y armoniuns; Soriano 37”. Montevideo, 8 de junio de 1885. Director y Administrador: Francis-

sin mención al bandoneón. Pudiera habersele llamado a los bandoneones “armoniuns” por su parentesco siendo ambos de lengüetas libres. Por otra parte, el “Diccionario histórico de la lengua española²⁶” recoge en la prensa de época, unos años más tarde, demostraciones de un uso aún no consolidado del término: “mandoleón” (1912), “bandoleón” (1913), “bandoneón” (1914), “bandonión” (1914). Quizá el acordeón haya tenido un uso más extendido, principalmente en ámbitos rurales, y se cuente con más cantidad de estos que de bandoneones por lo que engloba a los demás.

co Sambucetti; Corresponsal en París: Luis Sambucetti. Ver: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/9908>.

26. <https://www.rae.es/dhle/bandone%C3%B3n>

3. El bandoneón: un instrumento a medida del tango

El bandoneón es un instrumento de viento (o aerófono) de fuelle. Décadas atrás, inmediatamente se lo reconocía como sinónimo del tango. Pero no siempre fue así y ni siquiera estuvo en las formaciones tangueras al inicio de esta música popular. Podemos decir que es un instrumento de lengüeta libre ya que el sonido se produce a través de estas, movidas por el aire aspirado (abriendo el fuelle) o “exhalado” (cerrándolo). Cuenta con un “mueble” dividido en dos cabezales (uno para cada teclado: en mano izquierda y derecha). Entre ambos cabezales, que se pueden pensar como dos instrumentos distintos (con la “caja de los bajos” que diferencia los timbres para una misma nota en manos distintas y con teclados diferentes²⁷) se encuentra el fuelle que sirve para generar la diferencia de presión y flujo de aire necesarios para mover las lengüetas. Es una “amónica de mano”²⁸. El bandoneón de tango se puede considerar como una variante del “bandonion” alemán original, proveniente de la concertina, en una especie de secuencia evolutiva.

27. En cantidad y disposición de las notas.

28. Se pueden ver imágenes y algunos detalles más en una página web uruguaya: <https://uruguayeduca.anep.edu.uy/recursos-educativos/2058>. Se destaca el faltante de intérpretes uruguayos en este recurso educativo del Uruguay, sin perjuicio de la calidad de Astor Piazzolla y Alejandro Barletta, que aparecen entre otros músicos y orquestas argentinos.

Comenta Borges, sobre el “Cosas de Negros” (Rossi, 1926): “Surgió el tango... el año doce y aún está vivo, pese a los bandoneones que lo endeblecen y a la jerga italianada de quienes lo versifican”. Agrego: versifican y musicalizan. Borges, convencido de que el bandoneón hizo más endeble al tango, probablemente extrañe el vocabulario del tango criollo, más propio de la vieja Castilla que el novel lunfardo que proliferaba por la inmigración. En 1974 Borges se arrepentiría de sus comentarios de juventud: “...hacia 1926 yo daba en atribuir a los italianos... la degeneración de los tangos... un tango “criollo” maleado por los “gringos” No el bandoneón, que yo apodé cobarde algún día, no los aplicados compositores de un suburbio fluvial, han hecho que el tango sea lo que es²⁹...”

Ante la repetida “culpa” al bandoneón del entristecimiento o enlentecimiento, del tango, opino que, en realidad, dio a la sensibilidad que se estaba construyendo (ya ni española, ni criolla, sino una nueva, permeada por la tristeza de la inmigración de las últimas décadas del siglo XIX) el sonido que buscaba. Sin embargo, sí se puede oír en las primeras grabaciones que el bandoneón toma el rol melódico de la flauta, quizás con menor ligereza. Esa sensibilidad no se satisface sino con los bandoneones “de tango” (o sea aquellos con duras voces de “acero alemán” y

29. <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2015/08/jorge-luis-borges-la-letras.html>

precisamente ajustados a la “afinación seca en octava”, no “acordeoneados”).

El bandoneón refleja esa tristeza que canta el “goruta”, en el tango “Un año más” de autoría del uruguayo Antonio Casciani (“El Canillita Poeta”, nacido en Montevideo en 1901³⁰): “Las notas plañideras, de roncos bandoneones...Se pierden en los cortes, De un tango dormilón”. Esa tristeza, ya conocida en la sórdida pampa (Troncaro, 2009) por el gaucho (también protagonista de los arrabales cuchilleros y compadritos), se acentúa por el desengaño del inmigrante que venía a “hacer la América”, pero la del Sur, con ciudades quizá no tan civilizadas como las del norte (Chicago, Nueva York, las del Canadá). Ciudades (pero también las pampas) inmersas en una cultura aún marcada por la “barbarie” (Barran, 2001).

El bandoneón fue parte de los bailes de arrabal, como lo fue luego en el medio rural, especialmente en el interior del Uruguay y la Argentina. En “Un Bailongo” de 1922 de Gardel y Razzano (pero atribuida por algunos autores a José Ricardo³¹, tanto en letra como en música) se expresa: “La orquesta se componía de bandoneón y guitarra, porque esta era una farra de las que muy poco había”. Este fragmento da una pista sobre la selección del bandoneón para el tango: su potencia sonora basada además en un fu-

30. <https://www.todotango.com/creadores/ficha/407/Antonio-Casciani>

31. <https://www.todotango.com/musica/tema/4905/Un-bailongo/>

elle muy bien logrado, era casi un sistema de audio moderno, una pequeña orquesta de baile. Acompañado por guitarra, para mayor versatilidad y libertad de los músicos de momento.

Varios autores coinciden en que los primeros “intuitivos”, quizá antes de 1900, “abusaban” (por falta de técnica) del recurso “tónica-dominante” que, en la lógica³² dispositiva original (Krapovickas, 2012), era favorecido. Esto vincula al bandoneón con su antepasado el acordeón. A modo de ejemplo: “de la ubicación caprichosa de los dedos en el teclado salía nítido un acorde de “la mayor cerrando”, y que con un poco de buena suerte se convertía en el “dominante abriendo” ” relata Luis A. Sierra sobre Joaquín Mora quien, a raíz de ese primer encuentro casi casual con el bandoneón³³, habría llegado a ser “un excelente y cotizado bandoneonista” (AA.VV., 1961).

En palabras del gran bandoneonista alemán, Klaus Gutjahr³⁴: “Los tangüeros argentinos no entendieron el bandoneón” y profundiza: “...tienen una técnica de dedos impresionante. Pero el bandoneón se toca también con el fuelle...tocan en un 95 por ciento abriendo el instrumento... El tango desaprovecha medio bandoneón”. No haber

32. Sí: contrariamente a la leyenda, el bandoneón tiene lógica, por más que Piazzolla y Saltón (1981) aseguren lo contrario. Sin embargo, eso será tema para otro ensayo.

33. Se lo había olvidado un compañero de orquesta en la casa de Mora.

34. Ver:<https://www.lacapital.com.ar/escenario/los-tangüeros-argentinos-no-entendieron-el-bandoneocutén-n403149.html>

interpretado el bandoneón como estaba previsto que lo fuera, según los métodos originales, permitió re entender el instrumento. Hoy en día se obtienen esos métodos (incluso el de Band de 1850), lo que permite entender la lógica original del instrumento, más armónica que melódica. El primer bandoneón de Marino Rivero de 130 teclas (Dunkel, 1993) le permitió iniciarse en el estudio del instrumento. Llegado un momento (ya que aprendió con un “tutor” o método impreso, ayudado por su profesor de violín³⁵) se vio limitado por el faltante de 12 notas (por ausencia de 6 botones: tenía 65 en vez de los luego estándar 71 botones).

La tradición oral, plasmada en libros recién a fin del siglo XIX (Zucci, 1977) reportaba modelos iniciales de 32 (como el supuesto primer instrumento de Bartolo “el brasilero”) y “35, 45, 55, 65, hasta llegar al de 71” teclas (que fue adquiriendo gradualmente “Pacho” Maglio). Estudios más profundos y recientes, realizados por inves-

35. De forma similar, Bela Wilda, pianista húngaro, supuestamente discípulo de Rachmaninoff según dichos de Piazzolla, fue quien enseñó a este último, mientras fue residente en Nueva York a principios del s. XX. Dice Piazzolla (Fischermann y Gilbert, 2009), además que “En Nueva York tenía un amigo que tocaba el piano, un argentino, Andrés D’Aquila. Él conocía el teclado del bandoneón y me lo enseñó. Wilda, más tarde, en las clases de música me hacía tocar Bach en el bandoneón”. Aunque a ninguno de los dos parece haberles ido mal, la ayuda de un buen profesor de bandoneón es de gran ayuda. Su escasez, como aun hoy en día ocurre en varias partes del mundo, obliga a muchos aspirantes a bandoneonista a desplazarse dentro de sus países, regiones e incluso viajar a otros continentes.

tigadoras (dos alemanas, María Dunkel y Janine Krüger, y una argentina y bandoneonista, Mercedes Krapovickas) confirman algunos aspectos de esa tradición oral. Siempre dentro del bandoneón que se utilizará en el tango, o de teclado de ubicación renana (o de Band³⁶) la evolución³⁷ es (Dunkel, 1987) aproximadamente mediante los modelos de la siguiente cantidad de tonos: 56 (28 teclas o sea 14/14, md/mi³⁸), 64 (32 teclas o sea 17/15), 88 (44 teclas; 23/21), 100 (50 teclas; 28/22), 130 (65 teclas; 34/31). En el capítulo “Breve cronología sobre el desarrollo del bandoneón” (Krüger, 2021) se presenta, además de la evolución de cantidad de botones, una estimación de las fechas de fabricación y muestra que ya para 1855-1863 existía el “bandonion” de 100 tonos (de Heinrich Band o Johann Band, Krefeld) y hacia 1890, aproximadamente, Band había avanzado hasta los 130 tonos. Ya a principios de 1900 se llega al estándar definitivo de 142 tonos.

36. O “Band’schen Tastaturen (Rheinische Lage)” (Dunkel, 1987).

37. O crecimiento, ya que muchos modelos coexistieron en función de la demanda. Por ejemplo, en “Caras y Caretas” del 14 de febrero de 1920 se ofrecen bandoneones (aparentemente ELA) de 130 o 142 tonos a \$350 o \$450, respectivamente. Un catálogo de la firma Band & Dupont, de 1863, muestra (para el mercado alemán, donde, siendo el origen, se podían tener muchas más alternativas) las siguientes opciones de numero de tonos: 20, 40, 44, 64, 70, 88, 100, 104 y 130 (correspondientes a la mitad de botones, es decir: 10, 20, 22, 32, 35, 44, 50, 52 y 65 botones). Aun en esa fecha no se dispone de 142 tonos (Krüger, 2021).

38. “md/mi” refiere a “mano derecha/ mano izquierda”.

El “golpe de palo” certero del tango-candombe primigenio no lo podemos encontrar en el acordeón que se abre hacia los costados. Organológicamente, por diseño, no puede dar ese ataque, ese “golpe de presión”. El bandoneón sí puede darnos ese fuerte ataque, en especial al abrir el fuelle o “tocar abriendo” según en la jerga. De ahí que “el tango se toca 95% abriendo”, más allá de que se haya refinado, tras más de un siglo de “escuelas bandoneonísticas”, de los primeros “intuitivos” a los actuales “académicos-conservatoristas” (que han Enriquecido al tango con el retorno de la música de vanguardia al bandoneón que nació ya disponiendo de ella, hacia 1850, aunque hoy no lo parezca). Ese carácter percusivo que se requiere al bandoneón en el tango casi ningún instrumento puede darlo.

Finalmente, como “prueba” de que el bandoneón de tango realmente fue una interpretación “de un instrumento alemán por parte de italianos” en el Río de la Plata tengamos en cuenta las re afinaciones que se realizaban (en la mayoría de los casos³⁹) a los bandoneones de estudio o profesionales en esta región como mejora, para darles completitud cromática en el rango de 5 octavas que se cubren con los modelos de 142 tonos.

39. Algunos no se ajustaban como testimonian muchos instrumentos existentes y los métodos de estudio.

4. Genealogía y escuelas de bandoneonistas uruguayos

Argentina ha consolidado verdaderas escuelas del bandoneón de tango, cada una con sus diversos estilos. Cabe destacar que también en Uruguay el bandoneón no es exclusivamente tanguero. En el interior en especial se tiene esa mixtura, ese “gradiente” entre el “polo suroeste” tanguero “Buenos Aires-Montevideo” y el “polo noreste” polquero de Rio Grande do Sul.

Marino Rivero fue más lejos que la música popular ciudadana y rural, llegando a lo académico: desde el barroco de Bach, más emparentado al bandoneón a través del aerófono órgano, a las vanguardias de su época en la música electroacústica.

En el libro “Leopoldo Federico, el inefable bandoneón del tango” (Dimov & Echenbaum, 2009), el único bandoneonista uruguayo destacado entre más de veinte es Federico “Freddy” Agustín Scorticati, seguramente con justicia, pero omitiendo quizá a otros. Parece poco, pero la población argentina es diez veces⁴⁰ mayor a la uruguaya...

A diferencia de lo que vemos en estudios realizados en Argentina⁴¹, en Uruguay no se conoce extendidamente una identificación de escuelas o “genealogías maestro –discípulo”. Para este trabajo, en base a un simple muestreo

40. Actualmente unas 13 veces mayor.

41. Clásicos como Zucci (1977) o más recientes (Hasse, 2008)

(aunque parcial y sesgado), se propone analizar procedencias de algunos bandoneonistas.

Sin embargo, la tendencia actual es hacia la selección de una multiplicidad de maestros, elegidos por discípulos que tienen otro tipo de recursos educativos, en especial internet en estos últimos años.

Desde su creación, el “bandonion” (Krüger, 2021) fue un instrumento para clases burguesas (equivalente quizá a las clases medias del siglo XX). El esfuerzo para comprar el instrumento era suficiente y la enseñanza particular (hasta entonces casi exclusivamente para la clase alta o la aristocracia) era prohibitiva. Por ello se desarrollaron, en paralelo al propio instrumento, métodos de autoaprendizaje, o “autodidactas”, en forma de métodos (basados en la referencia a los botones o teclas mediante números y símbolos indicados a su lado en los “manuales” o teclados).

Ya en los albores del bandoneón en el tango, fueron los guitarristas los que en mayor grado se volcaron al instrumento, sabedores al menos de los rudimentos musicales. Ese fenómeno se ha dado en las últimas décadas en las que instrumentistas consolidados en algún instrumento “se pasan al fueye”, respaldados por sus experiencias musicales previas.

Se han identificado algunos “puntos calientes” en el mapa musical uruguayo del bandoneón con “rasgos de escuela”

que, quizá por la reducida cantidad de intérpretes vinculados, no han podido identificarse como tales. Es el caso (sin perjuicio de otros aun no identificados) de las “escuelas” de Montevideo (mención especial a barrios como Unión y Cerro), Florida, Tacuarembó, Rivera, Salto y Paysandú. Se destacan bandoneonistas provenientes de Europa, ya al final de las corrientes migratorias (italianos en particular), o de Argentina, que desarrollaron sus carreras en Uruguay, por lo que se pueden considerar “bandoneonísticamente uruguayos”. Serían casos como los de Donatto Raciati (nacido en Italia) o Toto D’Amario (nacido en la Argentina) que trabajaron hasta el final de sus vidas en Uruguay.

En Argentina (Hasse, 2008) se han identificado varias escuelas: criolla, clásica, francesa, de Avellaneda, de Rotterdam e incluso japonesa, sin hacerse mención a la existencia de una escuela uruguaya. Individuos de la talla de Maffia, Laurenz, Troilo, Piazzola y otros notables representan, por su impacto, cada uno su propia escuela hecha persona.

En el recuadro siguiente se refleja esa breve investigación realizada por el autor, basada en diversas fuentes⁴² con testimonios de bandoneonistas, tanto en actividad como retirados. Como primer muestreo (ni aleatorio ni representativo), se acotó a treinta individuos este breve “árbol

42. Libros, revistas, internet, entrevistas y llamadas.

genealógico” que pretende mostrar interacciones, dependencias, y alguna posible identificación de escuelas. A futuro se espera la casi desaparición de escuelas nítidamente diferenciables, en virtud de la globalización. Algunos bandoneonistas incluidos no son uruguayos, pero por la gran cantidad y calidad de intérpretes que los citan, se los considera en esta primera “foto panorámica”. Las flechas apuntan desde “maestro” a “discípulo”. Se destaca el caso de varios maestros para un mismo discípulo (actualmente una práctica común) y, a la inversa, un solo maestro para varios discípulos (antiguamente más normal). Muchos bandoneonistas aprendieron con sus padres como es el caso de Leonel Gasso, Néstor Váz y de Raúl Jaurena⁴³ por lo que no se les indica un maestro previo. En el caso de Jaurena, tampoco se ha podido identificar referencia clara a un “discípulo” suyo como tal, aunque ha dictado “master classes” y enseñado a muchísimos bandoneonistas y músicos de tango en general.

Jorge Goyos veía ya en 2017⁴⁴ la renovación de su generación con la que ya tocaba el bandoneón, de forma consolidada, al pasar del siglo XX al XXI, al decir que: “Últimamente, en cambio, han surgido talentosos bandoneonistas principalmente del interior, como Nario Recoba de

43. Francisco Jaurena.

44. <https://semanarioelpueblo.com.uy/2017/05/24/jorge-goyos-el-bandoneon-y-la-cumparsita/>

Rivera, Leonel Gasso de Florida y también siete jóvenes de Montevideo que van suplantando a la guardia vieja.” Una de las características destacables de esa nueva “cama- da” es su versatilidad. Según Recoba⁴⁵, preguntado sobre su trabajo en un género como la música tropical con Lucas Sugo, dice “primero está la música”, más allá del bandoneón. Algunos bandoneonistas⁴⁶ además de una relación “maestro – discípulo” desarrollan una fuerte relación de paridad, como colegas, relación de intercambio por lo tanto de aprendizaje, referida infinidad de veces como fuente de conocimiento aplicado (o “piques”, como se los suele llamar).

45. https://www.youtube.com/watch?v=RqWzY_mSnh8

46. <http://ciudaddetango.blogspot.com/2012/07/debuta-la-orquesta-montevideo-tango.html>

Bandoneonista	Décadas en actividad (aproximadas)				
	1910 a 1940	1941 a 1960	1961 a 1980	1981 a 2000	2000 a 2020s
1- Alberto Rodríguez	=====				
2- Arturo Bernstein	=====				
3- Pedro Laurenz	=====	=====	=====		
* 4- Federico Scorticati	=====	=====	=====		
5- Minotto di Cicco	=====	=====	=====		
6- Luis Di Matteo			=====	=====	=====
7- René Marino Rivero			=====	=====	=====
8- Neubal Botero			=====	=====	=====
9- Jorge Malváres				=====	=====
10-Raúl "Tito" Vallarino				=====	=====
11-Miguel Trillo				=====	=====
12-"Toto*" Bianco				=====	=====
13-Héctor U. Passarella				=====	=====
14-Alejandro Barletta				=====	=====
15-Néstor Vaz				=====	=====
16-Raúl Jaurena				=====	=====
17-Néstor Marconi				=====	=====
18-Eduardo Marcusse				=====	=====
19-Martín Pugín					=====
20-Verónica Rumbo					=====
21-Nario Recoba					=====
22-Leonel Gasso					=====
23-Sebastián Mederos					=====
24-Sergio Astengo					=====
25-Ramiro Hernández					=====
26-Ignacio Aldabe					=====
27-Zulma Soarez					=====
28-Alberto Quiroga				=====	=====
29-Marcos Madrigal		=====	=====	=====	
30-Rodolfo Mederos			=====	=====	=====

* Alejandro "Toto" Bianco

El tango es el tango y no es polca. El bandoneón es bandoneón y no es acordeón. De forma bastante predecible, en el centro del país conviven esos dos instrumentos y es Tacuarembó, “la patria de Gardel”, el epicentro de músicas hibridas que utilizan indistinta o complementariamente ambos instrumentos. Ejemplo reciente, musicológicamente analizado, es el de los “Gauchos de Roldán”. Tacuarembó es cuna del virtuoso René Marino Rivero, con rasgos de “escuela ecléctica” del bandoneón. Es toda una zona que incluye a otros departamentos del país, como Salto, Paysandú y Rivera, con gran cantidad de bandoneonistas. No es casualidad que dos discos de una de las series de ediciones musicológicas más relevantes del mundo (“Smithsonian Folkways”) se hayan producido a partir de grabaciones “de campo” (posteriores a los años 1990 grabadas en estudio⁴⁷ no como “folklore puro”). Se trata de “Los Gauchos de Roldán⁴⁸” y “Bandoneón Pure⁴⁹” con librillos (o “liner notes” que pueden accederse de forma libre, y son valiosas piezas de la aún escasa producción

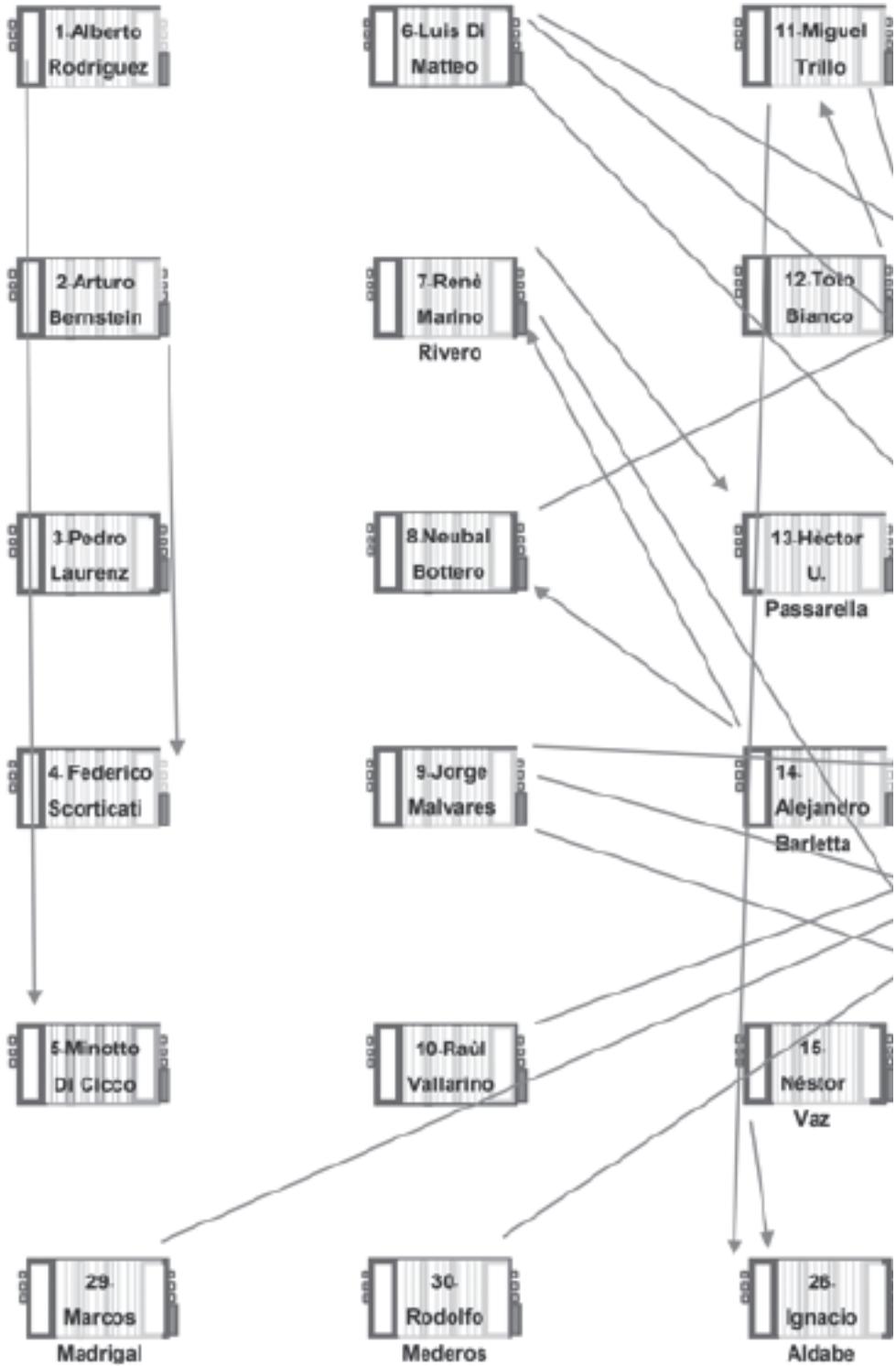
47. A diferencia de lo recabado por Curbelo. Ver: <https://archivo.8bajos.org/> . “Bandoneón Pure” presenta rasgos de “toma de campo” pero se trata de un académico como Marino Rivero.

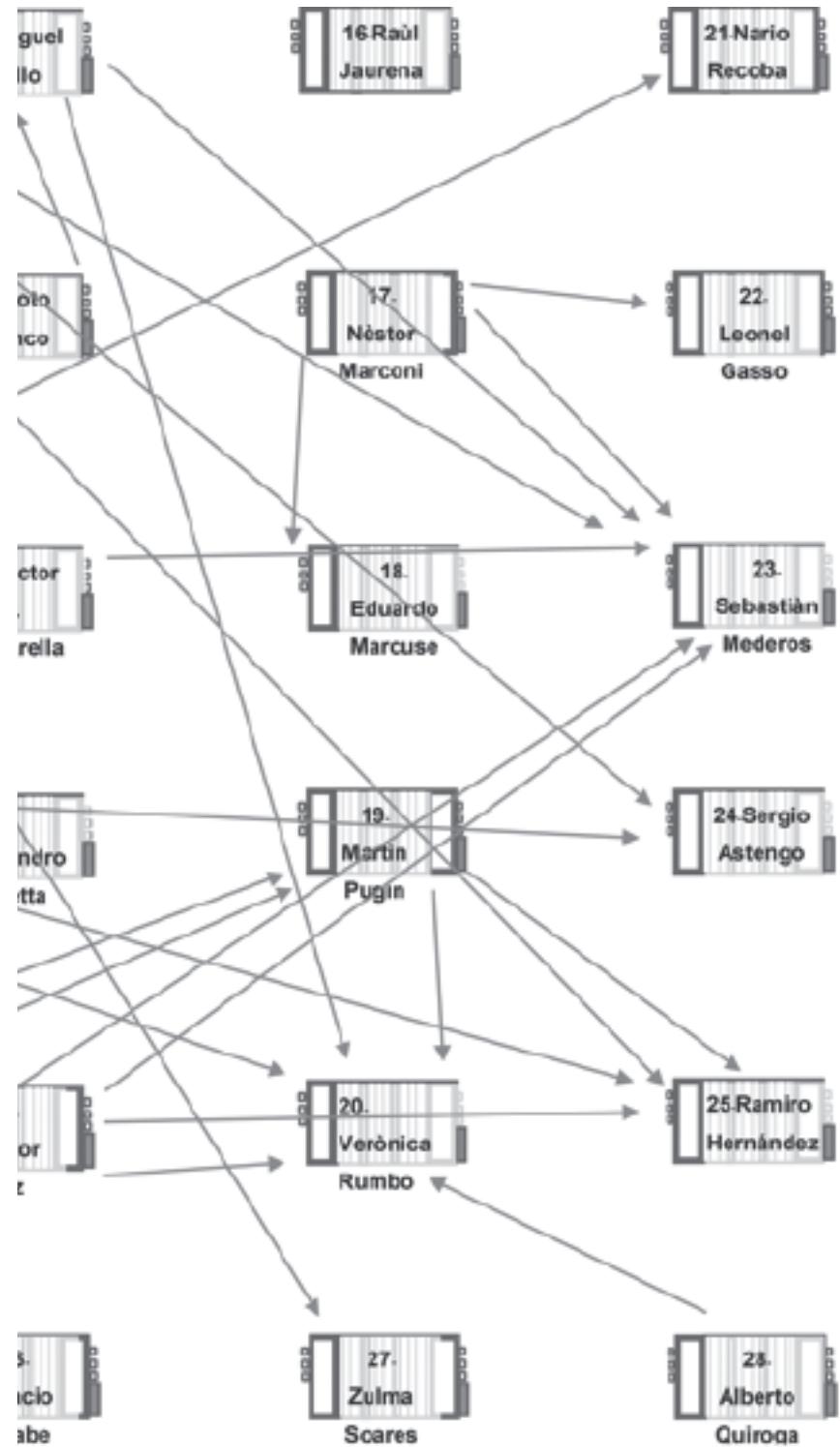
48. <https://folkways.si.edu/los-gauchos-de-roldan/button-accordion-and-bandoneon-music-from-northern-uruguay/latin-world/music/album/smithsonian>

49. <https://folkways.si.edu/rene-marino-rivero/traditional-music-of-the-world-vol-5-bandoneon-pure-dances-of-uruguay/latin-world/album/smithsonian>

musicológica de las músicas locales⁵⁰) confeccionados por los eminentes musicólogos Dunkel y Curbelo, respectivamente. María Dunkel, es alemana y una de las mayores investigadoras del bandoneón (y otros instrumentos de la familia de las “armónicas”) a nivel mundial. José Curbelo, brasileño, se ha especializado más bien en el acordeón, pero también en el bandoneón ya que es inevitable la relación e interacción entre ambos instrumentos.

50. Y paradójicamente, ambas escritas por autores extranjeros, una alemana y un brasileño.





El bandoneón parece haber sido siempre costoso (al menos nuevo y en sus mejores versiones que, en el Río de la Plata fueron casi exclusivamente los de 142 voces⁵³). Existe infinitud de relatos que dan cuenta de los esfuerzos, de meses o años de ahorros⁵⁴ para poder comprar uno. Lo investigado recientemente (Krüger, 2021) da cuenta de bandoneones cuyo costo variaba entre unos 150 y 500 pesos (argentinos) en la década 1920-1930, mientras una guitarra costaba de 5 a 15 pesos y un violín unos 30 pesos. Sin tener en cuenta el efecto de la demanda en el precio (el bandoneón era realmente la novedad en esos años), podríamos convertir esos precios a unos 1.500 a 5.000 dólares de hoy en día, para el caso del bandoneón. Ese rango de valores coincide casi perfectamente con lo que es posible observar en la oferta actual de bandoneones, sin perjuicio de que son verdaderas reliquias. Un ejemplar en excelente estado se puede llegar a ofrecer a unos 3.000 a 5.000 dólares, mientras que los de menor rango (posguerra, voces de acordeón romboidales, cubiertos de celuloide en vez de laqueados y nacarados en algún grado) o peor estado en el caso de los “pregoneros” (y peines de zinc, preferentemente) pueden oscilar entre 750 y 1.500 dólares. En todo caso, no son montos que cualquier asalariado pueda pagar sin realizar ahorros por un buen tiempo.

53. “Bandonion rheinischer Tonlage” o “bandoneón de disposición de tonos renana” sería la denominación de la variante que, con 142 voces o 71 botones, se convirtió en el estándar del tango en el Río de la Plata.

54. 20 salarios mínimos en Argentina (Ramos, 2022).

6. La enseñanza del bandoneón

La enseñanza del bandoneón se ha retomado más extensamente (siempre dentro de las limitaciones impuestas por la bajísima exposición del género insignia, el tango, en los medios de comunicación masivos). En particular por parte de orquestas escuela y, más recientemente, en conservatorios. En opinión del autor, el impacto de la declaración de UNESCO ha causado un evidente auge, más allá de que, naturalmente, el bandoneón como el tango pudiera estar en “el CTI” (ver más adelante palabras del gran tanguero Esteban Toth). En los últimos años, se han desarrollado dos métodos de estudio realizados por uruguayos. Se trata del “Método de bandoneón uruguayo para gurises” de Sebastián Mederos y del método o “Manual de enseñanza del bandoneón” de Raúl Jaurena (culminado y revisado por su alumno Amijai Shalev en virtud del inesperado fallecimiento de Jaurena en 2021) que se centra fundamentalmente en ejemplos aplicados al tango.

En Argentina se han publicado varios métodos y algunos autores (Hasse, 2008) los han asociado a ciertos referentes o pilares de algunas escuelas bandoneonísticas. Desde el primer método de Pedro Maffia (1931), de donde proviene Marcos Madrigal y su propio método, se destacan (Hasse, 2008) los métodos de Brignolo, Coviello, Lipesker-Hanon, Marcucci

(proveniente de Bernstein). Se han identificado⁵⁵ otros métodos editados en Argentina además de la mención al método de Edgardo Pedroza en Uruguay el cual este autor no ha llegado a conocer. Otros métodos⁵⁶, a nivel internacional, provienen de autores alemanes, tanto previos a la existencia del tango, como posteriores.

Se espera que los métodos uruguayos tengan impacto en los próximos años o décadas, aunque la forma de enseñanza está actualmente volviendo a la modalidad autodidacta. A diferencia de lo que pasaba hace 100 años (basada en cursos por correspondencia), hay acceso casi ilimitado a la información gracias a las nuevas tecnologías. Surge de la versión taquigráfica de la reunión⁵⁷ entre la Comisión de Educación y Cultura y Raúl Laurenzo (Presidente de la Fundación Cienarte) que, para entonces, en palabras de Laurenzo “debía hacer unos treinta años que en este país no aparecían bandoneonistas, y el bandoneón es un instrumento emblemático del tango. Los bandoneonistas jóvenes tenían mi edad. Por eso dijimos: hay que trabajar sobre el bandoneón. Lo hicimos y aparecieron 10 bandoneonistas jóvenes, menores de veinticinco años”. Ese reporte coincide aproximadamente con lo indicado por Goyos, citado anteriormente.

Hay que destacar que no todos los “maestros” de ban-

55. <https://www.eltangoysusinvitados.com/2012/03/bandoneon.html>

56. <https://www.bandomecum.com.ar/metodostutores-de-bandoneon/>

57. Realizada el 11/12/2013.

doneón pueden⁵⁸ o quieren enseñar el instrumento. En uno de los métodos de más reciente publicación (Madrigal, 2009) el “inefable” Leopoldo Federico expresa al respecto: “no puedo dejar de lamentar que yo no me haya dedicado a la enseñanza, para por lo menos tener la satisfacción de que algún día alguien diga: “Este pibe es alumno de Federico”. En definitiva, está reconociendo la posibilidad de trascendencia indirecta, es decir a través de los discípulos que, a veces, tienen algunos maestros que no han sido reconocidos directamente por su obra o como intérpretes. Viceversa, muchas veces los discípulos llevan, aun no siendo tan destacados como sus maestros, ese “pedigrí” de haber estudiado con ellos.

58. A veces por su formación autodidacta, no cuentan con un sustento teórico o un método para poder transmitir sus conocimientos. Sin embargo, es posible, como se ha visto repetidamente en su historia en nuestra región, la enseñanza del instrumento aún entre “analfabetos musicales” (dicho objetivamente, pero con total respeto y reconocimiento) o “intuitivos” como se los llamaba antiguamente. Por otra parte, en el otro extremo del espectro formativo, grandes virtuosos, como Leopoldo Federico, no pueden dedicarse a la enseñanza debido a su intensa actividad como destacados profesionales que suele ocuparlos desde edad muy temprana.

7. La lutería de bandoneón en Uruguay

Usaremos “lutería” para identificar a la profesión de los artesanos que fabrican o reparan instrumentos musicales por ser la forma establecida por la Real Academia Española (<https://www.rae.es/dhle/lutier>), proveniente a su vez del francés *luthier* y esta palabra de la voz *luth*, laud. UNESCO (<https://ich.unesco.org/es/RL/el-tango-00258>) acepta desde 2009 al tango en la “Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad”. Esto ha desencadenado un nuevo auge del género, en especial en Uruguay, donde se apreciaba un preocupante aletargamiento e invisibilización. El tango, que siempre ha sido discutido en cuanto a su verdadero valor artístico y aptitud a los tiempos que corrieran, y se lo declaraba “muerto apenas nacido”, se ha resistido a ser olvidado, aun en épocas en que su baile era tabú y sus letras fueron censuradas.

UNESCO destaca en el tango los valores de “afectividad, artista, clase obrera, compositor, comunicación intercultural, coreografía, danza, esclavitud, inmigrante, música instrumental, música vocal, orquesta, poesía”. La mayoría de esos conceptos aplican al bandoneón.

La afectividad se asocia a todo el universo del bandoneón, además de al tango su principal contribución. Y afecta al flujo y “disponibilidad operativa” de bandoneones en

el país. Hay evidencia de que ese sentimiento, ese afecto por el instrumento no es exclusivo del Uruguay. Resulta que el bandoneón “respira”, “gime”, puede ser acunado, consuela, tiene voz, sufre el dolor, como también dice la letra de uno de los tangos que más sentimiento le asocian al instrumento (Bandoneón Arrabalero, 1926): “Te llevé para mí pieza, te acuné en mi pecho frío... Yo también abandonado me encontraba en el bulín...Has querido consolarme con tu voz enronquecida y tu nota dolorida aumentó mi berretín.”

Leticia Canella (2023) reporta esa afectividad hacia el bandoneón en las personas que han entrevistado y ha terminado “casi llorando” al sentir esa carga emocional. Cualquier persona vinculada al instrumento no deja de conmoverse al escuchar esos relatos. Esa afectividad condiciona la cantidad de instrumentos disponibles para tocar en el Uruguay, y altera el valor de mercado. Los propietarios “afectuosos” no aceptan venderlos a cualquier precio. Como ejemplo: Nario Recoba relata⁵⁹ un intento de robo de “El Negro” (bandoneón heredado de su padre⁶⁰) y publica (en su “muro” de Facebook) al encontrarlo, en 2015: “tenerte NEGRO es volver a vivir”. En entrevistas posteriores refiere a “un dolor desgarrante” al saber del robo de su bandoneón. Le habla, le expresa: lo siente como a una persona.

59. <https://cooltivarte.com/portal/comunicado-urgente/>

60. <https://www.youtube.com/watch?v=qSgBPU6Iq2c>

Esto confirma no solo el sentimiento de familiares hacia un instrumento heredado (en general padres, abuelos), sino de los propios músicos, aun siendo profesionales destacados.

Canella comenta que esa cantidad de aproximadamente 60 instrumentos que existen, como mínimo, podría estar siendo afectada actualmente por haber sido vendidos unos y comprados otros. En definitiva, se trata de un “balance de instrumentos” existentes, un tema de “oferta-demanda” regulado por el mercado, contra el que atenta, en buena parte, el creciente interés fuera del Río de la Plata en la música de tango y el bandoneón.

Decir que los AA son “los Stradivarius de los bandoneones” no es para nada exagerado. Cada instrumento es como una persona. Pero, como dos hermanos gemelos en apariencia pueden ser casi indistinguibles, hasta por sus propios padres⁶¹, al hablar su carácter a veces permite diferenciarlos. Algunos bandoneones suenan increíblemente bien, y otros muy mal. Aun siendo números de serie consecutivos, pueden fabricarse con grandes diferencias (Ripley, 2006). Si bien es subjetivo el “sonar bien”, se puede objetivar mediante opinión de expertos. Se destacan en general algunos ejemplares preguerra de AA o similares (Premier, algunos ELA, aun siendo de peines de aluminio). El “misterio” del

61. Conozco casos reales que lo confirman.

buen sonido puede explicarse, en algunos casos, más allá de la fabricación, por el uso adecuado y sostenido. Es conocido que cuanto más y mejor se toca un bandoneón, mejor sueña. Sin teorizar demasiado podríamos conjeturar que sus estructuras se van amoldando a las vibraciones y se “resisten” cada vez menos a ellas. Ante similares misterios, los violines construidos por Antonio Stradivari siguen siendo estudiados hasta la fecha, cosa que para los bandoneones aún está en sus fases iniciales, si bien se han empezado a realizar estudios en la región⁶².

El nuevo auge mundial del bandoneón (con escuelas extendidas casi por todo el mundo⁶³), genera la necesidad de más y nuevos instrumentos, basados en las antiguas técnicas, pero innovando necesariamente debido a los “secretos perdidos” (por la guerra y por profesiones desaparecidas por falta de trabajo, como la lutería).

Muy buenos estudios se han encarado en Uruguay, así como en la vecina orilla en procura de alternativas electrónicas al bandoneón tradicional, algunas basadas en dar continuidad al fuelle como controlador de sonido (que antes de la electrónica lo era y seguirá siendo en los bandoneones tradicionales). A veces, más que en un órgano,

62. Bentacour, et. al (2019) y Ramos, et. al (2022).

63. Ver, por ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=UwMt-fjONeaw>

se puede pensar al bandoneón como en un verdadero “sintetizador decimonónico”, con sus posibilidades expresivas de vibratos, ataques, variaciones dinámicas abruptas, su continuidad sonora casi ilimitada (más allá del “abriendo-cerrando” que los buenos interpretes pueden disimular más que bien) rasgos que lo hacen casi inimitable.

Se ha dicho, y se comparte por este autor, que un instrumento no solamente es valioso (en términos musicales, no económicos) por sus cualidades acústicas, únicamente, por su condición (“top condition” al decir de los norteamericanos). Es crucial contar con cantidad y calidad de instrumentos. Bandoneones de la calidad intrínseca original de un AA o un Premier que no hayan sido excesivamente maltratados, con un adecuado trabajo de mantenimiento de lutier y un posterior buen uso, puede recobrar el nivel que pudiera haber tenido 80 o 90 años atrás.

En Uruguay se cuentan con los dedos de una mano los lutieres con experiencia en los que se puede confiar trabajos como la afinación, ajuste de las máquinas y otras reparaciones. Recién en los últimos años se ha comenzado a fabricar fuelles nacionales (anteriormente venían exclusivamente de Argentina, de casas como la reputada Weckesser). El lutier alemán Carsten Heveling (Krüger, 2021) diferencia el trabajo de “reparación” que encuentra en muchos especímenes provenientes de Argentina del trabajo de

“restauración” que los artesanos europeos procuran: “fundamental aquí es devolverles a nuestros bandoneones su antigua belleza de sonido, su potencia, su hermeticidad y también su fiabilidad y durabilidad”.

Producto de la no disponibilidad de repuestos (en especial voces) luego de la segunda guerra mundial se ha dado el desmantelamiento de (quizá demasiados) ejemplares, “canibalizados” para reparar otros bandoneones, en principio mejores. Se ha “desvestido santos para vestir otros” como reza el dicho. Se puede estimar que la cantidad de “dados de baja” (por ese motivo u otros, como mal trato o inadecuado almacenamiento y preservación) no supera el 5-10% del total, por lo cual la cantidad mermada, seguramente, no es producto de esa práctica “obligada”.

Sí es evidente la “emigración” (o “repatriación” como es visto por los alemanes el retorno de los instrumentos exportados hace más de 80 años) de instrumentos antiguos ya que hay una fuerte actividad bandoneonística en Europa, tanto en Alemania, como Francia, Holanda y también en países nórdicos e incluso países del sudeste asiático (además del conocido “caso japonés” de gusto por el tango) como Corea.

Los bandoneones existentes en el Uruguay suelen tener estética descuidada, lo cual se intentará revertir por parte

de los nuevos lutieres y a demanda del nuevo mercado que parece emerger “a partir de 2009”.

Se trata del contraste entre el “país de las vacas gordas” que podía/quería, aun con esfuerzo, comprar bandoneones y el actual, inmerso en un mundo totalmente distinto. Hoy el grado de profundidad y quizá de calidad del trabajo “depende de cuanto pueda pagar el cliente” en dichos del lutier Ricardo Matteo⁶⁴ durante una “Master Class” de lutería. La economía en Uruguay actualmente es restricción para lograr un trabajo de calidad. En muchos casos no ha sido necesario (por falta de uso) realizar mantenimientos por muchos años e incluso décadas. Dunkel (1993, pag. 12) reporta que el bandoneón de Marino Rivero solo fue afinado una sola vez en 60 años, aún con un uso intensivo.

Actualmente se están fabricando (Estol, Fischer) bandoneones en Argentina. Se destaca el Taller Galván por su gran calidad en recuperación de bandoneones siguiendo los conceptos “europeos”, comentados anteriormente, que consideran, además de la confiabilidad, la estética del instrumento. Esos pequeños detalles también hacen a la mejora de la calidad de ejecución. Se pueden escuchar aún (y no solamente en grabaciones históricas) muchos bandoneones desafinados (más allá de los “estilos de afinación”

64. <https://www.youtube.com/watch?v=qwawL-pt2Yk&t=1151s>

como es la afinación de oído, o por quintas) y con golpes de tecla o zapatillas excesivos.

En Uruguay solo quedan tres lutieres o afinadores de bandoneón que desarrollaron sus carreras profesionales en el siglo XX: Julián Dutra (en Rivera), Mario Bianco y Ricardo Matteo (en Montevideo). Como puente con los nuevos lutieres del siglo XXI, un discípulo del ultimo, José Mangino, se encargó de trasferir los conocimientos que aportó durante una estadía de un mes (abril de 2022) el lutier Stefan Fuhrich (alemán a sugerencia de Ricardo Matteo, ya que los considera los mejores). Ello como parte del proyecto “El Bandoneón: Sonido del tango”, presentado como “Una iniciativa para salvaguardar el sonido identitario del tango en Uruguay”. Esa transferencia de conocimiento procura generar una nueva “camada” de artesanos que se dediquen a sustentar el inventario de bandoneones en las mejores condiciones posibles y de esa forma intentar revertir el deterioro (producto de los factores antes mencionados) que se ha tenido. Deterioro que va desde simple oxidación de las voces o pequeñas fugas en las badanas de los fuelles, hasta instrumentos virtualmente desintegrados. Como cuenta Dutra⁶⁵ (premio Carlos Gardel 2016), han llegado a veces en forma de cientos de pedazos producto de maltratos, a veces tan disparatados como el enterramiento o la intemperie.

65. <https://www.youtube.com/watch?v=z1h-yo4vPCk>

Resumimos aquí⁶⁶, en forma de listado, un registro de antiguos vendedores y casas de reparación de bandoneones recabado en la información de las etiquetas encontradas por Heveling que restaura en Europa ejemplares retornados hacia allí desde el Uruguay entre otros países:

- 1- Campo, Palacio de la Música, Montevideo / Uruguay: la impresión al lado de la chapa de ingreso de aire (con el nombre “Campo” estampado en ella) agrega “Fabricado especialmente para Palacio de la Música por Alfred Arnold-Carlsfeld-Alemania.”
- 2- Bianco, 18 de Julio 1296, Loc. 15/16, Montevideo / Uruguay: “Afinaciòn – Reparaciones – Compra – Venta de Instrumentos Musicales”
- 3- Bianco Instrumentos Musicales, Montevideo / Uruguay: “Instrumentos Musicales”
- 4- Bianco LTDA, 18 de Julio 1296, Loc. 15/16, Montevideo / Uruguay: “Afinación –Compra – Venta de Instrumentos Musicales. Afinadores Oficiales de AUDEM”
- 5- Bianco S.R.L., 18 de Julio 1296, Loc. 15/16, Montevideo / Uruguay: sin mayor detalle.

66. Compilado en forma de galería fotográfica en: <https://bando-bandodo.de/verschiedenes/stempel.html>

- 6- Anastasio Carpini, Calle Ejido 1070, Montevideo / Uruguay: “Afinador, Técnico de Armoniums, Bandoneones y Acordeones. Reparación de voces en General.”
- 7- Dulcini, Montevideo / Uruguay : “Anexo- Venta de Bandoneones y Composturas y Afinaciones. Academia “AA”. A Dulcini”
- 8- “Academia AA”, A. Dulcini, Montevideo / Uruguay: sin mayor detalle.
- 9- Ottado Garrido, importadores, Montevideo / Uruguay: “Establecimiento Musical”
- 10- Juán M. Gonzalez, El Hogar De La Música, Montevideo / Uruguay: “Importadores”
- 11- Alfredo Martinez, Paysandú / Uruguay: “Compositor y Afinados Electrónicos. S.E. Pereda y Washington – Paysandú”.
- 12- Ricardo Matteo, Montevideo / Uruguay: “Bandoneones. Restauración-Afinación-Ventas”.
- 13- Guillermo Saborido, J. M. Blanes 1087, Depto 1. Montevideo / Uruguay: “Especialista en afinaciones de bandoneones. Reposición de voces – Materiales de Alemania. Composturas de todas

las clases-Trabajo Esmerado”

- 14- G. Da Silva, Agraciada 1887, Montevideo / Uruguay: “Bandoneones-Acordeones- Armoniums. Reparaciones en general. Toda clase de repuestos”.
- 15- Taller Da Silva, Agraciada 1801, Montevideo / Uruguay: “Bandoneones – Acordeones. Reformas Completas. Afinaciones. Venta de Instrumentos de ocasión.

Este listado también nos advierte de la fuga de instrumentos⁶⁷, otro factor a tener en cuenta en la sustentabilidad

67. Además de Heveling, existen algunos otros “dealers” en Europa. Un ejemplo , cuya “filosofía”, según consta en su propia página web (<https://aa-bandoneon.de/>), en traducción del autor, expresa: “Yo ofrezco solo bandoneones con teclado de sistema renano (argentino), mayoritariamente de 142 tonos, a veces también de 152 tonos. Los bandoneones que ofrezco son mayoritariamente re importaciones desde Sudamérica”. Dicho lo anterior sin ánimo de poner juicio sobre esa filosofía. Todo lo contrario, de hecho, la información que brinda (fotografías de muchísima calidad y detalles de marcas y modelos) han sido muy útiles, en particular para esta investigación. En definitiva, se trata de las leyes de “oferta-demanda” en un contexto “fuera de la época de oro” del tango y el bandoneón en consecuencia en el Río de la Plata, con el agregado de un “País de las vacas gordas” que dejó de existir apenas terminada esa “década de oro”. Según se expresa en “Pobre Bandoneón”, publicado por “La Diaria” (<https://ladiaria.com.uy/lento/articulo/2018/12/pobre-bandoneon/>), sería egoísta intentar retener esos ejemplares, pero en definitiva el tema es, por lo menos, polémico, a la luz de la ley que prohíbe la exportación de bandoneones desde la Argentina a otros países (<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/160000-164999/160433/norma.htm>) pero que aún “no ha

del bandoneón en el ámbito local, aunque quizá, los existentes fueran suficientes para todo el “bandoneonismo” del mundo. La limitación en el acceso a instrumentos de calidad a costos “razonables” es, sin dudas, una fuerte restricción a la hora de elegir ese instrumento que, además, no es visibilizado en la vida cotidiana, ni por los medios de comunicación en general.

sido reglamentada” (Krüger, 2021).

8. La investigación sobre el bandoneón en el Uruguay

La investigación referente al bandoneón, está aún en una etapa incipiente. Varios investigadores (Dunkel, Krüger, Krapovickas) coinciden en ese déficit, siendo las tres algunas de las más destacadas investigadoras, académicas verdaderamente. Se destaca Dunkel quien realizó uno de los más completos escritos sobre el bandoneón en Uruguay a la fecha (Dunkel, 1993) además de ser una de las primeras referencias sobre el origen y organología del instrumento en su libro “Bandonion und Konzertina” (Dunkel, 1987).

Una de las problemáticas del estudio del bandoneón es la poca literatura en español que se ha publicado, aún en su época de mayor auge (entre 1910 y 1950, por fijar ideas), tanto sobre la interpretación como la organología. Prácticamente nulo lo escrito sobre la lutería de este instrumento en particular, destacándose únicamente el trabajo recopilatorio de Julián Hasse (2010).

Otro problema es el escaso registro fonográfico, bibliográfico y videográfico de bandoneonistas, en especial los previos a la era de internet, lo que dificulta el análisis de su obra, su toque, sus “escuelas”.

9. El neotango, la música electrónica y otras mixturas asociadas el bandoneón

La existencia de un tango electrónico al que pudiéramos llamar “neotango⁶⁸” es un tema polémico. Entre varios ejemplos destacamos y comentamos más adelante el caso de Bajo Fondo⁶⁹, conjunto Uruguayo - Argentino. En realidad, se trata de algunos clichés tangüeros (más allá que pueda gustarnos) amoldados a las “nuevas sensibilidades” (o insensibilidades) que uno puede encontrar en una fiesta de música electrónica. En palabras del bandoneonista Sebastián Mederos⁷⁰ “hoy por hoy escuchar un género puro es muy difícil...tango puro lo tocamos...para los turistas...”. En ese mismo programa Mederos comenta sobre su homónimo, Rodolfo Mederos, y sus antecedentes en la

68 Por no llamarlo “tango nuevo” que sería el de Piazzolla y sus seguidores, pero ya va para 70 años de creado, a principios de los años 50 del siglo pasado. Post Tango podría ser otro denominativo, o simplemente tango, tal como el jazz abarca casi a todo tipo de música. Ese enfoque puede salvarlo por aquello de “si no puedes con ellos, úneteles”.

69 En una charla casual con el gran pianista uruguayo Rubén de Lapuente, le consulté, casi provocándolo, que opinaba sobre el tango electrónico al estilo de Bajo Fondo. Para mi sorpresa, se planteó la duda, y me respondió “Y...está bien, es otra cosa”. En definitiva, me respondió, no con una pregunta, sino con una reflexión, que, de alguna forma, evacuaba mis dudas...¡no necesariamente le disgustaba! Contrariamente a mis prejuicios.

70 <https://mediospublicos.uy/la-sonoridad-que-da-el-aire-es-el-secreto-del-instrumento/>

fusión quasi rockera. Yendo más atrás en el tiempo destaco a Carlos Warren que incursionó también en el jazz y, aún más atrás, a dos orientales Gardel y Razzano. Acompañados por Roberto Firpo (de larga estadía en el Montevideo de la década del 1910) realizan una segunda versión de “Mi Moro” (de 1917) que incluye instrumentación como piano y clarinete y elementos jazzísticos. Siempre hubo apertura a “mixturar” como dice Mederos y no llama la atención escuchar tangos interpretados por bandas militares o ver una foto, de 1923 (Zucci, 1977), con Arolas en Paris acompañado por piano, saxofón, violín y hasta banjo. No hace falta escucharlos para convencerse de que se trata nada más y nada menos que de “fusión o “world music”, 100 años atrás.

Sin embargo, aunque una música electrónica pueda tener elementos que la acerquen o la alejen al tango, algunas músicas, como la de Lucas Sugo con el aporte del gran bandoneonista Nario Recoba, parece no convertirse en tango por contar con bandoneón.

¿Es tango, “Pa’ Bailar” de Julieta Venegas y Bajo Fondo? Se trata de distintos grados de aproximación, contienen no solamente al bandoneón sino “eventos musicales” tangüeros como arrastres o “portamentos” de cello, cuerdas, acordes staccato de piano y claro...el bandoneón. Finalmente, la cadencia perfecta V7-I con el Do7-Fam aclara el misterio: efectivamente, quiere ser tango ¿Era tango... Piazzolla?!!

10. El futuro del bandoneón en el Uruguay

Consultado por cómo veía al tango en estos tiempos⁷¹ dice el bandoneonista Esteban Toth: “el tango está el CTI”. Toth⁷² aporta, además que, en los años 1940, Montevideo “con apenas 750 mil habitantes, se daba el lujo de tener más de una docena de orquestas actuando y grabando en forma continuada, con una buena selección de temas en sus repertorios” tras lo que destaca “la calidad y sensibilidad de muchos de sus músicos ejecutantes.” En tal sentido, en un capítulo del especial “Cambalache” emitido por Canal 5 (televisión pública uruguaya) el maestro Julio Cobelli, consultado sobre su visión respecto a las nuevas “sensibilidades”, comenta que no le agradan tanto como las de los viejos tiempos. Esa visión puede ser comparable, ya que en el fondo se sustenta en ese “lujo” al que hacen referencia Toth y Di Matteo. En esa misma serie, en el capítulo “El Bandoneón”, el maestro lutier Ricardo Matteo afirma: “El bandoneón le debe al tango todo; y el tango le debe al bandoneón, todo”. Aunque posiblemente polémica para muchos “no cultores” de este género, es indiscutible esa asociación.

71 <http://semanariovoces.com/esteban-toth-musico-el-tango-esta-en-el-cti/>

72 Quien formó parte hace más de una década la “Orquesta Típica 1940” como homenaje a esa “época de oro”.

La opinión de Toth no es unánime. Sebastián Mederos opina que el tango “no va a morir con los viejos” y varios referentes de esta nueva movida cultural comparten que “está vivito y coleando⁷³”. Sin embargo, el ambiente descripto por Di Matteo es difícil que vuelva a repetirse. Sería pretender que la sociedad se vuelva a apasionar por un género que tuvo su auge hace unos 80 años, tras un proceso histórico y sociocultural. El mundo y la música en particular han cambiado mucho en esos años.

Para algunos maestros (como Mederos⁷⁴ o Jaurena⁷⁵), aunque el tango pueda estar acabado en el sentido de proceso redondeado (una música, como la de Mozart, a la que no se le puede agregar “más rayitas”), “cuanto más música se haga, mejor”.

73 <https://www.elpais.com.uy/domingo/tango-en-uruguay-un-fenomeno-cultural-que-sigue-vivito-y-coleando>

74 <https://www.infobae.com/cultura/2018/12/12/ro-dolfo-mederos-maestro-del-bandoneon-el-tango-esta-terminando-su-ciclo/>

75 <https://220.uy/contenido/2984/raul-jaurena-siempre-lo-mejor-es-hacer-y-cuanto-mas-se-haga-se-genera-mas-musica>

11. A modo de conclusión

Hemos visto algunos aspectos del instrumento que lo condicionan en su presente y su futuro. También aspectos socioeconómicos, culturales y hasta geopolíticos, como nuestra condición natural de país “colchón” supeditado a la existencia de dos potencias como Argentina y Brasil.

Esa ubicación geopolítica, que idiomáticamente nos orienta hacia un lado o hacia el otro según nuestra cercanía a esos polos (Buenos Aires o Rio Grande do Sul), define ciertos “gradientes de culturización”: en el sentido de una tendencia a lo porteño a medida que nos volcamos a Montevideo, bañada por el Rio de la Plata, y otra tendencia a lo “gaúcho”, a medida que nos movemos hacia la frontera seca. Se destaca allí la cultura del bandoneón de departamentos como Tacuarembó (con el fuerte peso de René Marino Rivero, quizá el bandoneonista uruguayo más notable en el mundo hasta fines del siglo XX) y Rivera (con proyección a futuro a través de referentes como el caso de Nario Recoba, solo por citar un ejemplo).

Si miramos al futuro vemos que, aun “vivito y coleando”, “Hace falta una política de Estado que tome el tango como causa nacional”, en palabras del docente e investigador Milton Santana⁷⁶.

76

<https://www.elpais.com.uy/domingo/tango-en-uru->

Esas políticas de estado son una especie de “chispa” que puede volver a encender la llama del “gotán” que en la década de 1940 parece haber tenido su máximo fulgor. Quizá con estos esfuerzos del Estado, que en definitiva son de toda la sociedad, se logre hacer autosustentable esa “movida cultural” que siempre tuvo algo de rebeldía y (justamente) “chispa”: la “viveza criolla” que inicialmente hacía del tango una música picara, “para arriba” al decir de los jóvenes en la actualidad.

El bandoneón, como “sinónimo de tango” puede recuperar, quizás parte al menos, de su reinado, aletargado desde hace unas cuantas décadas lo que se evidencia por la falta de bandoneones disponibles para tocar y su deterioro por haber sido, prácticamente, abandonados. Por otra parte, se ha ganado un lugar como instrumento de concierto, de cámara, socio de la música “culto” (que también hay que cuidar) y que los bandoneonistas cada día incorporan más a su bagaje.

También la apertura a otros géneros (desde la “música tropical” de Nario Recoba con Lucas Sugo, al “rock” e incluso “blues” de Sergio Astengo y Sebastián Mederos⁷⁷ acercándole el sonido del bandoneón a “Tangonorrea”⁷⁸ en

guay-un-fenomeno-cultural-que-sigue-vivito-y-coleando

77 <http://ciudaddetango.blogspot.com/2010/05/1940-y-mor-lacos.html?m=1>

78 Existe un registro en video (<https://www.youtube.com/>

la versión en vivo de la banda “La Tabaré” en los festejos por sus 25 años⁷⁹) apuntando al “cuanto más música se haga, mejor” en palabras del maestro Jaurena.

Las acciones que se han venido tomando van por el camino correcto y podemos tener al menos una nueva oportunidad de rescatar, en base a esta generación emergente, y en algunos casos consolidada, de bandoneonistas que ya ha puesto en relevancia el bandoneón uruguayo, en el propio Uruguay, en la región y hasta ha llegado al mundo⁸⁰.

En definitiva, la historia del bandoneón en el Uruguay, por algunas décadas más⁸¹, continuará...

watch?v=jWzHhbOSx8c) de una de las dos fechas del espectáculo realizado en la Sala Zitarrosa.

79 <https://sietenotas.com/mobile/videos/video?i=6606A0AB-C8C7-4EFC-BA64-360FA7BAE1F4>

80 <https://marcapaisuruguay.gub.uy/la-orquesta-juvenil-del-sodre-recogio-ovaciones-en-su-gira-por-europa/>

81 En Alemania el bandoneón era un instrumento tremenda-mente popular, con miles de ejecutantes, y de un momento al otro, pasó al olvido (en ese caso por una intervención negativa del Estado, en momentos oscuros de la historia de ese país como fueron los años del nazismo).

12. Referencias bibliográficas consultadas

- AA.VV. (1961) *Cuaderno N° 2 de “Tangueando”*, Publicación Oficial de El Club de la Guardia Nueva, Montevideo, Uruguay.
- Aharonian, Coriun (2007). *Músicas populares del Uruguay*, Escuela Universitaria de Música-Comisión sectorial de Educación Permanente-Universidad de la República, Montevideo.
- Ayestarán, Lauro. “La guitarra y el acordeón”. En La Unión, año LXXXIII, n° 21811, 24-viii-1963, Minas, Uruguay.
- Azzi, María, et. al., (2012). *The accordion in the Americas: klezmer, polka, tango, zydeco, and more!*, University of Illinois Press.
- Barrán, J. P. (2021). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay: La cultura “bárbara”(1800-1860) y El disciplinamiento (1860-1920)*. Tomo único, Montevideo: Ediciones Banda Oriental.
- Bentancour, J., Patiño, R., & Toscano, F. (2019). *Bandonberry: simulador electrónico de bandoneón*. Tesis Final de Grado. FIIng, UdelarR.
- Bide de Zagnoli, M. (2004), *César Zagnoli “El Potrillo”: una vida para el tango*, Montevideo: Editorial Rumbo.
- Curbelo Knutson, J. A. (2017). *La música de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay* (Master’s thesis, Universidade Federal de Pelotas).
- De María, I. (1888). *Montevideo antiguo: tradiciones y recuerdos*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.

- Dimov, J., & Echenbaum, E. E. (2009). *Leopoldo Federico, el inefable bandoneón del tango*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Dunkel, M. (1987). *Bandonion und Konzertina: ein Beitrag zur Darstellung des Instrumententyps* (Vol. 30). Munich; Musikverlag E. Katzbichler.
- Dunkel, M. (1993) *Notas para el libro del LP de René Moreno Rivero “Bandoneon pure: dances of Uruguay*. Berlin: Smithsonian Folkways.
- Ferrán, A. (1967), *La mala vida en el 900*, Montevideo: Arca.
- Fischerman, D. & Gilbert, A. (2009), *Piazzolla. El mal entendido*, Buenos Aires: Edhsa.
- Hasse, Julián (2008), *Bachdoneón. Volumen 5 de la Colección “Biblioteca del Bandoneón”*, Buenos Aires: Altavoz Editorial.
- Hasse, Julián (2010), “Bandoneón. Manual de mantenimiento y reparaciones”, Buenos Aires: Altavoz Ediciones Musicales.
- Krapovickas, M. (2012). *Organografía del bandoneón y prácticas musicales: Lógica dispositiva de los teclados del bandoneón rheinische Tonlage 38/33 y la escritura ideográfica*. Latin American Music Review, 33(2), 157-185.
- Krüger, J. (2020). *Heinrich Band-Bandoneon: die Reise eines Instruments aus dem niederrheinischen Krefeld in die Welt*. Essen: Klartext Verlag.
- Krüger, J. (2021). *Heinrich Band: Bandoneón: orígenes y viajes del instrumento emblemático del tango*. Buenos Aires: Contemporánea Ediciones.
- Madrigal, Marcos. *Método para bandoneón*, Buenos Aires: Melos, 2009.

- Ramos, J., et. al. *Bandoneon 2.0: an interdisciplinary project for research and development of electronic bandoneons in Argentina*. NIME 2022.
- Rippley, LaVerne (2006). *The Chemnitzer Concertina: A History and an Accolade*. American Studies, 48(2), 91-91.
- Salton, R. D. (1981). *El bandoneón*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” Nº 4.
- Su, C. K., et al. (2021), *Materials engineering of violin soundboards by Stradivari and Guarneri*. Angewandte Chemie, 133 (35), 19293-19303.
- Troncaro, Carlos (2009), *El Gaucho, El Tango y Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Argenta.
- Wirth, J. C. F. (1974). *De El Havre al Río de la Plata en 47 días: 21-11-1862 a 7-1-1863*. Santa Fe: Librería y Editorial Colmegna.
- Worrall, Dan (2009). *The Anglo-German Concertina: A Social History (Vol. 1)*, Texas: Concertina Press, Ful-shear.
- Zucchi, O. (1977), *El bandoneón en el tango*. La historia del tango, 653-731, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Índice

Presentación / 5

Actas del concurso / 9

Premio categoría Poesía:

Kintsugi,

Gabriela De Boni / 13

Mención categoría Poesía:

Suite Piazzolla,

José Arenas / 51

Mención categoría Poesía:

Viruta marrón del río

—el bandoneón de Aníbal Troilo en los Cuartetos—,

Álvaro Ojeda / 67

Premio categoría Ensayo:

El bandoneón es un hombre.

Un abanico por las letras uruguayas

Alejandro Ferrari / 83

Mención categoría Ensayo:

El bandoneón en el Uruguay:

un ensayo sobre su historia y perspectivas a futuro,

Alejandro Viscarret / 143

ISBN: 978-9974-8580-7-7

A standard linear barcode representing the ISBN number 978-9974-8580-7-7. The barcode is composed of vertical black bars of varying widths on a white background.

9 789974 858077

