Cristian Molina · Eileen Karmy

# Tango viajero

## Orquestas típicas en Valparaíso (1950- 1973)

Investigación Fondart Regional
Línea de Patrimonio Inmaterial 2012

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
Región de Valparaíso
Gobierno de Chile

MAGO EDITORES
10 AÑOS

Ch. 863
M
Molina, Cristian y Eileen Karmy
Tango viajero
Santiago de Chile: MAGO Editores, 2012
194 pp.; 21 cms.
ISBN: 978-956-317-080-1
1. Investigación

© Copyright 2012, by Cristian Molina y Eileen Karmy
Primera edición: diciembre 2012
Colección: Investigación
Director: Máximo G. Sáez

Edita y Distribuye: MAGO Editores
Merced Nº 22 Of. 403, Santiago de Chile
Tel.: (56-2) 638 6605 - 664 5523
editorial@magoeditores.cl
www.magoeditores.cl

Registro de Propiedad Intelectual Nº 223.713
ISBN: 978-956-317-080-1

Diseño y diagramación: Freddy Cáceres O.
Lectura y revisión: María Jesús Blanche S.
Contacto autores: ekarmyb@gmail.com

Impreso en Chile por Dimacofi Servicios S.A.
Derechos Reservados

Colección Investigación

# Tango viajero

## Orquestas típicas en Valparaíso (1950- 1973)

Investigación Fondart Regional
Línea de Patrimonio Inmaterial 2012

# Índice

**Prólogo** 9

**Introducción** 13

**1. Las aristas del patrimonio: una aproximación crítica al entorno** 19

1.1 Patrimonio inmaterialidad v/s turismo en la ciudad 25

1.2 Inmaterialidad del patrimonio: el tango en el imaginario porteño 27

1.3 El porteño como sujeto social 32

**Recuento histórico del movimiento tanguero en Valparaíso a comienzos del siglo XX** 37

**1. Los Gardel Razzano** 39

1.1 Llegada de la orquesta de Julio de Caro 43

2. La década del cuarenta: el conflicto de lo nacional 49

2.1 «Voy y vuelvo»: un ejercicio de intercambio cultural en Valparaíso 60

2.2 El intercambio cultural como un hecho cotidiano 66

**El tango en Valparaíso desde el músico porteño** 71

**1 Sedes sindicales: escenarios para el tango obrero** 74

1.1 Sociedad musical desde finales del siglo XIX 76

**2 Antonio Rodio: violinista y compositor argentino** 81

2.1 En busca de músicos y música 85

**3. Víctor Gallardo, entre tangos y trenes: el doble oficio del músico** 90

**4. Aníbal Sánchez: bandoneonista** 97

**5. Carlos Martínez: del piano al bandoneón** 110

**6. Luis Barrera: acordeonista, relojero y estudioso de la música** 116

6.1 La antigua bohemia y el cinzano 121

PÁGINA

**7.** MANUEL FUENTEALBA: EL CANTOR 129

7.1 SUS INICIOS COMO CANTOR 131

7.2 SU PRIMERA ORQUESTA 136

7.3 CANTAR TANGO EN EL PUERTO HOY EN DÍA 141

**8.** LUIS SARAVIA: PIANISTA 142

8.1 DICAP 148

**9.** ENRIQUE JIMÉNEZ: BANDONEONISTA, *LUTHIER* Y FERROVIARIO 154

9.1 SU RELACIÓN CON LOS BANDONEONISTAS ARGENTINOS EN EL PUERTO 158

**10.** JORGE ORELLANA: DE FERROVIARIO A BANDONEONISTA 167

**Reflexiones finales** 175

**Bibliografía** 187

# Prólogo

Este libro nos señala que todo intento de salvaguarda patrimonial material e inmaterial es (o debiera ser) el resultado de una análisis profundo. Se trata de un relato polifónico a tres voces sobre Valparaíso, el tango que fija aquí residencia y los músicos que lo adoptan y recrean, y que el puerto acoge. Este trabajo se encarga de exponer las historias invisibles de los músicos populares urbanos insertos en una vida nocturna compleja que hoy las políticas patrimoniales mencionan sin atender.

Desde el tango, Buenos Aires y Valparaíso se ven en este libro como en un caleidoscopio en que la cordillera de los Andes es apenas esa línea imaginaria que engaña nuestra percepción visual y separa sus lados. Sin embargo, el tango que da sentido a este relato es contrastado por un discurso oficial que no alcanza a ver las historias de los músicos que en las décadas del cuarenta y cincuenta integraron una escena musical tanguera motivada fundamentalmente por la radiodifusión y el disco, pero además por la escucha atenta de quienes se establecieron como los intérpretes locales de este género en el puerto.

A partir de la revisión de diversas fuentes y archivos, los autores se dan a la tarea de reconstruir una historia social del tango en Valparaíso. Así, aparecen documentadas las visitas durante las primeras décadas del siglo XX, nada menos que del dúo Gardel y Razzano acompañados por el Negro José Ricardo entre muchos otros. Una activa vida nocturna que trae como consecuencia la llegada de innumerables cantantes y orquestas es el contexto propicio para el surgimiento progresivo de una comunidad tanguera local. Sobre este aspecto, los autores presentan los nombres de connotados músicos extranjeros, argentinos en su mayoría que, como integrantes de las orquestas típicas en gira, fijan aquí residencia. Gabriel Clausi, Antonio Rodio, Atilio Carbone y Héctor Gorla por nombrar a los más destacados, son los músicos que de manera decidida, y en un arco de más

de medio siglo, contribuyen a enriquecer el tango en nuestro país. Con ellos, y en el rol de cantantes vuelven a aparecer los nombres de Osmán Pérez Freire, Chito Faró, Víctor Acosta, las hermanas Sonia y Miriam, entre otros que luego alcanzaron enorme popularidad como creadores o intérpretes en otros repertorios.

Uno de los aspectos más relevantes de este trabajo es que nos presenta a los músicos locales. Atendiendo una mirada integral en el modo en que estos músicos crecieron y se forjaron en la interpretación y creación del tango en Valparaíso, los autores van construyendo un relato que da voz a sus protagonistas: Víctor «Gatito» Gallardo, Aníbal Sánchez, Carlos Martínez, Luis Barrera, Manuel Fuentealba, José Silva Arteaga –más conocido como Alberto Palacios «la voz del corazón»–, Luis Saravia, Enrique Jiménez y Jorge Orellana son los nombres que este libro nos presenta, atendiendo su condición de músicos populares pero además como empleados y obreros ferroviarios, funcionarios de diversas empresas, relojeros y marinos. Todos ellos ejerciendo y compartiendo su oficio artístico siempre colectivo en los espacios que la vida nocturna consagra: el Nunca se supo, La Bomba, El Cinzano fueron, entre muchos, el marco para una bohemia porteña en que el tango, pero también la cueca, el vals peruano y el bolero, entre otros, configuraron un repertorio que dio vida a una historia social y musical del puerto.

Con el golpe de Estado irrumpen las terribles consecuencias que ahora se constatan en el relato de los músicos que animaron la vida nocturna en Chile, y que tras los fatídicos hechos de 1973 terminan por clausurar vía represión y toque de queda un modo de vida que, como en Valparaíso, supo de música, baile, fiesta y bohemia.

Si bien los autores focalizan su atención en los intérpretes y cantantes que integraron diversas orquestas típicas: bandoneonistas, acordeonistas, violinistas, pianistas, contrabajistas y cantantes; constatamos que muchos guitarristas populares participaron en la adopción del tango como parte de sus gustos y repertorios. Sabemos que Humberto Campos, «Lolo» Rosso y

César Lucero, eran intérpretes aventajados, tanto por el caudal de canciones que dominaban como por el modo en que lo acompañaban. *Tango viajero* atiende a los rasgos estilísticos en que el tango de orquesta típica fijó su permanencia en Valparaíso, fundamentalmente a partir del estilo de Alfredo de Angelis y Juan D'Arienzo, y en su recorrido van surgiendo los músicos chilenos que dieron vida y sentido a una actividad musical que hasta hoy es parte constitutiva del relato sonoro del puerto de Valparaíso.

Mauricio Valdebenito
Santiago, noviembre de 2012

# Introducción

Este libro nace como la continuación y la proyección de la investigación realizada por parte de uno de los coautores para la tesis del Magíster en Artes, mención Musicología de la Universidad de Chile, desde el año 2008. En el camino, el tema sobre las orquestas de tango en Valparaíso se fue ampliando a la vez que haciéndose urgente para relevar el rol y los recuerdos de personas específicas que formaron parte de una época, y que fueron configurando un modo de hacer tango en esta ciudad puerto.

Así, se hace necesario plasmar en el papel los relatos de los protagonistas vivos de esta historia, quienes dieron forma a una práctica mediante la conformación de orquestas típicas en Valparaíso, pero también a través del aprendizaje y creación de un modo de tocar y recrear el tango. A partir de relatos y fotografías, este libro busca visibilizar a quienes dieron forma a esta práctica en Valparaíso, haciéndola permanente hasta el día de hoy, cuando muchos de ellos, ya de avanzada edad, comienzan a despedirse de este quehacer.

La investigación que enmarca este libro se centró en el tango que ha permanecido en Valparaíso a través de las orquestas típicas surgidas en esta ciudad, constituyendo una de las formas en que esta música se ha materializado dentro del panorama cultural local gestado desde 1950.

En este viaje investigativo, se reflexiona sobre el legado de estas agrupaciones, el cual contrasta con el actual uso y práctica del tango en Valparaíso vista desde las políticas culturales, aplicado principalmente en eventos y actividades en torno a esta música popular. Hoy, desde los esfuerzos de las entidades culturales oficiales, centradas en el municipio local, se busca posicionar una imagen de la ciudad ligada a la expresión del tango en tanto baile y música, uniendo estas iniciativas al circuito patrimonial de la ciudad.

Otro asunto sobre el que se reflexiona en este libro es la definición de la categoría de patrimonio inmaterial de la

humanidad, de la que forma parte el tango desde el año 2009. Esta categoría se fundamenta en la presencia de esta música popular en distintas ciudades del mundo, conformando parte de su identidad local. Por ello, se hizo necesario indagar sobre cuáles fueron aquellos hechos que permitieron hablar de Valparaíso como una ciudad reconocida en la expresión del tango, y de qué forma esta presencia se focaliza y se proyecta en el tiempo.

En el discurso oficial, Valparaíso es considerada como una de las ciudades vinculadas al movimiento tanguero, idea que se sustenta, en parte, por la importante presencia que mantuvo esta música desde comienzos de 1940. De ahí en adelante, se hará común relacionar a la ciudad con esta música, dando paso al surgimiento de pequeñas orquestas conformadas por músicos locales quienes, en contacto directo con músicos trasandinos, dieron curso al desarrollo de una práctica musical que será parte activa del panorama cultural de la ciudad.

En este libro hablamos de *músicos locales* para referirnos a los músicos chilenos que han conformado las orquestas típicas insertas en la escena musical de Valparaíso, diferenciándolos de las orquestas que llegaron conformadas por músicos argentinos. No obstante, es necesario considerar que el tango es una música popular transnacional y por lo mismo, la categoría nacional o local no está aplicada en función de delimitar su práctica, rechazando la idea de pensarla como una música acotada a una idea de nación o región puntual. A esto se agrega que la conformación de las orquestas en Valparaíso a las que se considera de carácter local, incluyen también a músicos argentinos además de la participación directa de los músicos chilenos a los que se hace referencia.

Actualmente, la práctica instrumental del tango en Valparaíso se remite a una serie de eventos que buscan posicionar y reafirmar la idea del tango como parte identitaria de la ciudad puerto. Las entidades encargadas de promover y difundir los legados culturales son el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) y organizaciones a cargo de la Municipalidad, las que

establecen una relación tango-ciudad desde la plataforma y la maquinaria institucional.

En este libro, el acercamiento al tango como parte del legado cultural en la ciudad de Valparaíso lo hacemos marcando distancia de la forma en que dichas instituciones interpretan la presencia de esta música en la ciudad. Para ello ha sido necesario hacer evidente el modo en que se justifica su presencia en el panorama cultural local por parte de las instituciones culturales de la región. Esta distancia que se ha buscado establecer con la mirada institucional sobre la práctica del tango, está dada básicamente por situar su enfoque en los elementos que hacen del tango una música asumida y reproducida por personas en un contexto social y cultural concreto; por lo mismo, se postula que no bastan los relatos que se sostienen del aparataje de la creciente industria cultural. Es necesario mirar en detalle los movimientos culturales desde la experiencia cotidiana de quienes, desde su subjetividad, hablan y recuerdan su propia visión del tango en esta ciudad, un tango que viene desde lejos y desde mucho antes de que se instalaran los rótulos que definen lo que es o no patrimonio cultural, que por lo demás resulta ambiguo y selectivo.

Esta experiencia cotidiana a la que hacemos mención, es la que define de algún modo la relación que establecieron algunos músicos a fines de los años cincuenta, con una actividad constante en torno al tango, sosteniéndose en algunos casos hasta hoy, proceso que además ha estado expuesto a los cambios políticos, sociales y culturales que ha experimentado la ciudad de Valparaíso, repercutiendo directamente en las relaciones sociales y los espacios de encuentro colectivo de los cuales estos músicos formaron parte activa.

En este sentido, el vínculo tango y ciudad se encuentra tensionado por imágenes y representaciones que hoy desdibujan su propia historia. En este contexto, algunos viejos músicos tangueros han optado por marginarse del quehacer musical, ya sea por iniciativa propia, o empujados por las actuales

circunstancias que merman el oficio en el nuevo panorama que la ciudad. De esta forma, el conocimiento cultural que estos músicos han construido desde su experiencia de vida queda relegado a esporádicas presentaciones promovidas por entidades vinculadas a la administración municipal, que más que hacerlos formar parte de la ciudad, resultan elementos decorativos; desestimando así una práctica vinculada a la ciudad, que no es asumida como parte de ella por las políticas culturales, a la cual se pretende establecer como un patrimonio cultural de la mano de un desarrollo turístico sustentable, fenómeno de carácter global donde se intenta posicionar los bienes culturales como material atractivo de ciudades que son definidas como importantes centros patrimoniales.

En este libro no pretendemos traer a la memoria a los «viejos del tango» por cuestiones románticas, de un pasado tanguero y de bohemia sin fin, como se describe muchas veces a Valparaíso, donde se muestra una vida nocturna idealizada, alegre y armónica, con dejos de sentimentalismos enmarcados en el dicho popular de que «todo tiempo pasado fue mejor». A lo que apuntamos, es que si hablamos de patrimonio cultural, implica establecer un diálogo con quienes conforman dicho patrimonio. No se puede hablar de Valparaíso como ciudad tanguera si no son las propias personas que la constituyen quienes hacen referencia y proyecten dicha idea desde su propio conocimiento, en espacios adecuados y pensados para ello.

Si en los tiempos actuales, en que se pretende dar un carácter de importancia a los legados culturales existentes en nuestro medio, promovidos por los esfuerzos de la Unesco, enfatizando en el rescate patrimonial material e inmaterial, se vuelve relevante el hecho de que la ciudad tiene una historia vinculada al tango, lo que toma mayor fuerza si se considera la posición que éste tiene hoy en día debido a su condición de patrimonio inmaterial de la humanidad, otorgado por la Unesco desde el año 2009. Así, Valparaíso pretende hacer de su propio patrimonio un medio de desarrollo sustentable y de carta de presentación con

otras ciudades patrimoniales, idea que se instala en un discurso de políticas globales[1].

Este posicionamiento del tango como patrimonio inmaterial de la humanidad, está fundado principalmente por su presencia en otras localidades fuera de su lugar de gestación, condición atendida tardíamente por las entidades interesadas en promover bienes culturales de carácter global, ya que el tango se constituyó como una música trasnacional muy tempranamente. Lo que interesa en este caso, es dar cuenta de que es una música no tan sólo surgida en el Río de la Plata con remembranzas en distintas ciudades de mundo, sino cómo una expresión musical se hace parte de la historia cultural de otras personas, en otros territorios, asumiendo nuevas formas. Como diría Ramón Pelinski (2000), una expresión cultural que se desterritorializa y en su condición de diáspora tanguera, se hace parte del legado cultual de otros lugares.

## 1. LAS ARISTAS DEL PATRIMONIO: UNA APROXIMACIÓN CRÍTICA AL ENTORNO

El patrimonio cultural de Valparaíso, concepto que constituye el contexto de la presente investigación, se sostiene principalmente en la arquitectura, que denota un pasado de bonanzas, de una historia comercial pujante y de encuentros culturales que por hoy es necesario observar y analizar para dilucidar las ideas y visiones que del puerto se tienen y que sostienen de alguna forma el discurso referido a la identidad de Valparaíso en la actualidad.

Sobre esto mismo, la búsqueda de posicionar a la ciudad de

1 En la proyección que se hace para el año 2010 SERNATUR plantea: «El turismo se constituirá en uno de los elementos esenciales del desarrollo económico del país y en uno de los fundamentos del mejoramiento de la calidad de vida de sus ciudadanos, posicionando reconociendo y valorando a Chile como un país turístico competitivo, logrando una imagen consolidada como destino para el turismo de intereses especiales». «Plan de acción de turismo 2006-2010. Servicio Nacional de Turismo, Chile». Servicio Nacional de Turismo, 2010.

Valparaíso dentro del marco mundial referido al patrimonio ha sido inicialmente un esfuerzo de personas que lograron sensibilizar a los agentes vinculados al ámbito gubernamental respecto de la importancia de elevar la ciudad a la categoría de patrimonio mundial, lo que conllevaría un trabajo sistemático respecto del desarrollo turístico en la región, que hoy es central en las políticas gubernamentales que tienen como principal motivación hacer sustentable dicha área en la ciudad porteña[2].

Las edificaciones que han instituido el estatus de patrimonio desde 2003 son aquellas en las que Valparaíso intenta reflejarse en la actualidad, aquella arquitectura que posiciona a la ciudad dentro de la categoría mundial, que se elige para dar «la mejor cara» y ser la mejor carta de presentación para el visitante. Sin embargo, junto con sostener la idea patrimonial, se evidencia una ambigüedad respecto de su propio reconocimiento en su devenir histórico y cultural. Por un lado, está la ciudad que habla de su riqueza arquitectónica y su importancia histórica en el escenario mundial y, por otro, está la ciudad instalada en el deterioro y en el olvido de sí misma[3], lugar al que Marco Chandía define como:

> […] la ciudad de los contrastes que parte del proceso de modernización mercantil y financiero que muy pronto le trajo fama internacional; en cambio a sus espaldas, casi oculta, la miseria y los graves problemas sociales de un sector todavía tradicional que no

2 «El patrimonio constituye un recurso potencial en las iniciativas de desarrollo local y regional, especialmente en las estrategias de desarrollo a partir del turismo. De todas formas resulta necesario realizar una reflexión desde nuestra profesión ya que para que el patrimonio pueda tener un uso turístico es necesario planificar no sólo este uso sino garantizar previamente la conservación, el estudio y la valorización del mismo, permitiendo su proyección futura y garantizando su disfrute para la población local. No todo el patrimonio puede ser susceptible de ser transformado en producto turístico y muchos de los productos turísticos que incorporan recursos patrimoniales no contemplan un plan de gestión de los mismos que asegure la conservación y menos aún como revierten los ingresos productos del desarrollo turístico en el mismo patrimonio». Jordi Tesserras, coordinador del Programa de Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona.

3 «Ascensores Larraín y Cordillera al borde de su clausura definitiva: La inminente demolición de la cabina de movilización de la estación Puerto; el incomprensible abandono de la tornamesa del sector Yolanda; el desmantelamiento del sector ferroviario del que pocos vestigios quedan; emblemáticos edificios reducidos a sitios eriazos como el que alguna vez estuvo en Brasil con Edwards adquirido por la Universidad de Valparaíso. Estos son episodios que periódicamente tiñen de negro la crónica urbana de una ciudad que se precisa de estar en la lista mundial de sitios patrimonios de la humanidad». Introducción al artículo «Los claroscuros del patrimonio en Valparaíso». *El Mercurio de Valparaíso*, 26 de agosto, 2010.

> tenía nada que ver con esa realidad que de Valparaíso se exhibía y que por cierto, hoy como nunca se sigue haciendo alarde.[4]

Está la ciudad que busca ser reconocida en las edificaciones de su época de gloria, las que constituyen la cara perteneciente a la humanidad certificada y documentada por instituciones expertas y, a su vez, está la ciudad negada, esa ciudad de olores y de espacios que sufren esta doble condición de estar pero no ser parte de la ciudad. A modo de ejemplo, existe el sector de Plaza Echaurren y sus alrededores, espacio que conforma parte del patrimonio pero que sin embargo, se muestra ajena a la grandilocuencia, calles mudas de actividad ciudadana y de intervención por parte de las entidades vinculadas a la institucionalidad patrimonial[5].

Son estas mismas calles las que aparecen resucitadas en los múltiples relatos historiográficos que hablan del barrio puerto como una riqueza del pasado, de la bohemia, del personaje porteño, de bares y recuerdos[6] que, efectivamente recogen un testimonio de dicho pasado pero, que a la vez, es tomado como parte de una identidad idealizada de un barrio que, en lo concreto, hoy en día es representado como lo que no es. Sobre esto y desde la poética popular, Hernán «Nano» Núñez aludiendo a sus recuerdos sobre Valparaíso, con acompañamiento de tonada y desde la subjetividad de la memoria, relata: «Un pedazo de Shanghái, en el corazón del puerto, nunca lo vio Miguel Ángel,

4 Chandía, Marco. *La cuadra: pasión, vino y se fue.* Valparaíso: El Mercurio, 2004, p 68.

5 «El programa de "Recuperación del espacio público" que considera el subsidio de Rehabilitación Patrimonial, incluyó en el diseño de remodelación de la Plaza Echaurren, un supermercado Santa Isabel desproporcionado debido a su tamaño y, por lo mismo, invasivo del espacio público que abarca la esquina de tal plaza, frente a la cual está emplazado. El efecto que este "súper" tiene en las mercancías del barrio y su vecindad con la iglesia patrimonial La Matriz, no fueron problematizadas por la municipalidad, ni por la Unesco. No obstante, cuando en el 2008 la artista brasileña Celina Portella, con residencia en Valparaíso, deja la marca de su cuerpo en la superficie de esta iglesia, se produce un escándalo noticioso, generado por lo que se consideró, de parte de las autoridades, como una inaceptable destrucción de la propiedad patrimonial por delincuentes extranjeros». Munsell, Liz y Julio Lamillas. «Apuntes sobre un arte disensual en Valparaíso». *Analecta. Revista de Humanidades*. 2009, p 77.

6 Sobre esto, es interesante ver el trabajo realizado por Nancy Astelli Hidalgo, *Valparaíso: Escenario y artistas,* que describe los distintos espacios que reconstruyen la vida cultural de Valparaíso.

sino lo lleva hasta el lienzo»[7]. Son imágenes de una ciudad que se mezclan con la evocación de sonidos que se constituyen en fragmentos de una memoria vivida, cargada de nostalgia de ese pasado idealizado: «Y tango hueco que escucho, me martilla el cerebro, es la linda calle Clave, te llevo en mis recuerdos».

Lo anterior está vinculado al patrimonio tangible de la ciudad, pero de igual forma va permeando los aspectos culturales que se condensan en expresiones culturales intangibles como en el caso del tango en Valparaíso. Esto se refleja, por ejemplo, en una columna aparecida en la publicación de un diario de circulación gratuita emitido por la Municipalidad de Valparaíso, con ocasión de la Cumbre Mundial del Tango en su séptima versión realizada en esta ciudad en enero de 2007. En su página cuatro y, a modo de presentación de la ciudad bajo el título «Valparaíso: luz, mar, belleza y… tango», señala:

> El que llega por primera vez a Valparaíso, siente una atracción muy especial y seguramente no sabe por qué. Recorre una ciudad que no termina de entender, llena de rincones escondidos, se pierde por sus calle intrincadas, aparentemente detenidas en el tiempo, en una sana decadencia, que determina una ciudad vetusta, pero a la vez tan auténtica como lo indica su historia; sin intervenciones modernistas, de ese que entregan un pseudo acercamiento al primer mundo.
>
> El visitante percibe una mezcla de sentimientos y de querer verlo todo… También distintiva es esa dualidad de cerros, que suman una increíble cifra de 45, con sus 15 ascensores, miradores, escaleras y calles serpenteantes, y el «plan» –de la palabra inglesa *plain* (plano)– más ortogonal y señorial, un terreno casi todo ganado al mar. Hoy quedan recordatorios del nivel al que llegaba el agua, como la pequeña placa ubicada en una de las paredes de la fachada del tradicional Café Riquet, frente a la plaza Aníbal Pinto.
>
> Todas estas, particularidades o cualidades que en el 2003 posibilitaron la inclusión de Valparaíso entre los 644 nombres

7 Núñez, Hernán. *Mi gran cueca. Crónicas de la cueca brava*. Santiago: Fondart, 2005.

> que figuran en el listado del Patrimonio Mundial de la Unesco, desde el punto de vista cultural.

Esta retórica sobre una ciudad que convive con su «sana decadencia» según el columnista anónimo del documento que oficializa el municipio local, es la que a su vez produce las fricciones del propio discurso. Se cita, por ejemplo, los cerros, ascensores y locales emblemáticos como el Café Riquet, el cual siete meses después del término del rimbombante mundial al que se alude en dicha columna, es declarado en quiebra. En el mes de agosto y después de setenta y seis años, el «tradicional» café es cerrado pasando a ser parte de esta «sana decadencia» que no se habita y que conforma un patrimonio en desuso.

Tenemos entonces una ciudad segmentada, sus cerros y barrios –patrimoniales o no– definen en cierta forma límites o fronteras. El emplazamiento de los cerros se podría plantear como fronteras naturales[8], que a su vez se articulan como fronteras culturales, con denominaciones y características propias, marcando diferencias entre la población que habita estos mismos cerros. Los sectores patrimoniales tienen una significación también desde los espacios que lo circundan o contienen, lo que evidencia otra forma de segmentar el espacio, asignándole valores que jerarquizan el entorno con un supuesto orden de importancia y prioridad. El antropólogo Marc Augé, plantea una forma de aproximación a esta dicotomía de la ciudad, proponiendo los conceptos de meta-ciudad virtual o ciudad mundial, y la ciudad-mundo:

> […] la ciudad mundial representa el ideal y la ideología del sistema de la globalización, mientras que en la ciudad-mundo se manifiestan las contradicciones –o, dicho de otro modo, las tensiones históricas– que han engendrado este sistema. Asimismo, la unión de la ciudad-mundo y de la ciudad mundial provoca la aparición de las zonas vacías y porosas que trata Philippe

8 Sobre este tema véase la entrevista a Marc Augé: «Las paradojas de un mundo global», en la revista estacional de la Dibam, *Patrimonio Cultural*, 2007.

> Vasset, que no son sino el lado oculto de la universalización o, al menos, el lado que ni podemos, ni queremos, ni sabemos ver.[9]

En este sentido, es relevante evidenciar que las zonas que se pueden determinar como porosidades de la ciudad-mundo en Valparaíso, son en gran parte las mismas zonas que de manera imaginaria conforman parte del patrimonio que constituye la ciudad-mundial en la que se enmarca su potencial patrimonial[10]. Es decir, sectores que están emplazados como condición de un lugar que no es, un abandono del objeto que paradójicamente articula la imagen del patrimonio en desuso que no convoca ni articula el entorno, lo que desde Augé constituiría un potencial espacio para el emplazamiento de un no lugar, donde «ciertos lugares no existen sino por la palabra que los evocan, no lugares en este sentido o más bien lugares imaginados utopías, trivialidades, clisés»[11].

Este ejercicio discursivo de describir y hablar sobre la ciudad puerto ha construido una idea flotante de un Valparaíso que se instala en la ambigüedad del discurso patrimonial, discurso que se hace más crítico aún si se piensa desde el ámbito de manifestaciones culturales que no necesariamente son medibles ni observables de manera directa, como ocurre –o debería ocurrir– con los de carácter tangible, esos bienes materiales que componen «a medias» el circuito patrimonial de la ciudad, para el turista curio-

9 Augé, Marc. *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona: Gedisa, 2007, p 39.

10 Ejemplo de ello es la llamada «zona cero» en la calle Serrano, lugar que después del desastre acontecido el 3 de febrero de 2007, se convirtió en un terreno baldío dentro de cuatro muros que son el patrimonio poroso de la ciudad, que cada vez se asume como un espacio sin vínculo con el entorno, que a su vez –y de acuerdo a los planteamientos de Marc Augé– constituyen otros no lugares: como el emplazamiento de un mega-supermercado en pleno sector patrimonial en el sector de La Matriz a dos cuadras de la mencionada «zona cero». Estos no lugares, no crean relaciones sociales duraderas ni permiten una relación singular, la pertenencia al no lugar se acreditaría de acuerdo a Augé, mediante mecanismos contractuales. A modo de ejemplo, la misma idea del mega-supermercado como no lugar sólo establece la presencia del sujeto-cliente, mediante la previa acreditación de su identidad a través de la caja registradora, la presentación de documentos (cheque, tarjeta) que acredite la pertenencia momentánea de la persona al no lugar. Augé, extrapola esta idea a otros ejemplos como la utilización de las carreteras, los pasos aduaneros, terminales de aeropuertos o puntos de embarque.

11 Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona: Gedisa. 1992, p 99.

so y ávido de ver ese Valparaíso de la *Belle Époque*, una nostalgia del pasado con el cual la ciudad está en constante fricción[12].

Cabe entonces preguntarse qué se entiende por patrimonio, qué lo constituye y cuál es la participación y relevancia real que tienen los habitantes de estos espacios respecto del mismo patrimonio.

## 1.1. Patrimonio inmaterialidad v/s turismo en la ciudad

Si la condición de patrimonio de la ciudad de Valparaíso implica hacer esfuerzos por conservar y promover los elementos que la constituyen, es necesario ampliar la mirada y redefinir lo que se entiende por legado o construcción patrimonial. Teniendo clara la importancia del paisaje arquitectónico de la ciudad puerto –lo que constituye el principal antecedente a la hora de hablar de patrimonio material–, hay que considerar también la intervención de sujetos que dieron forma a dicho patrimonio y las manifestaciones que alcanzan una cierta movilidad dentro de un espacio que las asume como parte de sus expresiones locales. De esta forma entonces, se habla de patrimonio inmaterial.

Para la Unesco, el patrimonio inmaterial comprende las siguientes condiciones:

> […] los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos y artefactos culturales que le son inherentes– que las comunidades, los grupos en algunos casos los individuos reconozcan como parte de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se

12 «Así, Valparaíso, en términos de la valoración patrimonial, adopta la tendencia global de desarrollar el sector de servicios, en perjuicio de las industrias de manufacturas y mercancías locales. El arte y la cultura oficial no quedan exentos de las fases de este fenómeno, al redirigir sus productos hacia un público turístico, marginando aún más los procesos artísticos no orientados hacia los fines de compra y venta. Vemos cómo en esta reorientación de la cultura hacia sistemas internacionales de consumo, las alternativas culturales que no se ajustan a los criterios imperantes, ven desmedrada sus condiciones de producción». Munsell, Liz y Julio Lamillas. *Op. cit.*, p 76.

> transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidades y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.[13]

Hay que puntualizar que todo patrimonio, se materializa y se concreta en la intervención de los hombres y mujeres vinculados a estos espacios, que denotan una forma y una práctica concreta. Por tanto, no puede existir patrimonio sin considerar a las personas que habitan estos espacios, más allá de las necesidades que la región tiene de promover o querer articular espacios de recreación o de promoción del quehacer turístico como en el caso de Valparaíso. Esto pone de manifiesto las fricciones que surgen en la relación entre desarrollo sustentable y patrimonio representativo en las comunidades involucradas[14]. En resumen, el patrimonio no es algo que se invente y que surja de la nada, si es así, sólo se está ante una instrumentalización y mitificación del sentido patrimonial, hecho que es más crítico si se piensa en el ámbito del patrimonio inmaterial.

Esta problemática sobre el patrimonio inmaterial es abordado por Sonia Montecino en el informe sobre Estado del Arte del Patrimonio Cultural Inmaterial año 2008, del Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina. En dicho análisis –focalizado puntualmente en el problema de la etnicidad dentro de la clasificación del patrimonio– Montecino especifica la problemática que presenta el

13 «Convenio para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial». *Unesco*. 17 oct., 2003.
14 «Los discursos sobre la identidad porteña, articulados en una clave esencialista que no los distingue de la operatoria de un mero chauvinismo, han calzado dócilmente –por su efecto cosificador– con el modelo de gestión impulsado: el turismo y el negocio de las mercancías culturales. En el proceso de producción de bienes culturales se cierran las significaciones múltiples de los espacios históricos, se separa a los objetos de su sentido social y se descontextualizan los modos de vida que, por ahora, subsisten en el seno de lo "patrimonial". El presente patrimonial de Valparaíso impone el consumo del pasado antes que su conocimiento». Aravena, Pablo. «El lugar del pasado en el presente postindustrial de Valparaíso». *Rosario/Santiago/Bordeaux*, 2007.

patrimonio en lo que respecta a lo intangible en nuestro medio local, su diferenciación del patrimonio material y la carencia de una mirada más clara desde las políticas públicas respecto de lo que constituiría lo inmaterial. Montecino suma a lo anterior los conflictos de intereses y económicos que tales reflexiones implican.

## 1.2. Inmaterialidad del patrimonio: el tango en el imaginario porteño

El tango mirado desde su condición de patrimonio inmaterial, se asienta en ciudades como Valparaíso de acuerdo a múltiples factores que la condicionan, definen, transforman y proyectan en el tiempo. Estos factores tienen como punto central el desplazamiento de la cultura tanguera contenida en los sujetos, quienes se desplazan de un lugar a otro, interactuando y asumiendo también nuevas conductas y asociándolas a su conocimiento. Esta movilidad posibilita la llegada de manifestaciones culturales a distintas localidades, siendo el tango un ejemplo claro de este viaje, de este desplazamiento que tendrá en la ciudad de Valparaíso una repercusión interesante de observar a la distancia: la diáspora tanguera que encuentra en la ciudad puerto condiciones puntuales para su arraigo.

En Valparaíso, existe una vinculación de la ciudad porteña con esta música popular que denota características que hicieron de la ciudad un espacio particularmente tanguero. Un primer acercamiento para discutir sobre la problemática del reconocimiento del tango como práctica cultural territorializada, con fundamentos que aspiren a algo más que a una mera reproducción de un relato mal contado o de la prolongación de un eco que vociferan los estamentos oficiales, respecto de este Valparaíso como ciudad embajadora del tango en Chile –al igual como lo hacen respecto de la idea de su condición de capital cultural–. Se exponen, a modo general, tres factores que condicionan la pre-

sencia, permanencia y cambios de la cultura local respecto del tango proyectando un proceso de diseminación[15] o difusión de la música mediada por diversos factores. En esta diseminación se puede determinar lo siguiente:

a) El primero, está fundamentado en las características que la ciudad desarrolló a lo largo de su devenir histórico-cultural. Su importancia económica y de conectividad portuaria más la confluencia migratoria[16] derivaron en el desarrollo de espacios dedicados a prácticas sociales de esparcimiento colectivo, generando condiciones para la proliferación de expresiones culturales diversas. Este proceso iniciado a comienzos del siglo xx está fuertemente relacionado con la conformación social que se genera a partir de encuentros y choques culturales constantes promovidos, por una parte, por las políticas gubernamentales de la época que incentivaron mediante ofertas de trabajo la llegada de inmigrantes en la región, como se puede observar en la siguiente tabla[17]; junto con la necesidad de instalar a Valparaíso, como una puerta de entrada y salida hacia el exterior y de intercambio comercial con otros puertos del mundo.

| Año | Inmigrantes |
|---|---|
| 1905 | 293 |
| 1906 | 1.221 |
| 1907 | 8.810 |
| 1908 | 5.484 |
| 1909 | 3.098 |

Se trata entonces, de una recepción a partir del desarrollo económico del puerto desde finales del siglo xix y su consolidación

15 Pelinski, Ramón. *El tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Madrid: Corregidor, 2000.
16 Salazar, Gabriel y Julio Pinto. *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*. Santiago: LOM, 1999, p 77.
17 Sagredo, Rafael y Cristián Gazmuri. *Historia de la vida privada en Chile. Tomo III. El Chile contemporáneo de 1925 a nuestros días*. Santiago: Taurus, 2008, p 111.

en las primeras décadas del siglo xx. Las salas de teatro y de concierto son lugares de encuentro para un sector de la población, puntos de intercambio cultural de los cuales parte de la sociedad porteña va asumiendo, absorbiendo y reinterpretando. La ciudad puerto entonces, se constituye como un eje central en la conformación y representación sociocultural desde su importancia económica y su comunicación con otras redes portuarias, con otros sujetos culturalmente cargados de otras experiencias que, al igual que las mercancías y bienes comerciales, son experiencias que se transan en estos espacios de conectividad global. En definitiva, y retomando la definición de Sergio Solano:

> […] el puerto es una construcción social de los grupos humanos, dinamizada por distintos sectores sociales, étnicos y culturales que desde perspectivas convergentes y/o divergentes lo han construido y reconstruido a lo largo del tiempo. Por tanto se trata de una realidad móvil en el tiempo y con unas relaciones complejas y cambiantes con la ciudad que lo contiene.[18]

Por su parte Marco Chandía establece que este desarrollo portuario de la ciudad es un proceso desigual y, más que hablar de modernidad integral de la ciudad, plantea la idea de una modernización que «favoreció sólo a un grupo reducido de la sociedad»[19].

Esta modernización de la producción y la fluidez que permiten los medios de comunicación, aceleran también los procesos de producciones culturales nacionales y transnacionales, los cuales ya en la década del treinta son significativos[20]. Radio, cine y el infaltable espectáculo en vivo, consolidan los modelos culturales que predominarán a lo largo de las décadas siguientes.

---

18 Solano, Sergio. «De ciudad portuaria al puerto como espacio polifuncional. Los puertos del Gran Caribe en el siglo xx». *HiSTOReLo*. Nº 3, Dic 2010, p 16.

19 Chandía, M. *Op. cit.*, p 46.

20 «La radio, dotada de una enorme vivacidad y de un estrecho vínculo con los fenómenos locales a través de las noticias, el consumo cultural y musical y la publicidad, constituiría, desde la década de 1930, la punta de lanza pare el desenvolvimiento de una cultura popular moderna, masiva y mediatizada […] La música popular pasará a desempeñar un papel destacado en la batalla por la cultura de masas que se desarrolla a lo largo de varias décadas». González, J.P. y Rolle, C. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: PUC, 2004, p 224.

Desde esta perspectiva, se puede hablar de una cultura popular «configurada por pautas, figuras y discursos provenientes de la cultura industrializada y justifica hablar de culturas populares en registro masivo»[21].

b) La internalización del tango en su calidad de producto cultural, llegado desde el exterior, se hace atractivo para un sector de la población porteña, se promueve la práctica del baile asumiendo los modelos estereotipados que el tango propone desde su estética performática. Es decir, los referentes sobre lo masculino y femenino posicionados en los relatos textuales del cancionero tanguero más la puesta en escena de un drama teatralizado, presentan un producto cultural complejo, atractivo y dinámico. Es el cantante quien sufre «de verdad» lo que su canto está vociferando al público, así lo muestran también en el cine en horarios de matiné, vermut y noche, donde figuras del tango –siendo Gardel el máximo exponente–, se instalan como modelos culturales para los sujetos que ven en la pantalla grande al referente ideal. Es una nueva forma de mirar la realidad, donde las nuevas figuras comparten pantalla con los noticieros informativos que acercan al público a esa otra realidad de un «mundo al instante» que se convulsiona por los acontecimientos político-sociales. Todo, mirado desde la comodidad de la butaca y del novedoso celuloide, que ubican al público frente a una modernidad inminente.

c) La representación a nivel local del tango, en la conformación de conjuntos musicales que son la forma en que se cristaliza el fenómeno, constituyen un punto de inflexión importante. Esto porque la participación del porteño pasa de la escucha más o menos pasiva, al baile y de este último a la ejecución. Es decir, primero recepciona o internaliza el fenómeno musical, luego incorpora su reproducción a nivel kinestésico y posteriormente se suma la ejecución o interpretación sonora. Se constituye

21 Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular.* Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008, p 12.

así como el foco de emisión: cantantes aficionados que se hacen populares en su barrio ocupando como escenarios la quintas de recreo, bailes y festividades de juntas de vecinos, sindicatos, fiestas de la primavera, aniversarios de clubes deportivos poblacionales, etc. Cabe puntualizar que el tango es una de las muchas prácticas culturales que se expresan en la ciudad de Valparaíso en un mismo escenario junto a otros ritmos y sonidos de moda, el cómo es que se hace parte y se proyecta en dicha ciudad es lo que interesa dar cuenta.

Un factor relevante que se conjuga con lo anterior, es la presencia de las llamadas «orquestas típicas» de músicos argentinos llegados desde Mendoza en el tren trasandino a ciudades como Santiago, Valparaíso y Viña del Mar, promoviendo de esta forma una práctica del tango en los salones y locales de entretenimiento, incentivando a la vez la aparición de nuevos músicos locales dedicados al tango.

Es así como surgen agrupaciones que dan forma a estas orquestas de las cuales podemos mencionar: Los Caballeros del Tango, Los Porteños del Tango –conformada por obreros de la Empresa de Ferrocarriles del Estado a fines del 1950–, Lucho Saravia y su Orquesta, agrupación que realizó actividades hasta el año 2007, y Arrabal Porteño, orquesta que trata de mantener una actividad vigente en el mermado espacio cultural de Valparaíso; entre otras que desparecen en el tiempo por el fallecimiento de todos sus integrantes. Todas estas agrupaciones asumirían un rol protagónico en el ambiente cultural desde fines de 1950 hasta 1973, año en que cambia abruptamente el espacio político, social y cultural del país, repercutiendo en el trabajo artístico de estos músicos.

Aun así y en forma intermitente, estos músicos tratan de mantener cierta presencia en los pocos espacios de sociabilidad, concentrados en pequeñas tanguerías o boliches de actividad tanguera durante la década de los ochenta, espacios que poco a poco han ido siendo testigos del fallecimiento de algunos de es-

tos músicos y del retiro de otros de la actividad musical[22]. Desde este momento, la presencia del tango y de estos músicos comienza a disiparse entre las calles porteñas, quedando una vaga presencia de su aporte musical en un Valparaíso que, desde el discurso oficial, se reconoce en el tango pero que a su vez desconoce a los sujetos forjadores de esta música en dicha ciudad.

Esos jóvenes músicos de mediados de los años cincuenta, de entre 15 y 18 años de edad en esa época, son los principales precursores de un tango que se proyectará a lo largo de la décadas siguientes e incorporando a otros a la actividad musical y social, aprendiendo y ejecutando tangos en estrecha vinculación con los músicos argentinos.

## 1.3. El porteño como sujeto social: descripción de los elementos que constituyen parte del patrimonio inmaterial en la ciudad

Este intercambio cultural, que involucra a músicos llegados con grandes orquestas trasandinas, se origina en gran medida por la decisión de muchos de ellos de dejar sus agrupaciones de origen con las que llegaban a nuestro país. Entre estos músicos llegados a Valparaíso podemos mencionar a los hermanos y bandoneonistas Atilio, Víctor y Ernesto Carbone, músicos que fueron un gran aporte a la proliferación del tango en la ciudad al inaugurar tanguerías que resultaron ser centros de encuentros y baile; Mauricio Schulman, otro bandoneonista que conformó junto a músicos chilenos, algunas de las orquestas surgidas en Valparaíso; Domingo Donnaruma, contrabajista que también desarrolló su oficio en la ciudad porteña; Fabián Rey, cantante; Héctor Gorla, bandoneonista y arreglista de tangos para distintas formaciones instrumentales; Omar Rivoira, pianista que desarrolló un intenso trabajo dedicado al tango en Chile, y mu-

22 El 20 de junio del 2009 muere el bandoneonista Jorge Orellana a la edad de 84 años. En esa misma semana, muere Carlos Martínez, otro de los bandoneonistas a la edad de 77 años.

chos otros que escapan a nuestra memoria, pero que fueron todos ellos partícipes de un movimiento tanguero gestado en la ciudad de Valparaíso.

Mención aparte merece la importante huella del bandoneonista argentino Gabriel Clausi[23], músico que durante diez años entre la década del cuarenta y el cincuenta, mantuvo actividades en los distintos escenarios de la ciudad y estableció estrechos vínculos con los jóvenes que hoy son nuestros «viejos músicos» de tango. La labor de maestro que asumió Clausi, es una muestra clara de intercambio cultural y de transmisión de conocimiento de una forma musical específica arraigada en la ciudad.

Hoy muchos de los testimonios recogidos respecto del ambiente cultural tanguero en la ciudad, son relatados por sus propios actores, hombres que bordean los setenta y más de ochenta años de edad, que con las disminuidas posibilidades que le entregan los espacios culturales actuales y las complicaciones propias de la edad, tratan de mantener una actividad musical pese al descuido evidente de las políticas públicas en la proyección de una labor que se vincula al legado patrimonial de la ciudad.

Los elementos expuestos hasta ahora y que serán desarrollados más adelante con mayor profundidad, están centrados en encuentros culturales que forman parte de un proceso acumulativo complejo. Es a partir de estos encuentros que se consolidan ciertas formas de intercambio –conscientes o no– que ocurren y se originan mediante la combinación de factores como: la industria cultural, la expansión económica de la ciudad, los fenómenos migratorios y las fricciones que a partir de estos mismos factores se van sucediendo.

Por lo mismo no se pretende hablar de identidad como un resultado definitivo de este proceso, se pretende plantear más bien una mirada de la identidad en movimiento y en construcción constante, que se acelera de acuerdo a los influjos de modernidad que van experimentando las personas en ciudades que

23 Músico fallecido en febrero del 2010 a la edad de 98 años. Véase [en línea] http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/charla_clausi.asp [consulta: 21 diciembre 2010].

concentran dentro de su devenir histórico un constante transitar de culturas diversas. De igual forma, las conductas sociales son susceptibles a las fricciones generadas por estos encuentros culturales y desde esta óptica, resulta válida la observación de Néstor García Canclini, respecto de las nuevas formas en que se pueden observar los procesos culturales, proponiendo esta observación desde un replanteamiento de la idea de hibridación:

> El énfasis en la hibridación no sólo clausura la pretensión de establecer identidades «puras» o «auténticas». Además, pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas, o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización. Cuando se defina a una identidad mediante un proceso de abstracción de rasgos (lengua, tradiciones, ciertas conductas estereotipadas) se tiende casi siempre a desprender esas prácticas de la historia de mezclas en que se formaron y a obstaculizar prescriptivamente su uso respecto de modos heterodoxos de hablar la lengua, hacer música o interpretar las tradiciones. Se acaba, en suma, obturando la posibilidad de modificar la cultura o la política.[24]

Algunas de las observaciones a las que hace alusión García Canclini, son parte de las fricciones analizadas en este texto respecto de cómo se promueve en ciertos periodos la idea de identidad nacional o la pretensión de autenticidad de la cultura chilena que, de tanto en tanto, son posicionadas en el discurso oficial a lo largo de la historia, condicionando la presencia de ciertas músicas que distorsionarían, según esta idea, lo propiamente local, siendo el tango una de esas músicas que enturbiarían el sentido de lo nacional.

Con lo anterior, se quiere hacer énfasis en que esta propuesta de indagar e historiar parte de la construcción cultural de Valparaíso, es un proceso complejo con puntos de inflexión que se hace necesario problematizar para acercarnos a una parte de

24 García Canclini, Néstor. «Noticias recientes sobre hibridación». *Revista Transcultural de Música*. Nº 7, 2003.

nuestra propia historia cultural. La importancia de articular un discurso coherente sobre el tango en Valparaíso y posicionar a los sujetos que dan sentido a dicho discurso, no es tan sólo una urgencia en torno a la necesidad de preservar la idea del aporte patrimonial, dado que antes de hablar de patrimonio, es fundamental establecer que dicha práctica solo es posible de reconocer desde su historicidad, siendo éste el primer paso para poder establecer una conexión respecto de su relevancia patrimonial.

Los relatos que constituyen parte de esa historia cultural fragmentada sobre tango y ciudad, son experiencias de personas partícipes de su propio devenir, desde el cual se reconocen en un periodo determinado de la historia local. Es aquí donde el ejercicio de la memoria toma relevancia, se elevan discursos, se construyen relatos que dan forma y sentido a esa memoria, tal como propone el historiador Claudio Rolle:

> […] nosotros construimos monumentos, ya sean personales o colectivos, en el sentido de que hacemos de la producciones humanas creadas con fines diversos como son por ejemplo las canciones, se convierten en signos del pasado que nos hacen recordar. Estos monumentos se constituyen, se fundamentan, se solidifican y también cambian según cambia la sociedad en que vivimos, y nos dan pistas de cómo han sentido y como han atesorado las experiencias otras personas, como las hemos atesorado nosotros mismos en un pasado a veces no tan lejano.[25]

Los alcances que pueda tener esta búsqueda de la memoria cultural de Valparaíso desde el tango, es parte fundamental para su proyección como aporte cultural y patrimonial de la ciudad. No obstante y tomando las palabras de Marc Augé:

> Cuando se preserva el patrimonio, el peligro es que no esté más vivo. Idealmente, tendríamos que a la vez preservar el patrimonio y vivirlo. Creo que las políticas del patrimonio tienen

25 Rolle, Claudio. «Música popular urbana como vehículo de la memoria». En Olguín, Myriam. *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: LOM, 2000, p 317.

> que ser muy sutiles para no transformar la ciudad en museo. El riesgo es una museificación del paisaje, por ello las personas que tienen a cargo el patrimonio debían pensar –y lo hacen– en estos dos aspectos.[26]

Por lo mismo es que interesa destacar el hecho de que este patrimonio inmaterial condensado en el tango, tiene como cualidad una movilidad intrínseca, que le permite viajar de un lugar a otro, una diseminación de la cultura que va transformándose de acuerdo a los grupos sociales a las que se adhiere, lo que para Pelinski[27] constituye el elemento central en el posicionamiento del tango en regiones lejos del Río de la Plata. Valparaíso en este caso, recoge esa diáspora que se resguarda en la memoria de los mismos sujetos que la contienen y que desde las palabras, los sonidos e imágenes, reflejan esta historia de tango y ciudad.

El tango en Valparaíso viene desde lejos, desde un puerto distinto al de hoy y también distante, de esta ciudad que de su antigua opulencia y prosperidad sólo le queda la fachada de casonas a medio sostener. Rincones que tambien albergaron tangos que de tanto en tanto los viejos porteños tararean y recuperan como parte de esa vida porteña. Aquí las palabras, las imágenes y el gesto de recordar, son el motivo guía de este tango que, sin pretensiones, se busca documentar y reconocer en Valparaíso.

26 Véase Augé, Marc. «Las paradojas de un mundo global». *Patrimonio Cultural*, 2007, p 23.
27 Pelinski, Ramón. *Op. cit.*

# Recuento histórico del movimiento tanguero en Valparaíso a comienzos del siglo xx

## 1. LOS GARDEL RAZZANO

*Hoy a las 9 1/5 en el* ***Teatro Colón***[28] *– Debut! – Notable número de variedades procedente de los mejores teatros de Buenos Aires – canciones modernas, estilos criollos, etc. – Espectáculo adecuado para familias – Combinación con el cinema – Orquesta de 15 profesores.*

El Mercurio*. 29 de septiembre, 1917*.[29]

La llegada de Carlos Gardel y José Razzano marca un precedente del tango en la ciudad, siendo Viña del Mar donde terminan su gira –según la prensa de la época– en medio de una favorable crítica de presentaciones realizadas en la llamada «temporada baja» de espectáculos. Gardel que tenía sólo 27 años, recién daba sus primeros pasos en el tango y ese mismo año graba el tango «Mi noche triste», de Samuel Castriota y Pascual Contursi.

Es tal el éxito del Dúo Gardel Razzano, que deben hacer funciones matiné, vermout y noche, repartiéndose los aplausos con la cupletista Roxana. Una novedad fue el hecho de que Gardel, cuando se presentó en el teatro Olimpo de Viña del Mar, bailó el tango de salón «Montevideo», mostrando así sus dotes de bai-

28 El 31 de octubre de 1909 fue inaugurado el Teatro Colón en la avenida Pedro Montt. La sala estaba acondicionada para el cine mudo causando revuelo a inicios del siglo xx.

29 La columna señala: «Los artistas de variedades reunidos por los empresarios del Teatro Colón. Iniciarán desde hoy el nuevo espectáculo que ofrecen a la sociedad porteña. Los Gardel - Razzano, que vienen con elogiosas recomendaciones, cantan estilos criollos argentinos, acompañados en la guitarra por José Ricardo. La tonadillera Roxana, que ha sido muy aplaudida en su primera temporada del Apolo, tiene a su cargo otros números del programa con sus mejores canciones.Será un espectáculo alegre y delicado que será acogido con beneplácito por las familias que favorecen ese teatro».

larín junto a las de cantante. Según José Razzano: «Era un gran bailarín de tango, pero nunca pensó en poner en competencia los pies con su garganta maravillosa»[30]. La figura de Gardel es retomada posteriormente en el panorama cultural de la ciudad desde el cine en la década del treinta, películas que se realizaron tanto en Francia como Estados Unidos, pero que sin embargo «por su lenguaje y argumento, se les debe considerar como verdaderos aportes para el cine argentino»[31].

Antecedentes anteriores del tango en la ciudad están vinculados a la edición de partituras en Valparaíso desde 1891, como por ejemplo, la publicación de *Tango del Café* por la editorial Carlos Brandt, de la Zarzuela en un acto en *Certamen Nacional* del español Manuel Nieto. Posteriormente, en el año 1905 se difunde la Colección de Tangos Célebres, con arreglos para guitarra de Francisco Rubí[32], que incluye un tango del chileno Osmán Pérez Freire titulado «Trade Mark».

*Portada del tango «Chile», de Juan Maglio.*[33]

Un papel importante tendrían las distintas casas de música en la difusión del tango. En Valparaíso comienza a llegar material de la empresa Ediciones Musicales Alfredo Perrotti Argentina, a la sucursal de Grimm & Kern, casa Wagner y Casa Amarilla,

30 Razzano, José. *El Mercurio*. Suplemento «Domingo». 14 enero, 2007, p 22.
31 Aravena, Jorge. *El tango y la historia de Carlos Gardel*. Santiago: LOM, 2003, p 148.
32 Pérez, Osmán, arreglo de Francisco Rubí. *Trade Mark*. [Música]: tango criollo [para guitarra] Op. 2 / ; B.N, colección: Archivo de música. Ubicación: VAR 31, p 13.
33 Bandoneonista, director y compositor argentino (1880 - 1934).

esta última ubicada en calle Condell nº 268; lugares donde se podían encontrar tangos en transcripciones para piano. Entre las partituras editadas, se encuentran el tango «Emancipación»[34] de 1910 dedicado a la independencia de Chile y luego, en 1912, el tango «Chile», de Juan Maglio. Desde comienzos de la década del veinte los cancioneros publicados en Chile incluyen partituras de: fox-trot, tonadas, shimmys y tangos para piano y voz.

Las vías de acceso a la ciudad en esos años eran el puerto, lugar donde recalaban barcos provenientes de distintos lugares del mundo[35] y el ferrocarril trasandino, que llegaba a la ciudad de Los Andes, haciendo trasbordo en dirección a Valparaíso, teniendo como llegada final, la estación Barón, ubicada en los pies del cerro del mismo nombre. Este ir y venir de barcos y trenes, son el principal articulador del desarrollo cultural de la ciudad de Valparaíso junto con transacciones económicas afianzadas en la ciudad. La presencia de visitantes extranjeros es una de las formas en las que se hace patente el intercambio cultural local.

Fue por este último medio que a mediados de 1926 llega la compañía que dirigía el empresario Arturo de Bassi, presentando un número de variedad al Teatro O'Higgins. A la presencia de la compañía de De Bassi y su cantante Carlos Marambio Catán, se suma la aparición del primer cantante chileno en grabar para el sello Víctor Argentina: Atilio Copelli, cantor que después sería la voz de la orquesta que lideraría el llamado primer bandoneón de Chile, Porfirio Díaz, quien iniciaría su actividad en el Quinteto Real y posteriormente formará la primera orquesta típica con músicos chilenos en lograr reconocimiento. Un año después, en 1927, el sello Víctor comienza a realizar producciones de discos locales; Odeón por su parte, realiza la

34 Tango compuesto por el pianista y compositor Alfredo Antonio Bevilacqua (1874-1942). El tango fue entregado al ministro Miguel Cruchaga Tocornal quien en 1908 fue enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de Chile en Argentina hasta 1913. Para más información véase [en línea] http://www.todotango.com/spanish/creadores/abevilacqua.asp [consulta: 13 marzo 2010].
35 Dos factores que influyeron en el decaimiento del puerto en Valparaíso fueron la apertura del canal de Panamá en 1914, que poco a poco fue mermando el movimiento marítimo hacia el puerto chileno, y la construcción del puerto de San Antonio, que realizó una conectividad más expedita con Santiago.

primera producción manufacturada en Chile: «Se trataba del tango "Amargura", grabado por Roberto Firpo, número 6329 del catálogo»[36].

La orquesta de Porfirio Díaz participó en la inauguración en la última noche de 1930 del Casino Municipal de Viña del Mar. Además, en el año 1931 formaba parte del conjunto que tocaba en el Pavo Real Cabaret en Valparaíso con una formación de piano, bandoneón, batería y saxofón, más cantante. Esta formación instrumental alterna música de tangos y de jazz, hecho muy común en la época donde un mismo escenario daba muestras de estas dos corrientes musicales de moda. Además, en ese mismo año se presenta continuamente en el cabaret Royal y el Danzig Reina Victoria bajo el nombre de Regia Orquesta Jazz Band.

Pavo Real Cabaret

— OLIVAR 350 —

Hoy Gran Suceso del Año — Hoy LOS GAUCHOS ARGENTINOS

en las hermosas Canciones y Bailes Típicos como Vidalitas, Tangos, Camperas, en este conjunto toma parte el cancionetista chileno COPELLI.

GRAN DEBUT DE LA mejor Orquesta Típica y de Jazz organizada en Valparaíso, donde tomarán parte el gran pianista Zepeda, Bandoneón, Porfirio Díaz, Pistón, Acosta, Violinista, Copito, Saxofón y Batería.

VISITE USTED ESTE CABARET

La Estrella de Valparaíso. *31 de diciembre, 1931.*

En esta década se afianzan dos industrias importantísimas en la difusión del tango en Chile y principalmente en Valparaíso. Una es la industria del cine que, como señalan Juan Pablo González, «será el medio de mayor impacto en la difusión transcultural de repertorios y cantantes entre 1930 y 1960»[37], exhibiéndose en las diferentes salas del país películas con música de tango producidas en Argentina, como *Tango* (1933) de Luis Moglia Barth, con Libertad Lamarque, Azucena Maizani, y Mercedes Simone. Se exhibe en Valparaíso el 1 de octubre de 1937 el film

36 Astica, Juan, *et al*. *Los discos 78 rpm de música popular chilena: Breve reseña histórica y discográfica.* Santiago: Fondart, 1997, p 24.

37 González, Juan Pablo. «El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa». *Revista Musical Chilena*. Julio, 2000, p 33. [En línea] http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12580/12885 [consulta: 13 octubre 2010].

*Alma de Bandoneón* con Libertad Lamarque y Charlo, y el 2 de noviembre del mismo año el film *Amor de un extraño*, con la participación de Mercedes Simone. Posteriormente, en marzo del año 1942, se exhibe *Tres anclados en París*, con la participación de Hugo del Carril. A esto se suma el aporte radial, donde aparecen los primeros programas de tango desde comienzos de la década de 1930, pudiendo escucharse en Santiago, Concepción, Valparaíso, programas especializados. En 1943, radio El Mercurio transmitía *La Ronda del Tango*[38], sumándose a los programas que se podían oír desde Mendoza. Sobre esto, el fallecido bandoneonista y ferroviario de Valparaíso Jorge Orellana recuerda:

> [...] Bueno en esos años en la década, por el año 39, puro tango no más, ¡claro! Yo escuchaba tango de la Argentina, había un programa que se llamaba «Ronda de Ases», lo trasmitía la radio El Mundo. Yo pescaba la radio Mundo... y... ahora no se pescan ninguna de esas radios.... Ahí tocaban las orquestas en la costanera del Río de la Plata, habían seis o siete escenarios y en cada escenario había una orquesta... Empezaba a las cinco de la tarde y terminaba a las ocho de la noche. Todos los sábados, yo escuchaba todo eso. En la noche había una orquesta que tocaba en Mendoza, muy parecida al compás de D'Arienzo, Los Mendocinos se llamaban... escuchar y escuchar puro tango [...][39]

## 1.1 LLEGADA DE LA ORQUESTA DE JULIO DE CARO

La llegada de Julio de Caro en el año 1937, se produce en medio de un panorama social agitado por las elecciones parlamentarias y el devenir de la política chilena. El movimiento Nacional Socialista de Chile alcanza representación parlamentaria en Santiago, Valparaíso y Temuco[40]. El año anterior se había conformado el Frente Popular, que alcanzará la presidencia en las

38 González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Op. cit.*, p 463.
39 Orellana, Jorge. Entrevista personal. Enero, 2007.
40 Möller, Magdalena. *El movimiento Nacional Socialista Chileno (1932-1938).* Tesis. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000, p 149.

elecciones de 1938. La prensa da cuenta de los hechos donde liberales, conservadores y comunistas promueven y convocan a la población a charlas y mítines. En el plano internacional, se cubren las noticias que dan cuenta de todos los pormenores de la guerra civil española.

En este panorama social, el Casino de Viña del Mar, que en ese tiempo funcionaba desde mediados de septiembre a mediados de marzo, decide cerrar su temporada con la invitación a una de las orquestas más famosas del momento: La Orquesta de Julio de Caro. El diario La Estrella de Valparaíso, del 19 de Febrero de 1937, realiza una gran difusión del evento:

> El gran concierto se ofrecerá mañana sábado a las 19 horas. Actuará con su Orquesta Julio de Caro, constituirá seguramente el motivo de atracción máxima de la fiesta de mañana en el casino viñamarino.
>
> La orquesta melódica de Julio de Caro, bajo su inmediata dirección, ejecutará mañana el siguiente programa: Viña del Mar (tango), Aquel amor (tango), Donde canta la alondra, Fantasías de Franz Léhar (instrumental de Julio Rosenberg), Popurrí de aires camperos, Viena ciudad de mis ensueños (instrumental de Julio Rosenberg), entre otros[…]

SE EFECTUARA A LAS 19 HORAS EN EL HALL PRINCIPAL DEL CASINO MUNICIPAL.

MAÑANA REAPARECERÁ LA ORQUESTA MELÓDICA ARGENTINA DEL REPUTADO MAESTRO J. DE CARO EN EL CASINO

Llegó ayer de Buenos Aires el conocido músico y compositor argentino que mañana reaparecerá en el Casino con su prestigiada orquesta.

Mañana se presentará Julio de Caro, que acaba de regresar de Buenos Aires, con su famosa orquesta melódica.

DIAS DE ARTE Y DE MUSICA EN EL SUNTUOSO ESTABLECIMIENTO

LA GRAN FIESTA DE MAÑANA EN EL CABARET

El Casino de Viña del Mar

La Estrella de Valparaíso. *19 de febrero, 1937.*

Es así como Julio de Caro realiza, según la prensa escrita, excelentes presentaciones con su orquesta que es anunciada como Orquesta Melódica Internacional, entre los meses de febrero y marzo, periodo que terminaría con un gran concierto de fin de temporada el sábado 15 de marzo, junto a la voz de Pedro Lauga

quien interpretó los tangos «Viña del Mar», «Volver», el bolero «Pienso en ti» y «Carillón de la Merced» –tango compuesto por Enrique Santos Discépolo en su paso por la ciudad de Santiago en 1931– además de la interpretación instrumental del tango «Derecho viejo» y la milonga «De contrapunto».

Es común que la llegada de dichas orquestas implicara el desarrollo de actividades en torno a los distintos locales destinados a la escucha y baile del tango. De esta forma, las orquestas trasandinas llegadas al gran escenario del Casino de Viña del Mar y Julio de Caro, serían uno de los pilares del tango porteño. En su orquesta había músicos que posteriormente vendrían con sus propias formaciones para establecerse un largo tiempo en Valparaíso y Viña del Mar, como es el caso de Gabriel Clausi y Pedro Maffia.

Paralelamente al escenario del cabaret del Casino de Viña del Mar, se suman las actividades del Cabaret Royal en la calle Victoria nº 2464, con una presentación de la pareja de bailarines argentinos Los Ases del Tango, Lola y Henry; más la participación de dos orquestas bajo la dirección de Carmelo Dávila. También en los baños turcos El Parque, más conocido como los «Baños del Parque» ubicados en un costado del Parque Italia, se podía bailar martes, jueves, sábados y domingos, bajo el sonido de una orquesta típica y jazz. Por otra parte, el tango es utilizado en rutinas humorísticas. En el Teatro Real se estrenaba en febrero de 1937 una comedia titulada «Cántame un tango», donde el popular comediante Lucho Córdova interpreta el papel de un argentino.

El éxito que produjo la orquesta de Julio de Caro, sirvió de plataforma para que los empresarios gestionaran la venida del cantante Charlo (José Pérez de la Rivera) que causaba sensación en Argentina con su conjunto de guitarras. La cita tuvo lugar en el Teatro Victoria el día 10 de diciembre de 1937, en funciones de vermut y noche. El diario *La Estrella de Valparaíso* del día 11 de diciembre comenta: «Charlo se consagró anoche como el cantante más completo que nos ha visitado. Gran guitarrista, ex-

perto en bandoneón y virtuoso pianista». También se presentó en Viña del Mar el día 11, debiendo sumar a pedido del público una nueva actuación para el día 12, vermut y noche, en el teatro Victoria. Era tal la popularidad de Charlo, que el catálogo del sello Rca Víctor ofrecía en Chile tangos, valses y rancheras interpretadas por este argentino, promocionándolo como cantante de estilos criollos.

El ambiente cultural de Valparaíso está imbuido por la proliferación de estas figuras internacionales que la industria cultural ha posicionado con éxito en el público, el cual reacciona ante la oferta publicitaria y las carteleras que dan cuenta de los nuevos ritmos en boga, lo que constituye una masa consumidora de los espectáculos, impulsando de igual forma la adquisición de productos de uso doméstico en expansión como aparatos de radio que prometen tener «todo el mundo al alcance de su mano con las nuevas maravillas Philco»[41], discos, revistas de colección, etc. Así también, el mercado posiciona otros productos de uso doméstico que hacen referencia al fenómeno musical en cuestión, estrategias de *marketing*, una suerte de «cosificación» del objeto de deseo enmarcados en el tango. Ejemplo de esto, es un artículo publicitario del diario *La Estrella de Valparaíso* el día 6 de octubre de 1937, en su página 13 da cuenta del siguiente anuncio:

*«Tango, jabón que suaviza y embellece su cutis».*

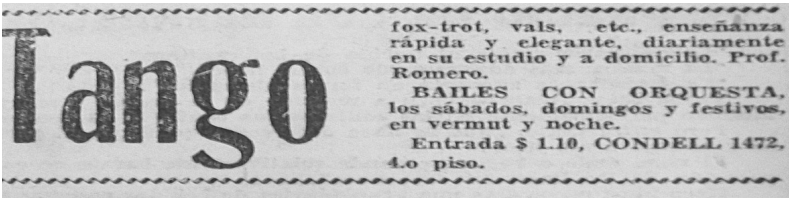
41 *La Estrella de Valparaíso.* 6 de octubre, 1937, p 2.

Los nuevos patrones de conducta enmarcados en la masificación y fluidez de los productos culturales, centrados en la idea de modernización de los centros urbanos, son una parte del entramado social que establece ciertas modas y formas de interacción. Por ello, es necesario preguntarse qué es lo que permite también que expresiones como el tango, en tanto música y baile, se hagan parte de grupos que en determinado momento se distancian del influjo de la moda y logren consolidar una práctica local y organizada. Esto se hace patente en dos formas concretas: una referida a la conformación de orquestas de tango locales, músicos formados en la ciudad y portadores de una práctica instrumental tanguera; y la otra, es la aparición de clubes de tango o clubes sociales que hacen sus actividades en torno a la práctica y experiencia del tango desde el baile, organizados bajo una directiva o coordinación similar a las de juntas de vecinos, con estatutos y reglas de integración para sus miembros. Estos espacios se establecen en la ciudad junto a otros de carácter comercial que se instalan en lugares estratégicos, donde convergen distintos actores de la sociedad porteña para establecer relaciones y compartir experiencias en torno a la escucha y el baile, donde el tango es una de las formas que facilita esos encuentros e intercambios culturales. Estamos hablando, en este punto, de una participación ciudadana más allá del influjo que significa la industria cultural, es decir, son los sujetos quienes cristalizan una expresión cultural creando identidad y sentido de pertenencia, en un espacio que se hace parte del entorno, donde la «socialización de experiencias conforta e interpreta a miles de personas que constituyen su imagen del mundo recorrido a un sistema de referencias compartidas»[42]. Ese sistema de referencias, resulta ser un potente elemento del cual se sostiene la práctica del tango en estrecha relación con las formas, tanto poéticas como corporales que ahí se evidencian, sumándose una propuesta estética que personifica constantemente a los personajes estereotipados del tango desde el baile. Este juego de roles

42 Rolle, Claudio. *Op. cit.*, p 318.

se hace parte de la memoria personal y colectiva de los grupos que construyen a partir de esta experiencia, sus recuerdos que vienen tanto de la palabra como del gesto.

Estos lugares a los que se hace referencia y que se van consolidando, dan sentido de pertenencia y se posicionan dentro de la ciudad como espacios estratégicos para la cultura local y que, mirados desde la perspectiva teórica de Marc Augé, son lugares antropológicos, de existencia y de sociabilidad, que entregan sentido a grupos socialmente cohesionados a partir de experiencias cotidianas e internalizadas por el espacio en el que habitan. Son estos mismos lugares y estos mismos sujetos culturales los que se desdibujan en el panorama actual, donde se imponen las porosidades de la ciudad que no es otra cosa que la consolidación de los no lugares, donde el sujeto cultural es invisibilizado, dando paso al surgimiento de relatos mitificados y descontextualizados de la forma en la que fueron concebidos estos mismos lugares. De ahí que mirar retrospectivamente estos fenómenos culturales permite dar cuenta de esa ciudad que cobra sentido con los sujetos como protagonistas. Por esto mismo tango y ciudad son vinculantes en la medida en que se reconoce al sujeto porteño en esta dinámica. Sin este sujeto presente, toda referencia se torna falaz.


Tango

fox-trot, vals, etc., enseñanza rápida y elegante, diariamente en su estudio y a domicilio. Prof. Romero.

BAILES CON ORQUESTA, los sábados, domingos y festivos, en vermut y noche.

Entrada $ 1.10, CONDELL 1472, 4.o piso.

*«Se ofrecen clases de tango y otros ritmos de moda en estudio y a domicilio».* La Estrella de Valparaíso*. 2 de octubre, 1937.*

## 2. LA DÉCADA DEL CUARENTA: EL CONFLICTO DE LO NACIONAL

La posición del tango a finales del treinta y comienzos de la década del cuarenta en Argentina está marcada por la aparición de figuras relevantes quienes serán los que darán nuevos elementos sonoros, interpretativos y de ejecución, marcando diferencias entre una orquesta y otra. Julio de Caro con una marcada presencia en la década del treinta, se mantuvo en la estética que le incorpora al tango, a base de una orquestación amplia y de frases melódicas predominantes, hecho que permitió hablar de la escuela «decareana» en cuanto a los tangos instrumentales.

La década en el contexto argentino se traduce también en los hechos del golpe de Estado de 1943, donde se da término a la época que la historiografía argentina define como «década infame», iniciándose la antesala de lo que sería posteriormente la llegada de Perón al poder. El tango en Argentina casi no da cuenta de las coyunturas y hechos experimentados por la sociedad trasandina –los letristas persisten en la temática circunscrita al ámbito del desamor del sujeto porteño y una ambivalente presencia de la figura femenina– lo que da cuenta de una representación disociada y anacrónica del argentino, sustentado en la idealización y en la construcción del personaje porteño a estas alturas mitificado. Ese «otro», le permite al tango entrar en otras sociedades fuera de Argentina, paradójicamente, constituyéndose en uno de los íconos culturales argentinos por excelencia.

La plena crisis de contingencia nacional más el conflicto de la Segunda Guerra Mundial, no parecen reflejarse en el tango. Considerando que se trata de una música y expresión que sólo se entiende en un contexto urbano, en la ciudad, lugar de concentración de poder y de confluencia de los distintos actores sociales, sus letras permanecen sumidas en una retórica nostálgica de sus inicios, una especie de fijación en el pasado. Como producto de exportación, sin embargo, muestra una variedad de propuestas orquestales siendo para el mercado musical un atractivo producto. Esto, en pleno conflicto local y global:

> Hubo por supuesto tangos sociales, como «Pan», de Celedonio Flores, o «Al pie de la Santa Cruz» y «Se viene la maroma», ambos de Mario Batistella y Manuel Romero, pero temas que fueron centrales en la vida de Buenos Aires, como la guerra civil española, la Segunda Guerra Mundial, el peronismo, las migraciones internas […] no fueron recogidos por casi ningún tango de esa época. Podría decirse que el tango fijó su época en la de la muerte de Gardel, como si allí hubiera muerto, también, algo de su capacidad evolutiva o, por lo menos, de la supuesta representatividad urbana de sus letras. Si bien toda la canción popular de las décadas de 1930 a 1950 fue, por naturaleza, nostálgica, el tango, aún hoy, para su público, basa una supuesta legitimidad en la manera en que refleja a la ciudad de Buenos Aires.[43]

Desde esta perspectiva, esta especie de música inocua que caracteriza al tango de esta época[44], permite su utilización a través de la industria del cine, como material sonoro y con fines políticos por parte de Estados Unidos:

> Durante la Segunda Guerra Mundial todos los países en conflicto llevaron una firme propaganda bélica a través del cine. En verdad desde la década del treinta el cine venía siendo un feroz campo de batalla, ya sea a través de documentos tales que mostraban la prosperidad de cada país, su poder de fuego y los encendidos discursos de sus líderes o, de manera más o menos oculta, en ficciones, tal el caso de *The Story of Vernon and Irene Castle*, que no es otra cosa que una biografía de un héroe de guerra. Como parte de esa política, el gobierno estadounidense im-

43 Fischerman, Diego y Abel Gilbert. *Piazzolla el mal entendido.* Buenos Aires: Edhasa, 2009, pp 16-17.

44 Hay tangos que concentran en su poética situaciones que denotan una crítica social, como es el caso del tango «Pan» con lera de Celedonio Flores (1939) pero que la historiográfica oficial construida en Argentina ha relegado. En contraste, se consolida una temática común, de retórica sentimental y amorosa. Existen también ideas que reflotan la importancia del tango en movimientos populares anarquistas. Un ejemplo de esto se aprecia en el tango «Guerra a la burguesía» (anónimo, 1901), del disco *Los Anarquistas (1904-1936). Marchas y canciones de lucha de los obreros anarquistas argentinos.* Ediciones libertarias.

Finalmente, Osvaldo Bayer hace un rescate sobre esta corriente en el tango que habría sido marginado del espacio social y cultural en la historiografía cultural argentina. Véase Bayer, Osvaldo. «El anarquismo en el tango es algo que se quiso ocultar». Entr. Cristián Vitale. *Página 12*. 19 nov. 2010.

> pulsó, a través de la oficina de Asuntos Interamericanos –Office of the Coordinator of Inter American Affairs–, la realización de películas que de una u otra manera estrecharan lazos culturales con el público sudamericano, en gesto de confraternidad para ganar su confianza como aliado. Numerosas películas de tema argentino de esos años se inscriben, directa o indirectamente, en esta campaña y es en este marco que deben verse las películas norteamericanas con tango de la década del cuarenta […] ellas mesuran una visión ridícula de Argentina y del tango.[45]

La difusión del tango en la industria del cine y la proliferación de orquestas permiten que en pleno conflicto esta música siga formando parte del panorama social. En Chile por la misma década las radios promueven el tango de orquestas como la de Juan D'Arienzo con sus tangos enérgicos, de ritmo rápido y marcado, pasando a formar parte del gusto y preferencias del público ávido de baile. Esta preferencia por el tango rápido, es una de las características que permanecen en los círculos tangueros de Valparaíso hasta hoy.

Reflota en esta década la necesidad de promover en el público chileno nociones claras y estatuidas –por parte del Estado– de lo que debe ser la representación de la cultura nacional, instalando una urgencia por preservar el patrimonio cultural que diga relación con una identidad nacional. Esta necesidad de validar las «auténticas raíces de lo chileno» va creando un estereotipo, un personaje que será asumido como reflejo fidedigno de tales raíces, idea que se comienza a gestar con anterioridad y que dependiendo de los intereses en juego, es retomada como bandera de lucha por parte de los gobiernos involucrados. Sobre las aplicaciones ideológicas de esta búsqueda de consolidación de un estereotipo de lo nacional, Rodrigo Torres puntualiza:

> Un carácter destacado, de carácter fundacional y aun de fuerte vigencia es la reelaboración urbana de la música campesina del Valle Central, que instauró un género local conocido como

45 Ochoa, Pedro. *Tango y cine mundial.* Buenos Aires: Ediciones del Jilgero, 2003, p 119.

> «música típica chilena» o «música criolla» o «música huasa», y que cristalizó como estilo de creación, arreglo e interpretación musical hacia fines de la década del veinte.[46]

Esta imagen que se proyecta a lo largo de las décadas, promueve la discusión de lo que se debía entender por cultura nacional o lo «puramente chileno», posicionando un debate que formará parte de la agenda gubernamental de los sectores académicos y de los gremios de artistas vinculados, estableciendo una mirada crítica hacia los medios de difusión masiva respecto de sus contenidos, con lo que se buscará promover, legislar y fiscalizar los productos culturales. A esto, se sumaba la «amenazante» proliferación de expresiones culturales importadas, que desdibujarían y debilitarían la identidad nacional:

> A partir de los años 40, la música denominada de manera genérica como folclórica se tornará, por lo tanto, objeto de interés de los más diversos sectores de la sociedad: desde la organización de este campo promovidas por la Universidad de Chile, con la creación de instituciones y la edición de material sonoro e impreso hasta la acción de la DIC –Dirección General de Información y Cultura– y después de la DIE –Dirección de Información del Estado–, órganos de los gobiernos radicales que buscaban, a través del manejo de los nacional-popular, el incremento de su actuación política.[47]

En esta observación miope que se hace del panorama cultural popular, las expresiones musicales consideradas ajenas al espíritu nacional, mantienen paradójicamente una importante presencia, siendo esta misma presencia la que agudiza el temor de los estudiosos respecto al tema, posicionando un debate desde una suerte de enaltecimiento de valores nacionales opacados por la

46 Torres, R. «Músicas populares, memoria y nación (o el caso de la invención musical en Chile)». En Olguín, Myriam. *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: LOM, 2000, p 364.

47 **Da Costa Garcia, Tânia. «Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile** entre los años 40 y 60». *Revista Musical Chilena*. Jul-Dic. 2009, p 15.

proliferación de esas otras músicas entendidas desde el rótulo de músicas extranjeras que no formarían parte de la identidad chilena. Sobre esto, una columna aparecida en la revista *En Viaje* en febrero de 1946 en su página 138 bajo el título «Las radios y la chilenidad», señala:

> Debían contar todas las radios, con un espacio permanente dedicados a enaltecer el sentido nacional. Pero no en forma desordenada y arbitraria, sino que con cierta norma y orientación definidas. Se sigue escuchando el eterno tango y esa desarticulada música negra. De esos programas desaparece muy a menudo, todo lo que es auténticamente chileno. Por otra parte, lo que se hace con sabor a nuestra tierra es, pocas veces, bueno. Se está falseando a nuestro roto en beneficio de una chabacanería que suele ser insolente.
>
> No se dan a conocer, en forma inteligente, aspectos de nuestra historia ni se divulgan las realizaciones actuales que revelan que poco a poco vamos progresando y haciéndonos cada día más grandes.
>
> No se da a nuestra música toda la importancia que tiene y en cambio se transmiten tangos y esa disonante música negra que nada tienen que ver con nuestras costumbres ni nuestros campos.

Este espíritu de lo nacional, como plantea Tânia da Costa García, se busca potenciar mediante la industria fonográfica, la que permitía dar cuenta de la producción chilena con creaciones y registros definidos como lo que debería representar a toda una nación. Esto se tradujo en una mirada reduccionista, clasista, con intereses políticos y comerciales que desestiman a gran parte de la población. Todo se define dentro de la dicotomía urbano-rural, bajo un fuerte centralismo:

> La selección de este material, a pesar de haber sido justificada por sus productores como la referencia histórica de las manifestaciones sonoras populares chilenas, estaba esencialmente integrada por ritmos de la región central del país… Tal selección, como bien lo observa el musicólogo Rodrigo Torres, significó

> la exclusión de la identidad chilena de las expresiones culturales indígenas.[48]

El juicio valórico con que se miran estas músicas extranjeras, es bajo la necesidad de posicionar lo «propio» por sobre lo considerado fuera de la cultura nacional, una identidad remitida a los límites políticos y geográficos donde se contendría una supuesta idiosincrasia per se, es decir, no se observa a los distintos grupos que componen una sociedad, más bien se está buscando un modelo esencialista que contenga dicha identidad. Ejemplo de ello es la figura del roto chileno: «esa construcción discursiva, del individuo gallardo y valiente, heredero de atávicas tradiciones, lo ubica como guardián de dicho acervo»[49].

La conformación de expresiones en la música popular constituidas en una praxis, trascienden estas delimitaciones rigidizadas por un esquema político-nacional, que pretende imponer un statu quo disfrazado de tradición. Estas prácticas musicales instaladas permiten más bien promover la idea de fronteras vivas[50] que en tanto móviles, relativizan cualquier intento de rigidez en su clasificación. Esto no implica necesariamente que no se pueda dar un sentido coherente o de vinculación de una forma o a una manifestación musical a una región en particular, pero para ello es necesario plantear interrogantes como las que Josep Martí apunta hacia quiénes realizan el acto en sí, dónde y cuándo se ejecutan y para qué.

Una de las características que tienen los procesos transculturales es su movilidad y transformación constante. En ciudades como Valparaíso, los sujetos que se reconocen y asumen una práctica del tango, por ejemplo, lo hacen en función de generar nuevas formas de expresar y entender su participación en el es-

48 Da Costa Garcia, Tânia. *Op. cit.*, p 17.

49 **Rojas, Araucaria. «Breves aproximaciones sobre la cuestión de la cueca y la identidad** nacional». En Navarrete, Michaela y Karen Donoso. *Y se va la primera... Conversaciones sobre la cueca. Las cuecas de la Lira Popular*. Santiago: LOM, 2010, p 90.

50 **Martí, Josep. «Músicas cultas, músicas tradicionales, músicas populares». En Martí, Joseph.** *Más allá del arte: La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva, 2000, pp 221-233.

pacio cultural en el que se ven interpelados. No se trata de definirse como un fidedigno representante de la cultura nacional o lo «puramente chileno», idea que se aleja del proceso entendido como transculturación; tampoco es una «cultura chilena» en proceso de trasformación con la «cultura argentina», debido a que el tango en sí no representa la totalidad de la cultura argentina, más allá de su definición forzosa que la remite a la idea de música de representación nacional, pues la pampa, por ejemplo, no remite ni se refleja en esta expresión musical. Lo anterior, evidencia un sentido de cultura centralizada, el tango es principalmente una expresión cultural de la ciudad de Buenos Aires. De igual forma ocurre con los elementos culturales que están en juego a la hora de definir la cultura chilena.

Sobre este punto resulta interesante la observación de Pablo Vila, respecto de la utilización del tango dentro de una política de representación nacional a fines de la década del veinte en Argentina. Esta se genera a raíz de una dinámica similar a la descrita en el caso de Chile de los años cuarenta, donde la idea de los gobiernos argentinos de «reconstruir su argentinidad»[51], se traduce en la inclusión del tango junto a otros símbolos de carácter nacional, como lo es la idea de folclor, el catolicismo y los emblemas nacionales. Esto con la finalidad de contrarrestar el impacto de los grupos migratorios sobre la sociedad argentina. Lo interesante es que la sociedad argentina se construyó en gran medida por la presencia de estos grupos migratorios, siendo el tango un resultado claro de ese choque e hibridación cultural.

En el caso de Chile, en esta década está posicionada la práctica del tango en una parte de la sociedad chilena de los sectores urbanos y junto con esta música, está también muy presente el sonido del jazz, otra manifestación musical reflejada en la sociedad de la época[52]. Esto visto desde ciertos sectores de la sociedad y desde el mismo Estado chileno hace surgir las voces de alerta y según el discurso predominante, es la cultura nacional la que se ve merma-

51 Vila, Pablo. «El tango y las identidades étnicas en Argentina». En Pelinski, Ramón. *El tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Madrid: Corregidor, 2000, p 75.
52 Menanteau, Álvaro. *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho libros ediciones, 2003.

da ante la presencia de expresiones culturales de otras naciones.

Lo anterior, deja entrever el centralismo con que se observa y se entiende el concepto de culturas representativas de una nación, una falacia que se oficializa y se proyecta hasta nuestros días, tornándose disonante en el proceso transcultural que se pretende poner en relieve, ya que sólo se le puede entender desde la participación de grupos sociales locales como parte de un entramado cultural más complejo[53] y dentro de un espacio determinado. En este caso la ciudad de Valparaíso concentra un grupo de sujetos que articula su forma de participación ciudadana desde la conjugación de elementos musicales que asumen como propios. La relación de Valparaíso con el tango junto con los elementos mencionados anteriormente, está dada también por el carácter trasnacional que esta música adoptó muy tempranamente, lo que permite pensar al tango como parte representativa de un grupo social. En un medio local como Valparaíso, sin necesariamente encapsular a los porteños como meramente tangueros, el tango no los define totalmente, pero sí da cuenta de una característica local, formando parte de la escena musical junto a otras músicas que son parte de lo que Josep Martí define como cultura representativa, donde se da un proceso de selección de elementos culturales que pueden resultar representativos para un sector de la población, rechazando otros que no permiten reafirmar un sentido de pertenencia. Es una práctica desprejuiciada de la idea de representación de la cultura nacional. Puede ser un proceso consciente o inconsciente de los grupos involucrados, pero que decantan en hechos o en sonoridades y corporalidades concretas. Es decir, que no es un discurso vacío el que sostiene un proceso transcultural, son los sonidos, las palabras, los movimientos y representaciones de mundo que se van generando como actos humanos, proceso que está por sobre el conflicto de lo nacional. Sobre esto Martí plantea:

Podemos entender todo proceso de transculturación como aquel

53 Martí, Josep. «Transculturación, globalización y músicas de hoy». *Revista Transcultural de música*. Nº 8, 2004, pp 1-13.

> acto de difusión que implique cambios formales, semánticos y funcionales como resultado de la propia constitución y dinámica interna del nuevo entramado cultural en el cual se ha producido la difusión. En la transculturación, el elemento cultural difundido experimenta un cambio en los puntos focales. En este contexto, creo que pude tener un cierto interés pensar más en términos de *entramados culturales* que en términos de *culturas* por su fácil y en ocasiones automática equiparación a la problemática de culturas nacionales… Cuando se habla de culturas nacionales se tiende a entenderlas como conjuntos cerrados de elementos culturales muy determinados que son los que al fin y al cabo definen al portador ideal e idealizado de esta cultura.[54]

La década de 1940, da cuenta de esta problemática bajo la iniciativa de los gobiernos radicales por la búsqueda de lo nacional, en repudio de los elementos externos que según las reflexiones de la época, distorsionan y despojan a la sociedad de su eje cultural. Sobre este punto resulta ilustrativo reproducir un segundo artículo titulado «Chile y la chilenidad», de la misma revista *En Viaje* Nº 149, de marzo de 1946, que en su página 47 expone:

> ¿Quién que nos conozca no dice que Chile es una tierra privilegiada?
>
> Contamos con una raza homogénea y fuerte que ha sabido mantener, en un plano de superación constante, una profunda fe democrática, de ejemplares proyecciones sobre el continente.
>
> Poseemos un rico subsuelo y nuestro mar cuenta con las más variadas especies, capaces de alimentar a nuestra población en forma por demás holgada.
>
> Lo tenemos todo; pero hay indicios de que este pueblo, tan llenos de virtudes, carece a veces, de personalidad, y en muchos casos de patriotismo. Somos inveteradamente derrotistas y poco firmes para sostener nuestros principios. Esta desventaja de nuestro carácter, se advierte, sobre todo, en la juventud. Imita servilmente las modas y modismos importados, sin parar mienten en que lo auténticamente chileno tiene toda la grandeza y vigor de nuestra raza.

54 Martí, Josep. *Op. cit.*, p 16.

La tonada, fresca y sentimental, ha sido supeditada por el tango, como lo fuera el chincol por el gorrión.

Hay jóvenes que se ponen lánguidos cantando tangos y no son pocos los muchachos que andan en el bolsillo con un arsenal de canciones del más dudoso gusto argentino.

Fue don Pedro Aguirre Cerda quien emprendió esa formidable campaña de chilenidad. Como era una iniciativa buena, cayó en el vacío. Sabía ese presidente de la República que era necesario estimular el amor a la tierra; sabía que el chileno es dejado y apático por definición, y que para acrecentar su sentido de nacionalidad, era indispensable estarle pasando por los ojos la imagen de la patria.

Esta falta de chilenidad se observa igual en los grandes que en los chicos. Tenemos el caso del turismo, industria tan basta que, a primera vista no se puede establecer sus proyecciones futuras. Sin embargo, nada se hace por dar vida propia a esta actividad nacional, llena de promisorias ventajas para el país.

Con la implantación organizada de esta importante industria, ganaríamos prestigio y conocimiento en todo el continente. Los turistas podrían ver un Chile en potencia, avanzando hacia el futuro. Un Chile con fuerza autóctona, desarrollándose en lo espiritual y material, en todo orden de cosas.

Pero eso no se improvisa. Es fruto de un modo de ser que aún no ha echado raíces en el alma nacional.

Seamos, primero que nada, chilenos. Chilenos por el amor a Chile, a su tierra, a su música, a su historia, a sus costumbres y a su progreso.

Los argentinos, de quien tanto tenemos que aprender, viven pegados de su progreso y mientras nosotros nos avergonzamos de usar telas nacionales, nuestros vecinos de allende los Andes, se jactan, con justo orgullo, de su industria de paños.

Para nosotros, por insoportable siutiquería, la de casa es siempre inferior a la del vecino, como si no supiéramos que en América se nos toma de ejemplo por la robustez física y espiritual de nuestro pueblo.

¿Por qué y para qué nos creamos complejos de inferioridad? Somos un pueblo privilegiado y, sin vacilaciones, proclamemos nuestra confianza en nosotros mismos.

> Cantemos nuestras tonadas y encontrémoslas más lindas. Digamos que nuestra tierra, es rica, y afanosamente, dediquémonos a trabajarla.
>
> Y sin recelo digamos, a quien quiera oírnos, que somos los dueños del mejor clima, de los mejores paisajes y de las más hermosas fuentes termales del mundo y en la calle, en la prensa, en la radio y el libro sostengamos que, por derecho propio. Chile es el país turístico por excelencia. Así, con fe, con constancia y con una prédica incansable, algún día veremos nuestro territorio llenos de hoteles de turismo, cubierta de amplias carreteras, por donde, a grandes velocidades, crucen el progreso y la prosperidad. El turismo tendrá que darnos más riqueza que el salitre. Riqueza inacabable porque se puede fabricar salitre sintético, pero no se puede hacer turismo sintético. Dios nos ha dado una fortuna que no sabemos aprovechar.

Este conflicto considerado como de interés nacional, organizado por distintas instituciones, se conjuga con los procesos de modernización que experimentan los sectores urbanos. La masificación de la radio como medio de difusión de productos culturales, proporciona a los artistas en boga alcances mucho más amplios y de proximidad con el público, siendo la industria la que rompe con la condición de los referentes locales[55]. No obstante, y restando un poco de predominio a la industria, esto no impide que estos nuevos referentes globales permitan una reproducción a nivel local, es decir, no es un proceso que ocurra unidireccionalmente donde las personas absorban todo lo que les llega desde la industria. Las personas toman decisiones, adhieren o no a ciertas expresiones y, en definitiva, se hacen parte de este sistema de recepción cultural desde la conformación de referentes locales generados a partir de esta toma de posición dentro del panorama cultural. Dicho de otra forma, estos nuevos modelos y referentes culturales globales funcionan también como generadores de nuevos referentes locales, donde entran

55 González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 2004.

en juego la imitación, la caracterización y la reinterpretación de estos mismos modelos.

Esto permite establecer las condiciones necesarias para la consolidación de prácticas que se harán parte activa del movimiento cultural de ciudades como Valparaíso, donde la masiva recepción del tango permite concentrar una importante fuerza productora y consumidora de esta música, convocando espectáculos y dando posibilidades de un acercamiento cultural entre los portadores de esta música llegados desde Argentina, con quienes articulan el quehacer cultural de Valparaíso, dinámica que opera de manera paralela al camino trazado por la producción discográfica.

Este intercambio cultural que involucra la presencia de músicos y cantantes argentinos, se traduce en la conformación de agrupaciones musicales y conjuntos locales, quienes iniciaron un proceso de aprendizaje desde el sonido de la Amplitud Modulada –AM–, una suerte de «apresto» musical desde la escucha, que resultará ser la primera referencia en la ejecución del tango y que permitirá a los músicos locales definir su estética o referencia sonora en una ciudad que a finales de la década del cuarenta, alberga a la población, adolecentes que definen sus gustos y su quehacer musical bajo la atenta escucha del tango, junto a la cueca, el jazz y la posterior música tropical.

## 2.1 «Voy y vuelvo»: un ejercicio de intercambio cultural en Valparaíso

La presencia del tango en Valparaíso está marcada por la fuerte idea de una música territorializada[56], como la proyección de la música pensada en el Río de la Plata, pero con referencias en otros lugares. El tango que se practica en Valparaíso es un tango que transita de su lugar de origen hacia estos nuevos espacios que se constituyen como parte de su referencia de manera in-

56 Pelinski, Ramón. «El tango nómade». En Pelinski, Ramón. *Op. cit.*

directa, es decir, en el puerto se asume una práctica concreta, se conforman orquestas, se congrega a un público específico, se articula un quehacer en torno a esta musicalidad que se instala en el panorama cultura local, pero que a su vez, no es una invención local que se desterritorializa de su lugar de origen, sino que parece ser la continua simulación del tango porteño bonaerense que se pone en escena.

Parte de esta representación la construyen los sujetos que desde la perspectiva de Pelinski, son parte de la diáspora tanguera, personas que llevan en su oficio la tarea de posicionar al tango en otros lugares.

Es necesario tener presente en este influjo las otras formas en que deviene dicha manifestación que, como se ha dicho anteriormente, se da bajo el fuerte incremento de los medios de producción cultural y la proliferación de elementos tecnológicos que masifican el acceso a los bienes culturales que circulan. A esto se suman las mismas personas que transitan en estos espacios culturales diversos, quienes tendrán un protagonismo importante en el escenario cultural de Valparaíso de la década del cuarenta.

Uno de los sujetos que es reflejo concreto de la diáspora tanguera es el músico Gabriel Clausi, quien formó parte activa del ambiente cultural en Valparaíso y Santiago. Nacido en Buenos Aires en 1911, ingresa en 1929 a la orquesta del legendario Pedro Maffia permaneciendo hasta 1934, periodo clave en su formación estilística donde «la perfección de esa pareja de Bandoneones Maffia/Clausi no ha sido superada».[57] Luego ingresa a la orquesta de Julio de Caro, con el que se presenta por primera vez en 1937 en el Casino Municipal de Viña del Mar, conformando posteriormente en 1939 su propia orquesta.

Paralelamente, realiza una extensa gira por Latinoamérica bajo la dirección de Juan Canaro, visitando Perú, Ecuador, entre otros países. En 1942 finaliza una temporada en el Casino

57 Del Priore, Óscar. En la presentación del disco *Pura Maña*, grabado y editado el 2006 bajo el Sello Chopín.

de Viña del Mar, regresando a Buenos Aires, ciudad donde se queda muy poco tiempo, pues recibiría un telegrama de José y Alberto de Caro con la proposición de volver a trabajar a Viña del Mar instalándose en esta ciudad por casi diez años. Por ese conjunto desfilarían reconocidos músicos y cantantes del escenario local, tales como Ricardo Ruiz, Roberto Rufino, Carlos García, Héctor Presas «Cachito», entre otros.

Clausi dejó en Chile alrededor de ciento cincuenta registros y tuvo como vocalistas a los más conocidos cantantes chilenos de la época: Pepe Aguirre y Chito Faró. Otros cantantes chilenos fueron: Carmen Carol, Víctor Acosta, Arturo Roa, Carlos Morán y las hermanas Sonia y Miriam –hijas de la entonces famosa compositora Cora Santa Cruz–, entre otros. La participación de Clausi en el medio local está vinculada tanto a la producción musical y a su paso por los distintos escenarios entre Santiago y Valparaíso, así como también con el vínculo que estableció con jóvenes que encontraron en este trasandino una referencia directa en lo que respecta a la interpretación y aprendizaje del tango en el bandoneón.

Entre los trabajos de creación de Clausi, está el tango «Los cien barrios de Santiago», tango que en su texto, hace un recorrido por los distintos espacios que dieron muestras de convivencia en torno a la música porteña a nivel local:

Quiero cantar a los cien barrios de Santiago
para ofrendarles mi amor y gratitud
recordando aquellas horas tan felices
que pasé en aquellos tiempos no olvidados.

Dónde estarán aquellas lindas muchachitas
del año veinte, de la Quinta Normal,
de la plaza Chacabuco y Brasil,
de Ñuñoa, Plaza Almagro y Bogotá…
Santiago, Vivaceta, Independencia,
Estación Alameda y Portugal
San Eugenio, Matadero y El Portal

Diez de Julio, Matta y Carrascal.

Y esos bailes en las noches de verano
en las fiestas del alegre carnaval,
eran otros esos tiempos que pasaron
y que nunca más Santiago ya verá.[58]

El tango de Clausi es de 1946, un año antes en Buenos Aires, aparece una composición del Argentino Rodolfo Sciammaella titulada «Los cien barrios porteños», con letra de Carlos Petit:

He querido rendirle a mis barrios
un sincero homenaje de amor
y no encuentro motivo más lindo
que brindárselo en una canción.
Cada uno me trae recuerdos,
cada uno me da una emoción
he querido rendirle a los barios
un sincero homenaje de amor.

Barrancas, La Boca, Boedo
Belgrano, Palermo, Saavedra y Liniers,
Urquiza, Pompeya, Patricios,
San Telmo y Flores
Mi barrio de ayer… [59]

La intencionalidad de ambas letras se circunscribe a la remembranza de los barrios de importante presencia tanguera, lugares que constituyen parte de identidad del sujeto que añora y se ve reflejado en ellos. Esta propuesta de Clausi, en relación al trabajo anterior de Sciammarella, es una evidencia de que la búsqueda imitativa de las producciones musicales de distintas orquestas se refleja tanto a nivel sonoro –es decir, en las formas de ejecución– como también en el material poético. En el ejemplo mostrado, Clausi hace referencia a la propuesta aparecida un año antes,

58 Clausi, Gabriel. «Los cien barrios de Santiago», 1946.
59 Sciammaella, Rodolfo. «Los cien barrios porteños», 1945.

utilizando como material evocativo distintas ciudades, siendo en su caso las locaciones santiaguinas de la década del cuarenta.

Otra forma de acercamiento a los elementos culturales que en esta década articulaban el panorama social, puede realizarse tanto a través de artículos escritos y materiales sonoros que permiten una proximidad estética y también desde las imágenes o fotografías que, de alguna forma, dan cuenta de parte del panorama cultural al que se hace referencia. Por ello proponemos indagar en una imagen que da testimonio, no tan sólo en el sentido de ilustrar instantáneamente un hecho vivido, de una presencia activa y constante de las orquestas que participaron y articularon el paisaje sonoro de los años en que Clausi formó parte en Chile, sino que permite también revelar ciertas contradicciones a partir del discurso cultural instalado en este periodo. Esta imagen propone una serie de elementos que vale la pena analizar más allá del plano fotográfico al que se hace referencia:

*Fotografía incluida en la contraportada del disco* Tango/Chile *de Gabriel Clausi, grabación que recoge los registros de entre los años 1945 y 1948.*

La imagen retrata a la orquesta de Juan Canaro –de la cual Clausi formó parte– posando junto a un grupo de mapuche en el Estadio Nacional el 18 de septiembre de 1940, en un duelo futbolístico entre Racing v/s Colo-Colo. Una postal que encierra varios elementos divergentes dentro del panorama cultural que compone la sociedad chilena de esos años: fútbol y etnicidad. El estadio como «coliseo» nacional de espectáculos masivos, más una orquesta de tangos y un fondo repleto de espectadores. Todo dentro de la celebración de fiestas patrias, punto de clímax para la reafirmación simbólica de un Estado-Nación.

Esta amalgama visual que propone la imagen, se enmarca en los inicios de una década que se enfocará en la urgencia de potenciar la cultura nacional. A nivel institucional, este proceso de chilenización se da a través de la Dirección General de Información y Cultura –DIC–, pasando a ser posteriormente la Dirección de Información del Estado –DIE–; y otras iniciativas de producción cultural, desde las cuales se busca definir una identidad chilena centralizada. Esta visión no considera relevante la etnicidad ni mucho menos las músicas representativas de otras naciones, dos elementos que posan «armónicamente» en la imagen a la que se hace referencia.

Si se hace el ejercicio de visualizar el entorno más allá de los límites intramuros del Estadio Nacional –locación donde se enmarca la imagen– se evidenciarían las falencias y la poca nitidez con que se proyecta el sentido de «lo nacional» en relación al panorama cultural existente. Si se propone el ejercicio de observar el conflicto de representación nacional bajo el lente que captura la imagen, es un fuera de foco, un desajuste entre definir la chilenidad dentro de un Estado que camina hacia la modernización de sus distintos estamentos, bajo la fórmula de inclusión y exclusión de ciertos actores de la sociedad. Esta dicotomía entre la imagen y el paisaje político-cultural en el que se instala, da muestras de lo que García Canclini llama desajustes entre modernismo y modernización:

> Modernización con expansión restringida del mercado, democratización para minorías, renovación de las ideas pero con baja eficacia en los procesos sociales. Los ajustes entre modernismo y modernización son útiles a la clase dominante para preservar su hegemonía, y a veces no tener que preocuparse por justificarla, para ser simplemente clase dominante.[60]

Es decir, se propone y se proyecta un modernismo que tiene como soporte una imagen construida, que sólo alcanza a un sector de la población. Es un proceso excluyente, selectivo, que se distorsiona en la pretensión forzosa de construir la imagen de un sujeto chileno culturalmente acotado diferenciado del resto, lo que no es más que la consolidación de un Estado social, cultural y económicamente fragmentado que se perpetúa hasta nuestros días.

## 2.2 EL INTERCAMBIO CULTURAL COMO UN HECHO COTIDIANO

La participación de Gabriel Clausi en el ambiente cultural de Valparaíso se dio tanto desde el escenario como en la relación directa que estableció con jóvenes muchachos interesados en aprender la ejecución del tango, más precisamente del bandoneón.

Gabriel Clausi trajo a Valparaíso por lo menos tres bandoneones desde Buenos Aires, instrumentos que fueron utilizados por los jóvenes interesados en aprender los tangos que son parte del entorno sonoro de la ciudad. Todos, jóvenes porteños que en la década del cincuenta comenzarían el estudio de este instrumento con las referencias con que contaban en ese entonces. Es decir, una escucha del tango desde la infaltable radio, el apoyo de músicos iniciados antes que ellos y las lecciones impartidas por músicos trasandinos, como es el caso de Gabriel Clausi.

La experiencia que este bandoneonista trasandino comparte con jóvenes músicos iniciados en el puerto llega al punto de

60 García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F: Grijalbo, 1990, p 67.

incorporar a uno de ellos a formar parte de su orquesta, es el caso de Aníbal Sánchez, quien aprendió parte de su oficio como bandoneonista en una de las orquestas de Clausi:

> Venía con él [Clausi], Mauricio Schulman, ese chico tocaba excelente, el otro bandoneón era cuñado de Julio de Caro, Pedro Lombarda Sánchez se llamaba. Y el otro que se quedó aquí, Julio Álvarez… la orquesta imagínate, sonaba excelente, así que aunque yo metiera un dedito [en el bandoneón], así de mala muerte, ni se notaba. Pero como era joven 17 años, yo estaba [en la orquesta de Clausi] como figura decorativa.[61]

Si bien el contacto con figuras como Clausi y otros argentinos que estuvieron en el puerto significó un importante aliciente para el surgimiento de bandoneonistas locales, no es posible hablar de una escuela bandoneonística a raíz de este vínculo, ya que no se desarrolla una formación sistemática, un aprendizaje de estilos o formas de ejecución respecto del tango y en particular del bandoneón. Así, podemos considerar que algunos de los factores que influyeron en la formación de los músicos locales fueron:

1) Una utilización estética del bandoneón basada en los conjuntos de moda entrada la década del cincuenta, presentes en el ambiente de Valparaíso. Esto equivale a «tocar como suena la orquesta en boga», predominando un tango con la marcha muy marcada por los bandoneones y de rapidez interpretativa para gusto de las y los bailarines porteños. En este sentido, la experiencia de la escucha musical es de gran importancia en la formación musical e interpretativa de los bandoneonistas en Valparaíso.

2) Una práctica musical en base a partituras y arreglos proporcionados por los mismos músicos argentinos, a lo que se suma posteriormente arreglos instrumentales que serán organizados por los representantes locales en función de la conformación

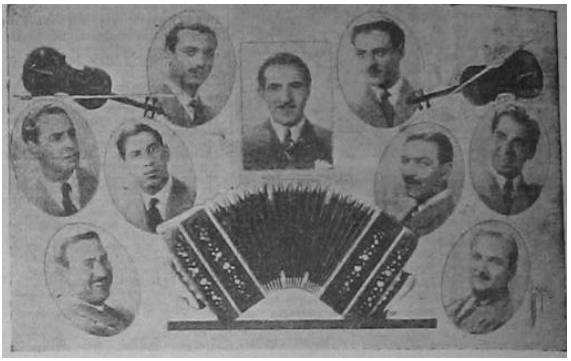
61 Sánchez, Aníbal. Entrevista personal al bandoneonista. Noviembre, 2007.

instrumental que se logre constituir. En este punto la rotación o repetición de músicos de una orquesta en otra es muy común, lo que permite la consolidación de un circuito tanguero y un vínculo musical estrecho entre los cultores de tango.

3) El doble oficio de la mayoría de los músicos locales influye en las posibilidades de sistematizar su aprendizaje del instrumento dividiendo su tiempo entre el trabajo en la fábrica o su lugar de trabajo y el estudio del instrumento. Esto permitirá que algunos conjuntos musicales surjan dentro de las mismas fábricas o centros obreros, como veremos más adelante.

El recuerdo de Gabriel Clausi, relatado por los viejos músicos porteños, emerge como uno de los hechos relevantes en el ejercicio de hacer parte de la historia del tango en Valparaíso. Este contacto entre los músicos, articula en gran parte la permanencia del tango aún con la pérdida de protagonismo en la década del sesenta, instancia en que otras músicas serán el foco de atención para la industria y, por ende, para las masas. Pero en la década del cuarenta, son varias las orquestas argentinas que se presentan en los distintos cabarets de la ciudad puerto, en los escenarios del «famoso "Zeppelín" rebautizado después como "Río de Janeiro" y que se ubicaba en pleno centro del barrio chino en el puerto [en Valparaíso] al llegar a la Aduana»[62], en el Broadway y el Trocadero. Así, por ejemplo la orquesta de Alberto Racco, otra de las más nombradas y reconocidas por su gran número de ejecutantes, actuaba en el cabaret del Casino de Viña y en distintos bailes de la ciudad.

62 Rolle, Claudio. *Op. cit.*



*Orquesta de Alberto Racco en una promoción de un baile en Recreo, 1944.*

A comienzos del año 1944, el cabaret Embasy Night Club se destaca por la calidad de artistas y espectáculos presentados. El 21 de enero regresa el cantante argentino Charlo, uno de los cantantes con un gran número de seguidores en Valparaíso. Si durante la década del treinta, fue Julio de Caro quien concentró una gran difusión en los centros de baile porteños, la posterior irrupción de la orquesta típica que dirige el pianista Rodolfo Biaggi, junto con la orquesta de Alfredo de Ángelis y Juan D'Arienzo, son el referente estético que se adopta en Valparaíso por bailarines y músicos en la década siguiente, perpetuándose esta forma enérgica de interpretación.

Por esta misma década, se instalan nuevas corrientes estilísticas del tango en Buenos Aires, sumándose a las ya nombradas, aparece Osvaldo Pugliese, pianista que decanta un estilo que resulta ser la antítesis del ritmo adoptado en Valparaíso, incorporando modificaciones sustanciales de contrapunto y síncopa en su propuesta tanguera; un manejo particular de la melodía poco común en el tango tradicional, lo que hace complejo de seguir desde el baile si no se tiene un conocimiento de la forma en que Pugliese dirige sus orquestas. Estos y otros elementos serán retomados por los nuevos músicos que conformarán el panorama tanguero en Buenos Aires, mientras que a nivel local, en el puerto, se fija una práctica instrumental y de baile con

los cuatro tiempos bien marcados y sin sobresaltos en el pulso siempre enérgico. Es un estilo de tango detenido en el tiempo, que está en la memoria, en un sonido y una forma particular de tocar, que con el paso del tiempo se vuelve más frágil y menos sonora, volviéndose una práctica musical que hoy en día cae vertiginosamente en el desuso, en un panorama en el que los músicos porteños parecieran no dejar rastro.

# El tango en Valparaíso desde el músico porteño

El quehacer musical de las incipientes orquestas que surgen a comienzos de los años cincuenta en Valparaíso, se articula en base a tres factores que resultan ser puntos de anclaje que inciden en la presencia y permanencia del tango en el puerto a lo largo de las dos décadas siguientes.

En primer lugar, hay un aprendizaje de la escucha, lo que implica que estos músicos han desplazado su interés de observación y análisis hacia la experiencia de una escucha consciente. Esto es un paso más allá del placer de la escucha por sí misma, es más bien un intento por decodificar el funcionamiento interno de lo que está sonando con la finalidad de desarrollar competencias en función del sonido tanguero. Hablar, relacionar y compartir experiencias sobre el material sonoro condensado en los discos, son prácticas comunes entre los jóvenes músicos porteños.

En segundo lugar, está la vinculación del músico con su entorno. Esto se traduce en la utilización de los espacios públicos promovidos por una fuerte organización social muy presente en los distintos cerros de Valparaíso. Una cultura de barrio que se canaliza a través de clubes deportivos, juntas de vecinos, sindicatos, fiestas vecinales, y otras agrupaciones que forman parte del movimiento social de la región. A esto se suman los barrios populares del sector portuario de la ciudad donde proliferan centros nocturnos y bares, lugar donde se enmarcan las actividades de las orquestas de tango a las que se hace referencia.

En tercer lugar, encontramos el doble oficio de músicos y obreros de algunos de los jóvenes, lo que permite una participación dentro de los espacios propiciados por los sindicatos, instancias donde se promueven encuentros culturales desde las mismas organizaciones[63].

Se mantienen y proliferan también tanguerías y centros de baile que hacen atractiva su oferta con animadas orquestas de

63 Véase *Santiago Watt*. Nº 245, octubre 1967, p 15; y *Santiago Watt*. Nº 256-257, Sept.-oct. 1968, p 26.

tango. Estos espacios estaban específicamente pensados para este tipo de música, donde el valor de la orquesta en vivo era reconocida tanto por los mismos músicos como por los locatarios y el público de la región, promoviendo una participación activa de las jóvenes agrupaciones en el medio local.

## 1. SEDES SINDICALES: ESCENARIOS PARA EL TANGO OBRERO

Desde los tres puntos mencionados se establece una práctica que convoca a músicos chilenos, consolidando el oficio de las orquestas locales que van caracterizándose de acuerdo a la estética del tango tradicional, una mezcla de referencias nacidas en la década del cuarenta en Buenos Aires, con compositores y creadores que buscan sus propios sellos para diferenciarse de sus pares. De estas referencias culturales del tango argentino las incipientes orquestas locales buscaron un sonido y una forma de hacer tango en la ciudad. No sólo se busca sonar como tales, sino que también proyectar la imagen de ese tango en la escena cultural local a usanzas del referente argentino. Por lo mismo es que se habla de un tango territorializado remitido a la imagen evocada desde el Río de la Plata, un tango que en Valparaíso no se desprende de su lugar de origen. En ese sentido el músico argentino instalado en la ciudad juega un rol importante. Es así como surge la orquesta típica Los Porteños del Tango, conformada a comienzos del cincuenta. Varios de sus integrantes son obreros ferroviarios que comienzan a probar suerte en la región, donde las posibilidades de hacer música son auspiciosas:

> Mira, en esa época, contemos la provincia de la quinta región, teníamos tango en Viña, había tangos en la Rueda, en las Tinajas, había tango aquí en Valparaíso en distintos clubes, se tocaba en el colegio Alemán, se tocaba el día domingo en la Chilena de Tabacos y los matinales bailables todos los domingos; desde las once de la mañana hasta la una de la tarde se hacía tango y en la tarde se tocaba desde las cinco a las ocho.[64]

64 Gallardo, Víctor. Entrevista personal al violinista, abril, 2008.

La aceptación de estas agrupaciones por el medio local, permite consolidar un circuito de músicos tangueros en la región y satisfacer la demanda de un público dispuesto a ver en escena los grandes repertorios del tango de la llamada guardia vieja y los gestados en la llamada «época de oro» en Argentina. La posibilidad de revivir esos éxitos, van ahora de la mano de orquestas como Los Porteños del Tango.

Los lugares donde se conforman algunas orquestas dentro de la ciudad son variados, siendo uno de ellos los centros o sedes de obreros donde se convocan, organizan y se presentan las orquestas a los distintos gremios que ahora bailan los tangos en boga interpretados por sus compañeros de faenas, siendo una de ellas las jornadas tangueras en el casino de Chiletabacos, un lugar de encuentro para los aficionados y los cultores del tango. Se realizaban también presentaciones de tango en el Centro de Artesanos en la calle Morris y en el Colegio Alemán, entre otros. Actividades que se extienden hasta la década del sesenta.

*Los Porteños del Tango. De izquierda a derecha: Manuel Fuentealba, cantante; Sergio Pacheco, piano; Antonio González, violín; Pedro Quiroz, bandoneón y director; Ibáñez, violín; Víctor Gallardo, violín; Alfonso Romero, bandoneón; Guillermo Vilches, contrabajo.*[65]

65 Archivo personal del músico Víctor Gallardo.

La vinculación de las orquestas con los gremios permite una circulación importante del tango en Valparaíso, esto por el hecho de que estas organizaciones están relacionadas con las de carácter vecinal en los distintos cerros que conforman la ciudad. Las personas que participan en las actividades sindicales de empresas –como Ferrocarriles del Estado o Chiletabacos, por ejemplo–, provienen en algunos casos, de clubes deportivos u otras instancias de participación vecinal de distintos barrios, lo que facilita la conexión de estas organizaciones con las de carácter gremial ligadas a las empresas mencionadas, permitiendo una conexión entre las actividades generadas desde los centros de trabajo coordinados desde los respectivos sindicatos y las actividades de carácter vecinal, potenciando de esta forma la cultura de barrio en la ciudad.

## 1.1 Sociedad musical desde finales del siglo XIX

La importancia asignada al sindicato de músicos se fundamenta principalmente en una activa participación colectiva de sus miembros y, tal como se mencionó, sus actividades culturales se complementaban con otros gremios y sectores organizados de la población. Estamos hablando de músicos y músicas vinculadas al panorama social del cual forman parte, no es una música popular vista o pensada como fenómeno aislado de su entorno; en este caso el tango –junto a otras músicas– es parte de este ambiente social al que se hace referencia.

En este punto, es importante observar que la presencia del tango en lugares específicos como Valparaíso no es posible mirarlo sólo desde la perspectiva de la industria cultural. Si bien se plantea inicialmente que los medios de difusión como la radio y el cine –en expansión a mediados del siglo XX–, son mecanismos por los cuales el tango llega, su práctica y representación local en el caso de Valparaíso, se inserta tanto en los barrios populares, los cafés, locales nocturnos, centros de baile como también en las actividades de carácter gremial y desde este posicionamiento, se puede entender su permanencia.

*Sindicato de músicos y artistas de Valparaíso: celebración del día de la música. Noviembre, 1941.*

En este contexto, los músicos contaban con el Sindicato de interempresas de profesionales del arte musical de la provincia de Valparaíso, fundado el 1 de diciembre de 1931[66], el cual adquiere relevancia en la organización laboral de sus miembros. La regulación de tarifas por presentación, horas de trabajo, reemplazos y beneficios para los músicos sindicalizados, permitía canalizar el aporte cultural de dichas orquestas:

> Los ferroviarios también teníamos [casino] allá en Juan Elqui arriba en [Cerro] Barón, se hacían eventos, estaba la Sociedad de artesanos, la Sociedad de suplementeros, aquí en los estibadores, tango frente al arco del triunfo en Brasil… Yo estoy hace cincuenta y tres años en el sindicato, a mí me llevó Jonatán Guerra, me dijo, ¡sindícate y vas a tener trabajo! Porque había un sistema, en el negocio trabajaban y tenían un día libre los

66 Cabe recordar que el panorama social que antecede a la formación del sindicato de músicos de Valparaíso, es el de la Gran Depresión del 29, crisis bancaria a escala mundial gatillada en la Bolsa de Nueva York. En Chile los sindicatos comenzaron un proceso de organización debido al aumento de cesantía a nivel nacional. Esto podría ser uno de los factores que inciden en la formación de músicos y artistas en la región de Valparaíso.

> músicos, y como eran diferentes los días, entonces había remplazos y yo fui varias veces a remplazar a varias partes como violín.[67]

Existen antecedentes anteriores a la fundación del Sindicato de músicos que profundizan la idea de sujetos conscientes de su quehacer cultural dentro del contexto social en el que se desenvuelven. Esta referencia temprana data de finales del siglo XIX con la aparición de la Sociedad musical de Socorros Mutuos de Valparaíso, organización que según sus actas tiene su primera sesión el 22 de septiembre de 1894.

*Actividad de aniversario del Sindicato de músicos en el teatro Imperio Valparaíso, 1950.*

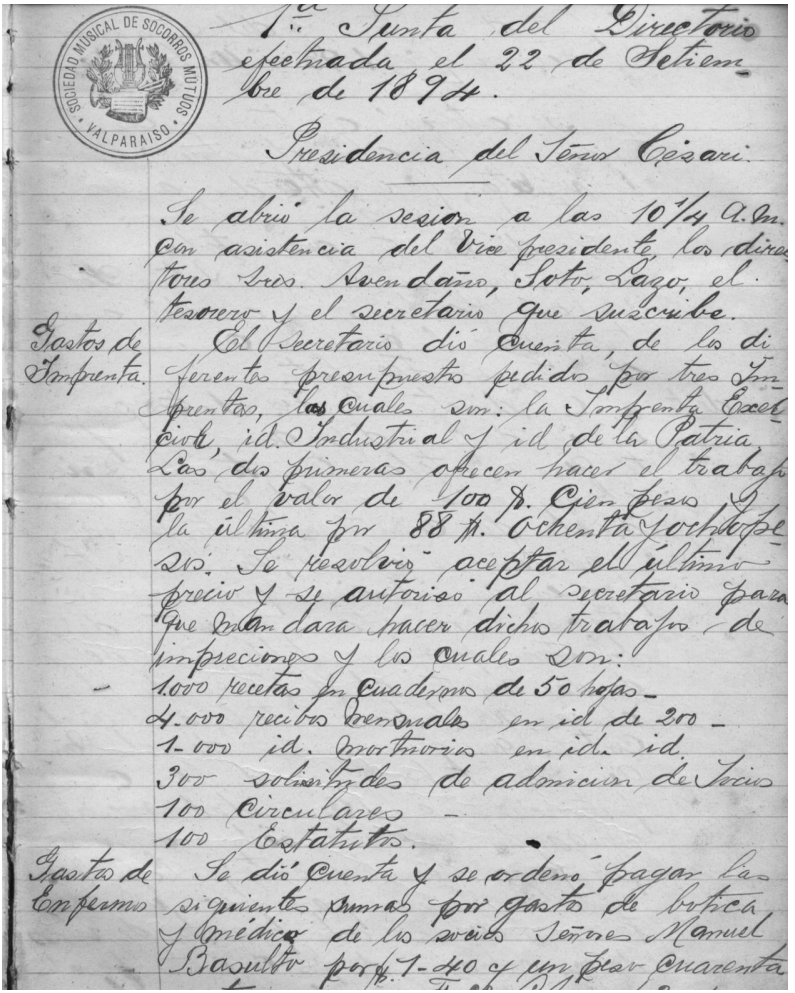
El manuscrito que presentamos en la página siguiente, encontrado entre los archivos del Sindicato de músicos de Valparaíso, propone un diálogo fuera de tiempo con la memoria de hombres y mujeres vinculados a esa ciudad que desde esa palabra escrita nos resulta lejana. Ciudad en la que aparecen nombres desconocidos registrados desde su puño y letra, guardando parte de su propia historia cultural impulsados por el acto de ser y

67 Gallardo, Víctor. Entrevista personal al violinista. Abril, 2008.

hacer música en la ciudad, oficio que se perpetúa en el tiempo con otros nombres, otros sonidos, otras palabras; en esta ciudad que, siendo la misma, resulta también ser otra cuando tomamos distancia y pensamos su devenir en el tiempo. Lo relevante en esto es que se puede evidenciar que la música popular en la ciudad es más que ritual o fiesta, es también sentido de pertenencia, es comunidad y organización social, es texto y contexto de un acervo cultural fragmentado y que se arrastra hasta nuestro presente. Sea cueca, vals, tango, música tropical, rock o todas juntas, la música en este sentido ya no se define por el rótulo de género, es el sujeto mismo quien complementará y determinará la forma que tendrá esta música que se bailará y se cantará en la ciudad de Valparaíso de acuerdo a su propia forma de entender, de ser y hacer cultura en la ciudad.

*Sello del Sindicato de músicos.*

No nos referiremos en mayor profundidad a los documentos señalados, pero se presentan como referencia para establecer la relación entre la Sociedad musical de Socorros Mutuos y el Sindicato de músicos que continúa con esta idea de posicionar al músico porteño como un agente cultural y social presente y consciente de su entorno.




1ª Junta del Directorio efectuada el 22 de Setiembre de 1894.

Presidencia del Señor Cesari.

Se abrió la sesion a las 10 1/4 A.M. con asistencia del Vice presidente, los directores Sres. Avendaño, Soto, Lazo, el tesorero y el secretario que suscribe.

Gastos de Imprenta. El Secretario dió cuenta, de los diferentes presupuestos pedidos por tres Imprentas, las cuales son: la Imprenta Excelsior, id. Industrial y id de la Patria. Las dos primeras ofrecen hacer el trabajo por el valor de 100 $. Cien pesos y la última por 88 $. Ochenta y ocho pesos. Se resolvió aceptar el último precio y se autorizó al secretario para que mandara hacer dichos trabajos de imprecion y los cuales son:

1000 recetas en cuadernos de 50 hojas.
4.000 recibos personales en id de 200.
1.000 id. mortuorios en id. id.
300 solicitudes de admicion de socios
100 Circulares
100 Estatutos.

Gastos de Enfermos. Se dió cuenta y se ordenó pagar las siguientes sumas por gasto de botica y médico de los socios Señores Manuel Basulto por $. 1.40 y un peso cuarenta

*Imagen de la primera sesión de la Sociedad musical de Socorros Mutuos de Valparaíso, efectuada el 22 de septiembre, 1894.*[68]

68 Archivos del Sindicato de músicos de Valparaíso.

El tango en este ambiente de participación colectiva, decanta en la formación de pequeños conjuntos y orquestas típicas organizadas por jóvenes que a fines de la década del cuarenta absorben la estética del tango en boga[69]. Están también presentes en la ciudad las grandes orquestas trasandinas que siguen marcando la pauta en el puerto, la llegada de cantantes se transforman en la admiración de los aficionados, surgiendo también intérpretes locales que se tomarán los escenarios del puerto de Valparaíso. No es el gran escenario ni los grandes centros de baile de la región, es más bien la experiencia de la música en barrios populares y locales pertenecientes a sectores portuarios. Desde la memoria de estos –hoy viejos– músicos porteños se busca retratar a un Valparaíso tanguero, relato que permite poner en primera línea la voz de quienes forjaron esa cultura tanguera desconocida hoy en la ciudad y que en estos escritos adquieren un nombre y un rostro concreto.

## 2. ANTONIO RODIO: VIOLINISTA Y COMPOSITOR ARGENTINO

Al igual que Gabriel Clausi, Antonio Rodio fue un músico argentino de suma importancia en la historia del tango en la ciudad de Valparaíso. Rodio nació en Italia en 1904 y llega a Argentina a la edad de 6 años junto a sus padres y hermanos, comenzando su formación como violinista. En 1918 se tituló como profesor de violín con sólo 15 años, integrándose a la orquesta clásica

69 Tal como explica Omar García Brunelli (2012), en la década del cuarenta –la llamada época de oro del tango– se extiende hasta 1955, año en que se evidencia un decaimiento de la actividad por parte de las orquestas por diversos factores. A partir del análisis de la década del sesenta, García Brunelli define el tango desde tres estratos principales: el primero es el *Canónico* que corresponde a las orquestas que prevalecen de la década del cuarenta, con directores y figuras consideradas populares en el tango. Después haría su aparición el *Nuevo tango*, con figuras como Piazzola y Rovira; y por último están los músicos formados en la década del cincuenta. A estos últimos, Omar García los define como «la corriente intermedia». En el caso del tango experimentado en Valparaíso, es el de la década del cuarenta el que se perpetúa a lo largo de las décadas. Es decir, desde la perspectiva de García Brunelli, es un tango perteneciente a la corriente *Canónica*. En relación a los músicos porteños formados en la década del cincuenta, y que son el testimonio de este trabajo, mantienen sus referentes en el tango provenientes del estrato principalmente *canónico*. En forma paralela, el tango en Buenos Aires está bajo la aparición de los denominados *intermedios*. Esto permite evidenciar la distancia en cuanto a la estética y a las nuevas propuestas del tango por esos mismos años en Buenos Aires y en Valparaíso.

del Cine Imperio de Buenos Aires, haciendo música para cine e integrando también la orquesta clásica del Teatro Colón.

Con la llegada del cine sonoro al país trasandino en los años treinta, ya no se requiere de los conjuntos instrumentales para dar ambiente a sus proyecciones. La música como el jazz y el tango resultan ser alternativas para dar ocupación a estos músicos. En el caso de Rodio, esta incursión en el tango comienza en los años veinte, integrando orquestas típicas en Buenos Aires, presentándose en importantes escenarios y traspasando las fronteras nacionales por sus apariciones en prensa y en grabaciones de la época.

*Antonio Rodio a la edad de 12 años.*

Con la crisis generada entre los músicos por la irrupción del cine sonoro, Antonio Rodio comienza un intenso trabajo en el tango

e integra la orquesta de Pedro Maffia junto a Gabriel Clausi y, en 1930, realiza junto a Rodolfo Biagi grabaciones de una serie de tangos junto a Carlos Gardel. Algunos de estos tangos y valses son: «Aquellas farras», «Buenos Aires» y «Aromas del Cairo». En los años siguientes acompañó a músicos como Aníbal Troilo, Agustín Magaldi, Sofía Bozán, Ada Falcón, Azucena Maizani, Libertad Lamarque, entre otros.

Durante los años cuarenta forma su propia orquesta típica, motivado por el gran momento creativo que experimenta el tango en Buenos Aires con la irrupción de nuevos compositores, directores e intérpretes[70]. Esta época es denominada por la historiografía tanguera como la «época de oro» del tango argentino, periodo de evolución creativa de la cual Rodio se hace parte. Es en esta etapa en que el tango comienza a dar muestras de estilos y formas de ejecuciones diversas, se consolidan las orquestas que marcarán la pauta estética de ese tango que llegará a la ciudad de Valparaíso por esos años.

La llegada de Rodio a la ciudad de Valparaíso ocurre cuando integra la orquesta de Miguel Caló, con la que recorre América Latina llegando a las ciudades que concentran los escenarios para las grandes orquestas en Chile, en este caso, Santiago, Valparaíso y Viña del Mar, donde se presenta en el Casino Municipal. La orquesta de Miguel Caló regresa a Buenos Aires pero Rodio decide permanecer un tiempo en Chile motivado por el movimiento tanguero que se estaba desarrollando en las ciudades antes mencionadas. Esta decisión de algunos músicos argentinos de «descolgarse» de sus agrupaciones de origen –como ocurre con los argentinos Antonio Rodio y Gabriel Clausi– resulta fundamental para la formación de orquestas con jóvenes músicos de Valparaíso.

70 Antonio Rodio compuso varios tangos y realizó grabaciones de sus obras otras del repertorio tanguero formando parte de grandes orquestas en Buenos Aires. Fue también miembro fundador del SADAIC. También compuso el himno del club deportivo Racing de Avellaneda.

*De izquierda a derecha: Julio César Álvarez, bandoneonista; Gabriel Clausi, bandoneonista; Antonio Rodio y el pianista Bernardo Blas sentado con su compañera. Valparaíso, 1951.*

En uno de los viajes que hizo a Chile, Rodio viene como primer violín de la orquesta de Gabriel Clausi junto a los músicos Vicente Toppi, Ástor Piazzolla, Héctor Montenegro, Antonio Rossi, Luis Piersantelli, Leopoldo Amoroso y Francisco de Lorenzo. Su trabajo junto a Clausi es constante y pasa largas temporadas en Chile, decidiendo fijar su residencia en la ciudad de Viña del Mar, donde en 1953 contrae matrimonio con Dolly Díaz Orellana, una joven de la época amante del tango y seguidora de la orquesta de Miguel Caló y que resulta ser testigo directa de este tango porteño y del paso de Rodio por Valparaíso:

> Y me acuerdo de que lo vi… me olvidé de Miguel Caló, no sé por qué, me gustó su manera de ser, o como me trató, yo dije «con ese hombre yo me caso». Y yo me acuerdo que le mandaba saludos, le decía «Saludos al violín, Antonio Rodio». Como era italiano [Giovanni Contreras] tenía una hermana que cantaba también en el Casino, no me acuerdo cómo se llamaba, y él iba a tocar los sábados y yo le mandaba saludos. Y me acuerdo que decían «pero si es un ancianito». Es que Antonio tenía canas

> ya. Y me acuerdo, nunca me olvido «pero si es un ancianito», porque era medio italianado para hablar, y claro, tenía cuarenta y tantos Antonio, pero siempre me causaba gracia[…][71]

## 2.1 EN BUSCA DE MÚSICOS Y MÚSICA

Una de las mayores dificultades que tuvo Rodio fue contar con músicos que le permitieran conformar una orquesta típica que cumpliera con las exigencias y las expectativas que este violinista pretendía alcanzar. Fue así que inicia su trabajo de formación de músicos porteños con quienes comienza a compartir experiencia, consolidando agrupaciones que bajo su dirección se toman los escenarios locales. Sin embargo, su visión y experiencia del tango adquirida en grandes agrupaciones donde compartió con músicos de reconocimiento en la historia tanguera bonaerense, chocaban con la realidad local donde, si bien el tango estaba presente, no eran muchos los músicos que podían alcanzar las expectativas interpretativas pretendidas por Rodio. Esto significó un trabajo constante en la formación de sus músicos, quienes tuvieron que lidiar con un carácter muchas veces poco amable de Rodio en estas instancias. Uno de estos jóvenes aprendices de Rodio fue el pianista Luis Saravia, un muchacho de sólo 15 años. Sobre las jornadas de trabajo en casa de Rodio con Saravia al piano, Dolly Díaz recuerda:

> Lucho le tenía terror a Antonio, porque [Lucho] la revolvía, y después decía «lo hacíamos más leso, me contaba; con [Alfredo] Faba le tenían terror. Era terror, porque era embromado Antonio, pero… en la parte musical, es que tenían que cumplir[...][72]

En este trabajo de formar agrupaciones, Rodio adopta también una dinámica muy habitual en los conjuntos que animaban las veladas y fiestas porteñas. Ya no son sólo tangos los que suenan

71 Díaz, Dolly. Entrevista personal. Junio, 2012.
72 Ibíd.

en la orquesta de Rodio en su trabajo del Casino de Viña del Mar, se hace también necesario tocar otros ritmos y repertorios desde el escenario dependiendo de él o la cantante de turno. También están los pequeños locales y lugares de esparcimiento ciudadano, esa tan recordada bohemia porteña de la cual Rodio y su orquesta también formaron parte.

*Sonia y Myriam en una jornada musical en el Casino de Viña acompañada de Rodio y su conjunto. La dedicatoria a una de sus hijas dice «Para Dorita Rodio con todo cariño, Sonia y Myriam».*[73]

De manera paralela a su trabajo como músico de tango, Rodio integraba dos conjuntos de cámara en la región de Valparaíso. Esta experiencia, sumada a su formación como músico de academia y su trabajo en música popular, le entregaron las herramientas necesarias para desempeñarse como un músico integral, teniendo siempre la necesidad de organizar agrupaciones que satisficieran sus inquietudes como intérprete. Por esto mismo es

73 En el disco *Tango/Chile II: chilenos que canta tango*, se puede escuchar el tango «Como el hornero» interpretado por el dúo Sonia y Myriam. La elaboración de este disco fue realizada por la embajada de Chile en Argentina en Agosto del año 2003. La iniciativa de este disco nace a partir del encuentro entre el embajador chileno de entonces Jorge Arrate y el bandoneonista Gabriel Clausi. Antonio Rodio aparece en la formación de algunas orquestas formadas por Clausi.

que se suma al esfuerzo de otros músicos a mediados de los años cincuenta para dar vida a la primera Orquesta Sinfónica de Viña del Mar, junto a Isidor Handler y Ernesto Zahr.

En 1971 recibió la invitación de Jorge Peña Hen para colaborar junto a Fernando Rosas en la formación de la Orquesta Sinfónica de La Serena y además asumir la formación de violinistas a los estudiantes del Liceo. Sin embargo, esta invitación no prosperó, pues Rodio optó por quedarse en la región de Valparaíso colaborando en la formación de la Orquesta de Viña del Mar. Sobre esto, Dolly Díaz recuerda:

> [Jorge] Peña lo conoció a Antonio tocando en la orquesta, porque quería llevarlo… yo creo el que le debe haber hablado fue Cerezo... me acuerdo Peña le ofrecía casa y todo… decía que iba a pagar una barbaridad como catedrático y que le reconocían no sé cuántos años, y el pobre Antonio ya estaba enfermo la verdad. Fue el año que vino Fidel Castro.[74]

*Antonio Rodio (tercero de los violines de primera fila). En una presentación de la Orquesta Sinfónica y coro de Viña de Mar 1960, bajo la dirección de Eduardo Jaramillo.*

74 Díaz, Dolly. Entrevista personal. Junio, 2012.

Otros músicos como Cerezo, Domingo Donaruma, Arturo González, entre otros, compartían también al igual que Rodio, este ir y venir musical, entre lo popular y lo académico. Hecho que resulta interesante desde la perspectiva de los campos de acción en que la música popular y de academia se desenvuelve o se han pretendido presentar en nuestro medio local. Pensar en esos años en un músico que transita de un contexto a otro, de un sonido a otro, suponen miradas críticas de sus pares o instituciones, del juicio valórico de algunos que no concebían la mezcla de músicas y formas culturales que obedecía a públicos y sociedades distintas. Lo relevante en esto, es que estos músicos que trabajan y hacen música en escenarios y contextos social y culturalmente divergentes, no resultan un hecho aislado. Es un factor a considerar en el cruce de «fronteras» o límites que diferenciarían lo popular de lo culto, esa supuesta línea divisoria que se hace menos nítida o que más bien es borrada por el paso constante de estos músicos que construyen música desde la experiencia.

*Primero de la izquierda: Antonio Rodio, en una de sus giras con la orquesta de Miguel Caló, tercero desde la derecha. Chile, 1946.*

Dolly recuerda a su esposo como una persona muy crítica de los músicos y de su propio trabajo, por ello, al enfrentar una enfermedad progresiva que fue deteriorando su salud, decide dejar de tocar al ver que sus capacidades como violinista se veían disminuidas:

> Como el setenta y tanto, 72, porque estuvo como diez años enfermo, que no tocaba […] la verdad es que cuando se sintió que no estaba, como le digo, él era muy autocrítico, que no estaba tocando bien, no tocó más no más. Yo realmente, fechas exactas no me acuerdo, pero la verdad es que al último trabajó bastante, porque aparte del Casino se tocaba en los comedores y en la *boîte*, después al otro día tenía que levantarse súper temprano para el ensayo de la Sinfónica. Isidoro también, pobre, trabajaba mucho.[75]

*Una de las últimas fotografías de Antonio Rodio. Viña de Mar, 1980.*

75 Ibíd.

Antonio Rodio muere en 1980 a los 76 años de edad en la ciudad de Viña del Mar, los viejos músicos porteños y bailarines lo reconocen como un importante músico de ese tango vivido desde este lado de la cordillera. En Valparaíso es recordado su tango «Cosas olvidadas», de las varias composiciones que este violinista realizara durante su incursión en el tango en Argentina. Dolly, su viuda, conserva algunas hojas y partituras de tangos sin estrenar y de otros sin terminar. Papeles que se quedaron detenidos en la ciudad junto con ese sonido de tango que hoy se escucha más tenue y lejano.

## 3. VÍCTOR GALLARDO, ENTRE TANGOS Y TRENES: EL DOBLE OFICIO DEL MÚSICO

*Víctor Gallardo. Valparaíso, 2007.*

Proponer una mirada retrospectiva del tango en el puerto sugiere cruzar un diálogo con personajes y hechos concretos, voces y documentos que van dando luces de una actividad cultural que se ha ido fijando en los rincones de la memoria de los hoy viejos músicos, constituyendo fragmentos que se hace necesario incorporar y posicionar como parte de la historia cultural porteña, la que a su vez forma parte del patrimonio cultural local, pero desde quienes conformaron la escena musical con sonido

de tango en la ciudad. Mirar este panorama cultural desde los viejos músicos, permite incorporar las voces de quienes armonizaron desde su oficio, los sonidos que fueron característicos de la ciudad. Nombres desconocidos e invisibilizados por el discurso predominante de la oficialidad cultural local que no es capaz de promover un tango de la mano de los que en concreto son quienes constituyen el patrimonio vivo de la ciudad y que, por consiguiente, la existencia de estos músicos es hoy en día desconocida por la comunidad. El máximo ejemplo de ello, resulta ser el festival Valparatango[76], evento que se enmarca en las actividades culturales del municipio y que busca posicionar al tango como una expresión arraigada en el puerto, donde se privilegia un artificio en función de esta música sin una vinculación con las orquestas que nacieron y trabajaron en estos mismos espacios, recurriendo a un discurso cargado de los grandes relatos sobre el tango, pasando de esta forma, a engrosar la lista de relatos mitificados que de esta ciudad se tienen. En este panorama, algunos de estos músicos anónimos tratan de incorporarse a este intento de reposicionar una práctica cultural casi en desuso en el puerto, buscando un lugar en las actividades que de tanto en tanto se aparecen en la ciudad, desde donde se pretende revivir un pasado cultural que aún no se ha mirado con detención.

Surgen entonces nombres como el de Víctor Gallardo, conocido como «Gatito» por los músicos del puerto, violinista que hoy trata de mantener su oficio en el mermado escenario local. Nace en 1932 y a la edad de 8 años inicia estudios de violín en Ovalle. Llega a Valparaíso a los 16 años para tomar cursos técnicos que se impartían en la Universidad Católica de Valparaíso. Habiendo cumplido los 24 años, comienza su trabajo en Empresa de Ferrocarriles incorporándose también a la participación de las orquestas típicas junto a compañeros de trabajo, actividad que anteriormente había iniciado con amigos del barrio ubicado en el Cerro Barón.

76 El periodista y editor de la revista santiaguina *Estampa tanguera*, Jaime Adaros, escribe una columna titulada «El Val-para-che», donde realiza un critica al funcionamiento y el carácter que se le ha dado año tras año a esta actividad.

Iniciada la dictadura militar, Víctor Gallardo parte a Bolivia en 1975, y no regresa hasta 1991. Por lo mismo, él distingue dos momentos del tango en el puerto. La primera, anterior a su partida, vinculada a una conformación de conjuntos pequeños, tríos de guitarras o cuartetos que incursionaban en el tango, algunos organizados por el maestro Jonathan Guerra, bandoneonista chileno que promovía la formación de músicos en Valparaíso y con quien la mayoría de los nuevos músicos tomarían contacto para iniciar un acercamiento formal al oficio tanguero. A esto se sumará la llegada de músicos trasandinos que potencian dichas agrupaciones y amplían el número de integrantes, además de definir un sonido más acabado en lo que respecta al tango tradicional. Esto consolidará la aparición de las orquestas típicas locales como Los Porteños del Tango y la surgida en la empresa de ferrocarriles: La Orquesta Ferroviarios.

Tenemos entonces un fenómeno musical de moda integrado a la actividad social y cultural de las cuales sus integrantes forman parte. Una activa participación social y cultural, permite en el caso de Víctor Gallardo una mirada consciente del panorama social en el cual se inserta parte del trabajo musical de las orquestas. En otros músicos en cambio, la participación se remite fundamentalmente al momento de popularidad mediática que presenta el tango a fines de la década del cincuenta en el medio local, sin pretender participación directa en gremios o centros de organización social. Con esta combinación de música de moda y participación colectiva, el sindicato de músicos organiza las actividades incorporando miembros al gremio y promoviendo una participación social activa:

> […] bueno, ahí fue cuando salió el Sindicato de músicos, me fui a inscribir y preguntan «¿qué tocas?», me hicieron hacer una prueba, entonces figuro como violín A, porque tenían los A, los B los C, y el sindicato en esa época todos los 22 de noviembre hacíamos un tremendo paseo, cinco o seis micros llenas de músicos, se adquirió un mausoleo en el Cementerio 3, hay varios

> colegas ahí, se compraron un montón de cosas que ya están obsoletas… Fue una época en que aparecieron los ayudistas. Aquí todos los negocios grandes, los dueños de negocios, aportaban para el sindicato, eran ayudistas, entonces el sindicato empezó a darle ciertas concesiones a los ayudistas, no les cobraban los mismo que se cobraban en los eventos, se trabajaban con eventos al aire libre, en el teatro Imperio, en el Victoria, en el Municipal, en el teatro Cine Arte, que todavía está en Viña, en la plaza. Así, el sindicato empezó a crecer, se consiguió la personalidad jurídica, todavía la tenemos. En Viña, toda la gente se sindicó con nosotros, todavía no existía la separación que hay ahora de Viña y Valparaíso […][77]

La segunda mirada de Gallardo es la que visualiza a su regreso en 1991, donde encuentra un panorama musical que trata de articularse en el nuevo contexto, con participación de músicos trasandinos quienes una vez iniciada la dictadura de Videla en Argentina llegaron a Valparaíso permaneciendo y sorteando las dificultades en el represivo panorama cultural de Chile.

Los sindicatos y gremios asociados fueron un aliciente para la proliferación de un quehacer cultural de los músicos de tango, lo que implicó una vinculación al contexto político y social en la que se ven interpelados como actores sociales. En algunos casos la participación sindical es doble, es decir, están adheridos tanto al sindicato de músicos y artistas, como a las correspondientes a sus fábricas y lugares de trabajo.

Es necesario recordar que el tango en nuestro país no ha sido una música que refleje o haga una interpelación crítica a conflictos políticos, ni haga alusión a hechos de contingencia social. Por lo menos lo que circula y predomina desde la industria cultural, no da cuenta de tangos con crítica social explícita. La retórica sentimental sigue siendo el *leitmotiv* argumentativo donde el tango es del gusto de las más diversas clases sociales.

77 Gallardo, Víctor. Entrevista personal al violinista. Abril, 2008.

*Orquesta Ferroviarios. De izquierda a derecha: Jorge Orellana bandoneón; Carlos Ramírez, Víctor Gallardo y Jorge Ibáñez, violines; Enrique Jiménez, bandoneón; Luis Cuadra, guitarra y cantor. Al fondo en el extremo superior se observa la insignia de la* ***Federación Santiago Watt****, fundada en 1889 y que agrupa a la organización sindical de maquinistas, fogoneros y aspirantes de Ferrocarriles de Chile.*[78]

Entonces la relación del tango con organizaciones sociales a las que se alude no está dada por una cuestión ideológica. La participación de algunos músicos de tango en sindicatos, está dada más bien por convicciones asociadas a un interés mayor, donde el tango es una de las varias expresiones musicales que conforman un vínculo con estos gremios, con las que se busca fomentar las instancias de participación social teniendo a los sindicatos como fuerza de negociación y representación, con una organización centralizada en la idea de liderazgos que resultan funcionales para los obreros que se mancomunan en torno a una estructura dirigencial. Estas mismas instancias, son capaces de propiciar una participación colectiva desde agrupaciones que realizan un trabajo político, donde expresiones artísticas o fenómenos musicales de moda, como es el caso del tango, son incorporados. Por lo mismo, no se pretende extrapolar una conciencia social,

78 Foto: archivo personal del músico Víctor Gallardo.

lo que se pretende es mostrar que las redes de participación propiciadas por los gremios y sindicatos, son las mismas por las que transitan ciertas expresiones culturales donde el tango está presente. Sobre esto, Víctor Gallardo comenta:

> Dentro de Ferrocarriles se creó el conjunto artístico ferroviario, se corrió la voz y se armó después en Santiago y se organizó un trabajo, compartimos actividades en el tren de la cultura de la campaña de Allende. Fuimos como orquesta de tango, funcionó la orquesta hasta mediados de los setenta. En el tren de la cultura, fue una experiencia muy buena, éramos todos ferroviarios, llevábamos folclore, tuvimos mucha aceptación. En la estación de Calera se hizo una despedida. Todos los lugares al que llegábamos a tocar eran dependencias de ferroviario, canchas, casinos, sedes.[79]

Fuera de los locales y negocios comerciales, son varias las agrupaciones que organizan sus fiestas y bailes al ritmo del tango, como por ejemplo, las que organizaba el club deportivo CAJU del Cerro Barón, fiestas donde llegaban las orquestas trasandinas como la de Alfredo de Ángelis, instancia propicia para que los jóvenes músicos en formación observaran in situ el despliegue escénico del conjunto trasandino y desde donde se fijan las pautas de interpretación que se buscará imitar, un estilo predominantemente tradicional pensado para el baile. Son procesos que ocurren en forma paralela al de la participación colectiva del músico en sus sindicatos y gremios, donde son ellos mismos los que van definiendo y consolidando en definitiva una práctica concreta, pasando de la escucha y la observación, a la concreción de conjuntos en estrecho aprendizaje con sus pares:

> Mauricio Schulman [bandoneonista argentino] fue el primero que me dijo a mí: «Gallardo, el violín tiene cuatro cuerdas y las cuatro cuerdas hay que ocuparlas», porque aquí teníamos el

79 Ibíd.

> defecto de que a veces era un violín el que había en el grupo, y él decía, que las cuerdas que son sentimentales son las cuerdas graves, la primera es para hacer adornos, todas esos detalles nosotros los ignorábamos, escuchábamos, lógico, tangos, discos… tengo un montón, fuimos aprendiendo, los cantores que llegaron tenían también muy buena disposición, diciendo lo que teníamos que hacer, cómo había que acompañar. Estábamos acostumbrados a tocar todo, o sea, partíamos tocando y terminábamos tocando, lo que no era correcto, hay que dejarle un espacio al bandoneón, dejarle un espacio al piano.[80]

*Noche de tangos en el desaparecido bar Café 8 y Medio. De izquierda a derecha: Alberto Méndez, Rodolfo Jorquera, Geancarlo Scevola y Víctor «Gatito» Gallardo. Valparaíso. Septiembre, 2006.*

En definitiva, político o puramente banal, el tango en Valparaíso es parte del movimiento cultural, con participación concreta de los actores sociales que, hasta 1973, mantenían una importante presencia en los escenarios distribuidos por el puerto. Escenarios que albergan a todo tipo de concurrentes; y –en este sentido–, se distinguen las actividades de encuentro de carácter político-sociales y otras de aglomeración donde «moros y cristianos» disfrutan en torno a una música que cae cómodamente al oído

80 Ibíd.

de los distintos sectores de la sociedad. Esta transversalidad política y social del género le permitió en alguna medida, una permanencia tímida en Valparaíso, una vez iniciada la dictadura.

## 4. ANÍBAL SÁNCHEZ: BANDONEONISTA

Otro de los músicos que conjuga su doble oficio es Aníbal Sánchez quien, al plantearle la idea de dialogar y proyectar desde la memoria la historia del tango en el puerto, se da el tiempo de tomar su vieja máquina de escribir y redactar algunos párrafos que sirven de antesala respecto de su visión del tango en la ciudad:

> Para hablar del tango en Valparaíso es menester, invariablemente, retrotraer nuestra mente dos o tres décadas pasadas, cuando nuestro Puerto era, con justicia, la capital del tango en Chile, y Valparaíso contaba con un número respetable de orquestas, músicos, cantantes, etc. Y por supuesto diversos negocios, ya fueran bares, *boîtes* o cabarets, salones de baile, que tenían un denominador común, siendo este, que todos poseían dos orquestas: Una típica y otra de jazz que también hacía música tropical. Lo anterior redundaba en que había mucho trabajo y no se conocían músicos cesantes prácticamente.
>
> Paradojalmente, fue Viña del Mar quien dio la pauta en lo que a tango se refiere. En efecto, inaugurado alrededor del año 1931 el Casino Municipal de esa ciudad y su concesionario don Joaquín Escudero, ciudadano argentino, trajo especialmente contratada a la orquesta del famoso violinista Julio de Caro, que a la par era grito y plata en Buenos Aires. Como es de suponer, el público chileno los acogió calurosamente con el resultado de que a la vuelta de un tiempo algunos integrantes de la orquesta de De Caro como Julio Perceval, Gabriel Clausi, por sólo citar algunos, volvieron para quedarse un largo tiempo en Chile.
>
> Valparaíso, en tanto, tenía dos bastiones donde el tango empezaba a «roncar», eran uno de ellos el famoso Pato Loco y el otro el famoso Zeppelín, rebautizado después como «Río de Janeiro» y que se ubicaba en pleno centro del barrio chino, en el puerto al llegar a la Aduana. El Tango venia en avasallador ascenso y todo

> el mundo quería bailarlo o al menos escucharlo, pero ya sea por recelo a hacerlo en los cabarets o por razones de trabajo, tenían que abstenerse de ello. Fue por esta razón que los empresarios, hombres de negocios cien por ciento, idearon matinés y vermouts bailables. Bajo techo en invierno y al aire libre en verano. Fue así como surgieron las vermouts bailables de las playas Las Torpederas y Caleta Abarca, cuando aún no era balneario. También la piscina de Recreo con su hermoso Patio Andaluz, atraía mucho público joven. Mujeres buenas mozas que luego de la playa y la piscina, iban en traje de baño a tomar onces en el Patio Andaluz y luego a bailar. También Recreo, fue el sitio donde se efectuaron los primeros concursos para elegir la reina de las playas.
>
> Fue así como proliferaban los negocios donde reinaba el tango: El Trocadero, El Royal, El Dorado, El Gato Negro, que más tarde sería el Checo; El Turi, donde iba la muchachada; el Café Imperio, donde se bailaba con discos pero que a los pocos años después tuvo orquesta hasta que desapareció en un extraño incendio en mayo de 1986.

Aníbal Sánchez nació en la ciudad de Valparaíso el 21 de diciembre de 1931, y en los años cincuenta se desempeñó como empleado de una industria, comenzando su largo camino por el tango atraído por el sonido del bandoneón, instrumento desconocido para este joven que con 17 años divide sus gustos musicales entre el jazz y el tango.

La atención que capta el tango entre el público adepto se traduce por un lado en el estudio de su baile, movimientos cargados de gestos y quiebres que requieren de una atención y aprendizaje en alguna academia o club –que a estas alturas proliferan en la ciudad– y, por otro lado, están los que buscan asir esta nueva música urbana desde el oficio del músico. La admiración por las agrupaciones que visitan los distintos locales, gatilla –como es el caso de Aníbal Sánchez–, la formación de músicos populares del tango; en palabras del mismo: «Yo admiraba a esos músicos, verlos tocar era alucinante»[81].

81 Sánchez, Aníbal. Entrevista personal al bandoneonista. Noviembre, 2007.

El mismo año que muere Carlos Gardel (1935), llega a Chile el bandoneonista argentino Pedro Maffia, quien promociona el segundo concurso de tangos a realizarse en el país. Por esta misma fecha, Aníbal Sánchez dice tener recuerdos de tangos escuchados desde la radio de un vecino, tangos que en Amplitud Modulada van incentivando un interés particular por los sonidos de una de las músicas más populares de esos años. Un entorno sonoro, que se articula como primeras referencias y que deviene en práctica musical en los años cincuenta.

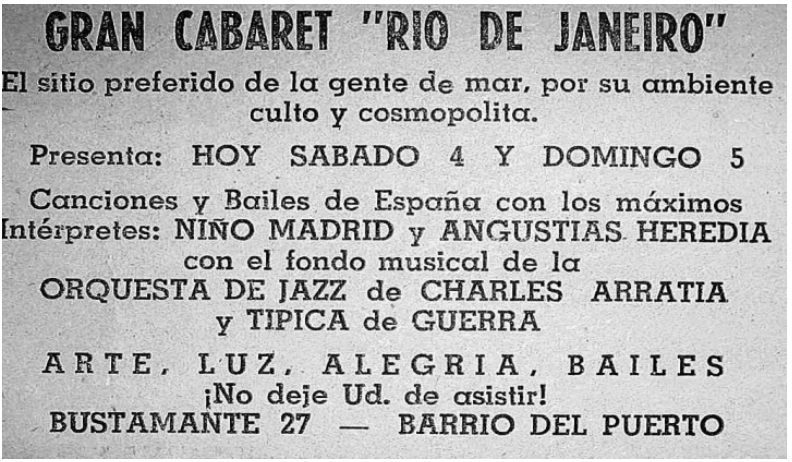
La primera figura relevante en la formación musical formal de Aníbal es el músico chileno Jonathan Guerra, quien tenía una academia en Avenida Francia 645, donde Aníbal Sánchez recibió sus primeras lecciones:

> […] él fue uno de los primeros que me empezó a enseñar bandoneón, los músicos argentinos…decían: «no se da cuenta este ignorante, que él mismo está fabricando la cuchilla para que lo maten». Yo no tenía instrumento no tenía nada, entonces él me acogió y me prestaba un instrumento para que yo practicara. Yo empecé como a los 17 años más o menos.[82]

En la charla, Sánchez advierte que la labor de Jonathan Guerra en Valparaíso nunca fue reconocida, haciendo hincapié en la importancia que este personaje tuvo para la formación de músicos en el puerto, siendo uno de los primeros en formar una academia a través de la cual se potenció la actividad cultural de la región. Esta misma observación se deja ver en la actual situación de los músicos de tango que quedan en Valparaíso –de la cual Sánchez y muchos otros forman parte– donde el desconocimiento de su formación, sus actividades y organización en el medio local, no pasa más allá de referencias vagas de un recuerdo romántico y del pasado bohemio de Valparaíso. Es como hablar y hacer apología de un paisaje con significaciones patrimoniales, pero sin hacer referencia a las personas que intervienen y habitan dichos

82 Ibíd.

lugares. Es decir, que interpretar un espacio o manifestación cultural como patrimonio, está determinado por la intervención y la representación desde y para los mismos sujetos que se ven interpelados en ella.


GRAN CABARET "RIO DE JANEIRO"
El sitio preferido de la gente de mar, por su ambiente culto y cosmopolita.
Presenta: HOY SABADO 4 Y DOMINGO 5
Canciones y Bailes de España con los máximos Intérpretes: NIÑO MADRID y ANGUSTIAS HEREDIA
con el fondo musical de la
ORQUESTA DE JAZZ de CHARLES ARRATIA
y TIPICA de GUERRA
ARTE, LUZ, ALEGRIA, BAILES
¡No deje Ud. de asistir!
BUSTAMANTE 27 — BARRIO DEL PUERTO

*Anuncio de la orquesta típica de Jonathan Guerra junto a las orquestas de jazz en el cabaret Río de Janeiro.* La Estrella de Valparaíso*, 1958.*

El interés por la música ya estaba instalado en Sánchez, por lo que su tarea consistió en buscar referentes, conocer a otras personas y establecer relaciones con sus pares. En esta etapa, comienza su afición por la colección de discos y por escuchar más detenidamente los sonidos que reproducen. Esta dinámica lo llevó a relacionarse con personas que profundizaron la experiencia de la escucha consciente.

Es así como aparece René Valenzuela, quien pertenecía a la banda de carabineros y era hijo de un director de bandas. Él realizaba verdaderas tertulias musicales en su casa, cercana a la de Aníbal, a quien invitaba a presenciar y compartir dichas jornadas que incluían discusiones sobre estilos musicales, audiciones de discos, ensambles improvisados de melodías que lo entusiasmaban, al punto de querer aprender algunos «trucos»

en los instrumentos que veía ejecutar en esa casa de verdadero aprendizaje musical. Sobre esta experiencia en casa de René Valenzuela, Aníbal Sánchez comenta:

> […] todo eso yo se lo voy a agradecer hasta el día de hoy. Siempre me decía: «si tú vas a aprender, estúdialo bien, estúdialo por música [lectura] para que así, nadie se ría de ti». Muchas veces me acordé, cuando tuve que tocar con orquestas argentinas… yo estaba lolo, aún no cumplía los 18 y como vivíamos cerca, me arrancaba para allá, escuchaba discos de jazz y a veces conversaba con ellos, de términos musicales…yo me fascinaba con todo eso.[83]

Es importante ver cómo la referencia musical más próxima en la formación de Sánchez la constituye su propio barrio, instancias que articulan un intercambio cultural como acto cotidiano. No es tan sólo la adquisición de discos por la fascinación de los ritmos de moda –teniendo como moderador a la industria– es más bien una iniciativa de hacer comunidad desde la experiencia de la música en el barrio, lo que constituye uno de los factores medulares para que se consolide una cultura participativa en los distintos cerros de Valparaíso. De estas prácticas cotidianas devienen, por ejemplo, los clubes de bailes, los centros culturales, como parte de una necesidad de los sujetos de buscar mediante expresiones como la música, otras formas de compartir lo cotidiano. Esta experiencia tanto individual como colectiva, es de suma importancia para entender cómo se proyectan ciertos fenómenos culturales en espacios determinados, que permitan también observar los hechos que potencian o tienden a descomponer estos mismos procesos.

83 Ibíd.

*Aníbal Sánchez como primer bandoneón de la Orquesta de Lucho Saravia en la Cumbre Mundial del Tango celebrada en Valparaíso. Enero, 2007.*

Uno de los puntos a los que se ha hecho referencia anteriormente sobre cómo el tango logra posicionarse como una de las expresiones culturales en Valparaíso, es la que dice relación con los modelos culturales que circulan en el medio social. Estos modelos culturales que son vislumbrados, asumidos y adaptados según las condiciones en las que se desarrolla una práctica musical localizada, son parte del proceso de formación de estos músicos, idea que Aníbal Sánchez describe a propósito de su interés por el tango y el bandoneón:

> Siempre me gustó, desde niño… porque a veces cuando a uno lo llevaban a lugares donde habían orquestas, a veces salía un violín o un piano, yo miraba esperando ver aparecer el bandoneón […] Donde yo trabajaba, en Chiletabacos, invitaban […] a un grupo muy bueno. Llegaba Carlos Romero, pianista muy bueno; Carlos del Pagialli y Alfredo Faba […] yo en ese tiempo jugaba a la pelota, por eso entré a trabajar a Chiletabacos, todavía no entraba a la cuestión musical. Entonces los vi tocar. ¡Cómo tocaban los tres!, entonces como dice el tango, con «la ñata contra

> el vidrio» los miraba tocar [desde afuera], no nos dejaban entrar porque éramos cabros. La gente bailando, los jefes.
>
> Sabe usted, que con el correr de los años, a mi me quedó grabado hasta cómo estaba vestido Faba, porque tenía un bandoneón macanudo, lo abría, lo cerraba… buena pinta. Con el correr de los años, yo […] toqué con esos tres músicos. Y un día se lo dije a Faba, ahí mismo… «¡maestro, usted no tiene idea!», «¡no me digas!, si el mundo es muy chico», me dijo. Quién iba a pensar que me iba a encontrar con él. Si la vida tiene muchas vueltas[…] [84]

El contacto con músicos trasandinos en esta etapa de formación de Aníbal Sánchez fue fundamental. La adquisición de su primer bandoneón en 1951 vino de mano de Gabriel Clausi, quien posteriormente lo incorpora a su orquesta para adquirir experiencia, orquesta con la que Sánchez viaja a Buenos Aires donde tiene la posibilidad de observar y participar del panorama tanguero de esos años.

Antes de la experiencia en Buenos Aires, entre los años 1952 y 1953, realizaba las gestiones que Clausi le solicitaba por correspondencia, que consistía en contactar músicos para trabajar junto a él en los compromisos adquiridos en Chile, que en esos años estaban concentrados en el Casino de Viña del Mar. Esto ocurría junto con las lecciones de técnica de bandoneón que el maestro inculcaba al incipiente músico que por esos años tenía 18 años de edad.

La experiencia de Sánchez en Buenos Aires por el año 1953 se extendió poco más de cinco meses, viéndose interrumpida por el momento político y social que vivía Argentina de aquellos años, donde la muerte de Eva Perón, ocurrida en julio de 1952, genera convulsiones sociales en el país. Este escenario obligó a Sánchez a volver a Valparaíso, más empujado por los constantes telegramas que su familia le hacía llegar que por iniciativa propia. De todas formas, el contacto con la bohemia, con el tango bonaerense y las charlas en las que se vio envuelto el joven músico chileno, dejaron una sensación de satisfacción y de crecimiento personal. Clausi por su parte, lo llevaba a todas sus salidas y lo incorporaba a la orquesta presentándolo como su alumno.

84 Ibíd.

La impresión que tuvo Aníbal Sánchez al volver a Valparaíso generó un contraste entre los recuerdos del gran Buenos Aires y el pequeño escenario que le parecía el puerto de Valparaíso. El desajuste cultural que sufre este músico, lo deja un tanto desilusionado. Estar nutriéndose en un ambiente que le mostraba el tango en su máxima expresión y luego llegar al lugar donde según Sánchez se hacía evidente la falta de rigurosidad de los conjuntos y había un precario equipamiento en los espacios donde se hacía tango, generó en él cierta frustración.

Esta sensación, si bien permaneció, no impidió que volviera a relacionarse con los músicos que en el puerto hacían lo suyo respecto del tango y se suma al trabajo musical desarrollado por su primer maestro, Jonathan Guerra. Hasta ese momento, la única experiencia que Aníbal Sánchez había tenido en el puerto como músico fue la del Casino Municipal de Viña del Mar, junto a su maestro Gabriel Clausi, quien se encontraba en Argentina. Se afianza y realiza un constante trabajo en Los Baños del Parque, tocando junto al violinista Víctor Gallardo, el bandoneonista Alfonso Romero –quien fuera uno de los primeros en incursionar en la reparación y afinación de bandoneones en Valparaíso– y Pedro Quiroz, otro de los bandoneonistas.

*El bandoneonista Aníbal Sánchez, en una de las presentaciones del Club de amigos del compás argentino, en Valparaíso a mediados de los años sesenta. La orquesta de Sánchez la conforman el cantante Héctor Morea, el violinista Antonio Rodio, el pianista Antonio Vidal y Humberto Avilés, contrabajista de la Filarmónica de Santiago.*[85]

85 *Senderos de tango*. Nº 4. Valparaíso, Chile.

Otro músico argentino del cual aprendió fue Ernesto Faba, quien junto al violinista también argentino Antonio Rodio llegado a Valparaíso en 1958, forma una orquesta de la cual Aníbal Sánchez fue parte junto al pianista chileno Luis Saravia. Los músicos argentinos que fueron importantes organizadores de las jóvenes orquestas en Valparaíso, con el tiempo volverían a sus tierras, quedando en mano de los músicos porteños el aprendizaje, los arreglos y alguno que otro instrumento destinado a permanecer en el puerto pasando de mano en mano, permitiendo que otros jóvenes músicos continuasen el aprendizaje del tango porteño. Bandoneones que traen consigo las marca de sus primeros dueños, instrumentos que registran años de fabricación anterior a la Segunda Guerra Mundial y que llegan a manos de músicos chilenos en Valparaíso, luego de viajar de la mano de otros músicos cuyos nombres se pierden en el tiempo y que de una u otra forma han dejado también su historia registrada en estos instrumentos cargados de simbolismo. Estas marcas permiten visualizar los sonidos de Valparaíso desde la historia de las orquestas locales, es el mismo sonido, el mismo instrumento que se repite, permitiendo una mirada retrospectiva desde el sonido ejecutado por sujetos desconocidos, sujetos anónimos que se proyectan y reflotan en esta búsqueda desde el relato.

La importancia de la historia cultural de Valparaíso, vinculada a estas orquestas de tango de las cuales Aníbal Sánchez formó parte, es una historia discontinua, un sonido interrumpido por la dictadura militar iniciada violentamente en 1973, reduciendo toda manifestación cultural a su mínima expresión y en algunos casos, anulando definitivamente su presencia en la ciudad. Sujetos desterrados, detenidos y alejados de su entorno, marcan la tónica posdictadura. Si bien, el tango pierde protagonismo a mediados los sesenta por la irrupción de las nuevas modas musicales, mantuvo una presencia afianzada en los músicos posicionados en el ambiente cultural, que les permitía organizar y disfrutar de un quehacer musical en un medio que absorbía y sustentaba el trabajo de estas orquestas:

> Bueno, creo que en Valparaíso las orquestas antiguamente, tenían su trabajo asegurado. El tango tuvo siempre mucho arraigo, tuvo muchos cultores. Incluso, hubo algo que ahora se echa tanto de menos, lugares donde había [tango] y tenías donde ir. Un músico podía estar años tocando en un lugar…tenía su fuente de trabajo asegurada, no como ahora, como están las cosas que dejan harto que desear.[86]

El oficio como músico transcurre paralelo al desempeñado como obrero de la empresa Chiletabacos, de donde jubiló posteriormente. Por esto mismo, la disminución de sus posibilidades musicales en lo laboral durante el periodo de crisis en el puerto no significó un gran problema en lo económico, cosa que sí generó grandes complicaciones a otros colegas músicos que trabajaban y vivían directamente de su desempeño en las orquestas típicas. Sobre el trabajo realizado, posteriormente a los años de crisis, Sánchez recuerda:

> Después empecé a trabajar […] con Ricardo Puga, gran violinista y un pianista. Armamos un conjunto….y en [el local] las Tinajas se empezaron a morir los músicos y otros se marcharon… yo volví entonces y organicé la orquesta. Después coincide con la llegada de una orquesta, la de Florindo Sazone… y entre ellos venía un bandoneonista muy bueno que se llamaba Héctor Gorla, por el año 68 […] Nunca dejé el trabajo en la industria, me tenían bien sentenciado: «usted, no importa que se acueste o no se acueste, pero tiene que estar a la ocho de la mañana aquí». Así que salió la orquesta y empezamos a ensayar con Gorla, muy buen orquestador y de ahí, se armó la orquesta del Canal 4, que transmitíamos en directo todos los lunes.[87]

El trabajo en esta orquesta era fructífero, Gorla realizaba los arreglos generales y el violinista Ricardo Puga hacía las transcripciones para cada instrumento. Este trabajo de la orquesta en el Canal 4, se mantuvo hasta 1974, con una duración de tres

86 Ibíd.
87 Ibíd.

años. La permanencia de Sánchez en la orquesta del canal se vio interrumpida por un accidente que sufrió por esos años, lo que le impidió por algún tiempo continuar su trabajo musical. A esto se suma la partida momentánea de Héctor Gorla, quedando solamente Gabriel Naranjo, bandoneonista argentino en la orquesta.

Sólo a mediados los años ochenta la práctica de las orquestas de tango les permite articular medianamente un trabajo musical en el puerto. Abren sus puertas las tanguerías en horarios regulados por el toque de queda y por las posibilidades que dan los días domingos para hacer actividades en el mermado panorama sociocultural vigente, tratando de funcionar con los pocos músicos e interesados en retomar una actividad musical reducida a su mínima expresión, donde ya no son las actividades culturales del barrio las que convocan, ni las actividades sociales las encargadas de congregar público. Es más bien, una actividad que se sostiene intramuros, locales que con un público selecto, en otros horarios, sin bohemia ni grandes aglomeraciones, mantiene un gusto y un consumo cultural en torno a esta música al ritmo del cantor que ahora desde un casete, canta y repite una y mil veces: «¿Te acordás hermano? ¡qué tiempos aquellos!».

El tango como música popular masiva según la mirada de los propios músicos, se ha quedado estancada en los años sesenta, años en que su vigencia monitoreada desde la industria va decayendo, en ese momento es el rock y el cha-cha-chá, según recuerda Aníbal Sánchez, la música de moda. Esto ocurría en el puerto, mientras que por estos mismos años sesenta en Argentina, el tango de Piazzolla causaba estragos entre los tradicionalistas y los renovadores de esta música. La formación de su Quinteto Nuevo Tango en 1954, mostraba la expresión de un tango de métrica y formas fuera del plano estético considerado hasta entonces. La época de experimentación tanguera se expande, aparece el Quinteto Real de Horacio Salgán y los conjuntos tradicionales reducen su número de músicos por condiciones económicas que hacen insostenible las grandes formaciones or-

questales nacidas desde la época de Julio de Caro, aquella época de las que los músicos de Valparaíso fueron testigos.

En Valparaíso, los músicos son progresivamente reemplazados por los nuevos instrumentos que «sintetizan» los sonidos de toda una orquesta en manos de un sólo intérprete, que acostumbrado a realizar sus artificios sonoros desde los nuevos teclados eléctricos que se hacen populares a fines de los sesenta, permite abaratar costos a los locatarios, acomodando en un pequeño rincón al nuevo hombre orquesta. Esta aparición de los sintetizadores, modifica la forma de escuchar y de ejecutar la música en los espacios que ya reducidos, se adaptan a las nuevas tecnologías; no obstante las orquestas locales tratan de hacer o generar espacios de participación, bajo las nuevas condiciones. Esta situación se proyecta a lo largo de las décadas siguientes, siendo muy pocas las orquestas que realizan sus presentaciones en tanguerías, lugares que fueron bastión de cierta «resistencia» cultural para los bailarines de tango en Valparaíso. Sólo a partir del año 1990 se buscará reflotar la presencia del tango en la ciudad con iniciativas gubernamentales, con la finalidad de revivir la participación ciudadana reprimida en dictadura.

Lo anterior se traduce en llevar a cabo una actividad centrada en la práctica del tango en tanto baile y música, promoviendo la participación en competencias para cantantes aficionados, trayendo orquestas trasandinas, que de alguna forma pretenden revivir el flujo de personajes trasandinos como ocurriera en las décadas anteriores y elevando un discurso de Valparaíso como ciudad capital del tango en Chile.

El mes de enero, es el elegido para dar muestras de tango en la ciudad, actividad que se proyecta a partir de 1992 como un atractivo turístico. Una de las varias actividades que puede mostrar la ciudad junto a su patrimonio certificado, el cual se sostiene más por las buenas intenciones que por un financiamiento consciente y pensado para la ciudad. Los músicos en este caso, no aparecen más que como figuras decorativas de una actividad que no da muestras de la participación gremial ni de

las actividades de las cuales los mismos músicos formaron parte. Es una actividad cultural que pretende sustentarse sin consideración en la historia local, con sujetos que se invisibilizan en el discurso, que habla más bien de las grandes orquestas llegadas desde Argentina o el paso por la ciudad del gran cantante de aquellos años, generando en los nuevos sujetos que habitan la ciudad, una idea lejana y mitificada del pasado bohemio de Valparaíso en este caso vinculado al tango. Mientras, los viejos músicos locales transitan entre las mismas calles llenas de vacíos, de espacios que no se habitan pero que constituyen parte del llamado patrimonio. Son estos espacios vacíos, los no lugares, como diría Augé, donde no se puede proyectar la presencia de los músicos locales, en tanto sujetos y actores sociales.

La posibilidad de participación en el medio cultural local de los viejos músicos, a partir de las iniciativas gubernamentales centradas en el mes de enero, se basan en una que otra aparición en escenarios compartidos con otros músicos jóvenes que sin pretensiones de retomar un legado, han podido establecer un diálogo con estos músicos tangueros del puerto, con o sin intervención gubernamental.

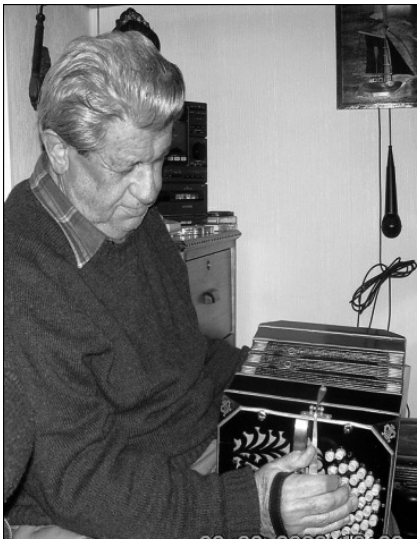
En el año 2007 el bandoneonista Aníbal Sánchez decide no insistir en su trabajo como músico en Valparaíso, alejándose de su actividad musical definitivamente y con una mirada crítica de cómo se han dado las instancias de participación desde el municipio. El bandoneón de este músico se suma a los otros que se quedan en un estado de petrificación, esa rigidez muy propia de algunos espacios considerados patrimoniales, esa especie de museo perpetuo que enmudece parte de la historia cultural de Valparaíso.

*Presentación en la Cumbre Mundial del tango celebrado en Valparaíso. Enero, 2007. De izquierda a derecha: Rodolfo Jorquera, Aníbal Sánchez y Jorge Orellana. De estos tres bandoneonistas, sólo Jorquera sigue trabajando activamente, Sánchez se retira en el 2007 y Jorge Orellana sigue tocando hasta su fallecimiento en 2009.*

## 5. CARLOS MARTÍNEZ: DEL PIANO AL BANDONEÓN

En las conversaciones colectivas e individuales que forman parte de este relato sobre el tango en la ciudad puerto, aparece también la voz de Carlos Martínez, pianista y bandoneonista nacido en 1932, músico que pasará su niñez en el Cerro La Cruz en Valparaíso, trasladándose después al sector de Limache y fijando posteriormente su residencia en Viña del Mar.

Desde muy joven toma lecciones de piano por casi nueve años, hasta que la necesidad de comenzar a buscar sus propios ritmos lo llevó a compartir sus primeros trabajos musicales con Iván Hermosilla, compañero de la etapa escolar, ambos estudiantes de piano que comienzan a experimentar con los nuevos ritmos de moda, siendo su entorno cercano el más propicio para canalizar las inquietudes que lo vinculan a la música popular:



*Carlos Martínez en su casa de Viña del Mar. Octubre, 2006.*

> [...] nos juntábamos con Iván los sábados por la tarde a escuchar programas argentinos de tango que se llamaban «Las Grandes Tardes Modar» en la radio El Mundo, como de las cuatro a las ocho, donde desfilaban cada cuarto de hora una orquesta típica de tango y una orquesta tropical o de música variada... Había en Limache una pérgola donde la gente iba a bailar, en el parque Brasil, y nosotros pertenecíamos a un grupo que organizaba esos bailes. Estoy hablando del año 1945, o sea las mejores épocas del tango, el tiempo de las grandes orquestas [...] cada una de cuatro bandoneones, cuatro violines, contrabajo, piano, más los cantantes. Bueno, nosotros escuchábamos a estas orquestas y durante este periodo, entre el año 1945 y 1950 egresamos del liceo [...] desde entonces el instrumento que me llama la atención es el sonido del bandoneón, tan especial, quejumbroso en la mano izquierda, un sonido muy propio del bandoneón.[88]

Se repite en las experiencias individuales de estos jóvenes músicos en formación, un trabajo sobre la escucha consciente a la

88 Martínez, Carlos. Entrevista personal al bandoneonista. Marzo, 2007.

que se ha hecho referencia anteriormente, competencias respecto de la escucha sobre una música particular que deviene en una práctica musical concreta. El cómo y dónde se generan estos espacios desde las personas involucradas, es lo que interesa dar cuenta para establecer en definitiva la importancia de estos músicos como sujetos socialmente relevantes en lo que respecta a la historia cultural de una región como Valparaíso.

La llegada de las orquestas típicas trasandinas con grandes conformaciones instrumentales produce una fascinación entre los grupos de baile y los que se dedican a observar el despliegue instrumental en escena. Influenciado por el panorama tanguero, Carlos Martínez toma la decisión de estudiar bandoneón, comenzando su búsqueda personal del instrumento y de los músicos que le permitirían comenzar un aprendizaje. En esta búsqueda, aparece nuevamente la figura de Gabriel Clausi, a quien ya mencionamos como uno de los músicos argentinos que impulsó el tango en el puerto y que introdujo el estudio del bandoneón en algunos de los jóvenes interesados en aprender. Sobre esta etapa de búsqueda Carlos Martínez comenta:

> En ese tiempo había en el Casino de Viña dos orquestas, una de música internacional y una orquesta típica dirigida por el Bandoneonista Gabriel Clausi [...] En esa misma época este señor Clausi vendía un bandoneón, él vivía en la calle Pedro Montt a un costado del Teatro Metro, frente al Parque Italia donde hoy funciona el Imperio Tango Club [...] nos atendió en bata y con un bandoneón de color café, pero muy maltratado con los botones cóncavos, interpretó música clásica. Sin embargo, esa no fue la primera vez que vi un bandoneón, lo vi en una casa de música que había al costado del Parque Italia, que era La Casa Sandoval [...] Había otro bandoneonista que hacía clases […] en la calle Francia que se llamaba Jonathan Guerra, chileno. Aún yo no sabía qué grupos existían y si este señor tocaba en alguno, entonces yo decidí comprar el [bandoneón] de Clausi.[89]

89 Ibíd.

Con sus conocimientos musicales, Carlos Martínez empieza a comparar el piano con el bandoneón, buscando la digitación y viendo las posibilidades de adaptación de las piezas pianísticas al nuevo instrumento en forma autodidacta. La división de manos en función de la ubicación de los bajos en la mano izquierda y las notas agudas en la mano derecha del instrumento, facilitó de alguna forma el traspaso de un instrumento a otro. En este periodo de aprendizaje, Martínez a sus 18 años, conformó en 1950 su primera orquesta con el nombre de Orquesta Típica de Carlos Martínez, agrupación que parte como cuarteto más dos cantantes. Como la mayoría de los jóvenes que inician la conformación de orquestas locales, centra su foco de interés en las formas interpretativa de las orquestas llegadas a Valparaíso que son promovidas por las radios locales:

> [...] en ese tiempo estuvo la orquesta de las Estrellas de Caló en la radio Cooperativa que se encontraba en la calle Lira al costado de la iglesia donde antiguamente estaba el teatro Valparaíso[...] a ellos los vimos en persona […] Yo, hacía los arreglos [en la orquesta], en ese tiempo éramos quinteto con dos violines […] tocamos en la radio Prieto, en la Cooperativa, en las fiestas de la primavera, en el teatro o en beneficios y gratuitamente.[90]

Por esos mismos años Martínez recuerda la llegada de una orquesta a Limache, Los Estudiantes Porteños, músicos locales que venían trabajando como orquesta típica en los distintos ambientes sociales. Esta experiencia le va mostrando a Carlos Martínez la forma en que funcionan las orquestas que se conforman a nivel local y de cómo una práctica del tango se hace mancomunadamente junto a músicos trasandinos: «Ahí tocaba un violinista llamado Ricardo Arancibia, un bandoneonista de apellido Díaz, pianista Aquiles y un contrabajista. Fue una de las primeras veces que vi un contrabajista tocar con arco», recuerda Martínez.

90 Ibíd.

*Presentación de Los Estudiantes Porteños en la quinta casino COFRE.* La Estrella de Valparaíso*, 1954.*

Todas estas propuestas musicales y estilos de las orquestas que forman parte de la influencia musical lo entusiasman en la búsqueda de un sonido más tanguero. Su grupo por esos años sufre transformaciones necesarias según Martínez, para su consolidación como orquesta típica:

> Nosotros teníamos dos violinistas, Carbeli primer violín, y Raimundo Pezoa segundo violín; Iván Hermosilla en piano, y el contrabajista que trabajaba de peluquero llamado Gregorio Mondaca que se fue a Santiago. Llegó desde Puerto Montt un violinista que tocaba por música [Douglas Díaz], así que quedó como primer violín y pasó Carbeli al contrabajo, que empezó a trabajar con el arco pues tenía algo de conocimiento técnico y habíamos visto a los Estudiantes Porteños tocar, donde ellos atacaban con el arco algunos pasajes de los tangos, lo que era una cosa que sonaba muy bonito [...] Él traspasó la técnica del violín y comenzó a aplicarlo [...] Nosotros teníamos en esa época un tipo de ritmo, no tan progresista como el que tengo ahora, a pesar de mis años […] En esa época estábamos más por el ritmo, entonces generalmente, el contrabajo iba más de *pizzicato* […] con arco sólo en algunos finales o en partes de acordes largos de cuatro tiempos.[91]

91 Ibíd.

Las actividades musicales de la agrupación, incluyeron programas de radio donde pudieron realizar algunas grabaciones en rollos de alambre realizadas por el locutor Guillermo Portilla, quien tenía a su cargo un programa radial centrado en el tango. Estas grabaciones fueron eliminadas posteriormente no pudiendo concretar el traspaso al disco que, según cuenta Martínez, era el objetivo inicial. No obstante, esta experiencia le permite participar en el primer baile de locutores de la quinta región, con la conformación de un sexteto que permanecería trabajando por unos ocho años. A fines de 1958 Carlos Martínez inicia su trabajo en La Aduana, teniendo que dejar progresivamente las actividades musicales postergadas por más de treinta años:

> […] no podía realizar las dos tareas... lo recuerdo pues ese año vino a Valparaíso Aníbal Troilo. En ese tiempo tocaban los Hermanos Carbone [argentinos] en un local en la subida Ecuador, los tres eran bandoneonistas, tocaban con un pianista y un violinista... Además en ese grupo tocaba otro argentino contrabajista llamado Domingo Donnaruma, quien tocó con muchas orquestas de prestigio en Argentina, él me contaba que llegó a tocar con Caló en una de sus giras a Japón [...][92]

La vuelta al tango de Martínez se produce en los años noventa, entra en contacto con los músicos que permanecieron en las andadas del tango. El *luthier* y bandoneonista del puerto Enrique Jiménez, ajusta su bandoneón y comienza a realizar trabajos con el contrabajista argentino Domingo Donnaruma, el violinista Víctor Gallardo y el pianista Héctor Maureira. Junto con esto, conforma pequeños tríos que realizan presentaciones esporádicas en determinados locales de Valparaíso junto Guillermo Scherping.

Carlos Martínez fue uno de los bandoneonistas locales más desconocidos por el medio cultural actual. Su incorporación al panorama tanguero de comienzos de los noventa fue esporádico, formando parte activa de los jóvenes músicos iniciados en el

92 Ibíd.

tango en la ciudad porteña de principios de los años cincuenta. Lidiando con una salud complicada, Carlos Martínez fallece el 24 de junio de 2009, año en que la Unesco, posiciona al tango dentro de los patrimonios inmateriales de la humanidad.

*Orquesta de Domingo Donnaruma, en la desaparecida tanguería del muelle Vergara. De izquierda a derecha: Domingo Donnaruma, contrabajo; Víctor «Gatito» Gallardo, violín; Mario Bóveda, cantante; Carlos Martínez, bandoneón; Héctor Maureira «che corina», piano.*

## 6. LUIS BARRERA: ACORDEONISTA, RELOJERO Y ESTUDIOSO DE LA MÚSICA

*Luis Barrera, Bar Cinzano. Valparaíso, 2005.*

El acordeonista Luis Barrera es uno de esos músicos que es capaz de entablar largas conversaciones sobre una sinfonía, un compositor o sobre algún intérprete en particular, poniendo de manifiesto sus conocimientos y lecturas sobre la música en sus más variados enfoques.

Este porteño comenzó a interpretar tangos hace cuarenta años en Valparaíso, pero anterior a ello, incursionó como guitarrista en 1958 conformando según su relato, uno de los primeros conjunto de rock en Chile, Los Rock Time:

> Yo era segunda guitarra, la primera era Dagoberto del Solar, muy buen guitarrista. Yo era segunda guitarra, de acompañamiento, porque todavía no llegaban las cápsulas magnéticas. Bueno y ahí, ese estudio en la guitarra… yo punteaba todo lo de Los Panchos, me sirvió mucho para el acordeón a mí. Porque generalmente los que tocan guitarra y después se dedican al acordeón, pucha, son buenos acordeonistas.[93]

Recuerda que su encuentro con el acordeón fue un hecho casual y paralelo a la banda de rock de la que formaba parte, comienza a estudiar el acordeón aplicando en forma libre los conocimientos de la guitarra al teclado:

> Había unas chiquillas pensionistas aquí, contadoras, que eran parientes, y un día me dice la Lila «nosotras tenemos una acordeoncita de segunda mano, así como ésta, te la vamos a traer para que la veas». Me la trajeron. Y yo la vi, empecé a… el teclado como conocía ya las notas del teclado… a los tres meses ya estaba tocando. El bajo fue el más difícil, en el acordeón es el bajo, pero a los tres meses ya estaba tocando.[94]

Como muchos jóvenes de la época, sus referentes son los conjuntos de moda llegados en discos y escuchados en los programas radiales de entonces, por esto mismo es que le llama la aten-

93 Barrera, Luis. Entrevista personal. Junio, 2012.
94 Ibíd.

ción Bill Halley y sus Cometas, donde había entre los músicos un acordeón que se adaptaba a los sonidos del rock and roll, dando cuenta de la versatilidad que este instrumento puede alcanzar en cuanto a repertorios y estilos, decidiendo por lo tanto dejar su trabajo en guitarra y dedicarse al estudio del acordeón:

> Bueno, una vez que estuve montado en el instrumento, lo encontré fácil, porque todos los acordes de la guitarra los pasé al acordeón. Y como ya tenía las nociones de las armonías, así lo más fácil, la pasé al acordeón y lo encontré fácil el acordeón. Entonces dejé la guitarra, o sea, la guitarra me dejó a mí… y ahí seguí con el acordeón. No tenía acordeón, me tenía que conseguir con los amigos... y empecé a pescar pega, tocaba… Bueno, yo siempre he tocado sencillo, nunca con acordes porque no he estudiado armonía, los acordes modernos no los ubico bien.[95]

Con un dominio del instrumento que le permitía realizar trabajos en diversas agrupaciones, comienza también tocando folclor y música tropical en la bohemia porteña. Poco a poco comenzó a internarse en el tango tocando acordeón en una época en que este instrumento era usado más que nada para la música folclórica, mientras que en el tango en Valparaíso ya había algunos bandoneonistas instalados.

> Ellos tenían sus conjuntos, que actuaban en las *boîtes*, generalmente, por ejemplo, el Hollywood, el Manila, el Checo, las mejores *boîtes* de Valparaíso tenían su conjunto, tenían tropical, música tropical y música de tango, típica. Entonces era típica con bandoneón, dos bandoneones, tres bandoneones a veces, con violín, con bajo, con piano y cantante. Entonces el acordeón se usaba más para el folclor.[96]

Eran pocos los acordeonistas en el circuito musical porteño de la época, según Luis Barrera, no eran más de cinco: Cordano,

95 Ibíd.
96 Ibíd.

(Gerardo) Beuret, Del Canto, Bahamondes y otros folcloristas. El único de los acordeonistas de esta época que se dedicó al tango fue Luis Barrera, marcando un antecedente importante en el desarrollo del tango de la región. De hecho los bandoneonistas en Valparaíso prácticamente han desaparecido, sin embargo, si hoy hablamos de tango en la ciudad esto es posible gracias al sonido que Luis Barrera mantiene en su trabajo junto a sus colegas del bar Cinzano.

Su proceso de aprendizaje fue totalmente autodidacta que, aprovechando la presencia de músicos extranjeros en Valparaíso, buscó consejos y orientaciones para interpretar el tango en el acordeón. Uno de sus referentes principales fue el Conjunto Santa Clara:

> Venían tres acordeonistas muy buenos, el primero Monroe, Monroy, algo así, era muy bueno, según dicen. Pero el segundo era muy bueno también, Emilio Pánico. Y el tercero Mainarvi tocaba lo que toco yo, no tocaba mal Mainarvi. Ellos tocaban por música, pero Mainarvi no tocaba más que yo. Pánico sí. Pánico tocaba fabuloso. Había estudiado en Argentina […] Entonces ellos actuaban en una *boîte*, el Checo, que era una de las *boîtes* más *high* de Valparaíso, y yo cuando tomé el acordeón iba todas las noches, casi un año, día por medio, a escucharlos a ellos. A Pánico no le gustaba hablar, el que hablaba era Mainarvi. Ese era hablador, entonces le decía yo «señor Mainarvi, cómo se hace esto, cómo se resuelve la séptima», qué se yo […] esto aquí, esto allá y él con muy buena voluntad me decía, «no, tienes que hacer esto, esto otro». El manejo del fuelle, aquí… me dio muchas luces. Y ahí empecé a estudiar la acordeón.[97]

Algunas veces este conjunto iba a tocar a otros locales, saliendo de Valparaíso, hasta que se hizo necesario un reemplazo. Ahí fue cuando Luis Barrera comienza a presentarse como acordeonista en este local:

97 Ibíd.

> Tuvieron que irse no me acuerdo a qué parte, a Viña no sé adónde, el dúo, que era muy bueno, entonces tenían que dejar a otro acordeonista, y ahí me llamaron a mí. Pero yo no sabía bien el tango todavía, tocaba pero no […] Entonces había un maestro ahí, un pianista, que ya murió, Cañita. Se llamaba «Cañita» Espinoza.[98]

Este nuevo encuentro fue crucial para Luis Barrera pues este pianista, que además era profesor normalista, se transformó en su primer maestro, quien le enseñó las principales técnicas para interpretar el tango con el acordeón. Cuenta que después de su primera experiencia tocando juntos en el bar, Espinoza le dice:

> «Luis, realmente quiero decirle una cosa, que no se vaya a ofender lo que le digo yo», pero él era músico ya con años y leía, era pianista. Me dijo «usted no sabe tocar el tango, la verdad es que no» […] Entonces le dije yo «bueno enséñeme usted, ya que estamos aquí, deme algunos datitos, algunas cositas». «Ya –me dijo–, yo le voy a enseñar». Me enseñó dónde aplicar las síncopas, cómo aplicar las síncopas en el tango, tocar marcado, tocar ligado, todos esos detalles. Ese fue el primer profesor de tango que tuve yo.[99]

De esta manera, Luis Barrera aprende a tocar el tango con acordeón, en diálogo con otros músicos, y actualizándose constantemente en los escenarios porteños. No formó su propia agrupación, pero sí estuvo vinculado a músicos importantes, compartiendo escenario con el violinista Ricardo Puga, el pianista Enrique Bruna y otros músicos destacados de la época como Luis Saravia, a quien conoció como pianista de la Orquesta Huambaly, tocando «Insólito» cuando apenas tenía 18 años.

> Ahí me fui metiendo en el tango, gracias a Dios que tocaba con buenos músicos, todos lectores, músicos hechos y derechos. Entonces yo ahí escuchando cómo tocaban, como hacían esto,

98 Ibíd.
99 Ibíd.

> ahí me fui metiendo en el tango. Lo difícil del tango es la esencia, es captar la esencia.[100]

Al respecto, plantea la reflexión respecto a cómo una música, como el tango, alejada de sus territorios de referencia, se desarrolla en una ciudad chilena como Valparaíso. Se pregunta por la relación entre las llamadas músicas nacionales y aquellas que tienen una identificación foránea, y especialmente por las capacidades laborales de los músicos que las interpretan en estos territorios. Tocar tango en Chile, y con acordeón, es algo que a los ojos de los propios argentinos resulta llamativo:

> Hago tango como desde hace cuarenta años, después de haber hecho todos esos otros géneros, porque haciendo música chilena uno se muere de hambre aquí en Chile. En el tango, puede sobrevivir, lo que le digo yo, los argentinos que van, que se ríen. Yo siempre ando con la chacota para la gente para que se rían, me dicen aprendiste a tocar la verdulera, porque ellos le dicen la verdulera.[101]

## 6.1 LA ANTIGUA BOHEMIA Y EL CINZANO

Luis Barrera rememora con alegría la época considerada como la bohemia porteña, cuando los locales nocturnos permanecían abiertos toda la noche, se presentaban conjuntos de distintos estilos musicales, conviviendo en un mismo espacio el folclor, la música tropical y el tango.

> Hablamos del año 58, 50; que habían orquestas en la mayoría de las *boîtes* habían orquestas típicas, de uno o dos bandoneones, o sea, netamente con violín, orquesta tanguera ciento por ciento.[102]

---

100 Ibíd.

101 «Verdulera» le llaman los argentinos al acordeón en relación a los usos que se los migrantes italianos le otorgaron a este instrumentos en las primeras décadas del siglo xx en Argentina.

102 Barrera, Luis. Entrevista personal. Junio, 2012.

Este escenario daba espacio para que hubiera variedad de locales y de públicos, así los músicos podían escoger dónde trabajar y contar además con algún tipo de seguridad social, como la que le ofrecía los sindicatos.

Como la mayoría de los músicos de tango en Valparaíso, Luis Barrera también desarrollaba un segundo oficio, no sólo para sostenerse económicamente, sino que por gusto y dedicación. Además de músico, el oficio al que Luis Barrera le dio mayor dedicación fue el de relojero:

> Es que yo, como en esa época se ganaba más que ahora. Había mucho más trabajo, uno se regodeaba con trabajo aquí y allá. Se podía vivir de la música, pero fuera de eso, yo siempre hacía otros trabajos, anexos. Fui conductor de camiones, camionetas, todas esas cosas, en Chilectra trabajé yo tres años, como conductor, como chofer de los camiones. También fui relojero, cuarenta años, relojero.[103]

Los músicos que hoy se presentan en el bar Cinzano, se conocen hace más de cuarenta años y han compartido escenarios y orquestas que formaron parte de las actividades y encuentros bailables de los clubes y cedes gremiales. Uno de esos grupos lo conformó junto al cantante Manuel Fuentealba y el contrabajista Rigoberto Martínez, con el que se presentaba en la Unemu, que era la Unión de Empleados Municipales:

> Era un negocito que está en la esquina antes de tomar para avenida Ecuador, ahí en Bellavista, frente a la botica Cruz Verde, la que está ahí en la esquina, frente a un edificio alto que hay de cemento. Ahí estaba un saloncito que era de la Municipalidad, que todavía es de la Municipalidad, se llamaba la Unemu, Unión de Empleados Municipales […] ahí estuvimos como dos años. Hacíamos tango, era bonito, llegaba toda la gente de la Municipalidad, cómo se llamaba este viejo… que estaba encargado de la parte artística de la Municipalidad, siempre se me

103 Ibíd.

> olvida el nombre, Antonio no sé cuánto se llamaba… Ahí se reunían personas… y ahí iba a almorzar la Sinfónica.[104]

Otro de los espacios que Luis Barrera recuerda de esta época de la llamada bohemia porteña es el bar Nunca se supo:

> Un bar bohemio, tremendamente bohemio, de amanecida todos los músicos iban a parar allá. Había piano… Ese estaba frente al Rodoviario, por Chacabuco, frente a la entrada del Rodoviario. Ahí estaba el Nunca se supo. Ahí los músicos terminábamos y nos íbamos para allá, corría todo… era bohemio total […] Gente toda de trabajo, no la gente cuica, sino la gente de trabajo, de diferentes… del mercado, desde el puerto… los más bohemios digamos, y ahí se tomaba alcohol, todo tipo de cuestiones […] gente respetuosa, en general. Bohemios ciento por ciento. Y con música. Ahí tocaba Castillito, Carlos creo que se llamaba, Castillito. Castillito era pianista, tocaba de oído, pero tocaba muy bien el tango Castillito.[105]

En el Nunca se supo había fiesta hasta la madrugada, que empezaba entre las nueve y diez de la noche y podía extenderse hasta las siete de la mañana. Los músicos llegaban ahí a divertirse después de sus trabajos en los otros locales del puerto. Otro de los locales que recuerda Luis Barrera era La Bomba:

> Un negocio que está ahí en la Plaza Echaurren, donde está el Liberty, casi esquina con Castillo, donde sube Castillo para arriba, ahí había un local muy antiguo, se llamaba La Bomba, todavía se llama La Bomba, todavía está ese negocio, bohemio también. Gente trabajadora, pescadores del puerto, gente del puerto.[106]

En La Bomba Luis Barrera vivió un acontecimiento muy importante y significativo para su vida, que refleja la solidaridad y

104 Ibíd.
105 Ibíd.
106 Ibíd.

el compañerismo que podía vivirse en espacios como aquellos. Él era joven y recién, con mucho esfuerzo, había logrado comprar en cuotas su primer acordeón para trabajaba, integrando conjuntos con los que animaba las jornadas en estos locales:

> Me acuerdo que llego yo con el acordeón, y claro, el acordeón era impresionante, veinte bajos, nueva, negra, era muy linda esa acordeón. Entonces, ya ¡que toque, que toque…! Y toqué unos solos yo, unos tangos, toqué otras cosas. Bravo, bravo, bravo… Entonces me acuerdo un hecho que nunca se me olvidará. Sale una señora, que vendía como empanadas con su canastito, tapadito así, y otras cosas vendía, con azúcar flor y cuestiones ya… Adentro del local vendía. Entonces se para, era de estas viejas choras, de estas viejas choras de la calle. «Bueno –dijo–, aquí hemos escuchado muy bonita música, el joven –yo era joven, tenía como 25 años– toca muy bien, pero la verdad es que él está pagando el acordeón, me confesó que estaba pagando el acordeón», y era una acordeón muy cara. «Ustedes la ven, es preciosa, entonces todos tienen que ponerse». La chica era conocida, era chora. «Todos tienen que ponerse con algo para que le ayudemos en algo a pagar la letra, yo voy a pasar el sombrero, una bandeja y todos tienen que ponerse». Oye y todos se pusieron con algo, una luca, otros quinientos pesos, todos los trabajadores, hicimos la bandeja. Se juntó un billete como de treinta mil pesos, pongámosle. Y «ya maestro, aquí tiene para que pague su acordeón», me guardé la plata… esa cosa linda… un gesto que me llenó a mí profundamente, porque es una cosa que hoy día no se ve eso.[107]

Estas relaciones de solidaridad y compañerismo se han desdibujado con el paso de los años, principalmente por los cambios sociopolíticos que ha vivido el país. La relación que establecía el público con la música en vivo, que garantizaba en cierta medida el sustento económico de los músicos, también ha cambiado radicalmente, tanto por las nuevas posibilidades tecnológicas de escuchar música, como por las condiciones laborales que ofrecen los mismos locales. La ciudad en este devenir, es otra:

107 Ibíd.

> Toda esta música envasada que llegó de Estados Unidos, incluso ya con el rock, desplazó mucho a los músicos, los mismos discos, todas esas cosas. Antes no se conocía esto, ni el *playback*, no se conocía la música envasada, los locales, no, no, la gente no lo aceptaba. La gente quería música en vivo, ver los músicos y ver cómo tocan, eso era lo que se usaba, y eran bien pagados.[108]

Hacer música en vivo daba a los músicos populares una posibilidad de aprendizaje constante mediante el diálogo y el intercambio con otros músicos. Si bien la música popular se caracteriza por la transmisión del aprendizaje mediante la oralidad, en esta época y en este tipo de espacios, donde se daban fuerte relaciones de solidaridad y compañerismo entre los músicos, esto ocurre en mayor medida.

> En el Checo me acuerdo, que trabajamos como tres meses nosotros con Ricardo Puga, el violín, Lucho Saravia al piano, el Jano al bajo, Puga al violín... Éramos como cuatro o cinco, y todas las *boîtes* usaban orquestas, y claro, entonces uno, yo por ejemplo, aprendí de los maestros. Oiga qué bonito el acorde que hiciste, qué acorde, hiciste ahí, un disminuido, las notas, tatatatá, ah, ya, un disminuido que caía justo ahí. Entonces eran buenos compañeros, era mucho compañerismo. Claro que los que dirigían siempre eran más fregados, de carácter más duro, pero había compañerismo… era otro mundo. Mira, yo te voy a decir, este mundo, si no fuera por la excepción de ustedes la juventud que vale, músicos, pintores, qué se yo, este momento sería una mierda. Te lo digo así y perdona la expresión, sería una mierda. Esto que hay ahora, no, nada que ver con lo que había antes. Antes porque había mucho más trabajo, era mejor pagado, todos los trabajos eran mejor pagados, la gente era más buena, más condescendientes. Ahora hay, pero son la minoría.[109]

La continuidad de este periodo bohemio y de encuentro cultural se vio quebrada con el golpe de Estado de 1973. Se cerraron los locales, disminuyó la presencia de conjuntos musicales activos, y

108 Ibíd.
109 Ibíd.

especialmente se produjo un repliegue hacia otros tipos de espacios, como por ejemplo, la televisión o las fiestas privadas, debilitándose gravemente el desarrollo cultural alcanzado hasta ese entonces y especialmente, las posibilidades laborales de los músicos.

Al comienzo de la dictadura los espacios se cerraron drásticamente bajo la ordenanza del toque de queda, pero poco a poco la restricción horaria se fue flexibilizando. Frente a ese nuevo escenario, los músicos debieron adaptarse a las nuevas condiciones laborales, cambiando el ritmo de las presentaciones y especialmente, el horario en que éstas se realizaban: «tocábamos a distintas horas, hasta las once, empezábamos más temprano, pero ahí quedó la escoba no más»[110].

Este período fue muy difícil para quienes vivían de la llamada bohemia porteña, principalmente por el cierre de espacios y la restricción sobre la vida nocturna, que en consecuencia significó, además de un quiebre cultural, la pérdida de trabajos para todos quienes vivían de noche; músicos, locatarios, garzones, etc. Además, muchos de los músicos de tango porteños, por su condición de trabajadores de doble oficio, eran miembros de sindicatos, y varios de ellos también militaban en partidos políticos de izquierda. Ellos fueron los que mayores consecuencias sufrieron con el golpe de Estado, y su consecuente dictadura, cuando no sólo se les cierran las posibilidades laborales, sino que fueron víctimas de persecución política y de violencia de Estado.

Muchos músicos de tango se quedaron sin sus trabajos, que junto a la decadencia en que entró el Sindicato de músicos de Valparaíso en esos años, se encontraron de pronto en una situación compleja de sobrevivencia, en palabras del mismo Luis Barrera:

> Claro, murieron de hambre. Bruna, Enrique Véliz el que tocaba el violín […] Quedaron sin pega [...] Después andaba [Véliz] tocando en la calle, siendo profesor. Se vestía de huaso, pobrecito. Ese fue un caso muy triste. Muy triste. No, el golpe fue fatal para los músicos, para los garzones, para todos, para todo

110 Ibíd.

> el movimiento de noche que había en Valparaíso, que era riquísimo. Valparaíso en esa época, 56, del 50 para adelante, antes, del 40 para adelante, Valparaíso era igual de noche que de día.[111]

El golpe de Estado encontró a Luis Barrera como socio del Sindicato de músicos de Valparaíso y simpatizante del Partido Comunista primero, y del Socialista después. Sin embargo, como su padre era oficial de la Armada no sufrió mayores consecuencias.

Los efectos de la dictadura militar fueron dramáticos, tanto para la vida de las personas, como para la vida cultural de la ciudad. El quiebre que se produjo, a pesar del paso de los años y del retorno a la democracia, no ha podido ser revertido. Cuando Luis Barrera compara los tiempos de la antigua bohemia porteña con la situación actual de la vida cultural en Valparaíso, dice:

> Ahora es una mugre, con los pubs, todo este desorden de la juventud, eso no se veía antes. La gente tomaba, toda, en las *boîtes*, o en los bares. Muchos bares tenían música en vivo, esto que hay ahora no se había visto nunca.[112]

Si bien Luis Barrera no es muy optimista respecto a la situación musical actual, sí lo es sobre el futuro, pues hace un reconocimiento a los músicos jóvenes que se están dedicando al tango y que serán quienes ocuparán el lugar que dejen los viejos tangueros.

> Nosotros estamos listos para la foto, nos quedarán dos o tres años no más, pero vienen ustedes. Y vienen con una mejor calidad, tanto guitarristas como bandoneones, vienen con mejor calidad, o sea, como que han sabido aprovechar toda la oportunidad que se le da ahora y de haber escuchado toda la música anterior, han formado como una plataforma, como un acervo de ideas más positivo, más académico. Entonces yo tengo fe en la juventud que viene, en la juventud positiva que viene, ingenieros, arquitectos, de todo tiempo, viene una buena remeza de gente importante.[113]

111 Ibíd.
112 Ibíd.
113 Ibíd.

Actualmente Luis Barrera se presenta como acordeonista de la orquesta del bar Cinzano de Valparaíso, junto al cantante Manuel Fuentealba, el pianista y también acordeonista Pollo González, y el guitarrista y bajista Pedro Álvarez. Todos músicos que desde hace veinte años mantienen este pequeño rincón que viene de esa bohemia de otros tiempos. Lugar desde donde también alzaron su canto Carmen Corena –José Silva Arteaga más conocido como Alberto Palacios– y otros que integraron el grupo de artistas populares en el Cinzano. Músicos que vienen de esa bohemia porteña desaparecida, extinta, que hacen de este espacio una verdadera resistencia de la memoria, de la cultura popular de la cual forman parte. Todo lo demás, esos intentos de mirar a Valparaíso como la ciudad de la cultura en tránsito, pasajera, de *souvenir*, de patrimonio mal entendido, son sólo postales de una ciudad idealizada, sin sonido, sin tango, ciudad en la que músicos como Luis les cuesta reconocerse. Esto hace que el bar Cinzano se constituya también como un lugar que los define como artistas populares, les entrega un sentido de pertenencia, de familiaridad con su propia historia en el puerto. Desde este posicionamiento y de su propia mirada respecto del lugar en el que hace su trabajo musical, Luis comenta:

> La gente va, escucha, le gusta, piden sus tangos, se les conceden los tangos que quieren. Manuel canta bien, tiene voz de tango, entonces esa es la rutina… y otra cosa es que nosotros no aspiramos tampoco. No aspiramos a la fama, no aspiramos a hacernos grandes figuras… porque realmente no somos tampoco grandes figuras […] En Santiago todos los bandoneonistas son figura, Pollito, Ibarra… el que murió, Omar Rivoira, todos eran figura. Ellos merecen ese rango. Pero nosotros somos tocadores, como digo yo. Yo soy un tocador de tango, nada más, un tocador.[114]

La historia de la música popular en el puerto está hecha con la voz y los instrumentos de hombres y mujeres que como defi-

114 Ibíd.

ne Luis Barrera, son «tocadores» de músicas que vienen desde otros rincones y se quedan en la memoria, esa memoria que suena de vez en cuando en el Cinzano.

*Tangos en el bar Cinzano. De izquierda a derecha: Manuel Fuentealba, José González y Pedro Álvarez.*

## 7. MANUEL FUENTEALBA: EL CANTOR

*Manuel Fuentealba, Bar Cinzano. Valparaíso, 2008.*

A Manuel Fuentealba a sus 84 años se le puede encontrar casi todas las noches cantando en el bar Cinzano de Valparaíso, llenando el ambiente de esos tangos que vienen sonando desde hace mucho en el puerto y que a no ser por la voz de Fuentealba, serían sonidos aun más distantes de lo que hoy suelen ser en el actual contexto. Con su voz y en compañía de sus viejos músicos deleita a los turistas que ahí llegan ávidos de ese Valparaíso de la bohemia perdida, siendo Manuel y los músicos del bar Cinzano una ventana hacia ese puerto que hace décadas atrás albergaba a marinos mercantes, extranjeros y porteños trabajadores del sector portuario que pululaban por los bares del barrio puerto:

> Al Pollo [pianista José González] lo conozco hace más de cincuenta años, después conocí al Barrera [acordeonista] que trabajó conmigo en el Checo. A Barrera lo conozco hace como treinta años. Esos son los dos que conozco, los más viejos. Al Pollo y Barrera. Los otros son más jóvenes.[115]

Manuel parte su afición por el canto en forma paralela a su trabajo dentro de la armada donde trabajó entre los años 1945 y 1976 como civil, años en los que pasó por múltiples oficios dentro de la institución, siendo una de ellas la de tornero:

> […] en la Armada pasé por varias facetas, cuando entré de grumete me tenían para limpiar los tornos, me agarraban para el *payaseo*, después aprendí porque no estaba la escuela de artesanos en ese tiempo, entonces todo uno lo tenía que pillar por *cachativa* y como yo era joven y de intruso me metía a mirar los tornos, hasta que no faltó un viejo que me dijo «oye *querí* aprender», «claro po jefe», y me dijo «entonces cuando yo vaya a hacer pichí tú te *quedái* a cargo de la máquina» y pasaba el jefe se paseaba de acá pa' allá, así que todos los maestros trabajando ahí, y ahí me quedé, me pusieron a la máquina y yo no me movía de ahí. Y yo ponía mi cancionero ahí y las máquinas, en ese tiempo trabajaban con transmisión, no como ahora, con poleas,

115 Fuentealba, Manuel. Entrevista personal. Julio, 2012.

> o sea que había harta bulla en la maestranza y yo cantaba a todo pulmón, «Caminito que el tiempo ha borrado», y me aprendía los tangos ahí yo [...][116]

## 7.1 SUS INICIOS COMO CANTOR

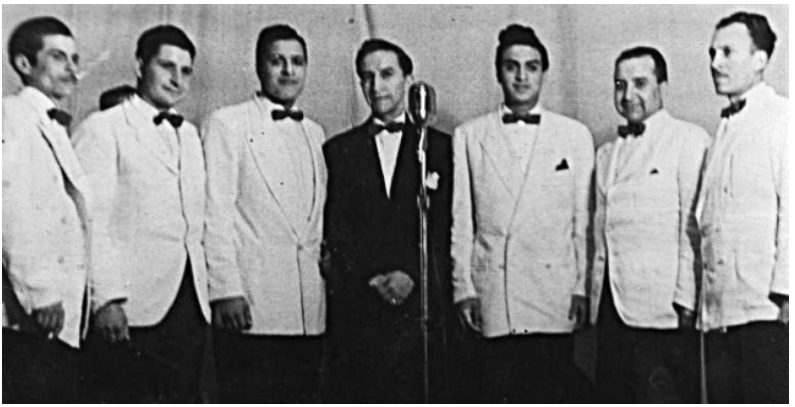
Antes de incorporarse como cantor de tangos, Manuel incursionó en el variado repertorio popular que en esos años captaba la atención del público porteño. Los boleros y la música tropical eran los encargados de animar las fiestas y actividades tanto en la Armada como en los centros de recreación existentes en los distintos cerros de Valparaíso. Posteriormente, su gusto por el tango lo llevó a formar sus propias orquestas típicas junto a otros músicos jóvenes interesados en hacer sus interpretaciones del tango escuchado en los programas de radio y vistos en los espectáculos que llegan desde el tren trasandino instalándose en la ciudad.

*Manuel Fuentealba –tercero del fondo de izquierda a derecha–, en una actividad en el Club Naval a finales de los años cuarenta.*

116 Ibíd.

Entre las primeras orquestas en que cantó se encuentran: Los Porteños del Tango, Los Príncipes del Tango, Los Tangueros del Plata, La Orquesta de Miguel de Castro, entre otras. Todas agrupaciones formadas bajo la influencia de las orquestas trasandinas que formaban la llamada época de oro del tango:

> […] usted ponía la radio y eran puros tangos, el tango era rey ahí, el año 40, 50, 60, así que nosotros nos íbamos a la Plaza Victoria, cuando estábamos estudiando, y nos poníamos ahí donde está el Bogarín, con la Orquesta de Los Estudiantes Porteños y todo eso, éramos todos jóvenes, a revolverla con las cabras.[117]



*Orquesta de Miguel de Castro, agrupación con la que Manuel recibió el Premio Cóndor de oro, mediante un programa radial en Valparaíso.*

En 1948 Manuel Fuentealba comienza a cantar en la orquesta típica formada por Carlos Salinas y debuta como cantante en el Cabaret Royal cuando no tenía ni siquiera 21 años. Él mismo describe la situación:

> Resulta que a mi papá y a mi mamá les gustaba mucho esta música, y mi hermana andaba pololeando con el que se casó después, le dice «vamos al Cabaret Royal», y recién yo había

117 Ibíd.

> entrado a la Marina. A la Armada, estaba recién. Entonces al cabaret no podía entrar ningún joven, de 21 años pa' arriba no más. Entonces vamos y me llevan a mí, pucha, y cómo iba a entrar yo al cabaret, cómo lo hacemos. Y toca el compañero de ellos que era muy amigo del dueño del Cabaret Royal. El dueño era un español chiquitito que fumaba puros, y por él me dejaron entrar a mí, porque le dijeron, hay un compañero mío de la Armada, pero es muy joven, pero si no va a tomar, se va a tomar una Coca-Cola, entonces me metí pa' adentro yo, y ahí estaba la orquesta. Los hermanos Guerra [bandoneonistas], los dos hermanos.[118]

Él miraba la orquesta mientras el amigo de su hermano convencía al dueño del local para que lo invitaran a cantar para demostrar sus capacidades como joven cantante de tangos. Es el bandoneonista Jonathan Guerra quien lo invita finalmente a cantar algunos tangos:

> Yo tengo un amigo que canta tangos, no si tenemos cantor aquí. No si canta muy bien, pa' que lo escuchen ustedes. Tanto lo molestó el guatón, que ya, ahora con la orquesta. Y era tanguero. Entonces llega el pianista y dice… «hay un señor que canta tangos», dice el pianista, «sí, soy yo». «¿Qué *cantái*?» «Tango». «¿Y qué tango?». «Alelí». «¿Te lo *sabís*?». «Claro». «Cántalo po». Empezó la orquesta y yo lo tenía en la oreja, me quedaban mirando los bandoneones, y canté. Me aplaudió el público porque era cabro joven. «Cántate otra más». Ya pues, canté como tres tangos. «Oye cabrito, tú *soy* profesional».[119]

Luego de escucharlo cantar, Jonathan Guerra lo invita a cantar con un cuarteto con quienes animaba el programa radial de Cooperativa Vitalicia que se transmitía desde Los Baños del Parque.

> Tocamos un día miércoles, sábado y domingo, vamos a pagar treinta pesos. No era mucha plata, pero con treinta pesos se po-

118 Ibíd.

119 Ibíd.

> día tomar una botella de Pilsen. Ya, debuté y ahí estaba Carlos Salinas, Pancho también, los dos hermanos; de contrabajo estaba Raúl Vilches que cantaba también. Cantaba y tocaba porque no tenían cantor, entonces me llevaron a mí de cantor. Y llego allá a cantar y me presentan, no me conoce nadie, Manuel Fuentealba no, Manuel del Río te vamos a poner.[120]

Luego de esa experiencia, Manuel Fuentealba siguió cantando, presentándose en diversos escenarios, tanto en Valparaíso como en Viña del Mar y Santiago. Producto de sus actuaciones en Radio Cooperativa Vitalicia, lo conoce Mario Pequini quien lo invita a cantar al Teatro Condell donde recibió por primera vez un pago por cantar.

*Agrupación cultural a la que perteneció Manuel –al fondo, quinto desde la derecha–. Valparaíso, 1951.*

Varios fueron los escenarios donde cantó Manuel Fuentealba, como Los Baños del Parque, el Casino de Viña del Mar, el

120 Ibíd.

Sindicato de Ferrocarriles, y las infaltables actividades en los cerros porteños como las fiestas de la Challa que se celebraban todos los veranos en el Cerro Placeres:

> […] ahora hay un edificio ahí, pero la terraza estaba allá, y eso lo demolieron. Ahí había una terraza entonces se paseaban las cabras por toda la vuelta, se tiraban challa, serpentina, jugaban a la Challa y baile, pero en forma correcta. Era muy famosa la Challa.[121]

En una de estas fiestas donde fue Fuentealba, conoció a Manuel de Rosas a finales de los años cuarenta, quien lo llevaría a cantar a la Orquesta del Hotel Miramar, donde desarrolló su oficio de cantor desde muy joven y en condiciones económicas superiores a las que mantenía en su trabajo en la Armada:

> La fiesta de la Challa, había una población ahí, había una terraza grande en el Barón, René de la Fuente, era el presidente del Sindicato de músicos, me llevó a la challa un año, pero después era el favorito de La Challa, era muy conocido, un galán, las cabras andaban como tontas detrás, porque uno era más joven andaba bien vestido, y dicen que cantaba bien, y entonces el Samuel de Rosas tenía un almacén en Avenida Matta. Al frente estaba La Challa, entonces este gallo me escuchaba, y él fue a hablar conmigo. El Samuel de Rosas era un gallo, sombrero, guantes, un *gentleman*. Y un día fue a hablar conmigo y me dicen: «*sabís*, vienen a hablar contigo», «quién», «Samuel de Rosas», «y quién es Samuel de Rosas», «¡chis! El director de la orquesta del Miramar». El hotel Miramar era igual que el Casino. «¿Qué quiere hablar conmigo?». «Que pase Samuel de Rosas», «quiero hablar con el joven que canta», habló conmigo, me dijo, «mire joven, ¿a usted le gustaría cantar en el Hotel Miramar?». Casi que se me salían los ojos. «Yo no lo conozco, mire yo soy el director de la orquesta del Miramar y a usted lo he escuchado muchas veces cantar, porque canta muy bien el bolero». ¿No ve que yo cantaba boleros? Tenía un cantor muy

121 Ibíd.

> famoso pero era bueno pa' tomar, entonces lo despidió, andaba buscando un cantante. «Lo llevaría a usted», «pero yo no sé su repertorio» [contesté]. «Usted lo aprende, vaya a ensayo, vaya a hablar conmigo. Pero el sueldo –me dijo–, no es mucho. Son mil doscientos pesos al mes». Casi me caigo de poto yo. Si yo en la armada ganaba ciento cincuenta pesos al mes. Y él me ofrece mil doscientos por trabajar todos los días, era como para que me hiciera *pichí* ahí mismo. «Y fuera de eso –me dijo–, hacemos bailes. Así que vaya a ensayo al Hotel Miramar, usted cante lo que sabe no más». Me buscaba las orquestaciones. Ya me aprendí el repertorio, estuve dos años en el Miramar, con una orquesta que pa' qué le digo na'[...][122]

## 7.2 SU PRIMERA ORQUESTA

Con el tango sonando en todos los locales de baile en Valparaíso, Manuel Fuentealba formó su primera orquesta. Siendo cantante de la orquesta del bandoneonista Pedro y el violinista Antuco González, ocurrió que los directores quisieron hacer cambios salariales al interior de la orquesta, por lo que Fuentealba y otros músicos optaron por retirarse. Así, casi a los 25 años, formó la orquesta típica que llevó su nombre:

> Bueno, cuando me retiré yo, se retiró Romero, el Gato, el bajista, todos. Y viene Romero, estuvimos un buen tiempo con la orquesta, me dice «oye Manuel por qué no formamos una orquesta nosotros», «pero pucha cómo», «tú *tocái* algunos tanguitos no más, no importa, yo me aprendo» […] y Jiménez. El Enrique Jiménez estudiaba bandoneón y justamente era el sobrino de Romero, para que vea usted que no le estoy mintiendo. Entonces teníamos dos bandoneones, pero cómo le dije yo, el sobrino mío. Pero claro. Alfonso Romero y Jiménez el sobrino, toca poco pero lee [partitura].[123]

122 Ibíd.
123 Ibíd.

Manuel Fuentealba junto a los otros músicos que se habían retirado, comenzaron a darle forma a la nueva orquesta que gestaban, que llevaría por nombre Orquesta Típica Manuel Fuentealba, dirigida por Alfonso Romero. Esta orquesta comenzaba a trabajar con dificultades pero con entusiasmo, principalmente porque los músicos que la integraban llevaban poco tiempo tocando y además dividían su tiempo con otro oficio: trabajadores ferroviarios, artesanos, dibujantes, obreros. Sin embargo, Manuel hacía todos los esfuerzos por organizar y dirigir dicha agrupación:

> Entonces *¿sabís* cómo lo vamos a hacer?, ustedes hacen una pequeña introducción, hacen *pampampam* y yo me pongo a cantar y ustedes me van a acompañar. Así empezamos con la orquesta. Yo cantaba todos los tangos y ellos me acompañaban. El Gato tocaba poco y había un compadre, Ramírez, violín. Con el Gato el violín, tocaban rebien los dos, dos violines, y después trajimos a uno que era dibujante, tres violines. Con eso formamos la orquesta, tres violines, dos bandoneones, piano, bajo. Y de pianista al primero que tuve yo fue al Cañita, Miguel Espinoza, que era muy buen pianista […] Y empezó a sonar la orquesta.[124]

En la Orquesta del Hotel Miramar, dirigida por Samuel de Rosas, donde principalmente tocaban música tropical y boleros, Manuel Fuentealba fue aprendiendo la forma en que el director trabajaba con todos los integrantes de la orquesta realizando un trabajo sistemático. Estas vivencias fueron dándole a Manuel ideas de cómo trabajar con la joven orquesta típica que buscaba consolidarse en Valparaíso, logrando realizar un trabajo tanguero por cuatro años con esta formación:

> Pero yo como había estado en el Hotel Miramar cantando, me acostumbré a una orquesta disciplinada, ahí eran puros *gentlemans*, ahí tocaban puros músicos buenos y pescábamos pu-

124 Ibíd.

> ras pegas buenas también, tocamos para Gabriel González Videla, hacíamos el Casino, estuvimos muy bien con la orquesta. Pero era muy disciplinado este gallo… Y nos empezamos a ir para arriba, yo le dije, la orquesta tiene que tener disciplina, primeramente dos ensayos a la semana. Ensayábamos en la casa del que tenía piano, yo no tenía piano, o si no ensayábamos en el… el Gato se conseguía ahí en el Club Ferroviario que había piano, así que no nos faltaba donde ensayar. El que falta al ensayo, multa. Y empezamos todos uniformados, sí, nada al lote. Nos mandamos a hacer el mismo uniforme… de a poquito, pantalón negro y chaqueta azul, o sea, de un terno, nos sacábamos tres, el terno completo, la chaqueta... La cuestión es que nunca íbamos igual. Humitas, se usaba mucho. Pañuelo del mismo color de la humita. Y yo tenía una amiga, una secretaria, que la nombré secretaria de la orquesta, era la que llevaba las cuentas. Pañuelos de todos colores, el que llegaba atrasado a tocar, teníamos que estar un cuarto de hora antes de actuar, por decirte, que tocábamos a las seis, un cuarto para las seis toda la orquesta aquí, a las seis subimos. Yo subía con los que estaban en el palco, si había uno o dos con esos empezaba, y los demás se tenían que quedar abajo. Ya no se puede subir, esa es la disciplina que tenía yo. Y todos con multa. Una vez me tocó a mí. O sea que todo era igual… Habían varias multas, pero qué es lo que hacíamos con las multas, celebrábamos cumpleaños de ellos, de cada uno de nosotros, entonces la secretaria decía «oye Manuel, está de cumpleaños fulano de tal», «ya, entonces vamos a hacer un plato único, entonces de ahí cuánta plata hay de caja chica». De caja chica y más encima poníamos nosotros lo que faltaba, bien organizado […][125]

En 1951 Manuel Fuentealba cayó enfermo por lo que debió retirarse de la orquesta y suspender su trabajo musical por un tiempo, hasta recuperarse del todo. Con su retiro, la solidaridad de sus compañeros músicos se hizo más presente, la amistad alcanzada se hizo evidente, especialmente cuando Fuentealba más los necesitó. Al momento de enfermarse, la orquesta ya había adquirido un compromiso con Chiletabacos para presentarse durante las fiestas patrias:

125 Ibíd.

> [...] cómo lo iba a hacer, caí enfermo, y tenía contrato firmado, entonces fue Romero a hablar con el director, la orquesta iba pero no vamos a traer al cantante, «nosotros vamos a tocar con orquesta pero sin cantante», «no –dijo el que nos contrató–, que toque la orquesta no más». No llevaron cantores, y había cantores, tal es así que cuando terminaron los cuatro días, la comisión fiesta le pagó al cantor, que era yo, porque hicieron ese gesto los muchachos, que tocaron sin cantor los cuatro días, claro que no faltó el cantor que les cayera, pero sin pago, voluntario no más. Pero ellos no llevaron cantor, entonces la comisión fiesta me pagó a mí, vinieron los muchachos y me dieron la plata.[126]

Después de recuperar su estado de salud, Fuentealba siguió trabajando como cantor en distintas orquestas de manera independiente, haciendo reemplazos, cantando en el Casino de Viña del Mar y otros lugares de la misma importancia. Durante esta etapa, conoció a los argentinos Gabriel Clausi y Antonio Rodio, con quienes compartió importantes escenarios.

*El público baila los tangos interpretados por Manuel en una de las orquestas típicas. Valparaíso, 1958. En los bandoneones: Alfonso Romero y Pedro Quiroz.*

126 Ibíd.

La diversidad de oficios entre los músicos era variada, ferroviarios, mecánicos, funcionarios de la Armada y comerciantes resultaban ser también entusiastas intérpretes de tango. Manuel Fuentealba por ejemplo, en una de las primeras orquestas en las que participó contaba con el bandoneonista Alfonso Romero, artesano dedicado al trabajo en mimbre, hombre de manos gruesas que alternaba su tiempo entre el bandoneón y el trenzado de varillas:

> […] «Formemos una orquesta –me dicen–, y le ponemos tu nombre». «Sí, pero con una condición –les digo yo–, pongámosle la Orquesta de Manuel Fuentealba dirigida por Alfonso Romero, porque tiene que ser un músico quien dirija»… y ¿sabe cómo empezamos?, tuve hasta un cura de pianista, con eso le digo todo.[127]

*Orquesta dirigida por el bandoneonista Pedro Quiroz. Al centro de pie: Manuel Fuentealba, y Alfonso Romero primer bandoneón de la izquierda.*

127 Ibíd.

## 7.3 CANTAR TANGO EN EL PUERTO HOY EN DÍA

Actualmente Manuel Fuentealba sabe que es el único cantor que hoy puede describir la época en que se inició como cantor en Valparaíso, y además dar cuenta de los cambios que ha experimentado la ciudad puerto en relación al tango con sus altos y bajos dentro del cambiante escenario cultural y social que a partir de la dictadura militar son restringidos. A partir de este quiebre, Manuel busca espacios donde desarrollar su trabajo y mantener un oficio que hasta hoy trata de mantener presente en la ciudad, en una ciudad distinta a la de antaño. Por lo mismo, este viejo cantor reconoce la importancia que tuvo Valparaíso para el desarrollo del tango en nuestro país, ciudad que dio lugar a los artistas y músicos de tango en esa bohemia tan recordada. Sin embargo, sus recuerdos no sólo reflejan nostalgia por una época pasada, sino que denotan preocupación por la falta de renovación de los espacios que alguna vez albergaron la bohemia y, principalmente, por la falta de reposición de músicos que reemplacen a los que poco a poco van desapareciendo:

> Porque fue capital del tango, porque aquí en Valparaíso había mucha bohemia, mucho negocio, mucho músico, habían cantantes, pianistas, guitarristas, bandoneonistas, chilenos y buenos. Entonces se fueron retirando pero no se reponen […][128]

Si se observa hoy en día el panorama actual de la ciudad, se pueden encontrar algunos eventos en los cuales Valparaíso mantiene una actividad en torno al tango, principalmente desde el baile. Son milongas organizadas ocasionalmente en distintos lugares de la ciudad, no teniendo un lugar específico ni exclusivo para el tango. Es un baile que se vive de manera transitoria en espacios que no existen en la cotidianidad, ya no es el bar o la tanguearía como referencia o punto de encuentro o como un lugar de pertenencia y de ocupación del entorno, estos sólo existen en

128 Ibíd.

la memoria de los viejos tangueros como Manuel Fuentealba. El tango que se experimenta hoy es más bien un baile del tango en constante peregrinación. Parejas que bailan al compás de un sonido compactado y digital que reemplaza a estas orquestas que ya casi no suenan en vivo, estableciéndose un nuevo tipo de relación entre tango y ciudad.

La distancia que se produce entre tango y ciudad hoy en día, resulta abismante si la observamos desde la memoria de músicos como Manuel Fuentealba, quien junto a músicos como «Pollo» González, «Lucho» Barrera y Pedro Álvarez, se empecinan en revivir un sonido que viene unido a sus vidas como músicos del puerto.

*Músicos del bar Cinzano: Manuel Fuentealba, José González, Luis Barrera.*

## 8. LUIS SARAVIA: PIANISTA

En las actividades que se realizaron para el encuentro mundial de tango celebrado en Valparaíso en enero del 2007, se conformó una orquesta local integrada por músicos de tradición tan-

guera en la ciudad y otros sin ninguna relación anterior con el tango. El músico encargado de conformar dicha orquesta era Luis Saravia, pianista reconocido en el puerto por su trayectoria musical y su participación en agrupaciones que alcanzaron renombre en los años pasados.

Nacido en 1938, Saravia de muy niño se familiarizó con la música en la Academia de piano de Valparaíso, ubicado en Pedro Montt 2061 y donde su madre estaba a cargo de la cocina. En esta academia, tomó sus primeras lecciones de piano. El estudio sistemático lo inicia con el maestro Carlos Botto y posteriormente parte a la ciudad de Viña del Mar para estudiar en la Escuela de Bellas Artes. Ahí, retomaría sus clases con Cristina Herreros, una mujer de 22 años con quien Saravia estudiaría desde los 7 a los 10 años de edad. Posteriormente se traslada a Santiago para integrarse al Liceo de los Salesianos, donde el interés de los religiosos era que Saravia se dedicara a ser organista en la iglesia, cosa que no fue posible por las dimensiones de estos instrumentos y la baja estatura de Saravia.

*Luis Saravia en su casa de Viña del Mar. Febrero, 2007.*

Su paso por el conservatorio, por la Escuela Experimental Artística y los estudios particulares con el profesor Alberto Spikin permitieron su desarrollo musical, quedándose definiti-

vamente en el Liceo Experimental de Santiago, lugar que funcionaba como internado. En esta etapa, los años de estudio de piano los realizará hasta los 14 años.

La distancia entre Santiago y Valparaíso dificultaron su estadía en el liceo, a lo que se sumó una compleja situación económica que hizo insostenible su permanencia en dicha ciudad:

> […] la situación con mi mamá quedó mucho peor, aparecieron dos hermanos más, mi mamá no daba más abasto, se estaba poniendo más vieja, yo pasaba solo, ella no podía ir a verme, ni yo podía venir para acá, entonces… volví a Valparaíso. En Santiago estuve dos o tres años, no estuve mucho… llegué aquí de 14 años. Pero afortunadamente la mamá se refugió en la casa de los abuelos… yo ya tocaba entonces, podía tocar música clásica donde fuera, me podía dar vuelta por mí mismo.[129]

Sobre su formación, Luis Saravia plantea que no era bien visto entre sus profesores ejecutar música popular, no obstante decidió incursionar en esta práctica que le permitiría desempeñarse como músico profesional. Su dedicación completa al rubro de la música lo llevó a asumir la dirección de varios conjuntos, administrar y contratar músicos para los compromisos adquiridos tanto en Viña como Valparaíso. Saravia es uno de los pocos que se ha dedicado por completo a vivir de la música, estableciendo este oficio como su campo laboral, decisión gatillada por la experiencia adquirida durante su incursión como pianista, donde tomó contacto con músicos dedicados a la ejecución del jazz, el tango y la música tropical, insertándose desde muy joven en el trabajo como músico estable en los distintos locales de gran concurrencia. El hecho de ser menor de edad resultó en los inicios un problema no menor para trabajar en centros nocturnos, no obstante, esto no impidió que entrase en contacto con músicos con los que iniciaría la etapa de aprendizaje de los estilos populares de la época:

129 Saravia, Luis. Entrevista personal. Agosto, 2007.

> […] yo me acuerdo que se llamaba Castillito el otro pianista una vez me dijo: «¿por qué no te tocas una cosita, un cuartito de hora con la típica?». Entonces… empecé a agarrarle el gustito. Entonces después fui viendo cómo tenía que ir tocando, por debajo yo podía hacer los acordes por arriba también, entonces ahí capte cómo era la orquesta típica… hasta ese momento no había mucha afición al tango para nada, sabía de las típicas, las escuchaba todo lo que quería, pero no tenía ningún contacto, tenía lo del conservatorio y después de eso ya empecé a ganar plata, entonces así empecé a llegar con ayuda para mi mamá.[130]

El estudio sistemático del piano fue remplazado por el nuevo trabajo de músico permanente bajo el influjo de los ritmos de moda. Luis Saravia con sólo 15 años de edad se incorpora a la orquesta de Pancho Salinas, la cual estaba conformada por dos bandoneones, dos violines, contrabajo, piano y tres cantantes. Junto con esta orquesta, comienza también su participación en la orquesta tropical que estaba compuesta por un total de doce músicos, la reconocida Orquesta Huambaly.

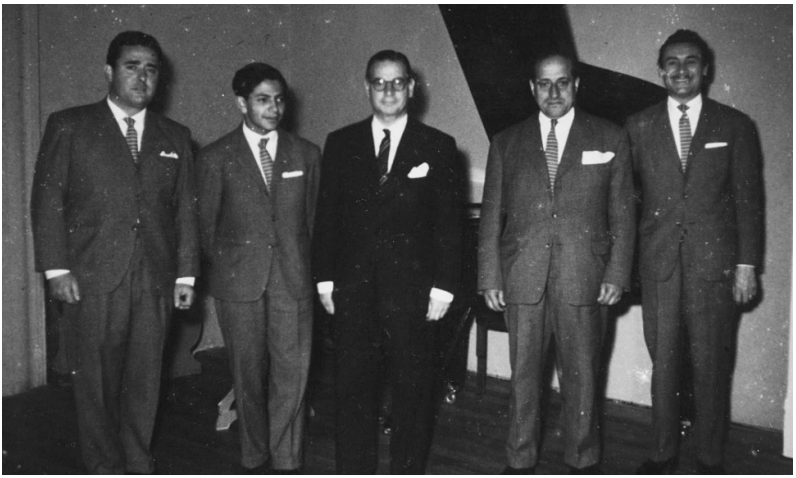
La buena lectura a primera vista le permitía a Saravia hacerse cargo de los pasajes complicados para los bandoneones, que generalmente están focalizados en las variaciones finales que se articulan como cierre en los tangos tradicionales, donde se hace una reexposición elaborada de la primera parte. Esto le aseguraba su participación en la orquesta con las cuales generaba buenos ingresos, sin embargo, su participación en la orquesta tropical lo entusiasmaba más que el trabajo con la orquesta típica. Fue en este periodo cuando conoció al violinista y director argentino Antonio Rodio:

> Este señor […] tenía la orquesta con Alfredo Faba un bandoneonista que tocaba abriendo y cerrando [el bandoneón], tocata y fuga de Bach […] entonces alguien le pasó el dato de que en tal negocio yo tocaba clásico, toca tango y toca tropical […] Me llevó a su casa y me dijo: «siéntate, toca algo de clásico, toca un poquito de la marcha turca», y cositas chiquitas… después

130 Ibíd.

> me pidió un tango, pero yo abría la mano, entonces eso le impresionó, porque todos los músicos tocan ahí nomás [al centro del teclado] Entonces me dijo: «quiero proponerte algo, yo te llevaría al casino de Viña del Mar».[131]

El trabajo con Rodio en el casino de Viña significó todo un aprendizaje, lo que generó grandes aportes en lo musical y económico. De este tiempo, Saravia comenta que su entusiasmo lo llevó a conocer la bohemia. Contrae matrimonio antes de cumplir la mayoría de edad y sus momentos de esparcimiento estaban muchas veces marcadas por excesos que con los años reconoce como actos de inmadurez. Aun así, su admiración por los músicos con los que trabajaba, le permitió consolidar y proyectar su oficio de músico popular.



*Antonio Rodio y su orquesta del Casino de Viña del Mar, 1958. De izquierda a derecha: Mario Córdova, cantante; Luis Saravia, pianista; Antonio Rodio, violín; Felipe Quintano, contrabajo; Alfredo Faba, bandoneón.*

En 1962 se instala en el Casino Municipal de Viña del Mar durante un largo periodo de tiempo, consolidando así un aprendizaje más acabado respecto de los estilos de música popular vigentes en ese entonces. Pero anterior a esto y de gran importancia para

131 Ibíd.

su formación musical, llega al Casino con la Orquesta Tropical Huambaly. En este trabajo, Saravia tuvo la posibilidad de realizar viajes fuera de Chile, instancias que le permitieron tomar contacto con otros músicos pertenecientes al ambiente tanguero argentino, de los cuales fue también conociendo y decodificando parte de ese lenguaje musical. Algunos de estos personajes posteriormente conformarían junto al músico, conjuntos musicales en torno al tango. Sobre esto comenta:

> Bueno yo tenía a Mauricio Schulman [bandoneonista], ya no contaba con Rodio ni con Faba, porque ellos ya desaparecieron, se fueron. Faba se fue a México, Antonio también falleció acá… pero tenía montón de amigos argentinos que yo sabía que eran tangueros. Entonces me arme una típica buena. De ahí, salió el trío de tango con Schulman y Donnaruma […] Ahí estábamos con tangos en el [Canal] 4, tenía cinco cantantes. El primer cantante que se atrevió a venir de Santiago para acá fue Carlos Vásquez, después tenía a Mario Córdoba, otro argentino que llegó aquí hace muchos años, con quien yo había trabajado en el casino cuando yo entré al casino con Rodio, él estaba de cantante. Tercer cantante un chileno, hermano del humorista Jorge Pedreros, Luis Hernán Pedreros, otro que apareció de repente, fue Fabián Rey que era un problema, estaba grabando y llegaban a tomarlo preso, por drogas, estafas, puros líos, yo mismo partía a veces en un vehículo a sacarlo de la *cana* hasta nuevo aviso.[132]

Este músico es también uno de los pocos que realizó grabaciones de tangos en Valparaíso, aun así prácticamene no existen registros de tangos grabados por músicos del puerto. De la proliferación de discos de vinilo que circulan en ferias libres o casas de antigüedades, sólo es posible encontrar discos de conjuntos conformados por músicos tanto de Santiago como Valparaíso, siendo los cantantes los que se repiten en reiteradas oportunidades en cada producción.

132 Ibíd.

Hoy Gran Baile Inauguración
de la nueva sede social del Sindicato Profesional de Músicos de Valparaíso: Baños "EL PARQUE", 4º piso.
Desde las 22 horas hasta la madrugada.
PRESENTACION EXCLUSIVA DE LA "LA ANTILLANA"
REINA DE LOS ARTISTAS DE CHILE:
Orquestas a actuar: OSVALDO NORTON, LODENZO D'ACOSTA, ISIDOR HANDLER, "LOS CARIBES", ANTONIO RODIO, TIPICA GONZALEZ-QUIROZ, DAY DREAMERS, LAUTARO CONTRERAS y EMILIO PEREDA.
Además, la orquesta Nº 1 de Chile, "LA HUAMBALY", que dirige Lucho Cohan, cantando Humberto Lozán.
La orquesta única de CARLOS SPAGGIARI, cantando Rodolfo Casal.
SHOW ARTISTICO DEL CASINO DE VIÑA DEL MAR

*Anuncio de la orquesta de Antonio Rodio, junto a la Orquesta Huambaly, donde Saravia tendría también una participación como pianista.*
La Estrella de Valparaíso, *1958.*

## 8.1 DICAP

A pesar de lo anterior, existe un registro de tangos en Valparaíso editado por el sello DICAP en 1972, disco en el que participa Luis Saravia junto al bandoneonista Mauricio Schulman, el contrabajista Domingo Donnaruma y el cantante Fabián Rey, todos argentinos a excepción de Saravia.

El material que contiene dicho registro, se compone de cuatro tangos instrumentales y ocho cantados, material que llama la atención por la variedad de los tangos seleccionados, lo que sugiere varios puntos a considerar:

- La importancia del tango en Valparaíso, es recogida por los encargados de la Discoteca del Cantar Popular, quienes trabajan por la recuperación y promoción de expresiones populares de la época. Esto es un indicio concreto de una práctica tanguera vigente en plena década del setenta.

- Las orquestas típicas que se conformaron desde 1950 fueron progresivamente disminuyendo su número de integrantes al igual que las grandes agrupaciones que desde Argentina llegaban a la ciudad puerto. Esto implica que la ejecución de tangos en los distintos locales nocturnos y espacios de baile está

en manos de tríos o cuartetos, como en el caso de la agrupación recogida en este registro de DICAP. Las orquestas más numerosas sólo se articulan en función de escenarios que permitan solventar técnica y financieramente a varios músicos en escena, siendo Luis Saravia uno de los personajes encargados de agrupar músicos según las posibilidades que se van generando. De esta misma forma se opera actualmente en el panorama cultural de Valparaíso, desde que la administración pública a través del municipio se hace cargo de las actividades culturales en torno al tango en la ciudad posdictadura.

• La variedad de tangos incluidos en el disco editado y distribuido por DICAP, incluye dos obras de Piazzolla*: «*Balada para un loco» y «Picasso». En el caso de la primera, es una obra aparecida en 1969 alcanzando gran popularidad en los medios, marcando una nueva tendencia Piazzolla en lo que se refiere a sus composiciones de la época. Por lo mismo, no resulta forzado pensar que esta obra pudiera ser escuchar en Valparaíso a comienzos de 1970. Pero en el caso de «Picasso», es un tango que si bien fue escrito por Piazzolla en la década del cincuenta, da muestras de las divergencias con la tradición del tango que en la década del sesenta se agudiza aún más. Si en Valparaíso el tango que predomina por cuestiones estéticas y de gusto popular es el de la línea de D'Arienzo o Alfredo de Ángelis, la marca de Piazzolla es incipiente, con algunas apariciones en los años ochenta, pero sin gran repercusión en el ambiente tanguero de estos años.

En resumen, los tangos restantes que conforman el disco, responden a los repertorios que se han perpetuado entre los músicos y bailarines de Valparaíso. La selección de las obras que difieren de esta lógica y que se incluyen en esta selección del disco responden a una necesidad de los músicos que conforman este trío de dejar registro de sus posibilidades interpretativas, corrientes de las cuales existe un interés y que no necesariamen-

te responden al criterio del gusto popular en el que se inserta su trabajo musical. Es decir, el disco como documento sonoro histórico bajo el título de *Tangos en el Puerto*, podría dar la idea de un escenario musical a la vanguardia de las corrientes estéticas del tango en Valparaíso, cosa que no es tal, aunque de igual forma constituye un aporte sobre los sonidos del tango en Valparaíso en los setenta.

*Carátula del disco* Tangos en el Puerto*, sello DICAP, 1972.*[133]

Se ha hecho mención anteriormente a la importancia de los estilos del tango que fueron el referente para los músicos porteños, posicionando una práctica bajo el influjo del sonido que se asume como de gusto popular en la ciudad. Sin embargo, esto no

133 En la parte posterior de la carátula se puede leer:«Y todo empezó por un amigo quien nos entusiasmó para que fuéramos a escuchar en un pequeño bar Le Petit Maisón un grupo de maestros chilenos y argentinos que formaban el conjunto de tangos de mayor calidad que existe en Chile. Allí conocimos a Mauricio Schulman, bandoneón, al negro Saravia, ¿lo recuerdan?, el famoso pianista de la orquesta Huambaly, Domingo Donnaruma, contrabajo, y Fabián Rey cantante, todos ellos nos enseñaron la difícil vida que llevan por largos años, sus grandes triunfos en la época de oro y su alegría de vivir en este hermoso y agitado puerto, Valparaíso, quien los acogió con gran cariño y donde existe un amplio desarrollo y gusto por el tango. *Tangos en el Puerto* es nuestro primer disco de este género y nos sentimos orgullosos y felices de poder dar a conocer a este gran conjunto, e incorporar a nuestro quehacer artístico, expresiones musicales muy propias del gusto popular.

impide una mirada crítica por parte de Luis Saravia respecto de los estilos predominantes en Valparaíso y las nuevas corrientes estéticas en Argentina:

> […] el primer músico a quien empecé a admirar fue Horacio Salgán, así como por ejemplo en la tropical, yo siempre me buscaba a los pianistas jazzistas buenos como Chick Corea, por ejemplo, me gustaba mucho Omar Maderna, era más clásico tanguero. Pero había algunos que tocaban pésimo… Alfredo de Ángelis, pero había otros peores, el manos brujas, Rodolfo Biaggi, tenía un estilo asqueroso.[134]

Una de las orquestas conformadas por Saravia fue la que se organizó para un programa transmitido en el Canal 4 de la quinta región. Dicha orquesta, conformada por músicos chilenos y argentinos, tuvo una actividad musical activa hasta 1975, donde según Saravia alcanzó gran desarrollo instrumental. Para este músico, una de las falencias importantes en el trabajo de las orquestas locales existentes en Valparaíso estaba dado por el hecho de que la mayoría de los músicos cumplían un doble oficio, lo que Saravia define como «instrumentistas, pero no eran músicos», situación que desde la mirada de este pianista, mermaba la calidad y las posibilidades musicales de las mismas orquestas. Esto, sin embargo, y desde la perspectiva de una música inserta en el ambiente cultural en la ciudad, con los músicos posicionados como actores sociales, es más bien un valor agregado que posibilita en gran medida la conformación de dichas orquestas, dando paso a su inserción y circulación en el panorama local.

No se trata de eximios músicos de tango, se trata de actores sociales relevantes para establecer un pasado tanguero entre la ciudad y sus habitantes, por sobre el influjo de la industria e instalado en la organización colectiva que transitan desde los centros obreros hacia los escenarios que se hacen populares entre los cerros de Valparaíso; es un ir y venir, donde convergen intereses comercia-

134 Saravia, Luis. Entrevista personal. Agosto, 2007.

les, políticos, culturales y económicos. En este caso, la experiencia musical de Saravia y su juicio sobre la calidad de los músicos y el funcionamiento de las orquestas en la ciudad está posicionada desde fuera de los circuitos gremiales que agrupan a una parte de los músicos con doble oficio. Por lo mismo, su visión está hecha desde la forma en que ha construido y desarrollado su trabajo como músico, lo que evidencia intereses distintos e interpretaciones que difieren de las experiencias de otros músicos de tango.

*Orquesta típica Lucho Saravia. En los bandoneones, de izquierda a derecha: Aníbal Sánchez, Héctor Gorla y Jorge Orellana. Julio, 1973.*[135]

Hasta 1973 este músico recuerda un panorama cultural tanguero en la ciudad, materializado en la distintas tanguerías que estaban distribuidas en la ciudad, espacios que cierran sus puertas abruptamente iniciada la dictadura, logrando permanecer medianamente activas bajo la regulación del toque de queda sólo unas pocas, que –más la crisis económica de comienzos de los años ochenta–, acabaría con el resto de actividad en torno al tango. Hoy en día sólo subsisten pequeños locales de baile, sitios intramuros organizados por personas amantes del tango, esta vez sin la participación de orquestas en vivo, aunque, en reemplazo, con la circulación de los tangos de colección compactados en casetes.

135 Archivo personal de Luis Saravia.

*Una de las últimas orquestas típicas formadas por el pianista Luis Saravia. Junto al cantante Alberto Méndez, está el bajista Osvaldo Vargas fallecido en el 2009, el bandoneonista Aníbal Sánchez y el violinista Víctor Gallardo.*[136]

Una vez iniciada la recuperación de los espacios públicos por parte de las políticas gubernamentales, desde 1990, en Valparaíso se desarrollan iniciativas vinculadas al tango, se recurre a músicos como Luis Saravia, para dar paso a una actividad en torno a esta música pero bajo condiciones que no inciden en un reconocimiento sustancial respecto de estos músicos y su valor patrimonial asentado en la ciudad. Al parecer, no es de interés gubernamental potenciar este vínculo con los viejos músicos del tango en la ciudad. Lo que interesa y prima en este caso es una relación más bien contractual, acotada y caducable desde el municipio hacia estos músicos. Este conflicto instalado e ignorado desde las políticas culturales sólo agudiza la condición de cultura vacía en una ciudad que se jacta de ser un centro cultural y patrimonial dentro de la región del cual los sujetos en lo concreto y desde esa perspectiva, no forman parte.

136 Imagen del documental *Tierra de sonidos*. Documental para televisión. Productora TRINACRIO.

## 9. ENRIQUE JIMÉNEZ: BANDONEONISTA, *LUTHIER* Y FERROVIARIO

En una búsqueda de bandoneones en el puerto, el músico Rodolfo Jorquera –uno de los bandoneonistas jóvenes que desempeña su actividad entre Valparaíso y Santiago–, encuentra en venta un bandoneón doble AA, negro, liso; instrumento que en su interior tenía la inscripción del nombre de Enrique Jiménez, con fecha 1954. Este bandoneón perteneció a este músico porteño reconocido por su labor como bandoneonista y reparador de estos mismos instrumentos. De muy avanzada edad, personalidad introvertida y de pocas palabras, de tanto en tanto relata parte del tango del cual formó parte activa junto a otros jóvenes iniciadores de una práctica instrumental a principios de los años cincuenta. Sobre este comienzo y decisión por el bandoneón, Jiménez comenta:

> Un día que fui al teatro, al Teatro Barón, aquí en Cerro Barón, estaba cabro, tendría 12 años y en los teatros siempre tocaban discos, tocaban tangos, estaba haciendo furor y me gustó el sonido tan lindo [...] no sabía qué era, un día fui por la avenida Argentina […] antes de llegar al Teatro Metro, en una fuente de soda frente al parque Italia voy pasando y escucho el sonido del bandoneón... me asomo, abro la puerta y estaba Faba tocando... estaba con los amigos y quede enamorado del instrumento al tiro. Dije: «cuando trabaje y tenga plata voy a comprarme un bandoneón». Tendría 14 o 15 años... en ese tiempo mi tío se compró un bandoneón y estudiaba por correspondencia, aprendió bien. Ahí más me gustó y cuando empecé en la empresa [...] se me presentó Valdés que me vendió el bandoneón negrito liso.[137]

La adquisición de ese instrumento –el mismo que después de cincuenta años, llega de mano en mano hasta el músico Rodolfo Jorquera– Enrique Jiménez lo obtuvo mediante una conversación

137 Jiménez, Enrique. Entrevista personal al bandoneonista. Mayo, 2007.

sobre tango que sostuvo con un colega obrero de la maestranza en ferrocarriles, don Luis Vásquez. Este personaje le vendió un boleto que pertenecía a una casa de empeño, lugar donde había dejado el bandoneón que posteriormente recuperaría Jiménez.

La formación en el bandoneón fue motivada por su tío Alfonso Romero, quien también era bandoneonista, a lo que se sumaría, posteriormente las lecciones del músico argentino Alfredo Faba en 1955:

> […] fui para la casa, vivía en Viña… me dijo: «¿tiene algo de estudio?», «sé las escalas mayores, menores». Me dijo: «yo le enseño pero con una condición, si yo veo que no tiene dedos para el piano en tres meses, yo mismo le digo que no venga más, que está perdiendo el tiempo, porque el prestigio es mío... no quiero que hablen mal de mí». Así que yo me amanecía estudiando, hasta que le pesqué el gusto… Sánchez también estudiaba con Faba […][138]

Las lecciones de bandoneón con el maestro Faba, terminaron cuando Jiménez comenzó a trabajar como bandoneonista en la orquesta de su tío, ya que dentro de las exigencias del músico argentino estaba la de no realizar trabajos musicales hasta que estuviera dentro del nivel necesario según Faba, para poder dar muestras de un dominio del instrumento medianamente aceptable. Al sorprender en pleno escenario a Jiménez en una de las jornadas nocturnas con la orquesta de Romero, Faba dejó de impartir lecciones a este joven músico que por el lapso de un año estuvo bajo la formación del bandoneonista argentino. Es así como la orquesta de Romero fue la primera agrupación de la cual Jiménez formó parte, integrándose al panorama cultural de la época e interactuando en los escenarios que veían llegar a las grandes orquestas: «[en Los Baños el Parque] estuvimos como cuatro años. Ahí llegaban orquestas argentinas, bajaban ellos y subíamos nosotros… se llenaba... en el primer piso, totalmente lleno, eso era viernes, sábado y domingo»[139].

138 Ibíd.
139 Ibíd.

*Enrique Jiménez, 1986.*

Después de sus estudios con Faba, Jiménez tomaría contacto con el bandoneonista argentino Mauricio Schulman con quien continuaría otro año más de estudio, hasta su regreso a Buenos Aires. Durante este periodo y apoyado por su tío Alfonso Romero –también bandoneonista–, Jiménez comienza a afinar bandoneones, actividad que beneficia a todos los bandoneonistas del puerto, donde se incluye el mismo Schulman quien solicitará los trabajos de Jiménez para la mantención de su instrumento.

Así, el interés que despierta el bandoneón lo lleva a indagar en el funcionamiento interno del instrumento, desarrollando un trabajo de afinación y restauración, proceso que se inicia con algunas indicaciones de su tío Alfonso Romero y, posteriormente, recibiendo instrucciones de afinación y técnica por parte del hermano del argentino Mauricio Schulman, quien se dedicaba a la afinación y reparación de bandoneones en Buenos Aires.

Actualmente, es muy difícil conseguir que Jiménez afine algún bandoneón, trabajando sólo uno que otro instrumento de algún conocido. El alejamiento progresivo de la actividad musical, influye también en su labor de restaurador, dejando de lado toda actividad vinculada a la música por un periodo prolongado.

Este músico y ferroviario, después de la experiencia con la orquesta de Romero, decide formar una pequeña agrupación, convocando a algunos compañeros de maestranza en ferrocarriles y otros músicos que conoció en el puerto. Utiliza para esta ocasión el nombre de Los Caballeros del Tango:

> [...] busqué a Ramírez, al Gato Gallardo, mi compadre Ibáñez y Orellana… yo metí a Orellana, el primer trabajo que tuvo conmigo fue en refinería de azúcar en Viña, que ahora no existe. Antes trabajaba solo, claro que siempre con Gallardo y Ramírez, mi compadre Ibáñez después murió […] La orquesta Caballeros del Tango tuvo tres pianistas, tocábamos con pianistas «cancheros», Gutiérrez, Eric Vergara, y otro pianista […] que están muertos.[140]

*Jiménez en el extremo izquierdo, junto con algunos compañeros que formarían parte de Los Caballeros del Tango.*

140 Ibíd.

## 9.1 SU RELACIÓN CON LOS BANDONEONISTAS ARGENTINOS EN EL PUERTO

De los músicos argentinos con los cuales se ha realizado un importante intercambio cultural, Jiménez recuerda a los hermanos Carbone, tres bandoneonistas argentinos que se quedaron en la ciudad, instalando un bar dedicado a la escucha y al baile del tango muy popular en los sesenta:

> Con Atilio Carbone, éramos reamigos... era rejodido, le gustaba el trago... y tenía una tanguería en la subida Ecuador pero se llenaba, qué manera de haber gente. Yo iba al mostrador y Atilio ya estaba tomando, me veía y me llamaba… yo me sentaba con él, me tomaba mi copón de vino. Decía: «Pero ¿te gusta como toca este par?», refiriéndose a Ernesto y Víctor [Carbone], «¿te gustan esos firuletínes? Yo te voy a enseñar cómo se toca el bandoneón. ¡Bájense!, voy a tocar yo el bandoneón esta media hora». Y como tocaba el bandoneón era el mejor, era compositor, tenía varios temas buenos.[141]

La participación de estos bandoneonistas en Valparaíso es reconocida por todos los músicos que de alguna forma estuvieron involucrados en el panorama cultural de la ciudad entre el año 50 al 70. Músicos argentinos que fijan su residencia definitiva y que van conformando parte de la identificación de la ciudad con el tango, asumiendo una participación directa en la conformación de locales comerciales que proporcionan y difunden un consumo cultural en torno a esta música, mostrando una práctica territorializada del tango bonaerense en Valparaíso. Ya no son tan sólo, los grandes escenarios ni los grandes anuncios que publicitan un tango de nivel internacional, como ocurriera en los años treinta y cuarenta, son músicos asentados en un espacio en común los que tiñen de una cierta autenticidad la práctica del tango posicionado en el ambiente cultural y social de Valparaíso.

141 Ibíd.

ATILIO CARBONE

Su Orquesta y Vocalistas

ROBERTO NELSON Y NINO LARDI

los días 23, 24 y 25, de 22 a 5 horas A. M.

INAUGURARAN LA REAPERTURA DEL

CABARET RIO JANEIRO

ULTIMAMENTE MODERNIZADO

La ejecución del prestigioso conjunto será transmitida a los hogares por RADIO COCHRANE, C. B. 132, de 11.15 a 12.15 de la noche.

La sala del Cabaret RIO DE JANEIRO está ubicada en calle Bustamante N.o 27, casi esquina Plaza Aduana.

*Atilio Carbone, uno de los bandoneonistas argentinos llegados al puerto, instalando tanguerías y promoviendo una cultura tanguera entre los jóvenes.* La Estrella de Valparaíso, *1957.*

En este relato, se repite la figura de Gabriel Clausi, músico relevante en el escenario porteño y en la formación de bandoneonistas en Valparaíso. Es un relato que lo ubica constantemente como actor social relevante en el panorama cultural, no tan sólo desde los grandes escenarios de la época, sino que su participación está más bien fundada en el vínculo cotidiano establecido con aquellos jóvenes que hoy son los viejos músicos del cual se ocupa esta mirada histórica del tango en Valparaíso. En el encuentro de Enrique Jiménez con Gabriel Clausi, la figura de Aníbal Sánchez es relevante:

> […] Vino un día Sánchez para acá. Me dijo: «Jiménez le tengo una sorpresa. Lo voy a invitar a tomar once a la casa, a las cuatro lo espero». Fui y la sorpresa que me tenía... estaba Gabriel Clausi, me presenta: «él toca bandoneón y es el que me afina el instrumento a mí». Tomamos once y tocamos. Yo sabía unas piecitas clásicas que me enseñó Faba, a tres cuatro voces. En el método que tengo, ahí salen... el de Marcucci. «Tiene dominio del instrumento –me dijo–, cualquiera no lo toca». Sánchez también se tocó otra del método [...] Para qué le digo lo que tocó Clausi, tocó muchos tangos. Después fui a Buenos Aires

> con Valdés, Valdés era muy amigo de Clausi y lo fuimos a ver. Fuimos en el 64, estuvimos dos meses en Buenos Aires. Íbamos casi día por medio a ver a Clausi, nos esperaba a almorzar, salíamos con él.[142]

Al igual que Clausi, otro de los músicos que marcó presencia tanto en Valparaíso como en la ciudad de Santiago es el argentino Héctor Gorla, bandoneonista que permaneció en Chile hasta su fallecimiento en 1995 en la ciudad de Santiago.

*Los Caballeros del Tango*

Desde el testimonio de Enrique Jiménez, al igual que los de los demás músicos que han dado paso a la memoria, han surgido nombres que resultan desconocidos, fragmentos de una historia que van evidenciando rostros concretos, personajes que desde la palabra y la imagen, saltan sobre la memoria cultural que constituye parte de la ciudad de Valparaíso. En este caso, argentinos inmigrantes, que se hacen parte de la ciudad y se asumen como actores culturales donde comparten oficio con músicos jóvenes iniciados en las pequeñas orquestas típicas locales, jóvenes que hoy ya viejos, permiten dar rostro y nombres concretos a

142 Ibíd.

una de las expresiones culturales que definió a gran parte de la población porteña en los años donde se concentra esta mirada retrospectiva.

El bandoneonista argentino Héctor Gorla es parte de estos fragmentos desconocidos de la historia cultural local, músico que fija su residencia definitiva en Chile influyendo en los músicos locales, como el caso de Jiménez, con quien compartió tardes de música donde Gorla mostraba todo su virtuosismo en el bandoneón:

> Era buena persona Gorla conmigo[…] Venía casi todos los días para la casa, tengo un montón de casetes de él, que me los grabó aquí donde toca él solo. Tiene un casete donde recorre todo el mundo, me decía: «¿A dónde quiere viajar?», a Italia, y tocaba música italiana, «vamos para España», música española, «vamos para Alemania», música alemana... era buen bandoneonista [...][143]

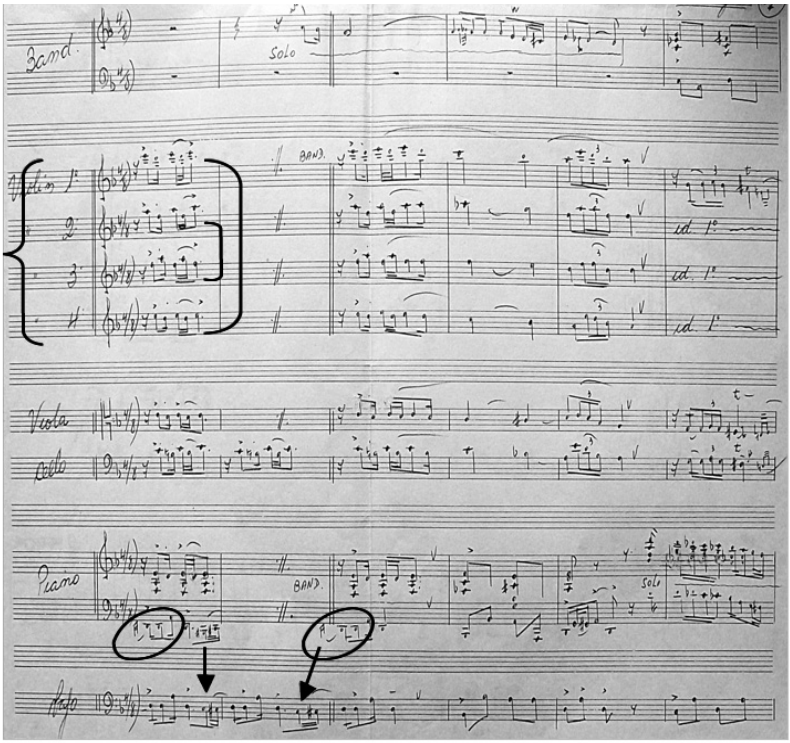
Jiménez describe a Gorla como un personaje muy sociable, con gusto por el trago y las drogas, que por ese tiempo no era extraño encontrar en la bohemia. Pero la música sonaba y los tangos en Valparaíso formaban parte del sonido característico de la ciudad, sonidos de tangos arreglados por Gorla, quien era uno de los pocos músicos que se dedicó a escribir arreglos para distintas formaciones instrumentales, tríos, cuartetos, sextetos etc., dependiendo de las necesidades de las agrupaciones que solicitaban la transcripción o adaptación de algún tango de moda o de gran popularidad en los centros tangueros. En la ciudad de Santiago, el bandoneonista Enrique Carrión cuenta con un amplio número de arreglos encargados a Héctor Gorla, por el Sexteto Real Caló, agrupación dirigida por el pianista Omar Rivoira, músico argentino fallecido el 2009. Por su parte, Jiménez conserva alguna de las transcripciones y adaptaciones hechas por Gorla, partituras celosamente guardadas por el músico.

143 Ibíd.

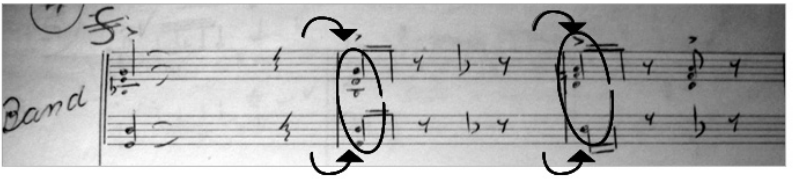
*Héctor Gorla –al final de la fila– en una de sus orquestas a mediados de los sesenta. Llama la atención la incorporación de Inés Suárez, una de las pocas cantantes femeninas que incursionará públicamente en las orquestas típicas conformadas predominantemente por hombres, donde la participación de mujeres como intérpretes en las orquestas locales es prácticamente nula.*

Las transcripciones y adaptaciones de Héctor Gorla, muestran una modalidad similar, donde el factor relevante es la conformación de las orquestas para las cuales está pensada la adaptación. Se habla de transcripción, en los casos en que el músico realiza orquestaciones basadas en versiones de las orquestas que han hecho popular un tango con una determinada versión. Esto es parte de la idea de sonoridad que las orquestas locales pretenden alcanzar; sonar como tal o cual orquesta es un factor decidor a la hora de solicitar adaptaciones o transcripciones de los tangos en boga. Héctor Gorla en este caso, actúa como facilitador del material escrito, incorporando recursos de ejecución en algunos casos, o bien, son las mismas agrupaciones las que incorporan ciertos modismos que se condicen con algún estilo en particular.

La imagen que se muestra corresponde a la adaptación del tango «Che bandoneón». En el destacado superior de la imagen se puede observar cómo se inicia con la parte B, optando por una partida sincopada en la introducción, procedimiento reiterativo en las transcripciones y adaptaciones que este músico realizaba para diferentes formaciones instrumentales. En este caso, aplica la distribución de la armonía en los violines repitiendo la línea primera en el cuarto violín una octava abajo e invirtiendo las notas en el caso del segundo y tercer violín.



Por otro lado, en la parte inferior de la imagen anterior se indica que el piano deberá iniciar el ataque anticipándose con un movimiento de los bajos, que es también parte de los recursos interpretativos utilizados. En este caso la transcripción de Gorla, deja establecido ese movimiento entre los bajos del piano y el contrabajo.




En la mayor parte de las ejecuciones de los tangos, es común que la orquesta anticipe el acorde del primer tiempo de las síncopas, esto se hace ligando el primer tiempo de un compás con una última semicorchea del compás anterior, como se muestra en esta segunda transcripción. La anticipación del ataque o arrastre de la síncopa, es un recurso interpretativo que no necesariamente está fijado en la partitura y que se entiende como parte del lenguaje propio del tango dentro de las orquestas típicas. En este ejemplo, Gorla no detalla el movimiento que en la ejecución, queda a libre uso de la orquesta.[144]

144 Las dos imágenes presentadas corresponden a la introducción del tango «Che bandoneón». Trabajo de transcripción y adaptación de Héctor Gorla para el bandoneonista Héctor Presas –Cachito– durante la elaboración de un disco de tangos junto a los cantantes Hernán Pedrero y Carlos Vásquez. Partitura facilitada por el bandoneonista Enrique Carrión.

La muerte de Héctor Gorla, es una de las formas en que se escribe y se precipita la historia del tango en la ciudad de Valparaíso, que las palabras de Enrique Jiménez retratan de alguna forma en el siguiente párrafo:

> A él le dio una tuberculosis, tomaba mucho y fumaba mucho. Esa noche lo fui a ver, me quedaba cerca… Me acerqué, ni me miró, cómo será que estaba de enfermo. Se sacó de aquí [del bolsillo] un tanguito que yo le pedí que me hiciera un arreglo [...] y de ahí no lo vi nunca más. Vino Enrique Carrión [bandoneonista de Santiago], a que le hiciera unos arreglos, le pasó quince mil pesos de esa época por adelantado. Fue Carrión para la casa y dijo: «fui donde Gorla, le adelanté quince mil pesos para que me arreglara diez tangos». Al otro día vino y se lo llevó a Santiago. Él tenía un yerno que es médico y lo hospitalizaron en Santiago y ahí se murió. Pasó como una semana en la morgue […] él vivía solo.[145]

De los lugares que concentraron la actividad tanguera en el puerto y de la cual Enrique Jiménez formó parte, se pueden mencionar: La Goleta, Los Baños el Parque, la tanguería Puerta del Sol y el Imperio Tango Club; lugares que en su mayoría ya no forman parte de la ciudad, como tampoco la orquesta formada por este músico que iniciada la dictadura, se aleja totalmente de su entorno.

La violencia de la dictadura se hace sentir con fuerza en los sindicatos y agrupaciones que de alguna u otra forma están presentes en el movimiento social y cultural de esos años. Jiménez, formaba parte del sindicato de músicos y de ferrocarriles, siendo detenido y tomado preso por los organismos de represión:

> Cuando estuve detenido [...] aquí en las Palmas, me fui para El Belloto, allá «donde el diablo perdió el poncho», cuando me soltaron, en el año 75, estuve catorce años que no toqué el bandoneón […] no sabía dónde lo tenía, me olvidé del mundo... y del bandoneón.[146]

145 Jiménez, Enrique. Entrevista personal. Mayo, 2007.
146 Ibíd.

Parte del carácter de este viejo músico se manifiesta a raíz de la ruptura por la que atraviesa la sociedad chilena desde la dictadura. Los compañeros músicos de Jiménez, recuerdan el alejamiento de este músico después de su detención, dejando de lado el bandoneón, que retomaría parcialmente a mediados de los años ochenta, con el ofrecimiento de algunos de sus antiguos colegas de orquesta de retomar una actividad que ya no permite la fluidez ni la demanda cultural anterior a la dictadura militar. Son tanguerías y locales como La Puerta del Sol, lugar que con el tiempo desaparecería a raíz de un incendio en plena Avenida Pedro Montt y donde hoy está emplazado el Congreso Nacional.

La Estrella sábado 25 de julio de 1987

El maestro Enrique Jiménez con su bandoneón junto a los músicos de Quinteto Tango y el vocalista Ricardo Vila.

A puro tango con el maestro E. Jiménez

A Chile vinieron en la década del cuarenta muchos

ó 10 horas diarias. A la hora que uno va a verlo, "Don

*Entrevista del diario* La Estrella de Valparaíso, *1987. Última etapa de Jiménez dedicada al tango.*

La ruptura que se genera en los espacios culturales y sociales en dictadura, impiden retomar una actividad que formó parte de la identidad de un sector de la población. No es sólo el tango, sino que son todas las expresiones de carácter colectivo las que deben buscar nuevas formas y espacios, situación que merma las posibilidades de permanecer en el panorama social. El tango en la ciudad de Valparaíso, no logra rearticular un quehacer cultural como en los sesenta y setenta. El espacio social ya es otro, las condiciones en dictadura sugieren la necesidad de una cultura de carácter sigilosamente contestataria, mientras el tango se perpetúa en su retórica eterna, fijándose como una música del pasado, del recuerdo, casi en una caricatura de viejos sentados en torno a una vitrola, escuchando la voz de Gardel que repite de tanto en tanto «volver con la frente marchita…».

Con avanzada edad y sus bandoneones guardados como detenidos en el tiempo, Enrique Jiménez, único afinador de bandoneones en Valparaíso, conserva libros, anotaciones en papel de antiguas lecciones que recibiera por parte de músicos argentinos en el estudio del bandoneón, materiales de estudio de juventud que son una de las formas en que la historia local sobre el tango se materializa, objetos que aparecen como vestigios de este tango fragmentado en el puerto.

## 10. JORGE ORELLANA: DE FERROVIARIO A BANDONEONISTA

En el 2009, año en que el tango pasa a formar parte del patrimonio inmaterial de la humanidad, muere en Valparaíso el 20 de junio el bandoneonista Jorge Orellana a la edad de 84 años, músico chileno formado al alero de sus compañeros obreros de la empresa de ferrocarriles.

Este músico fue partícipe de uno de los lugares que trató de mantener hasta el año 2008, una actividad en torno al tango en la ciudad, en la Tanguería Porteña, lugar donde cada domingo se concentran los amantes del tango para compartir y disfrutar tardes de baile, música y canto. En dicho lugar, Orellana comparte

escenario junto a compañeros que llegados desde otras corrientes musicales y oficios, conforma dicha orquesta típica. Entre ellos, estaba Abraham García, pianista jubilado de la Armada que desde la década de los ochenta dedica su labor musical al tango porteño junto al cantante Jorge Larroca, en la orquesta que llevaba por nombre Orquesta Típica Ricardo Puga, nombre del violinista quien fuera el director de la agrupación hasta su fallecimiento.

Jorge Orellana fue uno de los músicos que trató de acomodarse a las nuevas circunstancias que el panorama cultural de Valparaíso comienza a gestar desde 1992, buscando proyectar su oficio junto a alguno de los músicos que han sido nombrados en el transcurso de este relato. Sin embargo, la presencia de este y de otros músicos, no son visibles en las políticas culturales que buscan posicionar la idea de un Valparaíso tanguero, estos personajes quedan más bien sumidos en el desconocimiento, prevalecen los grandes relatos culturales del cual la ciudad como patrimonio de la humanidad busca potenciar, perpetuándose una ausencia del sujeto local en este relato oficial, sujetos reemplazables en la contingencia cultural actual donde las necesidades y actividades en torno al tango en la ciudad, no deja ver el valor cultural de estos sujetos.

Pero el tema en cuestión no es si son o no son reconocidos estos viejos músicos tan solo por el hecho de haber estado inmersos en un quehacer cultural. El conflicto está dado por la falta de rigurosidad del relato cultural de Valparaíso en relación al tango como manifestación localizada. Es decir, que si se pretende dar continuidad a una expresión que mantuvo una importante presencia en años anteriores –tratando de legitimar de esta forma un discurso y recuperar el movimiento cultural de la ciudad posdictadura, con iniciativas que apuntan a reflotar ciertas cualidades de la ciudad–, es necesario hacerlo desde el replanteamiento que permita entender el cómo una forma musical puntual se posiciona en la ciudad y se hace parte de la identidad de un sector de la población.

Como se ha mencionado anteriormente, la industria cultural no explica la totalidad del proceso ni justifica la permanencia de una música popular determinada en una ciudad como Valparaíso. Son personas concretas las que en gran medida permiten la permanencia y cambio dentro de su entorno social, por ello es necesario cuestionar los grandes relatos idealizados que se fundamentan en el influjo de la industria cultural, haciéndose necesario incorporar los cuestionamientos sobre cómo y cuándo se dan ciertos fenómenos culturales, quiénes y de qué forma proyectan su uso, cómo se articulan los sujetos dentro de su propio hacer y cuáles son los elementos rastreables en el tiempo que permitan establecer un correlato respecto de estas mismas prácticas. Esto, de igual forma, permite visualizar las causas de una práctica cultural en desuso o de su desaparición en el tiempo.

La inconsistencia en los relatos culturales que se hace en relación al tango como música territorializada en la ciudad, afectan directamente a los músicos como Jorge Orellana y los otros mencionados en este trabajo y los que han quedado sin nombrar, sujetos que desde la perspectiva actual donde se intentan posicionar legados culturales, parecen no constituir un valor atendible respecto de su aporte patrimonial. Si esto no es constitutivo de patrimonio, entonces todos los esfuerzos sobre potenciar las riquezas culturales localizadas en la ciudad en este ámbito que desestimen la relevancia de estos músicos como actores sociales, tendrán como piedra de tope la ambigüedad de lo que se entiende por legado patrimonial, memoria e historia cultural local, todo bajo una subestimación de los relatos culturales con una gran carga de ignorancia.

Por lo anterior, se persiste en dar la palabra a músicos como Jorge Orellana, música que concentra parte de esta historia cultural localizada y contenida en la memoria de sujetos que son partícipes directos de un tango que se posiciona en la ciudad desde la década que nos ocupa en esta investigación, con el convencimiento que es a partir de estos encuentros con la memoria que se puede dar una mirada integradora sobre Valparaíso como

ciudad que –en parte– se constituyó culturalmente desde esta música, formando la ciudad en un entorno que contiene en su memoria cultural este patrimonio inmaterial junto a otras ciudades que no estando a orillas del Río de la Plata, contienen el tango porteño entre sus formas de expresión local.

*Publicidad municipal en la plaza O'Higgins alusiva a la actividad tanguera en el 2009.*

Jorge Orellana, al igual que muchos de su generación, inicia su acercamiento al tango desde la comodidad que entrega la radio como producto novedoso y en expansión:

> [...] siempre me gustó Troilo, el sonido que le daba al bandoneón. Yo escuchaba puros tangos […] Bueno en esos años, en la década del cuarenta […] En la noche había una orquesta que tocaba en Mendoza, muy parecida al compás de D'Arienzo, Los Mendocinos se llamaban... escuchar y escuchar puro tango... El tango lo toqué por primera vez en una armónica, yo tendría unos once años [...] El hermano mayor mío, compró una armónica, pero él no aprendió nunca... hasta que me la prestó y empecé a sacar… el tango «Cantando»... ese tango fue el primero que aprendí y Pancho, un amigo de mi hermano, compró una armónica mejor y me la regaló.[147]

Esta búsqueda por el instrumento apropiado, lo lleva a adquirir un acordeón pequeño de corto registro, con el cual comenzará sus interpretaciones de tango y melodías populares. Después de esto llegaría la instancia de comenzar el camino musical con el bandoneón, mediante el contacto y la cercanía con personas vinculadas al tango, conociendo las pautas para las primeras incursiones en la música popular:

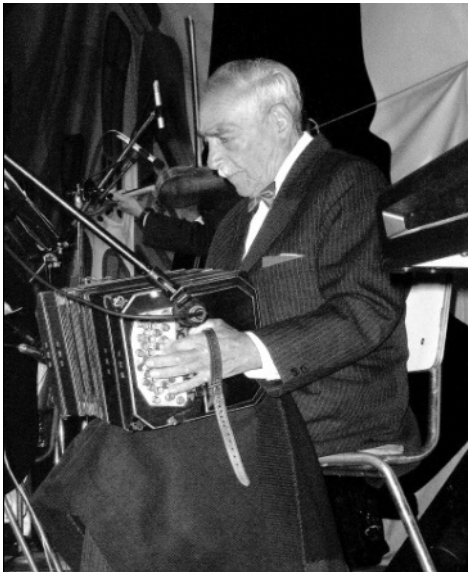
> Empecé a ir donde Romero, profesor de baile, en el Cerro Alegre. Hasta que me compré el acordeón, a veces tocaba el acordeón y la armónica. Un acordeón de botones […] todos encontraban que tocaba bien. Hasta que llegó ese primo que le dije [...] fuimos donde Jonathan Guerra. Yo llevé el acordeón chico […] y toqué lo que sabía, después salimos y me dice: «no se vaya a enojar, usted no toca nada ¿le gusta a usted tocar el tango?», «sí», «¿y el bandoneón?», «claro», «yo le voy a enseñar».[148]

Mientras continúa su trabajo en ferrocarriles, Orellana aprovecha de compartir y acumular experiencia con los músicos que

147 Orellana, Jorge. Entrevista personal. Enero, 2007.
148 Ibíd.

ya estaban participando en el ambiente tanguero del momento, de los cuales varios de ellos eran compañeros de faenas en la sección de maquinistas de patio en ferrocarriles, lugar donde se generaban instancias para compartir experiencias y formas de ejecución respecto del bandoneón: «eran puros músicos buenos… conocí: a Puga, a Aníbal Sánchez, y otros más. Ellos estaban integrando orquestas»[149].

Recibió lecciones del ferroviario Enrique Jiménez y de los profesores que eventualmente le mostraban algunas técnicas para bandoneón, continuando un estudio personal con el método Marcucci y Lipesker. En esto se encontraba, cuando el bandoneonista Aníbal Sánchez lo invita a formar parte de su orquesta. Al comienzo fue todo un aprendizaje al familiarizarse con el lenguaje propio de las orquestas típicas. Esto ocurre por el año 59, cuando empiezan a surgir locales de baile y de difusión del tango entre los cafés del puerto.



*El bandoneonista Jorge Orellana en la Orquesta de Lucho Saravia. Festival Valparatango, 2008.*

149 Ibíd.

Jorge Orellana es uno de los pocos músicos que hace hincapié en forma particular en su relato sobre el tango en el vínculo entre música y significado, remontándose a sus vivencias adolescentes, momento en el que escucha e interpreta su vida desde la poética tanguera –una de las formas en que las personas operan respecto de sus gustos musicales– y de la relación que esta poética tiene con su vida cotidiana. En este caso, es el tango el que entrega estos elementos de construcción simbólica formas particulares de decir y de describir una emoción determinada, con significaciones interpretadas y definidas por este músico, situaciones que se instalan en la memoria y que según la importancia asignada en el ejercicio de recordar, conforman parte de lo que el tango implicó en la construcción de mundo de este músico porteño:

> El tango me produce, una nostalgia, porque a mí me pasaron en mi vida muchas cosas que un tango me lo estaba diciendo, sobre todo cuando uno es jovencito y se enamora de una chiquilla, entonces [...] el primer amor, parece que es la única mujer que hay en el mundo […] me enamoré hasta las patas y sucedió que el papá, era italiano no quería nada conmigo [...] todavía ni trabajaba siquiera, tenía 15 años y al año siguiente entré a trabajar a una imprenta, estuvimos pololeando cerca de tres años. Pero al papá no le gustó […] hasta que salió un tango: «En esta tarde gris», ese tango me hacía llorar [...] Tuvimos que romper no más… Habían muchos tangos que me decían ciertas cosas que eran verdad, entonces, por último, se cambió al [cerro] Barón, sin que me dejaran verla.[150]

Después de la adquisición de su único bandoneón, comienza su trabajo tanguero orientado por músicos como Enrique Jiménez, Aníbal Sánchez y otros que le fueron mostrando la pauta. A esto se suma el trabajo que realiza con el pianista Luis Saravia, con quien participó en el mundial de tango en la ciudad de Valparaíso en el 2007.

150 Ibíd.

Durante los últimos cuatro años antes de su muerte, este bandoneonista compartió orquesta con músicos más jóvenes que se venían integrando al panorama tanguero de la ciudad, sin pretensión de traspasar conocimiento, ni un «traspaso de antorcha», ni de pretender dejar un legado en los recién incorporados ni mucho menos. Es más bien una forma de integración generada por la necesidad de articular el actual panorama del tango que poco a poco evidencia de forma muy sutil y silenciosa la pérdida de los viejos músicos del tango en la ciudad. De hecho, en el mismo año de la muerte de este músico, ocurre también la muerte del músico Osvaldo Vargas, bajista de la Orquesta de Lucho Saravia y la orquesta Arrabal Porteño dirigida por el cantante Alberto Méndez, y el fallecimiento del bandoneonista Carlos Martínez en la ciudad de Viña del Mar.

Jorge Orellana fue uno de los músicos que trató de aprovechar todas las instancias que le permitieron seguir desarrollando su oficio. De esta forma, tuvo contacto directo con una generación de músicos que miran a la distancia su paso por la ciudad, donde se hace complejo dar cuenta de su aporte respecto de una música que es parte de la ciudad, en gran medida, por la constancia de estos músicos.

*De izquierda a derecha: Jorge Larroca, cantante; Pedro Alvaréz*, baby bass*; Jorge Orellana, bandoneón; Ricardo Puga, violín; Aníbal Sánchez, bandoneón y el pianista Abraham García.*[151]

151 Foto del Sindicato de músicos de Valparaíso.

# Reflexiones finales

La historia cultural de Valparaíso está estrechamente ligada al sonido del tango que en este libro se ha querido poner en relieve. Desde esta experiencia, hombres y mujeres ven reflejada parte de su propia historia narrada desde la subjetividad de la memoria que se hace colectiva en la medida en que sus relatos se cruzan y comparten los mismos lugares dentro de la ciudad porteña. Desde este viaje a la memoria tanguera en la ciudad, han surgido imágenes, lugares, nombres y rostros que han hecho del tango una expresión cultural vivida y sentida en Valparaíso, ya sea desde un abrazo cerrado de alguna pareja que revive este tango porteño bailando, o del recuerdo de viejos músicos que dieron el sonido de este tango en escena. Desde esta experiencia vivida es que se ha construido una identidad y un sentido de pertenencia.

Los intentos por valorizar a quienes han protagonizado el vínculo entre tango y ciudad reflejan también la necesidad de mostrar estos testimonios sobre la presencia tanguera en el panorama cultural de Valparaíso. Esto, en parte, se deja ver a través de la circulación de revistas y escritos sobre el tango llegado a esta ciudad, creado y organizado por los mismos involucrados que recogen las experiencias en torno a esta música, de los lugares y de las orquestas que marcan la pauta y dan sentido a esta relación entre tango y ciudad.

Muestra de esto es la publicación de la revista *Senderos de tango,* que circuló entre 1960 y 1967, fundamentalmente entre fanáticos del tango, en su mayoría socios o subscritores de esta revista que buscaban estar al día sobre los eventos y noticias sobre el tango en la ciudad en esta década:

Bueno, la idea fue porque yo había hecho un programa de tangos, yo estaba enfermo, estaba en el Sanatorio de Valparaíso. Habíamos tenido ya un programa de tangos que se llamaba «Así se presenta en tango», te estoy hablando del año 1954, con una serie de amigos que éramos gozadores de un programa que

tenía Guillermo Portilla que se llamaba «Famosos del cantar argentino».[152]

La figura de Fernando Muñoz es central en la difusión del tango en la ciudad de Valparaíso, creando programas sobre esta música en las radioemisoras locales desde 1955, entre las que se cuentan Radio Valparaíso, Cooperativa, Caupolicán y Minería. Hasta la actualidad mantiene su programa «Cartel de tango» en Radio Portales que tiene como objetivo central la difusión del tango de la década del cuarenta, mismo paisaje sonoro de referencia de los viejos músicos locales. Fernando Muñoz, participó también como director de la revista *Senderos de tango* y en otras iniciativas junto a otros relevantes personajes como Luis Medina Valdés y Osvaldo Dalton.

*Revista que circuló en Valparaíso hasta mediados los sesenta y que, según su director, constituyó uno de los registros escritos el panorama tanguero de la ciudad de esta revista. Se editaron veinte números.*[153]

152 Muñoz, Fernando. Entrevista personal. Mayo, 2012.
153 Archivo personal del bandoneonista Rodolfo Jorquera.

Lo interesante de este material es que da cuenta de una mirada crítica sobre la circulación de las orquestas y cantantes que llegan a Valparaíso, promoviendo de igual forma una mirada de la ciudad desde el tango como música de importancia y predominio popular. Una suerte de radiografía interna del mismo circuito tanguero que se describe entre sus columnas. Para graficar lo anterior, citamos un extracto de un artículo del ejemplar número 14 de la revista señalada, columna que en sus páginas 2 y 3 hace referencia a la visita del cantante argentino Alberto Castillo a Valparaíso:

> […] Alberto Castillo vino a Chile a ¡a cantar cuecas! ¡Lo contrataron y lo trajeron por sus tangos y aquí vino a «imponer» cuecas!
>
> Y las cuecas para el público chileno no son ninguna novedad, pues está acostumbrado a escucharlas en interpretaciones mucho más perfectas por conjuntos expertos en música folclórica chilena. Por eso resultaron un despropósito que Alberto Castillo quisiera «lucirse» en su estilo para cantar «El guatón Loyola», «Los compadres paleteados» y «Los coléricos»… Francamente no entendemos lo que sucede… Miguel Caló nos «**asombró con su arreglo**» (Vaya forma de arreglar) para las tonadas de Manuel Rodríguez y Alberto Castillo vino a «deslumbrarnos» con cuecas y con largos y groseros *sketchs*. ¿Es que se está menospreciando al público chileno? […] Parece que sí […]

De acuerdo a lo anterior, los modelos culturales se encasillan dentro de las expresiones que representan o deberían representar, de no ser así, surge una suerte de discurso que legitima o deslegitima una práctica musical según los parámetros de autenticidad o de coherencia sobre quiénes interpretan ciertas músicas o ciertos repertorios y de qué manera lo hacen.

Están también en circulación, aquellos materiales que se articulan como cancioneros o compendios de tangos populares, donde las grandes figuras del tango trasandino son posicionadas junto a emergentes figuras locales. Esto ocurre mediante la

publicación de reseñas de músicos aficionados que escalan posición dentro del panorama cultural de la ciudad y que resultan ser los fieles representantes de un tango que, si bien no adquiere características locales que lo diferencie del modelo trasandino, se constituye como la música representativa local, afianzando el sentido de pertenencia entre el público tanguero y promoviendo la circulación de estos músicos locales por el hecho de tratarse de exponentes surgidos en el seno de la comunidad tanguera de Valparaíso. No obstante, la representación de los tangos y la imagen que se proyecta a nivel local, no deja de ser una evocación del modelo cultural del cual toma referencias, es decir, la simulación o puesta en escena de un tango que, desde la óptica de Pelinski, no se desterritorializa sino que dialoga constantemente con su lugar de origen, conformándose en una representación a la distancia del cancionero rioplatense.

*Portada del libro* Valparaíso. Capital del tango*, aparecido a fines de los años sesenta, editado por Organización LUMAR, no registra fecha de publicación. Documento que se centra en recoger las figuras del tango en Valparaíso, un esfuerzo por dar sustancialidad a la idea de capital cultural. La dificultad de este tipo de registros, es su corta y limitada producción.*[154]

154 Archivo personal de don Sergio Flores.

La diáspora que Pelinski propone para definir la presencia del tango en otras localidades fuera su lugar de gestación, es también un fenómeno que ocurre a este lado de la Cordillera de Los Andes. Si se piensa en la idea de la diáspora, desde la imagen de barcos que navegan hacia Europa y se instalan en distintas ciudades, en su temprana etapa de expansión del tango. En el caso local corresponde recurrir a la imagen del tren que disemina esta diáspora que, en lo concreto, se constituye en gran parte por los músicos y personajes que han sido incluidos en este trabajo. Este tango viajero que se posiciona en los lugares que entregan y concentran características particulares, congrega una población diversa y permite un intercambio comercial y cultural fluido, dando paso al vínculo entre tango y ciudad que se proyecta desde la década del cincuenta por los músicos que surgieron en la propia comunidad local, reconocidos en su tiempo, desplazados y condicionados al anonimato en el contexto actual.

La proliferación de revistas y cancioneros en la ciudad de Valparaíso, da cuenta de este movimiento tanguero surgido desde y para quienes se reconocen en esta música, junto a los músicos formados dentro de su propio núcleo cultural. El quiebre ocurrido en 1973, rompe con todo el proceso cultural creciente hasta ese momento, afectando la vida social de la ciudad y de los hombres y mujeres que entonces fueron protagonistas de su propio quehacer. Desde 1990 y hasta el año 2010, se intenta retomar y dar una suerte de continuidad al legado tanguero en la ciudad, principalmente, desde festivales y concursos enmarcados en el denominado VALPARATANGO[155], que intenta posicionar el mismo discurso sobre tango y ciudad que los músicos de antaño y las revistas de los años anteriores evidencian. La diferencia radica en que ya no son las mismas personas ni tampoco es el mismo escenario el que escucha este discurso que parece disociado de la actual condición del tango en Valparaíso. De esta

155 En el transcurso de este festival de tango, se ha generado un flujo de músicos trasandinos que hasta el 2010 llegan a participar a las actividades. Son dúos o tríos o cuartetos de músicos argentinos que tratan de extender su estadía en la ciudad mostrando sus trabajos en los pocos espacios que incursionan en esta música.

forma, se produce un distanciamiento entre definir a la ciudad desde el tango, en contraposición a una práctica en desuso.

No obstante, en la actualidad es posible observar ciertos esfuerzos por recuperar y visibilizar una práctica tanguera pero con el foco puesto en el baile. Milongas y actividades trashumantes que se organizan y muestran un despliegue tanguero a base de pasos y abrazos que reviven esos tangos del cuarenta. Esto, orquestado ahora desde la sonoridad de música comprimida en formatos digitales, o discos que compilan los tangos del gusto popular, ya no se acompaña por la orquesta en vivo ni por el músico porteño en escena. Las parejas se toman espacios que momentáneamente se transforman en pistas de baile tanguero y milonguero. Es una forma de recuperar el espacio colectivo y también de recuperar la memoria cultural local en torno a esta música dentro de la ciudad. En estas iniciativas la participación activa de mujeres resulta interesante al contrastarla con la historia tanguera recuperada desde la memoria de los músicos porteños, donde se instala un relato más bien de hombres, pareciendo casi anecdótico la presencia de una mujer cantante de tangos dentro de la información encontrada en esta investigación. Es un punto de análisis que no profundizamos en este trabajo pero que resulta interesante de abordar en trabajos posteriores, ya que esto permitiría observar también los cambios culturales dentro de la práctica del tango a nivel local, algo que ya ha manifestado cambios en Buenos Aires y otras ciudades.

La presencia del tango en la historia cultural de Valparaíso, es discontinua y tiene por lo menos dos puntos que inciden en ello. El primero, tiene que ver con las características del tango como música popular fijada en un periodo determinado por su historia. Las características que hacen de esta música un sonido del pasado, que se consolida entre las décadas del treinta y cuarenta, permiten hacer identificable al tango desde los mismos elementos que la encapsulan, que crea ese estereotipo centrado en su propio pasado. Esto ocurre a nivel global y también local, donde las nuevas tendencias del tango y sus expresiones vanguar-

distas sólo son explicadas en contraposición a esta imagen del tango tradicional, la cual hasta hoy sirve para nombrar, clasificar y definir lo que confusamente se puede determinar como tango en la actualidad, siendo necesario atender a los varios elementos que lo constituyen como tal. Por lo mismo, la experiencia que se gesta en la ciudad de Valparaíso como un hecho localizado, es la expresión de una de las formas en que el tango toma sentido, que se expresa desde la imagen del tango de carácter predominantemente tradicional, que en Valparaíso y desde el uso que le dan las orquestas locales, no es capaz de renovarse desde el punto de vista de la interpretación ni adoptar nuevas formas de construcción que han formado parte de la evolución del tango.

Por lo anterior, no corresponde en este caso establecer una relación entre tango y ciudad como una particularidad que se explica desde una práctica instrumental diferenciada a nivel local, aquí no existe una particularidad justificada desde una estética musical propia, sólo es vinculante su presencia en la ciudad desde la adopción de una forma de hacer e interpretar el tango de manera imitativa, desde la estética del tango experimentada en la década del cuarenta, modelo que se perpetúa en las décadas siguientes.

El segundo punto se desprende de la disociación entre el discurso y la práctica. La inconsistencia de las nuevas iniciativas gubernamentales radican en la forma en que se entienden los procesos culturales dentro de una comunidad, donde se busca proyectar esta relación de la ciudad con el tango mediante ejercicios culturales que son en realidad una simulación con tintes de autenticidad, una decoración sonora y visual que pretende dar contexto al discurso, ocultando esta disociación que pone en conflicto su propia historia cultural. El sentido de apropiación o de pertenencia del tango como una de las músicas que permiten entender el pasado cultural de la ciudad, está centrado fundamentalmente en la formación de conjuntos que, si bien no desarrollan una práctica musical con singularidades propias, es una apropiación fundada en el uso consciente y organizado que

de esta música se hace en consonancia con los movimientos sociales y culturales en los que se desarrolló.

Resulta decidor el hecho de que al momento de hablar sobre el tango en Valparaíso o definirla como ciudad capital del tango en Chile por las entidades que oficializan dicho discurso, lo hacen bajo una suerte de condición natural de la ciudad, como si existiese una presencia histórica del tango en la cultura porteña per se, no dando cuenta que dichos espacios de participación fueron articulados e intervenidos por hombres y mujeres concretos, no se puede atribuir ni explicar todo desde la industria cultural, ni pretender establecer un «supuesto natural» dentro de una expresión cultural localizada. Aun así, el discurso se enfoca y se limita a definir a Valparaíso como esa ciudad que convive con su «sana decadencia», como lo anuncia una columna citada anteriormente, frase que resume parte del discurso idealizado que existe sobre la ciudad. Mientras se midan estos procesos culturales con la vara de lo potencialmente turístico, la referencia al patrimonio tendrá una tendencia a falsear su propia historia cultural.

En ese contexto, los viejos músicos del tango son perfectamente reemplazables por orquestas trasandinas que son financiadas por los encargados municipales o bien, surgen nuevos músicos que toman posición del espacio tanguero, incorporando a algunos de estos viejos, que progresivamente van dejando sus actividades musicales, ya sea por falta de interés, divergencias con los planteamientos que las nuevas políticas han implementado o simplemente porque las condiciones de salud no les permiten una participación activa. En la práctica, la Municipalidad de Valparaíso en este caso, considera la participación de estos músicos sin una importancia mayor que la de prestar un servicio como reproductores de un tango del pasado, que evoque esa nostalgia de antaño en un espectáculo una vez por año, en el mes que coincide intencionalmente con el visitante de paso, el cotizado turista. Lo anterior, no se trata tan sólo de establecer o pretender una defensa del oficio del viejo músico

tanguero, es evidenciar a través de esta invisibilización de un actor social relevante, la inconsistencia de un discurso cultural que no da cuenta de cómo se gestó y cómo se articuló dicha práctica en la ciudad. Por su parte, los viejos músicos del tango, más que sujetos anónimos en el discurso, son anulados en el actual contexto. Músicos, que poco a poco son perpetuados en el desconocimiento de actual panorama cultural de mucho ruido y de resultados inmediatos, no permitiéndose una mirada cultural retrospectiva, consciente de los procesos que de una u otra forma dan sentido de pertenencia a un lugar, procesos que se han querido poner en evidencia mediante esta mirada socio histórica y testimonial sobre el tango en la ciudad de Valparaíso. Para todos quienes vivieron parte de sus vidas en este Valparaíso tanguero ha sido dedicado este trabajo.

## Bibliografía


Abufhele, Eduardo. *Por siempre Tango*. Santiago: Editorial Universitaria, 1985.

Aravena, Jorge. *El tango y la historia de Carlos Gardel*. Santiago: LOM, 2003.

Astelli, Nancy. *Valparaíso: Escenario y artistas*. Valparaíso: Gobierno Regional, 2002.

Astica, Juan *et al.* *Los discos 78 rpm de música popular chilena: Breve reseña histórica y discográfica.* Santiago: Fondart, 1997.

Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona: Gedisa, 1992.

_____. *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona: Gedisa, 2007.

Bayer, Osvaldo. *Los anarquistas expropiadores y otros ensayos.* Buenos Aires: Galerna, 1975.

Benedetti, Héctor. *Las mejores letras de tango. Antología de doscientas cincuenta letras, cada una con su historia.* Buenos Aires: Booket, 2004.

Bloch, Marc. *Introducción a la Historia*. México: FCE, 2006.

Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós, 2006.

Campo, Javier. *Ideas libertarias en el tango*. Buenos Aires: Editorial Reconstruir, 2008.

Carretero, Andrés. *Tango testigo social*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 1999.

Chandía, Marco. *La cuadra: pasión, vino y se fue.* Valparaíso: El Mercurio, 2004.

Del Priore, Óscar. *Cien tangos fundamentales*. Buenos Aires: Aguilar, 1998.

_____. *El tango. De Villoldo a Piazzolla y después*. Buenos Aires: Manantial, 1999.

Dinzel, Rodolfo. *El tango una danza*. Buenos Aires: Artes Gráficas del Sur, 1994.

Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular.* Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008.

Ferrer, Horacio. *El Siglo de oro del Tango.* Buenos Aires: Enrique Zago, 1998.

Figueroa, Vania *et al.* *La Región de Valparaíso quiere más cultura: definiciones de política cultural en la Región de Valparaíso 2006-2010.* Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Región de Valparaíso, 2006.

Fischerman, Diego y Abel Gilbert. *Piazzolla el mal entendido.* Buenos Aires: Edhasa, 2009.

García Brunelli, Omar. «La renovación del tango en la década de 1960». XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega». Buenos Aires, 16-19 de agosto, 2012. Ponencia.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México, D.F: Grijalbo, 1990.

Gobello, José. *Crónicas del tango*. Buenos Aires: Fraterna, 1980.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950.* Santiago: Universidad Católica de Chile, 2004.

Gorin, Natalio. *Astor Piazzolla, a manera de memorias*. Buenos Aires: Atlántida, 1991.

Instituto Nacional de Musicología. *Antología del Tango Rioplatense vol. 1*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1980.

Kohan, Pablo. *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935*). Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010.

Laplanche, Jean. *Diccionario de Psicoanálisis.* Buenos Aires: Paidós, 1997.

Martí, Josep. «Músicas cultas, músicas tradicionales, músicas populares». *Más allá del arte: La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva, 2000, pp 221-233.

Menanteau, Álvaro. *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho libros ediciones, 2003.

Möller, Magdalena. *El movimiento Nacional Socialista Chileno (1932-1938).* Tesis. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000. [En línea] http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0018902.pdf [consulta: 13 octubre 2010].

Monette, Pierre. «Serie tango. El medio del tango en Montreal». En Pelinski, Ramón. *El tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Madrid: Corregidor, 2000, pp 395-455.

Núñez, Hernán. *Mi gran cueca. Crónicas de la cueca brava*. Santiago: Fondart, 2005.

Ochoa, Pedro. *Tango y cine mundial.* Buenos Aires: Ediciones del Jilgero, 2003.

Pelinski, Ramón. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango.* Madrid: Ediciones Aka, 2000.

_____. *El tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango.* Madrid: Corregidor, 2000.

Pinto, Sonia. *Valparaíso 1536-1986. Primera Jornada de Historia Urbana*. Valparaíso: Instituto de Historia Universidad Católica de Valparaíso, 1987.

Rojas, Araucaria. «Breves aproximaciones sobre la cuestión de la cueca y la identidad nacional». En Navarrete, Michaela y Karen Donoso. *Y se va la primera... Conversaciones sobre la cueca*. *Las cuecas de la Lira Popular*. Santiago: LOM, 2010, p 90.

Rolle, Claudio. «Música popular urbana como vehículo de la memoria». En Olguín, Myriam. *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: LOM, 2000, pp 315-319.

Romano, Eduardo. *Las letras del tango*. Rosario: Fundación Ross, 1995.

Sábato, Ernesto. *Tango. Discusión y clave*. Buenos Aires: Losada, 1968.

Sagredo, Rafael y Cristián Gazmuri. *Historia de la vida privada en Chile. Tomo III. El Chile contemporáneo de 1925 a nuestros días.* Santiago: Taurus, 2008.

Salazar, Gabriel y Julio Pinto. *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento.* Santiago: LOM. 1999.

Salas, Horacio. *El tango*. Buenos Aires: Planeta, 1989.

Sierra, Luis. *Historia de la orquesta típica*. Buenos Aires: Peña Lillo editores, 1976.

Torres, Rodrigo. «Músicas populares, memoria y nación (o el caso de la invención musical en Chile)». En Olguín, Myriam. *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: LOM, 2000.

Vila, Pablo. «El tango y las identidades étnicas en Argentina». En Pelinski, Ramón. *El tango n*ómade. Ensayos sobre la diáspora del tango. Madrid: Corregidor, 2000.

Zaragoza, Gonzalo. *Anarquismo argentino 1876 – 1902*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1996.

## Publicaciones periódicas

Adaros, Jaime. «El Val-para-che». *Estampa tanguera*. 2006, p 12.

Aravena, Pablo. «El lugar del pasado en el presente postindustrial de

Valparaíso». *Rosario/Santiago/Bordeaux*, 2007. [En línea] http://www.uvm.cl/educacion/departamentos/humanidades/Web%20CEHI/Artic/Valpo_RSB_2009.pdf [consulta: 13 octubre 2010].

Augé, Marc. «Las paradojas de un mundo global». *Patrimonio Cultural.* Invierno 2007: pp 22-23. [En línea] http://www.ventanaalpatrimonio.cl/wp-content/uploads/2011/11/Patrimonio-Cultural-Mundial-Global-Nacional-Local.pdf [consulta: 14 octubre 2010].

Bayer, Osvaldo. «El anarquismo en el tango es algo que se quiso ocultar». Entr. Cristián Vitale. *Página 12*. 19 nov. 2010. [En línea] http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-19972-2010-11-19.html [consulta: 3 junio 2010].

Da Costa Garcia, Tânia. «Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60». *Revista Musical Chilena*. Jul-dic, 2009. [En línea] http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/198/163 [consulta: 13 octubre 2010].

*En viaje*. Santiago de Chile, 1955, p 255.

_____. Santiago de Chile, 1946, pp 138-149.

_____. Santiago de Chile, 1947, p 170.

*Estampa tanguera*. Santiago de Chile, 1999.

_____. Santiago de Chile, 2005.

_____. Santiago de Chile, 2006.

García Canclini, Néstor. «Noticias recientes sobre hibridación». *Revista Transcultural de Música*. Nº 7, 2003. [En línea] http://www.sibetrans.com/trans/a209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion [consulta: 13 octubre 2010].

González, Juan Pablo. «El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa». *Revista Musical Chilena*. Julio, 2000, p 33. [En línea] http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12580/12885 [consulta: 13 octubre 2010].

Martí, Josep. «Transculturación, globalización y músicas de hoy». *Revista Transcultural de música*. Nº 8, 2004, pp 1-13.

Munsell, Liz y Julio Lamillas. «Apuntes sobre un arte disensual en Valparaíso». *Analecta. Revista de Humanidades.* Nº 3, Segundo semestre 2009. [En línea] http://www.uvm.cl/ educacion/departamentos/humanidades/Web%20CEHI/Revista%20Analecta/Analecta_III_2009.pdf [consulta: 14 octubre 2010].

*Santiago Watt*. Nº 245, octubre 1967, p 15.

_____. Nº 256-257, Sept-oct. 1968, p 26.

*Senderos de tango*. Nº 4. Valparaíso, Chile.

Solano, Sergio. «De ciudad portuaria al puerto como espacio polifuncional. Los puertos del Gran Caribe en el Siglo XX». *HiSTOReLo*. Nº 3, Dic 2010. [En línea] http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3632814 [consulta: 14 octubre 2010].

«VALPARAÍSO: Luz, mar, belleza y… tango». Cumbre Mundial del Tango, Municipalidad de Valparaíso. 17 febr. 2007.

Vega, Carlos. «Las especies homónimas y a fines de "Los orígenes del tango argentino"». *Revista Musical Chilena*, Nº 101, 1967. Pp 49-71.

## Sitios web

Anónimo. *Los anarquistas 1904-1936. Marchas y canciones de lucha de los obreros anarquistas argentinos.* Argentina, 1901. [En línea] http://www.youtube.com/watch?v=uZo8e_Cluhg [consulta: 10 enero 2010].

«Convenio para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial». *Unesco*. 17 oct., 2003. [En línea] http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00022&art=art2#art2 [consulta: 11 enero 2010].

«Plan de acción de turismo 2006-2010. Servicio Nacional de Turismo, Chile». *Servicio Nacional de Turismo.* 2010. [En línea] http://www.sernatur.cl/institucional/archivos/documentos-estudios/planes-y-politicas/plan_accion_2006_2010.pdf [consulta: 21 diciembre 2010].

Tresserras, Jordi. «El patrimonio como generador de desarrollo a partir del turismo». *Fundación Abertis.* [En línea] http://www.fundacioabertis.org/rcs_jor/2005_patrimonio_tresserras.pdf [consulta: 10 enero 2010].

«Los cien barrios porteños». *Todo tango.* [En línea] http://www.todotango.com/spanish/las_obras/letra.aspx?idletra=2374 [consulta: 11 enero 2010].

Ponce, David. «Chito Faró». *Música popular.* [En línea] http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=1079 [consulta: 11 enero 2010].

_____. «Osmán Pérez Freire». Música popular. [En línea] http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=1075 [consulta: 11 enero 2010].

«Orquesta típica Astor Piazzolla - 1946-1948 (2 CDS)». *El tango y sus invitados.* [En línea] http://www.eltangoysusinvitados.com/2008/06/orquesta-tipica-astor-piazzolla-1946.html [consulta: 11 enero 2010].

«Osvaldo Pugliese – Colección». *El tango y sus invitados.* [En línea] http://www.eltangoysusinvitados.com/2011/06/osvaldo-pugliese-coleccion.html [consulta: 11 enero 2010].

## Material audiovisual

Fabri, J. *El tango en el siglo XX*. CD documental. Buenos Aires, 2000.

Gobierno de Chile y Embajada en Argentina. *Tango / Chile. Gabriel «Chula» Clausi.* CD de música. Buenos Aires: Chopín, 2003.

Gobierno de Chile y Embajada en Argentina. *Tango / Chile II. Chilenos que cantan tangos*. CD de música. Buenos Aires: Chopín, 2003.

Lacombe, Pierre. *Festival internacional de Jazz de Montreal; Astor Piazzolla*. DVD. SPECTEL VIDÉO INC, 1984.

Núñez, Hernán. *Mi gran cueca. Crónicas de la cueca brava*. CD de música. Ed. Torres, Rodrigo. Santiago de Chile: Estudios del centro tecnológico de la Universidad de Chile, 2004.

Pérez, Osmán, arreglo de Francisco Rubí. *Trade Mark*. [Música]: tango criollo [para guitarra] Op. 2 / ; B.N, colección: Archivo de música. Ubicación: VAR 31, p 13.

Rey, Fabián. *Tangos en el Puerto*. CD de música. Santiago de Chile, DICAP, 1972.

TRINACRIO. *Tierra de sonidos*. DVD documental sobre Luis Sarabia y su orquesta. Valparaíso, Trinacrio Ltda., 2008.

## Entrevistas realizadas

Álvarez, Juan. Entrevista personal. Agosto, 2012.

Barrera, Luis. Entrevista personal. Junio, 2012.

Díaz, Dolly. Entrevista personal. Junio, 2012.

Fuentealba, Manuel. Entrevista personal. Julio, 2012.

Gallardo, Víctor. Entrevista personal. Abril, 2008.

Jiménez, Enrique. Entrevista personal. Mayo, 2007.
Muñoz, Fernando. Entrevista personal. Mayo, 2012.
Orellana, Jorge. Entrevista personal. Enero, 2007.
Saravia, Luis. Entrevista personal. Agosto, 2007.
Sánchez, Aníbal. Entrevista personal. Noviembre, 2007.
Stevenson, Hernán. Entrevista personal. Julio, 2012.