



## **El público de tango en Medellín**

Lucas Bedoya Rodríguez

Trabajo de grado presentado para optar al título de Sociólogo

Asesor

Gilberto Díaz Aldana, Magíster (MSc) en Estética.

Universidad de Antioquia  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas  
Sociología  
Medellín, Antioquia, Colombia  
2023

---

**Cita** (Bedoya Rodríguez, 2023)

---

**Referencia** Bedoya Rodríguez, L. (2023). *El público de tango en Medellín* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

**Estilo APA 7 (2020)**

---



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

## Tabla de contenido

Resumen .....	6
Abstract .....	7
Introducción .....	8
1. Capítulo I .....	12
1.1 De la sociología del arte a la sociabilidad. La sociología del arte y etnomusicología como enfoques teóricos y disciplinares para el análisis del público de un género complejo.....	12
1.2 Carácter social del arte y arte como sociedad. La sociología del arte como subdisciplina especializada.....	14
1.3 Público como unidad principal de análisis .....	15
1.4 Dinámica espacial del público en la escena .....	18
1.5 La sociabilidad como categoría dinámica para el análisis de los grupos .....	19
1.6 La sociabilidad en Simmel .....	20
1.7 La sociabilidad en Gurvitch. Microfísica social que marca la integración y diferenciación del individuo en y entre los grupos por medio de la sociabilidad .....	21
2. Capítulo 2.....	23
2.1 Llegada, arraigo y consolidación del tango. Condiciones sociales y urbanas de la ciudad de Medellín.....	23
2.2 El tango y las músicas del siglo XX.....	23
2.3 Génesis y diáspora del tango .....	25
2.4 Llegada y recepción del tango en Medellín.....	27
2.5 Del tango de plaza de mercado al tango de casas, salón y festival .....	33
3. Capítulo 3.....	38
3.1 El público de tango en Medellín, caracterización de su evolución y modificación. ....	38
3.2 Vinculación socioafectiva con el tango. ....	39
3.3 El valor letrístico del tango como directiva de recepción principal .....	42
4. Consideraciones finales .....	45

---

Referencias .....48

**Lista de figuras**

<b>Figura 1</b> El Pedrero, plaza de mercado de Guayaquil hacia 1958.....	30
<b>Figura2.</b> Aníbal Troilo (centro) junto a Leonardo Nieto (derecha) y un desconocido.....	35
<b>Figura3</b> Aníbal Troilo y su orquesta en el Primer Festival Internacional de Tango celebrado en Medellín en 1968.....	36
<b>Figura 4</b> Competencia de baile, Festival Internacional de Tango Medellín 2019.....	46

## Resumen

En este trabajo se presenta un análisis del público de tango en la ciudad de Medellín desde el enfoque de la sociología del arte y los estudios en etnomusicología. En este orden, se persigue el objetivo de explicar las prácticas interactivas de un conjunto de individuos con un objeto cultural común (el tango) como relaciones de sociabilidad a partir de las cuales estas pasan a constituir una unidad social dinámica, esto es, un público. Para esto, el estudio se remonta a la llegada de esta música a la ciudad a inicios del siglo XX y sus lugares de origen, para posteriormente esbozar los cambios que padece hasta la actualidad, buscando establecer las diferencias sustantivas entre el tipo de público que a cada momento corresponde. El análisis está dividido en tres momentos: primero, la llegada del tango y su encuadre en Guayaquil; segundo, el esfuerzo por crear y consolidar una escena de tango en la ciudad de Medellín con la inauguración del Festival de Tango y la Casa Gardeliana; por último, el momento actual, donde se busca comprender, a través de la voz del público, los vínculos que se establecen y las prácticas de sociabilidad. En última instancia, se presentan una serie de conclusiones en relación al público y algunas reflexiones respecto al trabajo mismo.

*Palabras clave:* tango, público, Medellín, arte, sociabilidad.

### **Abstract**

This paper presents an analysis of the tango public in the city of Medellín from the perspective of art sociology and ethnomusicology studies. In this order, the objective of explaining the interactive practices of a group of individuals with a common cultural object (tango) is pursued as sociability relations from which they come to constitute a dynamic social unit, that is, a public. For this, the study goes back to the arrival of this music in the city at the beginning of the 20th century and its places of origin, to later outline the changes it undergoes up to the present, seeking to establish the substantive differences between the type of public that each moment corresponds. The analysis is divided into three moments: first, the arrival, of tango and its setting in Guayaquil; second, the effort to create and consolidate a scene, with the inauguration of the Tango Festival AND THE Gardeliano house in the Medellín city. Finally, the current moment, where it seeks to understand, through the voice of the public, the links that are established and the practices of sociability. Ultimately, a series of conclusions are presented in relation to the public and some reflections regarding the work itself.

*Keywords:* tango, public, Medellín, art, sociability.

## Introducción

Desde inicios del siglo XX hasta la actualidad, el tango ha sido un fenómeno cultural que ha perdurado en la ciudad de Medellín. No obstante proceder de las lejanas ciudades porteñas del sur del continente, desde su llegada el tango ha acompañado el proceso de desarrollo de la ciudad, desde la masiva migración desde el campo, la urbanización y el ensanche, la fugaz industrialización, la ilusión del progreso, el narcotráfico, hasta la actual ciudad de servicios que quiere ser “el Valle del Software”. Este recorrido de más de un siglo ha significado que tanto por los cambios sociales, económicos, políticos y urbanos que ha padecido la ciudad, como por las modificaciones y progresos técnicos, estilísticos y musicales que en general ha tenido esta música, su público haya sufrido variaciones que en mayor o menor grado se han adaptado a las circunstancias, incrementando o disminuyendo su cantidad, introduciendo nuevas prácticas o eliminando otras ya caducas, modificando los medios y los artefactos a través de los cuales se escucha el tango, formando y diluyendo organizaciones en función de aumentar y difundir el conocimiento y el gusto sobre el tango.

En este sentido, en este trabajo se presenta un análisis sociológico del público de tango en el cual se indaga acerca de su formación y las prácticas de sociabilidad a través de las cuales se ha consolidado como público.

Por motivos prácticos y metodológicos, el estudio se llevó a cabo teniendo en cuenta sólo la dimensión musical y letrística del tango en soslayo del baile, centrándose sólo en lo que se suele llamar tango canción. El sentido práctico de esta “amputación” lo explica el hecho de que el abordaje del público de tango que se acerca a él a través del baile constituye un universo tan extenso que desborda los límites de esta investigación; de la misma manera, este público, al vincular principalmente el cuerpo en la danza por encima del oído, concentrarse principalmente en las academias, la competencias y exhibiciones, requeriría un abordaje teórico-metodológico diferente al que aquí planteamos.

Los motivos que llevan a indagar y pretender dar una explicación sociológica del fenómeno del público de tango en Medellín varían desde cierto gusto e interés por esta música, sus trágicos motivos y su casi mitológica historia, hasta la curiosidad por la persistencia de casi un siglo de esta música y su público. Y es que se hace palpable que Medellín ha sido una ciudad proclive a la recepción, pues a lo largo del siglo XX e inicios del presente múltiples géneros musicales mundial



o regionalmente reconocidos en su momento han prendido en la ciudad, como la salsa, el bolero, el metal, el punk, el hip-hop y en últimas el reggaetón. Si bien es cierto que especialmente géneros como el metal, el punk y el rap desde la década de los 80 lograron (contra toda corriente) configurar una escena completa y compleja, donde no sólo se configuró un público sino que surgieron una avalancha de agrupaciones y de producciones y productoras musicales que destacaron nacional e internacionalmente creando todo un circuito (entendido en los términos de la sociología del arte: producción-distribución-recepción), la franja etaria a la que principalmente iba dirigida, la decadencia de su escena paralela a la sufrida al nivel global y el relativo tiempo corto de su existencia comparado con el del tango, hace proclive que se asocie más a la efervescencia de las modas y los avatares del mercado de la industria cultural.

En este sentido, nos parece apropiado que el ejercicio reflexivo e investigativo que pueda tener lugar en un texto monográfico para optar a un grado tenga un referente tan cercano como el tango, el cual ha arraigado en la ciudad, ha sobrevivido los embates del tiempo, las modificaciones del mercado cultural, las modificaciones urbanas, los cambios sociales y generacionales, etc. De igual manera, nos parece que la puesta en movimiento de conceptos clásicos de la sociología como el de sociabilidad, así como el empleo de un enfoque especializado como el de la sociología del arte, en un ejercicio como el presente, debería tener un objeto cercano en su abordaje.

El texto se divide en tres capítulos. El primero constituye el marco teórico-metodológico de referencia a partir del cual se abordó en fenómeno del tango, en el cual se retoman las principales discusiones que desde los estudios sociales del arte dieron origen al estudio sociológico de los mismos; se presentan los principales conceptos empleados desde la sociología del arte y la etnomusicología para la comprensión del público como figura social y unidad de análisis; el panorama general en el que se comprenden los fenómenos artísticos como “escenas” y “circuitos del arte”; para desembocar en una comprensión del público bajo el prisma de la sociabilidad como categoría dinámica.

En el segundo capítulo se presenta el proceso de formación del público del tango en Medellín, el cual se expone dividido en dos periodos: el de la llegada de esta música a la ciudad, con su epicentro en Guayaquil, y el de la posterior creación y consolidación de un público y sus espacios.

El tercer capítulo busca mostrar el panorama actual del público de tango en la ciudad. En este se exponen los testimonios y valoraciones de un conjunto de personas amantes del tango, sus

prácticas, actividades y recorrido, donde se busca resaltar la injerencia que la actividad divulgativa de estas personas tiene junto al Festival Internacional de Tango administrado por la Secretaría de Cultura de la Alcaldía de Medellín en la reproducción y mantenimiento de la escena de tango en la ciudad.

Por último, se presentan una serie de conclusiones acerca de la evolución del público de tango en la ciudad, la pertinencia del enfoque adoptado para el estudio y la sugerencia para estudios futuros sobre los públicos musicales.

La estrategia metodológica que sustenta los resultados del presente trabajo se basa en un enfoque cualitativo-comprensivo, en la medida en que los objetivos planteados buscaban dar cuenta de la forma en la que los individuos que componen el público de tango en Medellín configuran una unidad social por medio de la interacción social o sociabilidad, a partir de la comprensión e interpretación de las experiencias y los significados que estos tienen y dan a esta música. La pertinencia de este enfoque para el desarrollo del trabajo se plasma en la característica principal Sampieri, Fernández y Baptista (2010) señala para el enfoque cualitativo, esto es, que a partir de este es posible “examinar la forma en que los individuos perciben y experimentan los fenómenos que los rodean, profundizando en sus puntos de vista, interpretaciones y significados” (p. 358).

En este sentido, algunos de los interrogantes generales que guiaron el trabajo fueron ¿Quiénes componen el público de tango en la ciudad de Medellín? ¿A partir de qué prácticas se vinculan con esta música? ¿Cuáles son los vínculos afectivos, biográficos, cognitivos y estéticos que establecen con el tango? ¿Cuáles son las convenciones o directivas de recepción a partir de las cuales estos definen y valoran la escena musical del tango en Medellín? ¿Qué sentido o explicación dan a la existencia de un público consolidado en la ciudad por casi un siglo?

En este orden de ideas, en un primer momento, para la caracterización del público de tango en la ciudad al momento de la llegada y la consolidación de este, se procedió a partir de la técnica de investigación documental, toda vez que esta, tal cual señala Sampieri et al (2010), permite “conocer los antecedentes de un ambiente, así como las vivencias o situaciones que se producen en él y su funcionamiento cotidiano” (p. 415). En este sentido, los recursos literarios y documentales de la época, como novelas, memorias y prensa, permitieron dar cuenta del panorama social y reconstruir el ambiente en el que se insertó el tango en Medellín.

En un segundo momento, en el trabajo de caracterización de los individuos que componen el público de tango, se procedió a partir de la entrevista semiestructurada, pautadas según las directrices de las preguntas arriba señaladas y que en esencia preguntaba por:

- Las características sociodemográficas de cada individuo (edad, sexo, nivel de escolaridad, profesión u ocupación).
- Componentes biográficos o estéticos de vinculación con el tango (adhesión por tradición o por atracción)
- Prácticas sociales a partir de las cuales se ha o se haya relacionado con el tango.
- Enjuiciamiento o valoración estética o afectiva del tango.
- Definición del tango en la ciudad de Medellín.

En vista de la multiplicidad de actores que se vinculan con la escena del tango en los últimos años, la dificultad práctica para acceder al testimonio de todos y cada uno, así como la dificultad operativa que permitiera de manera realista la recolección y el análisis de los datos, este trabajo se desarrolló con el material producto de diez entrevistas realizadas a diez personajes seleccionados según criterios de una trayectoria relativamente extensa en cuanto a experiencia musical con el tango y las prácticas sociales recurrentes directamente vinculadas con el tango que permitieran obtener un conocimiento más profundo en las entrevistas. En este sentido, el grupo de personas que en este caso constituye la muestra de este trabajo, no pretende ser una representación por extensión del universo completo del público de tango en la ciudad, pues el objetivo que se persigue es una comprensión a profundidad, donde se obtenga más en calidad que en cantidad, y la naturaleza del muestreo es meramente propositiva.

## 1. Capítulo I.

### **1.1 De la sociología del arte a la sociabilidad. La sociología del arte y etnomusicología como enfoques teóricos y disciplinares para el análisis del público de un género complejo.**

A medio camino entre música popular y música artística (entendida esta en la tradición europea de música compleja), dado el notable desarrollo técnico y arreglístico que el género musical y muchos de sus exponentes han logrado, el tango aparece como una corriente compleja y difícil de etiquetar. Las clásicas divisiones que compartimentan música de élite, música popular y música tradicional (Furió, 2001), a las cuales esquemáticamente habría de corresponder una cierta capa social determinada según clase e instrucción, esto es, la élite, la masa y el pueblo [principalmente del campo] (Hauser, 1977), no explican el hecho de que esta música suene en bares y cantinas del campo y la ciudad, donde entre tragos se la tararea, al tiempo que en eventos y teatros de Buenos Aires, Tokio, Berlín y Medellín, se organizan festivales y conciertos donde cuartetos, orquestas y sinfónicas disponen arreglos de esta misma música, y hasta de las mismas canciones, donde con oído atento y facultado el público goza en la escucha. La particularidad de este fenómeno reclama entonces un marco interpretativo también singular, que permita comprender las relaciones y movimientos del ámbito socio-musical moderno de manera general, y del tango en la ciudad de Medellín de manera particular.

Ciertamente, como se expondrá en las siguientes líneas, muchas de las divisiones y categorías que desde los estudios culturales de la música (o etnomusicología) y la sociología del arte se han propuesto resultan limitados a la hora de dar cuenta de ciertos fenómenos culturales tan versátiles como el tango. Y es que sea entendiéndolo dentro de los llamados estudios de mass media, los cuales abordan los fenómenos artísticos principalmente bajo el prisma de los mecanismos y artefactos que los medios de comunicación han dispuesto para el desarrollo de la industria cultural y la homogeneización y masificación que tiene lugar a partir de ello (García Canclini, 1995); desde cierta óptica esquemática y positivista que predomina en una parte de la sociología del arte, la cual opera por y a partir del dato (Heinich, 2002) o el esteticismo de otra gran parte de esta (Francastel, 1982), el exotismo de los estudios folk y el subjetivismo simbolista de la tradición de estudios culturales (Williams, 1976); de manera similar, varias de las corrientes y enfoques teóricos que desde mediados de siglo XX se han ocupado de las características sociales

de los fenómenos artísticos, si bien reconocen una dimensión social en ellos, terminan privilegiando otros elementos en desmedro de lo que sería el análisis del público como figura social.

Es así que los vacíos conceptuales y metodológicos para entender el fenómeno del público en general y del público de tango en Medellín en particular que resultan de la adopción de alguno de estos enfoques reclaman el empleo de un componente teórico que haga justicia a la complejidad y especificidad con que esta figura social se presenta. Es así que la pregunta por la pertinencia de la adopción de un enfoque u otro para su análisis nos plantea un problema para nada sencillo, así como la elección de alguno de estos, sea por relativas afinidades, homologías parciales y cierta conveniencia, termina dejando qué desear.

No obstante, esto no significa que estos no sean útiles y que con un empleo inventivo de estos no pueda abordarse el fenómeno en la medida en que den luces en varios aspectos en cuanto a la comprensión del fenómeno del tango en Medellín. En virtud de esto se recurrió a la construcción de un enfoque ecléctico que permitiera formar un marco teórico de referencia útil y apropiado, tanto al objeto como a los objetivos de este trabajo. Es así que, desde la sociología del arte, además de obtenerse el panorama general del ambiente y dinámica de los procesos artísticos, se llega a la comprensión del público como unidad principal de análisis. En esta misma línea, la sociología de la recepción, enmarcada en la sociología del arte, permite comprender los factores de mayor relevancia en la recepción de los objetos artísticos. Así mismo, la gradación de escenas de la etnomusicología permite comprender la dinámica especializada de los fenómenos musicales según su espacialidad. Por último, el concepto de sociabilidad, empleado como categoría activa en la interacción social, permite captar el movimiento, la dinámica, a partir del cual el público existe, se mantiene y se reproduce.

## **1.2 Carácter social del arte y arte como sociedad. La sociología del arte como disciplina especializada**

Al interior de las ciencias sociales y demás disciplinas interesadas en el análisis de los procesos artísticos, como la estética y la historia del arte, se ha desarrollado una intensa y prolongada discusión en torno a la cuestión de la independencia o autonomía relativa del arte como microcosmos cerrado (Adorno, 2004) explicable merced a él mismo, o al anclaje social del arte y la explicación de su función y evolución por factores sociales como un “reflejo” de la realidad (Lukács, 1969). A este respecto y en favor de una comprensión sociológica de los fenómenos artísticos, los conceptos de Mundos del arte y Campo artístico de Becker (2008) y Bourdieu (1995) respectivamente, facilitan una mirada general sobre el ambiente en el que tienen lugar los procesos artísticos, el tipo de actores que involucra, la función que cada uno de ellos cumple, así como los juicios, prácticas, técnicas, valores y convenciones que al interior de él operan.

El concepto de Mundo del arte designa un conjunto de actividades especializadas y diferenciadas que convergen en el desarrollo del arte, donde este se entiende como un mundo, o como varios mundos para ser más exactos, en una sociología que tendría como objeto explicar las diferentes labores que intervienen en el proceso de trabajo artístico como “redes cooperativas” (Becker, 2008 p. 18).

Por su parte, el concepto de campo artístico busca comprender el entramado de relaciones en torno al arte como una configuración compleja en la que se sostienen tensiones entre actores, se crean y decaen jerarquías posicionales, se acumula capital cultural y simbólico, Etc. (Bourdieu, 1995).

Ahora bien, partiendo del panorama general que proveen estos dos conceptos, respecto a la prolongada discusión sobre la independencia del arte, puede referirse en términos sociológicos que el campo artístico (para emplear términos bourdianos), al igual que todas las demás campos de la vida social, diferenciados y con relativa autonomía, si bien es parcialmente autónomo en lo que refiere a su desarrollo técnico- estilístico, en su despliegue se imbrica necesariamente con otros campos extra artísticos, a la vez que presupone en su operatividad la actividad conjunta de una cantidad ingente de elementos, recursos, instituciones y actores sociales, que no necesariamente se circunscriben en él. En efecto, desde la propuesta de Becker, si se considera cualquier producto

artístico, desde una obra literaria bajo el soporte material del libro, una obra musical en el formato disco o una partitura en espera de su interpretación, un cuadro pintado en óleo o una escultura en mármol, Etc. la sola etapa productiva de éstos implica normalmente, según la manera actual en que opera el mundo del arte, la participación y cooperación de toda una serie de elementos, recursos, individuos capacitados, instituciones establecidas, que constituyen una red cooperativa que trascienden los límites de la esfera artística “autónoma”, además de los agentes mediadores y los públicos receptores de dichos productos.

En este sentido, a fin de dar cuenta de su dimensión social, la sociología del arte se ha enfocado en los anclajes y condicionantes sociales del proceso artístico en sus diferentes momentos y niveles, que van desde su producción y su distribución mediada a su recepción o consumo, creando un modelo teórico-conceptual entendido como un circuito del arte, respecto del cual existe un lenguaje común y un relativo consenso. Desde los trabajos precursores de Hauser en la década de los sesenta del siglo XX, hasta nuestros días (Heinich, 2002), pasando por trabajos como los de García Canclini (1979) y Becker (2008), la sociología del arte ha tenido como programa de investigación el estudio de las relaciones y efectos sociales del arte en los niveles de producción, mediación y recepción, donde, en palabras de Heinich, más que buscar las incidencias del arte en la sociedad o de ésta en aquel, se entiende “el arte como una sociedad” (2002, p 19). De esta manera, en cada uno de estos momentos y niveles tiene lugar la actividad de un conjunto de individuos, donde artistas, mecenas, productoras y demás empresas culturales participan en la producción; éstas últimas también en la mediación o distribución, junto con curadores, críticos, museos, entre otros; y, por último, el público como categoría general participa en la recepción.

### **1.3 Público como unidad principal de análisis**

En un primer nivel, los estudios sobre el público se han caracterizado por un seguimiento descriptivo, buscando determinar la asiduidad con la que estos frecuentan eventos artísticos y el tipo de relación que en un determinado tiempo y espacio (Krochmalny, 2016) tienen con las obras de arte; de la misma manera, estos estudios buscan principalmente la caracterización sociodemográfica de estos grupos (Heinich, 2002). La evidente superficialidad de este tipo de estudios hace que se constituyan, si bien en un requerimiento elemental en cuanto a lo que

representan para el acercamiento a un público, también en una labor que no va más allá de lo preliminar.

Buscando ir más lejos, a partir de una sociología de la recepción el sociólogo francés Jean Claude Passeron (2011) propone el estudio relacionado de estas características sociodemográficas y la frecuencia de sus prácticas con una descripción detallada de la interpretación que se da a las obras. Desde la perspectiva de Passeron, el análisis del público se encamina en función de la descripción de la experiencia estética en múltiples dimensiones, que van desde lo cognitivo e intelectual hasta lo afectivo y sensorial.

En consecuencia, para el estudio del público de tango en Medellín, partiendo de la tradición de la sociología del arte y desde la sociología de la recepción que propone Passeron como programas de investigación de los fenómenos artísticos, comprende el análisis de las relaciones que el público establece con su objeto cultural, el tango, entendiendo estas como un vínculo mediado por sentimientos, impresiones y convenciones compartidas y en el cual tienen lugar un conjunto de prácticas y actividades con una manifiesta significación social, lo que lleva a comprenderlo más que como categoría, como grupo, como sociedad.

Respecto a esto último, desde la perspectiva de Hauser, el público es una categoría que el investigador introduce a la realidad a fin de conformar una unidad de estudio (1977). Si bien resulta cierto que la experiencia estética tiene lugar sólo en individuos particulares y que a despecho de la proximidad social, escolar o espacial cada una de estas son en sí mismas únicas e irreproducibles, plantear en estos términos el estudio del público contribuye muy poco al estudio sociológico del mismo, pues en lugar de perseguir los vínculos y las prácticas que dan un carácter social al público, se interpone un abismo de principio que es librado a partir de la hipóstasis categorial del investigador.

Ciertamente, resulta más fecunda la concepción de Heinich del “arte como sociedad”, donde en cada una de las actividades que se llevan a cabo en el mundo artístico tienen una significación y contenido social, pues estas están mediadas, concatenadas y tienen un manifiesto destino social.

El público en el arte es pues, desde la concepción de Watson (1971), en cierta medida un grupo social difuso, con un nivel menor en la jerarquía de los grupos sociales, la cual vendría a estar determinada por el grado de organización e interacción que éstos tengan, sería pues “un tipo de estructura más o menos esbozada” (p. 183). Desde esta perspectiva, queda entonces abierta la



posibilidad de determinar la progresiva profundización del público en grupo, en la medida en que se estrechen y se extiendan tanto cuantitativa como cualitativamente las relaciones entre los integrantes del público y de éstos con su objeto de disfrute o su *leitmotiv* de socialización, esto es, la obra artística o cultural. Esto es debido, explica Watson, al papel que cumple la interacción al interior del público, pues en donde ésta es secundaria se caracteriza el grupo por la ausencia de comunidad y, de manera contraria, “una comunidad de gustos puede realizarse en un público en el que la interacción tiene un carácter primario” (p. 187).

En este sentido, Watson identifica una serie de elementos a los que se debe el carácter difuso del público de arte (dicho en singular, pero con sentido general), los cuales presentamos a continuación; donde destaca el carácter impersonal de la comunicación del juicio artístico, la composición heterogénea del público y la falta de interacción entre los individuos que lo constituyen:

- Carácter impersonal de la comunicación, donde el público tiene escaso acceso a los medios de comunicación por medio de los cuales fluyen las valoraciones respecto de las obras, las cuales en última instancia influyen en sus juicios y valoraciones estéticas.
- Composición heterogénea del público, en vista de que no se identifiquen criterios de selección o de discriminación para los coleccionistas o consumidores o para la composición del público en general. Aquí, se hace referencia, sobre todo, a la multiplicidad de motivos y de fines que pueden converger en un público determinado.
- Falta de comunicación entre los individuos que conforman el público (falta de interacción). Esta se debe, según Watson, a la falta de identidad entre las apreciaciones estéticas de los individuos respecto a determinados objetos artísticos, lo cual impide la formación de una “comunidad de gustos” o de un consenso en el juicio que permita el “lenguaje común” en relación a su objeto común que es la obra que los congrega.

Profundizándose estos elementos, principalmente en lo que hace a una comunicación e interacción más acentuada, así como en la consolidación de medios a partir de los cuales fluyen las valoraciones estéticas, entre otros factores, puede entonces entenderse el tránsito del público como estructura amorfa a un grupo social.

#### 1.4 Dinámica espacial del público en la escena

Ahora bien, en la línea de investigación que desde la etnomusicología concibe los fenómenos musicales como escenas encontramos una herramienta conceptual complementaria a la sociología del arte y la sociología de la recepción para el estudio del público del tango en Medellín. Si bien el sentido primigenio de esta línea de investigación comprende el estudio de un conjunto de actores que en una determinada escala espacial despliegan una actividad musical diferenciada desde la producción a la recepción, concebir el público del tango en Medellín como un fenómeno de recepción que tiene lugar en una escena musical local proporciona una mirada panorámica del ambiente en el que se desarrolla el tango en la ciudad. Benett y Peterson (2004), comprenden la escena musical como un contexto “en que grupos de productores, músicos y fans comparten colectivamente sus gustos musicales comunes y se distinguen de otros” (P 66). Pensar el fenómeno del tango en términos de escena permite entonces entender el conjunto de relaciones entre personas de distinta clase, edad y género pertenecientes a diferentes poblaciones y grupos sociales, las cuales se encuentran relacionadas por su nexo común a un género musical.

En este sentido, la escena conlleva a pensar en los elementos, las prácticas y las actividades que son necesarias para reproducir la escena, esto es, generar y sostener las interacciones entre los participantes de la escena, en nuestro caso, las actividades que hacen posible la reproducción del público. La escena a nivel local es definida por Benett y Peterson (2004) como:

Una actividad social que tiene lugar en un espacio delimitado a lo largo de un periodo de tiempo, en la que grupos de productores, músicos y aficionados realizan su gusto musical común, distinguiéndose colectivamente de otros al usar música y signos culturales, a menudo apropiados de otros lugares, pero re combinados y desarrollados en formas que vienen a representar la escena local (p. 8).

Según esta propuesta, las escenas se dividen en tres escalas o tipologías espaciales: escena local, escena translocal y escena virtual, donde la primera viene a designar un ámbito geográfico relativamente corto, cerrado y unitario; la segunda escala viene a ser una ampliación o diseminación de la escena local, entendida como una “evolución de la escena local”, la cual irradia hacia varias zonas de influencia formas musicales y estilos de vida (Benett & Peterson, 2004, p.

68) y las escenas virtuales, donde a través de las grandes plataformas virtuales, redes sociales, tecnologías y medios de comunicación, múltiples y grandes espacialidades conforman una escena donde músicos, productores y público se interconectan.

Esta espacialidad de las escenas musicales así compartimentada refleja muy poco el tipo de relaciones que tienen lugar en la realidad, donde basta con echar un vistazo a la historia del tango para constatar que este se configura como una red de múltiples escenas que en un primer momento emanan desde las ciudades del Río de la Plata hacia Estados Unidos, Europa, Japón o Colombia, formando en cada uno de estos lugares un complejo interno de relaciones que a la vez interactúan con los demás. De esta suerte, esta taxonomía no será entendida en sentido estricto como una red cerrada y autosuficiente, sino como una unidad espacial interconectada con otras, lo cual permite comprender las prácticas, códigos y convenciones propios del ambiente local del tango a la par de las injerencias que escenas de otras latitudes tienen en él.

Ahora bien, sobre este marco de referencia que nos proporciona la sociología del arte y las escenas musicales como programa de investigación de la etnomusicología, el fenómeno del tango en Medellín es comprendido como una escena musical con un largo recorrido histórico, la cual ha sufrido variaciones con el pasar de los años pero que una vez consolidada ha creado a partir de ciertos hitos, como la creación del Festival Internacional de Tango, la Casa Gardeliana y el establecimiento de un conjunto de prácticas que han perdurado en el tiempo, han consolidado un público que las ha reproducido. Estas prácticas han tenido un marcado carácter social, pues no se han circunscrito sólo al ámbito particular de la vida privada de cada individuo, sino que ha tenido una marcada tendencia divulgativa.

### **1.5 La sociabilidad como categoría dinámica para el análisis de los grupos**

Ahora bien, tratando de superar la hipóstasis que supone la introducción del público como categoría analítica o la concepción de este como unidad social supeditada a la cohabitación o coincidencia espacial, a la manera como lo entiende Heinich (2002) y Krochmalny (2016) y buscando adentrarnos más en la propuesta de Watson (1971) del público como estructura relativamente esbozada, el concepto de sociabilidad posibilita la indagación sobre las acciones e interacciones sociales que posibilitan que el público se constituya en un grupo, en una unidad colectiva real con una dinámica propia y concreta.

La sociabilidad como categoría social dinámica indica las maneras como se hace sociedad y el tipo e intensidad de los vínculos que se generan entre los individuos. Esta manera de entender el público a través del prisma de la sociabilidad, permite comprender cómo por medio de la puesta en movimiento, la intención y manifiesto sentido social de la concepción y la apreciación estética, las prácticas divulgativas y la creación de espacios ad hoc, el público como grupo se constituye en una unidad colectiva real.

En este orden de ideas, retomamos la propuesta de Georg Simmel y Georges Gurvitch, los dos sociólogos que presentan los desarrollos más logrados del concepto y que, si bien no presentan una continuidad en el desarrollo del mismo, sí coinciden en ciertos aspectos, como la relevancia que otorgan a la interacción como acto fundador de cualquier tipo de sociedad, así como en la integración de ésta como elemento fundamental de su propuesta teórica.

## **1.6 La sociabilidad en Simmel**

Georg Simmel (1858-1918) se ubica dentro del paradigma clásico de la sociología, donde presenta una propuesta de sociología formal centrada principalmente en el análisis de las formas de socialización, el cual ha representado ulteriormente un verdadero “programa de investigación” en la tradición sociológica. La distinción analítica que establece entre forma y contenido da lugar al surgimiento del formalismo sociológico, así como ha contribuido a la constitución del enfoque relacional, el cual en las últimas décadas ha irrumpido como una perspectiva sociológica que busca reivindicar el carácter dinámico de la obra de Simmel, más allá del formalismo.

Como señalamos más arriba, la sociología de Georg Simmel comprende el estudio de las formas de socialización producto de la interacción de los individuos. A partir de esta interacción, se constituyen las unidades sociales o grupos de diverso orden (como la familia, el Estado, el sindicato, Etc.) que conforman lo que conviene en llamarse como sociedad. La sociedad existe entonces siempre que hay un entrelazamiento o acción recíproca entre individuos, grupos o instituciones. Bajo la óptica de Simmel, esta manera de construirse, reconstruirse y reproducirse lo social mediante la interacción de los individuos, lleva implícito diferentes motivos de diverso orden (afectivos, económicos, políticos, etc.), los cuales constituyen el contenido de la socialización. La sociedad misma y las figuras sociales, son el resultado de "los efectos recíprocos entre las personas"(Simmel, 2016, p. 27).

Por medio de esta óptica analítica que escinde forma y contenido, Simmel entiende la sociabilidad como una forma lúdica de socialización, con una autonomía relativa respecto a los intereses o impulsos que mueven ordinariamente la socialización, esto es, que se lleva a cabo por el fin mismo de estar socializado, por el “impulso de la sociabilidad” (Simmel, 2002, p. 82). Puede con esto entenderse en Simmel la sociabilidad como un proceso de interacción social desinteresado, un juego, movido por la pura forma, el estar juntos y la interacción recíproca (Ibid. p. 83), la sociabilidad es entonces entendida como un proceso en el que el juego de la forma, el impulso sociable, lo hace desprenderse tanto de los impulsos y finalidades que de común mueven la vida social, como de los acentos de su personalidad.

Para Simmel la artificialidad y la superficialidad son los elementos que imperan en la sociabilidad, lo que lleva a una suerte de esteticismo de la sociabilidad, centrada en la pura forma, en vista de la ausencia de motivaciones y la artificialidad de los vínculos que se sostienen. Con todo, la comprensión que tiene Simmel de la sociabilidad es como un caso extremo de la socialización.

### **1.7 La sociabilidad en Gurvitch. Microfísica social que marca la integración y diferenciación del individuo en y entre los grupos por medio de la sociabilidad**

A diferencia de Simmel, donde la sociabilidad comprende en síntesis una forma lúdica de interacción social, una situación límite en la que se exagera la pura forma de la socialización, en Gurvitch el concepto está ligado a su propuesta de “empirismo sociológico radical” o sociología de la profundidad, en el que se diferencian los componentes o unidades simples y las complejas de la realidad social, y en donde la sociabilidad comprende las múltiples formas de interacción entre los individuos y el grado de intensidad, esto es, no constituye un caso particular, límite de la interacción, sino la interacción misma entre los individuos. Esta comprensión de lo social de lo más simple a lo más complejo (de lo indeterminado a lo determinado), o en palabras del autor, de la microsociología a la macrosociología, lleva a considerar los diversos grados de complejidad y profundidad en los que se constituye la realidad social. En cierto sentido, lo que para Simmel comprende la socialización, esto es, el elemento axiomático de la sociedad, para Gurvitch es la sociabilidad, un hecho o acto interactivo en el que los individuos establecen diferentes tipos de vínculos. A este propósito, afirma que: “En cada unidad colectiva particular y en cada sociedad

global se pueden encontrar a la vez- en diferentes proporciones y combinaciones- las manifestaciones de varios tipos de sociabilidad y los conflictos entre tipos idénticos” (Gurvitch, 1953, p. 109).

Gurvitch entiende la sociabilidad como un aspecto constitutivo de la sociedad, a partir del cual, en pequeñas escalas, la sociedad se constituye. Es decir, tanto los grupos, como las instituciones, llevan implícito en su seno la sociabilidad, es la base ontológica, la condición sine qua non de la sociedad.

Con el concepto de sociabilidad se busca comprender la manera en que se vinculan y el grado de afectación que sufren los individuos, las formas que estos tienen de estar en el nosotros (integración) y con los otros (diferenciación).

La sociabilidad se manifiesta en dos formas, una directa o espontánea y una reflexiva u organizada. En la sociabilidad espontánea puede estimarse el grado o intensidad del vínculo según este sea de interpenetración de la consciencia colectiva (concepto que retoma de Durkheim) en un “Nosotros” (un vínculo al que pertenezco) o un vínculo de interdependencia en el que se coincide con los “Otros” (vínculo donde el “Yo” se piensa escindido de los “Otros”), lo que se traduce, en términos del autor, en sociabilidad por fusión parcial en el “Nosotros” y sociabilidad por oposición parcial con el “Yo”, “Tú” y “Ellos”.

La sociabilidad constituye entonces un marco social no estructurado, pues en él se desarrollan los niveles espontáneos de la realidad social, los cuales dan forma a los niveles más complejos y estructurados.

Actuando por una suerte de proceso de descomposición, la sociabilidad constituye el elemento más simple, como en una física social pluralista (Vega, 2015), el proceso básico y elemental de la realidad social, el cual designa los múltiples tipos de vínculos que se establecen en la interacción social, constituyendo las formas más indeterminadas, azarosas y variables de la realidad social.

Con todo, la sociabilidad es entendida como una dimensión dinámica de la vida social a partir de las cuales se forman los grupos como unidades sociales reales, a la vez que se diferencian de otros en vista del grado de interpenetración o de afectación del vínculo, el “nosotros” y los “otros”. A partir de esto, es posible entonces dar cuenta del fenómeno dual de integración y diferenciación social que tiene lugar a partir de la conformación y reproducción de un público.

## 2. Capítulo 2

### 2.1 Llegada, arraigo y consolidación del tango. Condiciones sociales y urbanas de la ciudad de Medellín.

Este capítulo busca reconstruir el contexto histórico de la ciudad de Medellín desde inicios del siglo XX hasta finales del mismo, con el objeto de dar cuenta de las condiciones en las que se encontraba la ciudad al momento de la llegada del tango; develar cuáles son los factores que pueden plausiblemente referirse como las condiciones de su arraigo; de la misma manera que se busca conectar los cambios urbanos, económicos y sociales que sufre la ciudad con los cambios técnicos y musicales que al tiempo experimenta el tango, para así tener un marco de referencia sobre el cual se pueda ulteriormente explicar la consolidación de un público que se sostiene en el tiempo y el cual mantiene un repertorio de prácticas y convenciones a partir del cual se experimenta el tango en la ciudad.

En este orden de ideas, no se pretende hacer una reconstrucción histórica detallada de la Medellín del siglo XX, sino antes bien señalar de manera sintética elementos que de manera general nos permiten construir un modelo típico del ambiente social y de la escena musical que el tango y su público ha tenido en distintos momentos en la ciudad.

### 2.2 El tango y las músicas del siglo XX

Antes de iniciar, parece prudente dar un vistazo al panorama de la música en el siglo XX, el proceso que atravesaba, los medios por los que circulaba, los aparatos técnicos para su reproducción, entre otros.

Diego Fischerman (2004) señala que “A lo largo del siglo XX parte del arte comenzó a hablar, únicamente, del arte. Y, sobre todo, lo hizo sólo para artistas” (p. 27), por lo que el “público culto” empezó a percibir la imposibilidad de comprender a las vanguardias del siglo XX, pues estas se cerraron en sí mismas en una concepción tan abstracta de la música, que el público no experto, pero sí con capacidad de escucha y facultad de juicio, migró hacia este conjunto de géneros, además de frescos, más “accesibles”.

Y es que, ubicándose en el eje reacción-progreso planteado por Adorno, donde el progreso lo constituye la composición de vanguardia y la reacción, valga la redundancia, la reacción a esta, el progreso parece haber caducado, pues desde la primera década del siglo XX las expresiones fundantes de composición de lo que durante todo el siglo XX se etiquetó bajo el rubro de “música contemporánea”, venían ya dadas por la tradición, cuyo último avatar fue Schönberg (p. 6). Además de esto, la aparición de medios masivos de comunicación y reproducción técnica (recuérdese la obra de Walter Benjamin) contribuyó lo suyo a la aparición y circulación de estas músicas, pues hasta entonces la llamada música artística, como todo el arte de élite, habían restringido este arte a su lenguaje y a sus espacios.

En este sentido, si algo trajo de nuevo el siglo XX al desarrollo de la música, señala Fischerman (2009), fue la puesta en el centro del mundo musical de la “*música artística de tradición popular*”. Para Fischerman esta música, la cual engloba un conjunto variado de géneros: jazz, latin jazz o salsa, tango, bossa nova, rock, blues, entre otros, retoma algo del legado de Beethoven, esto es, la complejidad como valor, la música absoluta, abstracta, la dificultad en la composición, la interpretación y la escucha, músicas que retoman motivos y tradiciones populares, telúricas, pero que a esto añade un desarrollo musical con cierto grado de complejidad, en un fenómeno que caracteriza como *el efecto Beethoven*.

En el caso del nuevo tipo de público que se formaría en el siglo XX, la relación que éste establece con estas músicas está caracterizada por el conocimiento y la erudición, sobre sus artistas e intérpretes, la composición, su discografía, las anécdotas, circunstancias, Etc., todo ello contribuye a la formación de la experiencia estética: “el saber acerca de ellas y sus artistas es, para el público, tan importante como la música misma” (p. 17).

La importancia que reviste este fenómeno, del cual hace parte el tango, reside en, además de comprender el comportamiento que empieza a tener la música en el siglo XX a partir de los fenómenos de masificación posibilitado por el surgimiento de las industrias culturales y una suerte de “secularización” de la música compleja del dosel sagrado de la “música artística de élite”, brindar así mismo la posibilidad de poder diferenciar su comportamiento del de otros géneros de tradición popular que, por su diferente vocación musical, como la cumbia villera, el reggaetón o la ranchera, no están por regla general enfocados en su modificación y cualificación progresiva, lo que presupone una suerte de estatismo, situación esta que se refleja en sus públicos. Y es que, independientemente del juicio estético que pueda mediar en tal declaración, difícilmente puede



pensarse en la evolución técnico-musical de géneros como estos, evolución entendida como complejización de su composición, interpretación y escucha.

### 2.3 Génesis y diáspora del tango

El tango es un fenómeno genuinamente urbano que nace y se desarrolla en las ciudades porteñas del Río de la Plata, principalmente Buenos Aires, donde viene a ser expresión y producto de hechos y fenómenos sociales concretos, como lo es la migración y la masificación de la urbe, en los cuales resalta el hibridaje, dada la diversidad de las procedencias de sus habitantes, sus costumbres, ocupaciones y condiciones de vida. El machismo, el sentimiento de inferioridad producto de la inestabilidad económica, la pauperización de las condiciones de vida, el rechazo social y la falta de reconocimiento representan algunas de sus características principales. A propósito de esto, Sábato (1968) apunta que:

Los millones de inmigrantes que se precipitaron sobre este país en menos de cien años, no sólo engendraron esos dos atributos del nuevo argentino que son el resentimiento y la tristeza, sino que prepararon el advenimiento del fenómeno más original del Plata: el tango. (p. 11).

En efecto, para Sábato el tango es la Argentina por antonomasia, pues encierra todo lo que el país y más exactamente las ciudades del Río de la Plata estaban siendo, sus procesos, sus rasgos y sus problemas: "El tango encarnaba los rasgos esenciales del país que empezábamos a tener [hacia finales del siglo XIX e inicios del XX]: el desajuste, la nostalgia, la tristeza, la frustración, la dramaticidad, el descontento, el rencor y la problematicidad" (p. 19), tanto así que sentencia que "negar la argentinidad del tango es acto tan patéticamente suicida como negar la existencia de Buenos Aires" (p. 12).

Dado este panorama, el público natural y legítimo del tango en sus orígenes lo constituyen el porteño y el inmigrante, las clases bajas desprovistas de riqueza, en últimas la masa rural desarraigada en la ciudad naciente, la cual vendría a cristalizar en figuras de la vida real que son objeto de las letras del tango como las minas (prostitutas), el compadrito (criollo suburbano residente de los arrabales), el bravo y el malevo (pendencieros diestros en el manejo del cuchillo). Patrimonio único de esta clase, el ritmo y el baile del tango (porque en un principio fue el baile el

que causó principalmente más alboroto, al tiempo que fue el que sedujo a nuevos adeptos) fue censurado y vituperado por las clases altas, la “aristocracia” y la “gente de bien”, siendo motivo de sanción moral y de discriminación: “tango, ese reptil de lupanar”, calificaba peyorativamente Leopoldo Lugones (p. 93) en su búsqueda de denostar al tango en favor de la tradicional música gaucha, la cual se expresaba en la figura del payador. A despecho del propósito de Lugones, para la primera década del siglo XX (y en las siguientes) el tango más que género musical, se presentaría como una música que expresa más lo argentino que las coplas del payador.

Aunque de origen “plebeyo”, el tango inició de manera insospechada una diáspora que hasta el sol de nuestros días no termina, adaptándose y siendo adaptado a diferentes lugares, convirtiéndose en música del mundo, *música ciudadana*, de la ciudad de Buenos Aires como Piazzolla gustaba llamar, posteriormente declarado patrimonio de la humanidad. A este respecto, Pelinski (2000) propone la comprensión del fenómeno diaspórico del tango bajo el concepto *nomade*, donde además de las circunstancias locales y globales, el desarrollo técnico de la música y los medios de reproducción y comunicación, entre otros, la movilidad del tango se ha caracterizado por una “pulsión migratoria” (p. 17), que lo ha llevado a diseminarse desde su punto de irradiación, (el Río de la Plata) a múltiples ciudades del mundo. En este sentido, Pelinski plantea la periodización de la diáspora tanguera en tres etapas: La bella época (*La Belle Époque*) en las primeras dos décadas del siglo XX; los años locos (*Les Années folles*) del periodo entreguerra; y la última diáspora por desplazamiento forzado de la dictadura militar a finales de los setenta (p. 22). En los inicios de su nomadismo, logró en las primeras tres décadas del siglo XX una alta difusión en Europa, tanto en el baile como en la música. En este sentido, señala Horacio Ferrer que para la época:

Junto con las cenas tango, ofrecidas junto al Savoy Hotel de Londres en el decurso de la temporada de 1914, proliferan otras infinitas variantes de suma actualidad, producto de los genios de la publicidad y de la moda: los concursos tango, los tes tango, el color tango, los champagne tango, la pollera tango y otras tantas necedades propias de un gran capricho internacional (Sábato, 1968, p. 90).

## 2.4 Llegada y recepción del tango en Medellín

Traído por los músicos colombianos Alejandro Wills y Alberto Escobar e inserto en el reverso de los discos de 78 revoluciones, cuyo anverso contenía la música popular tradicional colombiana, llegó el tango en modo canción a Colombia y a la ciudad de Medellín entre los años 20 y 30 del siglo XX. Aunado a esto, la muerte de Carlos Gardel en el aeropuerto Olaya Herrera en 1935, dio relevancia y más visibilidad al tango en la ciudad (Osorio, 2017, p. 36).

Si bien también tuvo resonancia y acogida en la región latinoamericana, no fue de la manera gentil y refinada que se desarrolló en Europa, antes bien, especialmente en Colombia y en particular en Medellín, las características sociales de su génesis, las cuales perviven en muchas de sus letras y melodías, se adaptaron a las condiciones de la ciudad de Medellín, en el fenómeno que Corbatta (1998) define como “transculturación” de la cultura rioplatense (p. 159). En efecto, este fenómeno se desarrollaría, según explica Corbatta, debido a las características de hibridez tanto del tango en particular como de los procesos culturales latinoamericanos en general (p. 160).

De manera similar a las ciudades del Río de la Plata, el tango aparece en Medellín en un contexto de migración, marginalidad, modernización e industrialización. Además de esto, en Medellín el tango encuentra su epicentro en Guayaquil, a su manera homologable al arrabal, el conventillo y el prostíbulo bonaerense. Este sector de la ciudad, punto de emplazamiento entre los migrantes del campo atraídos por la ciudad, la plaza de mercado, los bares, los prostíbulos y hospedajes, es el escenario de encuadre entre el tango de raigambre arrabalero de la cultura rioplatense con las condiciones y las clases bajas y marginadas de la ciudad.

Dando una prueba más de ser un fenómeno íntimamente urbanita e indisolublemente ligado a los ritmos, condiciones y dinámicas de la ciudad, el tango llega a Medellín en un momento en el que se gestaban simultáneamente procesos de modernización social y política, crecimiento económico y urbanización, migración del campo a la ciudad, entre otros. Esto va a significar el encuentro entre las costumbres de la tradición campesina traídas del campo por la ola migratoria producida por el perpetuo conflicto armado, y la hibridez del tango, ese medio andar entre la vida ciudadana y el anhelo y la remembranza de la tierra y la vida dejada atrás. Es así que en este sentido señala Belisario Betancur, a propósito de la obra de Manuel Mejía vallejo, *Aire de tango* (1984), que:

El amor por los tangos se produjo en las dos ciudades, Buenos Aires y Medellín, porque en ellos se estaban presentando simultáneamente los fenómenos de migración del campo a la ciudad y entonces se reunían los campesinos, recién llegados, a recordar sus campos y sus novias campesinas, vestidas de percal y, tal vez, ahora convertidas en paicas. Así que el tango, según Manuel, nace de la nostalgia, y oyéndolos uno se inclina a creerle (Valencia, 2011, p. 334).

Una lectura ligera o un lector incauto podría tomar dicha comparación como sinónimo de igualdad, nada más alejado de nuestro propósito. Debido a esto presentamos, a riesgo de desviarnos en la exposición, los matices diferenciadores de este símil entre Medellín y Buenos Aires que, como toda relación comparativa, busca resaltar aspectos parciales señalados de antemano, sea para contrastar las diferencias, o sea, como en este caso, para percibir las similitudes.

Ciertamente, según señala Jose Luis Romero (2001) en esa grandiosa obra *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, la masificación de cada una de las ciudades latinoamericanas fueron fenómenos singulares, cada una con sus ritmos, sus grados y ajustado a sus posibilidades. Ciertamente es también que, no obstante, esta singularidad, la “explosión social” que significó la masificación de las ciudades latinoamericanas “consistió sobre todo en una ofensiva del campo sobre la ciudad” (p. 321), esto es, la migración del campo a la ciudad. Como fenómeno general de la masificación de las ciudades latinoamericanas, Romero señala la profunda depresión económica de la década de 1930, debido de la cual muchos sectores populares del campo se vieron reducidos a la miseria y se vieron asimismo obligados a arrojarse a las ciudades (p. 320). En el caso colombiano, este fenómeno migratorio viene acompañado de las fuertes olas de violencia que constantemente han azotado y asolado las zonas rurales, principalmente. Lo cual quiere decir que, a diferencia de los móviles que tendencialmente llevaron a la masificación de grandes ciudades latinoamericanas como Ciudad de México, Sao Paulo, Lima o la misma Buenos Aires, esto es, la pauperización de la vida rural producto de la depresión económica y la consiguiente migración por atracción de los incipientes desarrollos industriales, en las ciudades colombianas, principalmente Bogotá, Medellín y Cali, estos se vieron acompañados del desplazamiento forzado producto del conflicto armado que a lo largo del siglo XX tuvo Colombia y que a la luz de hoy lamentablemente se mantiene.

En el caso concreto de Medellín, esta pasó de “37.000 habitantes que tenía en 1880 [y] llegó a tocar los 100.000 hacia 1930, en una expansión que continuaría luego acentuándose” (p. 256),

pues en las décadas siguientes su población crecería exponencialmente, rebasando el millón de habitantes hacia 1970: “más de 400.000 campesinos llegaron a Medellín entre 1938 y 1968 para instalarse en los "barrios piratas" de la ciudad” (p. 329). Entre las dos últimas décadas del siglo XIX y la década del 30 del siglo XX, Medellín casi triplica su población para, posteriormente, en un periodo más corto de tiempo (40 años) elevar su población a más de la décima potencia.

Algo similar ocurre en Buenos Aires, aunque sus proporciones son, con mucho, más elevadas. Romero señala que para finales del siglo XIX Buenos Aires, la ciudad más poblada de Latinoamérica, ya contaba con nada más que 677.000 habitantes y, para 1930, con dos millones, para en las tres décadas posteriores contar con más de ocho millones de habitantes (p. 251), esto es, triplicó su población entre finales del siglo XIX y la década de 1930, para después cuadruplicarse en las tres décadas posteriores.

Con esto se pretende aclarar que:

- No hay indicios para afirmar que el proceso de masificación de Medellín y Buenos Aires sean idénticos, todo lo contrario, las dimensiones categóricamente asimétricas, los actores sociales diferentes, las cualidades geográficas y la oposición de la vocación posible de las ciudades: un puerto marítimo y un puerto seco, sugieren lo contrario.
- No obstante, las singularidades de cada proceso, a ambas ciudades las atraviesan fenómenos similares: explosión demográfica, la migración, el proyecto de industrialización y la explosión urbana combinados con la miseria urbana.
- El acento puesto a estas semejanzas sirve para la corroboración del andamiaje urbano que el tango (como la gran mayoría de las músicas del siglo XX) presupone para su anclaje.

Retomando el hilo, el fenómeno de la llegada del tango a Medellín y del ambiente en que se inserta, es recreado de manera típica en la novela de Vallejo arriba señalada. En esta, en el entorno social y espacial en el que este se desarrolla, sobre todo en Guayaquil, la bohemia, el desarraigo, la nostalgia, el cuchillo y la pelea, aparecen como los elementos principales de la vida tanguera en la ciudad. Representados en la persona de Jairo (protagonista) y Ernesto (narrador), dos campesinos devenidos ciudadanos pendencieros en su proceso de adaptación a las condiciones y dinámicas de vida de la ciudad, el perfil del tanguero de Guayaquil se presenta, un tanto exagerado en la creación literaria, el del hombre rural que sortea la vida de la ciudad a través del

tango y ese submundo del que hace parte: Guayaquil, donde encuadran en simbiosis perfecta la música, el licor, la pelea y el rebusque.

**Figura 1**

*El Pedrero, plaza de mercado de Guayaquil hacia 1958.*



*Nota.* Foto Carlos Rodríguez, Archivo histórico de Antioquia.

Por su proximidad a la estación Cisneros del ferrocarril de Antioquia, Guayaquil es presentado como un puerto terrestre, un “puerto seco” al que llegaban y del que partían personas y cosas de todas las procedencias, donde el comercio, las novedosas mercancías, la bebida y la pelea constituían el paisaje. De esta suerte, relata Ernesto que:

Traían de doscientos sitios sus corotos, llevaban sus corotos a doscientos sitios, ni cosechas de gusanos. Ferrocarril, aviones, carretera. Madera aserrada, granos, cabuya, frutas, humedá. Plaza de mercao, olores de aguardiente, yerbas, sangre por estas cantinas (p. 20).

El contexto de Medellín del primer tercio de siglo es el del tránsito de una sociedad rural a una urbana, en el cual se plantea la exigencia de una ética ciudadana, dado el proceso de formación de la ciudad y de la urbe, el cual comprende un estilo de vida urbano y una serie de conductas y

disposiciones tanto para hechos tan fundamentales como la habitabilidad y el trabajo, como para otros en apariencia más superficiales como la vestimenta, la sociabilidad y el ocio. Los ritmos, el frenesí, el comercio, la sociabilidad urbana marcada por la capacidad adquisitiva, la educación y los modales, aparecen como los aspectos con los que chocaba la masa rural llegada a la ciudad en busca de oportunidades y del tan anhelado progreso. Es en este sentido que los migrantes venidos del campo en cada una de las oleadas migratorias que vivió la ciudad desde inicios del siglo XX, y que cada vez de manera más acelerada e incontrolada la poblaban, se encuentran con las demandas conductuales del medio urbano, y es en este contraste de identidades, urbana y campesina que, según plantea Gómez (2014), se inserta el tango como “interpelador de identidades”, el cual adoptarán determinados sectores y actores de la naciente sociedad urbana en Medellín, en su negativa o incapacidad de adherirse a las demandas de estilo de vida normadas (p. 35). En este panorama se inserta el tango, puesto que éste llega a fungir como móvil que determinaría parcialmente qué actores actuarían de una manera legítima o ilegítima respecto de las directrices de comportamiento cívico pautado, lo que mantendría una tensión latente y manifiesta entre lo culto y lo popular, entre lo moderno y lo tradicional

Por otra parte, el contraste con que se encontraba el migrante llegado del campo no era sólo civilizatorio, sino que también las expectativas que en muchos casos le habían atraído a la ciudad se veían más lejos aún que el campo dejado atrás. A este respecto señala Ernesto, mirando hacia atrás en el tiempo, recordando su situación y la de otros migrantes:

Todos estábamos desengaños, no había modo: uno quiso estudiar, el otro buscaba ser torero o boxeador, o chofer de un gran camión de carretera, o presidente de la República o santo; o siquiera ganarse decentemente la sopa. Si averigua a estas gentes... pero uno pasa al lao y ni mira ni le interesa, que cada cual remiende sus retazos (Vallejo, 1984, pp. 38-39).

En este orden, bien puede entenderse la acogida del tango en Medellín, como plantea Gómez (2014), como una suerte de herramienta que permitiría a los no adaptados e integrados, a los recién llegados sin un asidero para su derrotero de identidad, construirse un lugar y una identidad en el nuevo mundo, “como un vehículo de empoderamiento que permitió a ciertas

personas negociar-discutir las lógicas sobre las cuales se construían actores legítimos o ilegítimos” entrando en un diálogo conflictivo con la(s) identidad(es) ya constituidas (p. 26).

Ahora bien, el sólo hecho de la migración no explica por sí la empática acogida del tango en la ciudad de Medellín, por lo que además las bonanzas cafeteras e industriales, el ethos desarrollado mediante “la Colonización antioqueña”, la puesta en marcha de la fantasía del progreso, la restauración moral y la educación para el trabajo, tanto para los dirigentes como para para la naciente clase obrera, en función del desarrollo y del progreso, se constituirán en un conjunto de factores producto de los cuales no habría lugar para que los llegados del campo, incultos, iletrados, populares y tradicionales fueran montados al tren del progreso, no fuesen integrados socialmente y fuesen excluidos económicamente; y en donde el tango, en su oda al fracaso y su dramatismo hiperbólico, expresaría “mucho mejor el sentir del desarraigado en la ciudad que los pasillos y bambucos con su descripción de los paisajes campesinos y el costumbrismo”. (Vitullo, 2015, p. 14).

El tango se configura como un centro de irradiación, en el que llegan, parten y confluyen múltiples aspectos, aparece entonces como la traducción de las condiciones sociales y de los estados de ánimo de las clases marginales, en las cuales el fracaso, la frustración, y el desengaño de la llegada a la ciudad, son reflejadas en las letras y en las melodías del tango. El público natural del tango, también de manera similar a Buenos Aires, lo constituiría la masa migrante y desposeída llegada del campo. Así mismo, las relaciones que este sector receptor, público incipiente, sostiene con el tango es completamente afectiva y rememorativa, donde el sentimiento de nostalgia y la sensación de fracaso son los factores dominantes. A este respecto, comenta Alberto Aguirre:

El tango canta todo eso: el fenómeno migratorio, las esperanzas y el fracaso. Porque el tango es una canción del fracaso encarnada en la música: la melancolía, la evocación de un pasado y un abandono, la mujer como centro de todas las ilusiones del hombre, pero - más específicamente- de su fracaso (Corbatta, 1998, p. 162).

En este primer período, el tango está caracterizado por una cierta similitud e identidad entre el tango y sus letras y el sentimiento de desarraigo que la gente venida del campo veía en él. De igual manera, a recepción del tango no es pasiva, esto es, no encuentra una expresión cabal a la manera en que venía dándose en Buenos Aires, Montevideo, París u otras ciudades del mundo, sino



que sería asimilado conforme a la situación concreta de público receptor y estaría fuertemente vinculado con ese compañero de la cultura antioqueña y colombiana: el aguardiente. En efecto, las variaciones que empezaba a sufrir el tango tanto en el baile, en su composición musical y letrística, como en la composición de su público y sus espacios de disfrute, (los cuales estaban pasando de ser por un lado músicos improvisados u “orejeros” a incluir muchas veces o casi siempre, al tiempo que a estos, a músicos profesionales y de conservatorio; la letras y temas de sus canciones paulatinamente viraron de la jocosidad trivial y la grotesca sexualidad, a una composición poética (en sentido aristotélico) y con métrica, cuyos motivos iban desde el anhelo y la decepción amorosa como tema predilecto del tango (Cuesta abajo), hasta la nostalgia del hogar y la irónica y desesperanzadora crítica de la vida social contemporánea (verbigracia los poemas de Enrique Santos Discépolo interpretados por Carlos Gardel [Yira, Yira], La orquesta de Francisco Canaro [Tormenta] y Julio Sosa [Cambalache]. Las etapas primitivas del tango comenzaban a ver las modificaciones que la llamada era “decariana” había introducido. Así mismo, en su paso por Europa el baile había refinado y adecentado sus formas, reemplazando la directa emulación del acto sexual por un acompasado movimiento corporal en el que la mirada conjunta y la proximidad corporal de los bailarines provoca una explosión de sensualidad; el público y los espacios en los que se escuchaba el tango pasaban de ser privativos del arrabal y el conventillo, las minas, los compadritos y los malevos, para masificarse y ser escuchado a la vez por las clase alta y media snob y los marginados, bien sea en los mismos escenarios turgiales o en los salones y cafés. No fue así en Medellín, o no lo sería hasta bien pasadas unas décadas.

## **2.5 Del tango de plaza de mercado al tango de casas, salón y festival**

Tumbaron La Plaza y empezaron las reformas, porque nos llevó el ensanche. Así decimos desde que volvieron anchas las calles estrechas, nos llevó el ensanche (Vallejo, 1984, p. 38).

Hacia la mitad del siglo XX en Medellín el ingente crecimiento demográfico, el fugaz momento de industrialización y la aplicación de una serie de correctivos con miras a planear el crecimiento que se manifiesta en la Sociedad de Mejoras Públicas, comenzaría a configurar un fenómeno que marcaría la organización de la ciudad y que Uribe y Bustamante (1978) definen

---

como segregación socio-espacial. Con esto, se empezó a sectorizar las áreas habitacionales de manera estratificada, donde los obreros, la masa inmigrante desempleada, las clases medias y altas habitarían desde allí sectores separados y diferenciados. Adiós Guayaquil, epicentro de marginalidad, tango y concupiscencia, adiós plaza y estación de tren, punto de encuentro de toda la clase baja y los sectores marginados.

Hacia la década de 1970 Medellín ya contaba con un festival internacional de tango, de la misma manera que los bares de tango, bailarines, academias de baile, y programas radiales pululaban no sólo en el centro de la ciudad, sino que se extendían a barrios como Manrique. La escena musical del tango en la ciudad había cambiado. Del sucio y vertiginoso sector de Guayaquil, se había dado lugar a otro conjunto de espacios sectorizados y estratificados; esto se explica, en parte debido al ensanchamiento que Ernesto veía venir, pues la modernización de una ciudad, al nivel de las pretensiones que en ese momento tenía Medellín, no daba lugar para la persistencia de formas campesinas retrogradadas ajenas al espíritu de progreso que imperaba en la época.

Del tango de plaza, bares y cantinas, donde este funge como un elemento musical de identificación y evocación, se pasa a una escena más centrada en la divulgación, donde comienza a manifestarse un interés explícito por la reflexión y la apreciación. Así, comienza a perfilarse el tipo de público característico del tango en la ciudad: un público reflexivo, divulgativo y con un manifiesto destino social en su apreciación.

**Figura2.**

Aníbal Troilo (centro) junto a Leonardo Nieto (derecha) y un desconocido.



*Nota:* Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto.

Por iniciativa de Leonardo Nieto, migrante argentino residente en Medellín desde la década de los 60, se fundan dos de los lugares más emblemáticos del tango en la ciudad: La Casa Gardeliana y el Salón Versalles; además de realizarse las primeras ediciones del Festival de Tango, el cual se logró celebrar en diez ocasiones con relativa acogida, y logrando reunir a orquestas de la talla de Aníbal Troilo y Armando Pontier, cantantes como Edmundo Rivero, Armando Moreno y Alberto Podestá. De igual manera, este círculo de tango que conformaban el salón Versalles, la Casa Gardeliana y el Festival de Tango, incluyó la visita de personalidades como Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato en 1965 y 1978. La escena del tango en Medellín pasó de ser una zona difusa y turbulenta como Guayaquil, a tener sus lugares *ad hoc*.

**Figura3**

*Aníbal Troilo y su orquesta en el Primer Festival Internacional de Tango celebrado en Medellín en 1968.*



*Nota:* Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto.

Vitulio (2015) determina el carácter epocal del tango, donde este viene a variar tanto en su forma técnico-musical, como en el rol social que cumple y las clases sociales que componen su público y los medios y dispositivos por los cuales circula. Atendiendo al carácter periódico que señala la autora, el tango y su público cambia debido a modificaciones del contexto, reorganizaciones espaciales, desarrollos tecnológicos, crecimiento económico, etc. Como también debido a cambios o modificaciones musicales, donde la evolución técnica de la música permite que, por ejemplo, se pase de escuchar a Gardel, Magaldi y Echague entre tragos, cantinas y juergas, a que orquestas como la de Aníbal Troilo, Astor Piazzolla y Osvaldo Pugliese reclamen un oído atento que requiera la disposición, la formación y un ambiente idóneo para ser escuchados:

Y es que en realidad hay varias épocas del tango, tanto en Argentina como en Colombia. Estas épocas están determinadas por la evolución de la música con sus elementos técnicos y sus cambios en las formaciones instrumentales, por el diferente rol social que fueron cumpliendo la música y el baile - con mayor protagonismo de una u otro -, por las clases sociales que lo eligieron y por la historia de la reproducción y de la difusión y de las corporaciones que se ocuparon de ello. (p. 3).

Si bien el énfasis de este trabajo está puesto en el público de tango de la ciudad de Medellín en los últimos años, el análisis hizo necesario remontarse a sus orígenes para tener un marco de referencia y de contraste con el actual. En este sentido, dividir la trayectoria del público del tango de Medellín en periodos diferenciados entre sí por hechos, lugares, eventos e hitos contundentes, apareció como lo más apropiado. Primero, el periodo del tango de Guayaquil, caracterizado por la población de proveniencia rural que constituía el público y la muerte de Gardel como el evento de mayor relevancia en este periodo. El ecosistema del tango estaba prácticamente sujeto al flujo de vida de Guayaquil; el segundo periodo del tango es el de bares, casas, teatros, programas radiales y asociaciones, donde la plaza desaparece, se realiza el primer Festival, se funda la Casa Gardeliana y aparece el salón Versalles; por último, el periodo actual, con la reedición del Festival a manos de La Secretaría de Cultura de la Alcaldía de Medellín, la muerte de grandes referentes como Leonardo Nieto y Jaime Jaramillo Panneso, la realización de tertulias, conferencias, programas radiales, publicación de libros y todo un repertorio de prácticas por un público que las hereda del periodo anterior, las cuales presentamos en el capítulo siguiente.

Preciso fue también entonces, a la par que se reconstruye la morfología que históricamente va adoptando el público y sus dinámicas de sociabilidad, presentar los cambios sociales que operan conjuntamente y condicionan la formación y las prácticas del público.

### 3. Capítulo 3

#### 3.1 El público de tango en Medellín, caracterización de su evolución y modificación.

Una de las funciones predominantes de la música, por lo menos en las culturas urbanas contemporáneas- y algo que sin duda agrega placer estético y a veces es lo que, precisamente, lo posibilita- es hablar de ella y de su valor (Fischerman, 2004, p. 21).

Precisamente hablar sobre tango, sus hitos, anécdotas, interpretar sus letras, asociarlas a hechos históricos o elementos de la vida cotidiana, en fin, difundirlo, ha sido la manera en que se gesta la comunidad del gusto tanguero en Medellín. Estas prácticas, que más que ello son actos de socialización, han permitido, por diferentes medios y formatos la pervivencia de la unidad social dinámica que constituye el público.

Y es que después y a lo largo de tantos años, lo que ha vivido y pervivido en Medellín no han sido músicos que hagan tango (producción) ni una gran industria cultural que circule (distribución) el tango. Ha sido más la extensión en el tiempo de un público que ha prolongado la vida de esta música en la ciudad a partir de prácticas (programas radiales, folletines, diarios, clubes, libros, tertulias) en las que además de lograr una interacción prolongada en el tiempo se ha difundido el tango y se ha exaltado su nivel artístico a través de un discurso de altos valores, creando una identidad tanguera que se manifiesta en la comunidad del gusto. No obstante no representar un grupo mayoritario en la fluida y variada gama de productos musicales que circula en el ámbito cultural, el público de tango sí se sostiene con una regularidad suficiente que hace que la escena se mantenga en el tiempo y que se integren nuevos adeptos.

La composición del público de tango en Medellín, en sentido llano, es variada. En efecto, este está compuesto tanto por personas de anclaje rural y obreros que en bares, salones de billares y cantinas lo escuchan entre el juego y la bebida, así como de jóvenes emparentados con esta música (a contracorriente de la moda) que la incluyen en su repertorio de escucha, sea en estos mismos lugares o en el ámbito personal de sus listas de reproducción. También lo constituye un grupo de personas que, si bien no son necesariamente de una formación académica que los lleve a volcarla hacia la apreciación del tango como un ejercicio intelectual, sí emanan hacia este una

mirada reflexiva que hace que el tango sea, más que mero objeto de consumo cultural, un estilo de vida.

A diferencia del Festival de tango, en el cual anualmente tiene lugar la cohabitación espacial y la presentación y recepción de múltiples eventos, como competencias de baile, música en vivo y charlas sobre el tango, la práctica "secularizada" a la demostración cultural administrada que aquel representa, mantiene viva la escena del tango más allá del corto periodo de diez días que tiene el Festival.

En este capítulo se presentan las reflexiones y apreciaciones de un conjunto de individuos que desde su enunciación y su práctica representan el sentido que en la ciudad se da al tango, no necesariamente desde el concepto patrimonial que desde la institucionalidad se le da en el afán de promoción de cultura, sino desde la experiencia vivida. A partir de estas apreciaciones, se busca dar respuesta a las preguntas ¿Cuáles son los vínculos afectivos, biográficos, cognitivos y estéticos que se establecen con el tango? ¿Cuáles son las convenciones o directivas de recepción a partir de las cuales estos definen y valoran la escena musical del tango en Medellín? ¿Qué sentido o explicación dan a la existencia de un público consolidado en la ciudad por casi un siglo?

### **3.2 Vinculación socioafectiva con el tango.**

No es sólo a través de la fuerza atractiva con que la música atraviesa el oído humano, estremece su alma, impacta sus sentidos y trae hacia sí, sino que además es menester una red introductoria, medios, mecanismos, grupos de sociabilidad a partir de los cuales el individuo se compenetre con la música. A diferencia del acto perceptivo de la contemplación estética que señalaba Hauser (1971) como fenómeno meramente individual, el cual sigue, por supuesto, teniendo lugar, las modificaciones musicales y tecnológicas que tuvieron lugar desde inicios del siglo XX hacen que este acto singular venga acompañado de una necesaria intención social.

A este propósito, señala Andrés Acosta, profesor de filosofía de la Universidad de Antioquia y codirector del programa radial *La tertulia de Evaristo Carriego*, tras haber padecido la atracción del tango heredada de su familia y del campo, que:

Hay unas personas importantes para pasar de esa relación inconsciente [que representa ese primer acercamiento a la música] con el tango a una relación más consciente, quienes

comienzan a hablar del tango de una forma más apropiada, más intelectual, también vivencial, muy aferrada a sus vidas. Lo que me llevó a mirarme en esas canciones de toda la vida con otra mirada, para empezar a pensarlas, dejarlas de ver simplemente como un género más, como una música entre otras músicas, sino una que tiene algo distintivo (A. Acosta, entrevista, 2023).

La entrada en contacto, el diálogo, la interpelación con los demás a cerca de la música comienza no sólo a despertar inquietudes e incentivar la reflexión sobre la misma, sino que comienza a modificar su percepción, a expandir el espectro perceptivo más allá de lo sonoro, para adentrarse en lo letrístico, en el aura triste y melancólico del tango, en lo histórico, en las referencias al ambiente social, Etc.

De manera similar, la música se compenetra con las disposiciones anímicas, la mirada social y política, la actitud hacia la vida, hay una interpelación entre la música y la vida subjetiva de quien la escucha, dándose en el tango una cierta identidad entre la personalidad y la subjetividad de quien la escucha y los temas sus letras. Es el caso de Augusto Bedoya, quien a pesar haber crecido escuchando tangos en su casa de Belén hacia 1950, no fue hasta entrados los años 70 que ciertos motivos políticos y sociales del tango, en los cuales veía reflejado los suyos, despertó su curiosidad por esta música:

Vivíamos en el campo, teníamos una vitrola, y mi papá tenía algunos tangos, entre ellos Canaro. Mi papá no era tanguero, pero le gustaban algunos tangos. Lo simpático es que allá oí los primeros tangos, y aunque no me disgustaban, nunca me apegué a ellos. Cosa singular fue que cualquier día oí Dios te salve mi hijo, de Agustín Magaldi, que es un tema político, y por alguna razón con ese tango quedé enganchado y me cogió una fiebre por Magaldi muy grande. En ese tiempo empezaba yo a definir mi posición política y esa canción tocó mis fibras (A. Bedoya, entrevista, 2023)

El gusto por el tango no se queda entonces en la mera escucha, la construcción de un acervo de conocimiento sobre el mismo constituye un elemento fundamental, como la música misma, lo cual contribuye y alimenta la experiencia estética. A este respecto señala Augusto que:



Después de haberme iniciado con Magaldi, Gardel, D'Arienzo y Echagüe, con el trasegar va uno conociendo voces, más orquestas, se va acrecentando el fervor, ya no se contenta uno con el título del tango, se quiere conocer el cantante, la orquesta, la fecha de grabación, el autor de la letra y la composición, se quieren conocer los pormenores, la historia del tango. Ya no se consuela uno con oír a su cantante preferido, sino que quiere saber siempre más sobre la música, de cómo se forma la orquesta típica, cómo llega el bandoneón al tango. (A. Bedoya, entrevista, 2023)

Además del puro interés por construir y consolidar un acervo de conocimiento sobre el tango, que de común va desde su conocimiento histórico hasta el discográfico, del técnico al anecdótico, el elemento central, más atrayente, superior y distintivo del tango se encuentra en sus letras. En este sentido, señala Andrés Acosta:

Descubrí que las letras se podían pensar, y claro, casi todas las letras de la música popular y de la música en general se pueden pensar si uno las lleva hasta esa instancia, pero hay otras que fácilmente incitan al pensamiento, a la reflexión, y el tango es un género muy especial dentro de la canción popular latinoamericana, donde de pronto la samba brasileña es también muy reflexiva o el bolero muy evocativo del amor, la música andina colombiana muy centrada al tema del paisaje y el ambiente, pero el tango entre sus múltiples temas es en todos reflexivo, eso me llamó la atención. También me sedujo el ambiente que crea el tango, o los lugares donde suena el tango un ambiente de bohemia, pero no la de la típica decadencia en el licor, sino la de la conversación sobre la vida, sea cotidiana, política, económica, vidas medio reflexivas, medio derrotadas, medio melancólicas, me parece que el tango propicia estos ambientes (A. Acosta, entrevista, 2023).

Lo que a veces hace inexplicable, o por lo menos difícil de explicar para un escucha, esto es, el motivo de la atracción por la música, en el tango se simplifica al conectar las resonancias melancólicas del bandoneón, el ambiente lúgubre de los espacios en los que se le escucha, el sabor a derrota de quienes lo frecuentan y las tan apropiadas letras del tango para acompañar estos elementos.

### 3.3 El valor letrístico del tango como directiva de recepción principal

En efecto, este público ha centrado su atención principalmente en el universo letrístico del tango, resaltando su valor poético y literario. Producto de estas reflexiones han sido los 16 volúmenes que hasta la fecha ha publicado Asdrúbal Valencia, profesor emérito de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Antioquia sobre el *Universo del tango*, el libro *La literatura en el tango y el tango en la literatura* de Absalón Palma, *Decime bandoneón* de Laura Cecilia Bedoya, entre otros, en los cuales, además de presentar personalidades del tango, se establecen una serie de relaciones entre diversos elementos de la vida cotidiana que son motivo de las letras del tango, como el vino, el puente, el farol, la calle, la mujer, Etc. donde se concluye, en palabras de los autores, que “a partir de las letras del tango es posible hablar de cualquier cosa”. En los motivos de las canciones del tango, cuenta Asdrúbal:

Cohabitan los elementos centrales de la vida cotidiana y social del hombre, desde el profundo e individual sentimiento de soledad hasta el señalamiento y denuncia de las contradicciones e injusticias sociales; desde la descripción del paisaje urbano de la ciudad, hasta la decepción amorosa, el desengaño de la fe religiosa o las penas de la vida en prisión. Tan solo las letras de Discépolo cantadas por Gardel y Moreno o las canciones de la orquesta de De Angelis sirven de ejemplo para esto (A. Valencia, entrevista, 2023)

En esta misma dirección se encuentra el programa radial transmitido por las emisoras radiales de la Universidad de Antioquia llamado la tertulia de Evaristo Carriego a cargo de Andrés Acosta y Asdrúbal Valencia, en el cual se presenta un boletín semanal dedicado a indagar sobre el sentido literario, poético e histórico del tango. Desde inicios de los 2000 semanalmente se ofrece un tema, el cual puede variar elementos tan disímiles como el fútbol, la ventana o el mar en el tango, como también puede centrarse en el empleo de un instrumento, la consolidación o transformación de una orquesta, las múltiples interpretaciones de una canción o en canciones o versiones inéditas.

El gusto y la apreciación estética del tango pasa principalmente por su valoración e interpretación letrística, a la cual se atribuye una gran capacidad tanto descriptiva, como reflexiva y crítica de la vida cotidiana, del ambiente social y hasta de la condición humana misma.

Ahora bien, no obstante tener como lugar común las letras del tango como objeto de la reflexión, es decir, un relativo consenso en cuanto a la virtud poética y literaria del tango, existe una tensión respecto al tipo de tango con valor musical. Los cambios musicales, la evolución técnica, la desaparición del marco de referencia del tango clásico que se queda atrás con el tiempo, hacen que surjan nuevos motivos, nuevas instrumentaciones, y nuevas miradas, las cuales chocan con las formas tradicionales de hacer tango. Absalón Palma resalta en este sentido que:

El tango de los 60 en adelante tienen un mayor énfasis en las letras, mientras que el tango de la primera época, es principalmente cancionista, mucho más musical y lo que conlleva el ritmo del 2X4, de tener que cantar rápido. Después con la época de las grandes orquestas, se hace énfasis principalmente en la ejecución instrumental y la armonía orquestal y se recortan las letras. Luego en los sesenta se hace énfasis sobre todo en las letras" Homero Manzi, Catulo Castillo, Homero Esposito (A. Palma, entrevista, 2023).

El desarrollo de los motivos letrísticos del tango cambian, manteniendo latentes algunos temas tradicionales y dejando de lado otros, como el camino, el farol o la ventana, habiéndose alejado con el tiempo el marco material que hacía común su evocación. Por ejemplo, un tema tan común, quizá el más común en la historia del tango, tanto tradicional como de vanguardia, la mujer, que ya no tanto mina, es abordado de una manera muy distinta. En este sentido, señala Absalón Palma como ejemplo, recordando a Homero Manzi:

Mi paso la siguió por cien caminos y un día mi fatiga la alcanzó.  
Ella, piel de sombra, voz ausente, ella, en mi brazo se durmió.  
Juntos, sin saberlo torpemente, aprendimos duramente  
las ventajas del amor.

Ya no es el rechazo, el abandono o la negación, es el encuentro de dos personas que iban por distintos caminos, que tardaron mucho en encontrarse. Es entonces una mirada muy distinta de la mujer, de la vida, en contraste con el tango tradicional, el tango de Guayaquil.

Las primeras letras del tango [señala Absalón], sobre todo del tango que se escuchaba en Guayaquil, eran las letras del despecho, del amor abandonado, de la nostalgia, la remembranza de los lugares, las pérdidas. Con los otros poetas ya es otra cosa, hay otras letras, porque la vida es cambiar, en cualquier foto vieja lo verás, un asunto muy dialéctico, o motivos existencialistas, la vida es una herida absurda, con Catulo Castillo. Hay otras temáticas, la muerte, la vejez, se rescatan canciones viejas que pasaron desapercibidas, como Goyeneche, era más blanda que el agua, que el agua blanda. El tango maneja imágenes muy profundas, el fetiche de la ficha de papel, muy marxista, por ejemplo, muy cercano a la dialéctica, Catulo muy existencialista, Homero Manzi muy modernista, por ejemplo. (A. Palma, entrevista,2023).

Hay entonces una tensión entre lo que se denomina tango legítimo, el tango de orquesta tradicional, el de la "época dorada" de los cuarenta, y el que le precede, y el tango de vanguardia, el cual va más allá del "caso Piazzolla" y que es una ruptura (con ciertas continuidades) no sólo con la instrumentación y composición musical tradicional, sino en la composición letrística y los motivos que desarrolla, ora realistas, ora surrealistas. Horacio Ferrer, Roberto Goyeneche, Anibal Troilo y el mismo Piazzolla serían los referentes principales de esta vanguardia.

#### 4. Consideraciones finales

Ubicándose desde la propuesta de Watson del público como unidad social que se cohesiona en la interacción y en la comunidad del gusto, es plausible comprender el público de tango como un grupo social el cual, no obstante no tener una estructura concretamente esbozada, sí sostiene en el tiempo un repertorio de prácticas de sociabilidad las cuales apuntan hacia un Nosotros, una unidad social, donde la comunidad del gusto se realiza a través de eso que Fischerman señala para el público tan importante como la música misma: hablar de ella.

Por medio de la presencia de estas prácticas divulgativas, socializadoras, el público tanguero se constituye en un grupo, en una comunidad a través del gusto, donde no es condición necesaria la copresencia física, la cohabitación espacial y la interacción *vis a vis* para consolidarse en cada acto de sociabilidad; donde la triangulación entre la triste y nostálgica melodía de la música acompañada al 2x4, la riqueza evocativa de sus letras y las condiciones de vida propias que se reflejan en el motivo de las letras de tango, resultan ser los elementos comunes a partir de los cuales confluyen las apreciaciones del público.

Ciertamente, estas prácticas buscan mantener viva la escena del tango en la ciudad, por una vía paralela a lo que representa la edición del Festival de tango como plataforma de exposición nacional e internacional.

Según lo contrasta con las ediciones anteriores del Festival, Gustavo Rojas de 63 años, dueño del café Alaska, sitio icónico del tango en el barrio Manrique que opera desde la década de los 60, amigo de Leonardo Nieto y asistente de los primeros festivales, declara respecto del Festival Internacional de Tango administrado por la Alcaldía de Medellín que este persigue un objetivo ajeno a la manera como se vive el tango en la ciudad, ligado más a la búsqueda frecuente de la institucionalidad por rescatar y posicionar materiales culturales con el fin de promoverlos patrimonialmente, con el objetivo de subsanar la desidia y el abandono que durante décadas se ha tenido de genuinos lugares y prácticas patrimoniales, que se ve reflejado en la destrucción del Teatro Junín, los sospechosos incendios en la Plaza de Guayaquil, el cercenamiento del Parque Berrío, entre otros. Aunque se ha constituido en una verdadera plataforma para la exposición local, nacional e internacional del tango, el Festival parece alejado de la gente:

El Festival, como todo aquí, se volvió político. El Festival es para sitios muy exclusivos, está estratificado. Diga usted una persona para coger de aquí de Manrique para coger para la Plaza Gardel o el Poblado. El Festival nació aquí, en los barrios y para la gente. El Festival ya no es para todo el mundo, sólo queda lo que luego transmiten, pero así ¿para qué? Por ejemplo, el año pasado me informaron que estuviéramos pendientes, desde el café Alaska y la Casa Gardeliana para la reedición de la Tango Vía, me animé mucho porque nosotros sacábamos los muebles, el sonido, las mesas, todo para la calle, toda la 45 era una cantina de tango en la calle, era un corredor de tango que convocaba mucha gente. Pero no, lo único que se hizo fue un tablado de cuadra y media cerrada frente a la estatua de Gardel. (G. Rojas, entrevista, abril 10, 2023)

#### **Figura 4**

*Competencia de baile, Festival Internacional de Tango Medellín 2019.*



*Nota: Foto Festitango.*

Si bien el análisis del público en alguna instancia tendría que tener en consideración la manera en que en diferentes espacialidades se vive el tango, como en el bar, en la cantina, en el mismo festival, lo que conlleva necesariamente a tener en cuenta a actores diferentes y maneras diferentes de vincularse con el tango, el objetivo que se perseguía en este trabajo, esto es, lograr captar la mirada reflexiva e introspectiva que se tiene hacia esta música y cómo con ella se crea un estilo de vida, se vería desdibujado por la necesaria labor descriptiva que significa una labor de campo en estos escenarios.

---

### Referencias

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética. Vol. 7 obras completas*. Akal.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Editorial UNQ.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.
- Bennett, Andy & Peterson, Richard A. (eds.). 2004. *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press.
- Bermúdez, Egberto (2013). *Un siglo de tango en Colombia 1913-2013. El tango ayer y hoy*. Coloquio internacional.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo artístico*. Editorial Anagrama.
- Corbatta, J. (1998). El tango y el mito Gardel en Medellín: imaginario colectivo y transposición literaria. *Boletín cultural y biográfico.*, 158–170.
- Fischerman, D. (2004). *El efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Paidós.
- Fischerman, D. (2009). *Música (aún) contemporánea. En: Músicas del siglo XX*. Letras Libres. [https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdfs\\_articulospdf\\_art\\_13689\\_12277.pdf](https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdfs_articulospdf_art_13689_12277.pdf)
- Francastel, P. (1982). *Sociología del arte*. Alianza.
- Furió, V. (2001). *Sociología del arte*. Cátedra.
- García Canclini, N. (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI Editores.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo.
- Gurvitch, G. (1953) *Vocación actual de la sociología*. Fondo de la Cultura Económica.
- Gómez, D. (2014). *Tango (1900-2013) construcción y representación de ciudad, Una música muy sucia para una ciudad tan limpia*. Universidad de Antioquia.
- Hauser, A. (1977) *Sociología del público*, en *Sociología del arte*, Tomo IV. Guadarrama.
- Heinich, N. (2002). *Sociología del arte*. Nueva Visión.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill.
- Krochmalny, S. (2015-2016). La cofradía estética: el público de arte contemporáneo. *Prácticas de oficio*, Vol. 2, Núm. 18.
- Lugones, L. (1979). *El Payador y antología de poesía y prosa*. Biblioteca Ayacucho.
- Lukács, G. (1969). *Prolegómenos a una estética marxista.*. Grijalbo.



- 
- Mejía Vallejo, M. (1984) *Aire de tango*. Plaza & Janes.
- Osorio, J. (2017). *El tango en Medellín*. Ediciones UNAULA.
- Passeron, J. (2011). *El razonamiento sociológico. El espacio comparativo de las pruebas históricas*. Siglo XXI.
- Pedro, Josep; Piquer, Ruth; del Val, Fernán. (2018). Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°12.
- Pelinski, R. (2000). *El tango Nómade*. En *El tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Corregidor.
- Romero, J. (2001) *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Siglo Veintiuno.
- Sábato, E. (1968). *Tango. Discusión y clave*. Losada.
- Simmel, G. (2016). *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*. Fondo de Cultura Económica.
- Simmel, G. (2002). *Cuestiones fundamentales de sociología*. Gedisa.
- Uribe, M., & Bustamante, A. (1978). *Mecanismos de control urbano y su incidencia en el crecimiento del Valle de Aburrá*. Universidad Nacional de Colombia .
- Valencia, Asdrúbal (2011) *El universo del tango. Volumen 1*. Academia Colombiana del Tango.
- Valencia, Asdrúbal (2011) *El universo del tango. Volumen 2*. Academia Colombiana del Tango.
- Vitulio, M. (Ed.). (2015). *Los orígenes del tango en Colombia – Búsqueda de explicaciones y motivo para revisar la historia económica y social de Antioquia*. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales.
- Watson, Bruce (1995). *Los públicos del arte. En: Sociología del arte. Pierre Bourdieu*. Nueva Visión.
- Williams, R. (1976). *Los medios de comunicación social*. Ediciones Península.