



Artículo / Artigo / Article

## Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile

Omar García Brunelli

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Argentina

[omar.garcia.brunelli@gmail.com](mailto:omar.garcia.brunelli@gmail.com)

### Resumen

El tango es un género complejo, con más de un siglo de historia, que acumula alrededor de veinticinco mil registros fonográficos desde aproximadamente 1905. La bibliografía sobre el tema es muy extensa y variada, por lo que resulta problemático, en una primera aproximación, discernir cuáles son los textos relevantes para su estudio. En este artículo analizo la literatura existente y propongo una forma de acceso tanto temática como bibliográfica. Considero en primer lugar la necesidad de adquirir una idea de la historia del género, luego proporciono herramientas para facilitar la audición selectiva y el análisis musical de un corpus extenso y para comprender el funcionamiento e importancia de las letras. Incluyo, además, algunos comentarios sobre el baile, que es uno de los grandes atractivos del género en todo el mundo. Para desarrollar esta breve guía de acceso propongo, con una visión crítica, la lectura de una selección de trabajos que estudian música, letra y baile. Entre la gran cantidad de ediciones, sólo menciono aquellas que aportan a la comprensión del tema desde la música, las que pueden iluminar nuestro análisis musicológico echando luz sobre los aspectos literarios, y algunos trabajos que nos proveen elementos para comprender la interrelación baile-música.

**Palabras clave:** tango, tango bailado, letras de tango, historia del tango, análisis del tango

---

## Estudos sobre o tango a partir de uma perspectiva musicológica. História, música, letra e dança

### Resumo

O tango é um gênero complexo, com mais de um século de história, que se acumula em cerca de vinte e cinco mil gravações fonográficas, desde cerca de 1905. A literatura sobre o assunto é muito extensa e variada e por isso é problemático, numa primeira abordagem, distinguir quais os textos



relevantes para o seu estudo. Neste artigo vou analisar a literatura existente e propor uma linha de abordagem tanto temática como bibliográfica. Vou considerar, em primeiro lugar, a necessidade de adquirir uma ideia da história do gênero para depois fornecer ferramentas para facilitar a audição seletiva e análise musical de um vasto *corpus* imprescindible para comprender o funcionamiento e importância das letras. Incluo, também, alguns comentários sobre a dança, que é uma das grandes atrações do gênero em todo o mundo. Para desenvolver este breve guia de acesso proponho, a partir de uma visão crítica, a leitura de uma seleção de trabalhos que abordam a música, a letra e a dança. Entre a grande quantidade de publicações existentes, apenas menciono as que contribuem para a compreensão do tema a partir da perspectiva da música, as que podem iluminar a abordagem musicológica a partir de aspectos literários e alguns trabalhos que contribuem para a compreensão da relação entre a dança e a música.

**Palavras-chave:** tango, tango dança, letras do tango, história do tango, análise do tango

---

## The Studies of Tango as Observed from Musicology. History, Music, Lyrics and Dance

### Abstract

Tango is a complex genre, with over a century of history, which accumulates around twenty five thousand phonograph recordings since about 1905. The literature on the subject is very extensive and varied. Hence, it is problematic, at a first glance, to discern what the most relevant texts for its study are. In this article I analyze the literature on the subject and propose a line of approach both thematically and bibliographically. First I consider the need to acquire an idea of the history of the genre; then I provide tools to facilitate selective hearing and musical analysis of such a vast corpus, and to smooth the process of understanding the lyrics and their importance. I also include some comments about the dance, which is one of the great attractions of the genre worldwide. To develop this brief access guide I propose, with a critical view, reading a selection of works dealing with music, lyrics and dance. I just mention those books and articles that contribute to the understanding of the topic from a musical point of view; those which can illuminate our musicological approach shedding light on the literary aspects; and some others that provide us with insights into the relationship between dance and music.

**Keywords:** Tango, tango dance, tango lyrics, tango history, tango analysis

---

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: abril 2015

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: mayo 2015

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: agosto 2015



La idea de este artículo surgió a partir de la generosa invitación de Enrique Cámara de Landa para dar una breve charla a los alumnos del Departamento de Música de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid. El objetivo era proporcionar, a los estudiantes, una idea de cómo iniciarse en el estudio del tango. Pensé entonces en brindarles una guía acerca de qué bibliografía utilizar para introducirse en el estudio y posterior análisis del género, considerando que la información estaba dirigida a futuros musicólogos, que en ese momento eran tan ignorantes del género como yo lo soy de los vericuetos de, por ejemplo, el cante jondo. Lo que me propuse informarles no era muy distinto de lo que necesitan saber investigadores noveles en Argentina. Consideré que el primer paso necesario consistía en adquirir conocimientos sobre la historia del género, y que luego resultaría indispensable saber cómo sonaba y suena el tango en sus diversas épocas, y también qué dicen sus letras. No podía dejar fuera de consideración el baile, uno de los grandes atractivos del género en todo el mundo. En resumen, una guía elemental debía considerar un estudio analítico-histórico, uno musical-estético, uno literario y finalmente uno para la danza.

Entrando en nuestra materia musicológica, debemos incorporar el análisis musical: forma, melodía, armonía, ritmo y timbre, por lo menos; y considerar desde el análisis más técnicamente específico hasta el más general, vinculado a la estética. El conocimiento estético del tango es muy importante. Se puede suponer que si alguien está interesado en estudiar cómo están compuestos los *fugatti* de Piazzolla<sup>1</sup>, contará con suficiente material escrito para trabajar, una partitura estricta, una tradición musical académica sobre la cual basarse o a la cual contraponer el trabajo de Astor Piazzolla, y puede no resultarle tan necesario el conocimiento general del tango. En ese caso, estaría analizando esas piezas tal como se hace en música académica. Pero si quisiera, por ejemplo, estudiar la versión del tango “Malandraca” de Osvaldo Pugliese (1949)<sup>2</sup> necesitaría un saber más especializado de la tradición del tango, por la especificidad compositiva de la obra y los efectos interpretativos puestos en juego en el arreglo orquestal. En síntesis, este artículo resume en buena medida mi propia experiencia de cómo alcanzar un cierto grado de comprensión y de capacidad crítica para evaluar el tango.

## Introducción

El tango es un género complejo de abordar, con más de un siglo de historia, que acumula grabaciones desde aproximadamente 1905, y que cuenta con alrededor de veinticinco mil registros fonográficos (García Brunelli 2010: 7-13). Las grabaciones fueron numerosas en todas las etapas de su historia y cada período presenta particularidades que requieren cierta especialización para su estudio. Ello supone explorar estilos compositivos y también estilos interpretativos particulares. La problemática de los orígenes del tango (fines del siglo XIX hasta ca. 1900) resulta distinta en comparación con los períodos siguientes: Guardia Vieja (1900-1920), Guardia Nueva (1920-1935), Época de Oro (1935-1955) y Nuevo Tango (1955 en adelante)<sup>3</sup>. Este último período

<sup>1</sup> Digamos, por ejemplo, *Fuga y Misterio* de la “operita” *María de Buenos Aires*. Disponible en YouTube.

<sup>2</sup> El registro fonográfico está disponible en YouTube en varios enlaces.

<sup>3</sup> Puede haber diferentes periodizaciones, pero en general hay una amplia coincidencia en tres años clave para dividir su historia en etapas: 1920, 1935 y 1955. Puede observarse que las características musicales del género variaron

requiere, a su vez, subdivisiones para abarcarlo, pues comprende desde la obra más compleja de Astor Piazzolla hasta el reverdecimiento actual, aunque estos últimos sesenta años se caracterizaron, con una intensidad variable, por una puesta en crisis de su propia identidad y de su capacidad de generar empatía popular en su tierra.

Además, el tango no está compuesto sólo por música, sino también, como se dijo, por poesía (con características propias del género), que lejos de ser un complemento superfluo para la música, suele resultar de una gran calidad poética y de una llamativa densidad cultural. A ello se suma un baile muy particular, cuyas técnicas y estética no son fáciles de adquirir. No considerar al tango como una unidad música-letra-danza impide comprenderlo cabalmente. Tal vez sea por este panorama complejo que aún no se ha escrito una historia del tango que contemple todas sus aristas y su variedad musical y estilística. Un género similar en complejidad y longevidad, el jazz, cuenta con varias obras que lo estudian integralmente desde la música, con una especificidad musicológica variable. Joachim Ernst Berendt (1959), Günter Schuller (1968, 1989) y Ted Gioia (1997) son autores que realizan un estudio denso y bastante completo del universo del género<sup>4</sup>. En cambio, entre la profusión de historias del tango no contamos con ninguna que realice un estudio musical completo. Aunque la edición de libros sobre el género se cuenta por cientos (Marchini 2008: 53), no existen estudios musicológicos integrales.

Comenzaré el recorrido con los trabajos que se ocupan de la música. Estos pueden clasificarse en trabajos no musicológicos, de base, musicológicos y manuales de enseñanza. Posteriormente me referiré aquellos que abordan las letras y el baile. Los trabajos no musicológicos son los que no se involucran con ningún tipo de análisis musical estricto. Como es de esperar, sin embargo, muchos de ellos hablan de la música, algunos candorosamente mal, otros con corrección. En todo caso es problemático citarlos sin hacer una exégesis previa, constatando las fuentes originales de los temas musicales que estudian (ya sean grabaciones o partituras). Este corpus bibliográfico se compone de historias, diccionarios y trabajos monográficos, y la clave es ir a buscar en ellos, con sentido crítico, información histórica y estilística. Ese tipo de información, que en los buenos libros surge de un destilado de experiencia de vida de los autores, de análisis informal y de recopilación de datos, es muy útil.

Tomemos por caso a Horacio Ferrer quien afirma<sup>5</sup> sobre Enrique Camerano: “Su sonoridad apagada, su fraseo de neta filiación decareana y su vibrato profundamente emotivos configuran los puntales de una identificación absoluta con la modalidad interpretativa de Pugliese, con labor de solista verdaderamente ejemplar en *Chiqué, Mi lamento...*” (Ferrer 1980: 158).

También veamos su calificación de una etapa de Juan D’Arienzo: “[...] en la década de 1950-1960, retomó su línea original complementariamente perjudicada por un repertorio pobre, agresivo y chabacano, del que son muestras los tangos *El nene del abasto, El hipo y El chichipío...*” (Ferrer 1980: 258).

Como puede observarse, ambos casos proveen información sobre aspectos interpretativos,

---

notoriamente de una a otra etapa. Consultar al respecto el artículo “Tango” en Casares Rodizio (1999-2002).

<sup>4</sup> Existe por supuesto una extensísima bibliografía sobre jazz, que se ocupa de figuras, épocas y estilos desde niveles de divulgación hasta estudios de gran profundidad, que no viene al caso mencionar aquí.

<sup>5</sup> Tomo dos ejemplos, contrapuestos, al azar.

estilísticos y estéticos; además proponen ejemplos para constatar las afirmaciones.

En segundo lugar, me ocuparé de los trabajos de base, que comprenden los de recolección de datos y los que se refieren al coleccionismo. No espero de ellos ninguna interpretación (aunque eventualmente las contengan). Son obras de catalogación y acopio de materiales que resultan fundamentales para la preservación de los mismos y que posibilitan su posterior estudio. Lo que producen los coleccionistas como fruto de su actividad son discografías y acopios de fonogramas, fotografías, partituras y documentos. Por ejemplo, una vez que nos hemos enterado de las virtudes del violinista Enrique Camerano, buscaremos las grabaciones indicadas por Ferrer en una discografía de Pugliese, que nos señalará el sello y la fecha de la grabación y luego podremos buscar el fonograma correspondiente en una edición discográfica o en una colección<sup>6</sup>, o en Internet.

En tercer lugar mencionaré los trabajos específicamente musicológicos. Aquí podremos encontrar estudios que se ocupan de la estructura, de los estilos y de las características musicales del género. Su grado de profundidad depende mucho del tipo de publicación en el que están incluidos. Algunos son muy complejos y otros resultan más accesibles, pero todos tienen la cualidad de analizar la música técnicamente, incluir pentagramas y por ese motivo resultan esotéricos para muchos de los autores que trabajan en los otros tipos y por tanto no suelen ser consultados, ni citados.

Llegamos ahora al cuarto tipo, los manuales de enseñanza. En general son recientes y se ocupan de las técnicas instrumentales propias del tango y de los procedimientos para la confección de arreglos orquestales. Resultan muy importantes para comprender rasgos estilísticos, modalidades idiomáticas del género y sus denominaciones, que pueden ser las tradicionales (la nomenclatura proveniente del italiano por caso) o bien las que usan los músicos, coloquiales, irónicas o derivadas de los usos y costumbres. Términos como “rezongo”, “arrastre”, “satrappata” y “chicharra” pueden estar contemplados en las obras no musicológicas, pero su explicación suele ser muy vaga y difícil de comprender. En cambio, estos métodos fijan la terminología y la anudan a un procedimiento perfectamente explicado.

No pretendo ser exhaustivo en la mención de la bibliografía. Apelo a mi experiencia como investigador atento a todo lo nuevo que aparece, o a lo viejo que algún colega me señala. Trato aquí los trabajos que resultan más útiles para contribuir a un estudio musical del tango y también aquellos que, no centrándose en la música, colaboran para un correcto estudio musicológico. Como el tango es patrimonio popular rioplatense (desde 2009 Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO), mucha gente se siente compelida a editar libros o artículos de carácter anecdótico referido a artistas o historias de la más variada índole, que en la mayoría de los casos, resultan de poca utilidad. Otras veces aportan informaciones que amplían los datos que ofrecen los diccionarios sobre los artistas del género, necesariamente sucintos. En oportunidades, tal vez un solo párrafo haya merecido el tiempo de recorrer sus páginas. En cada uno estará la extensión que pretenda dar a la indagación bibliográfica, que en esta materia puede ser agotadora.

---

<sup>6</sup> Como veremos, este es un aspecto crucial, pues no existen repositorios oficiales de acceso público.

### Trabajos no musicológicos

La mayoría de los trabajos sobre tango pertenecen a este tipo. Consideraré inicialmente las historias. La primera es la de Héctor y Luis Bates (1936)<sup>7</sup>. Si bien los autores se presentan como los pioneros en la materia, refieren, sin dar datos precisos, a las historias anteriores que, según ellos, habrían fracasado en su propósito. Se deduce por algunos comentarios que esas historias anteriores fueron intentos realizados en publicaciones periodísticas. En efecto, muy poco se puede encontrar previo a la edición de su libro. Como excepción cabe mencionar el volumen de Vicente Rossi, *Cosas de negros* (1958), interesante pero asistemático, que se ocupa de algunos aspectos de la historia.

Héctor y Luis Bates sustentan su historia con entrevistas a músicos de tango, que integran la segunda parte del volumen. Estas entrevistas fueron realizadas en Radio Stentor, en el programa Tangos, Autores e Intérpretes, que comenzó el 6 de junio de 1934. El objetivo de la audición era dar a conocer los autores al gran público y fomentar el tango frente a una “corriente de extranjerismo” representada por otros géneros, sobre todo el foxtrot. Además, consideraban que el tango pasaba por un mal momento porque era desplazado de los cines por las películas sonoras (1936: 8-10).

En la primera parte del libro, luego de una breve y candorosa síntesis sobre la historia de la música universal (12-14), Bates y Bates abordan las historias del tango y el origen de la palabra “tango”, y proponen tres etapas: orígenes (1870-1900, subdividida a su vez en orígenes y primeros tangos), formación y desarrollo (1900-1920) y tango canción (1920-1936). Además el libro contiene, en cada una de las etapas, apartados dedicados al tango en el extranjero (Europa, Estados Unidos y Oriente) y una breve referencia a las letras. En la segunda parte del libro se incluyen las biografías de 75 figuras notorias del género y sus reportajes. Al final del volumen, se incluye la siguiente aclaración: “En preparación el segundo tomo “La historia del tango” (Tercera época). Sus intérpretes”<sup>8</sup>.

En esta obra, se recurre en oportunidades a escritos de Carlos Vega y de Vicente Rossi, y también a informaciones que les proporciona un músico de larga trayectoria, de apellido Chappe. No resulta claro qué informaciones se obtienen de él ni cuánta información proviene de los reportajes. Las afirmaciones de Bates y Bates resultaron luego canónicas y han sido repetidas muchas veces en forma acrítica. Actualmente algunas de ellas han sido objeto de revisión. Al referirse al vocablo tango y a la historia del género, los autores afirman que el tango es el resultado de un proceso de hibridación entre el candombe, la habanera y la milonga. Asimismo, aseguran que la particularidad del tango está en el ritmo y la interpretación, y que ha variado mucho con el tiempo. Recordemos que al momento de la publicación del libro (1936), el público diferenciaba entre orquestas “modernas” y de la “guardia vieja”. Los mencionados autores, por un lado, sitúan el tango en las afueras de la ciudad (Bates y Bates 1936: 22) aunque afirman que pronto dejó aquellos lugares para alcanzar una mayor categoría, pero sin adquirir aún popularidad entre la

---

<sup>7</sup> Suele decirse que eran hermanos (Ferrer 1980: 96), pero en realidad eran primos (Bates 2007: retirada de contratapa).

<sup>8</sup> Existe una edición postmortem de ese segundo volumen, con el título *La historia del tango. Tomo II Los intérpretes*, en la cual se nombra a Héctor Bates (2007) como autor y a Ángel Martín Sandoval como recopilador.



aristocracia, debido a que “su ritmo dulzón y sentimental a cuyos compases se despertaban bajos instintos, correspondía más bien al pueblo orillero...” (1936: 22). Por otro lado, niegan la incidencia del tango andaluz, del que habla Vega, esgrimiendo argumentos tan débiles como los de él.

Bates y Bates se ocupan de los primeros tangos (datados en 1880) y afirman que la danza toma los cortes y quebradas de la milonga que fueron los secretos de su éxito ya que “los antiguos bailes no permitían aquellos rozamientos con la pareja de manera que, como factor primordial del suceso que tuvo, debe apuntarse una razón sensual” (34). Al decir de los autores, los contenidos de las letras y la procedencia marginal del género dieron origen a la leyenda de que el tango era un baile amoral. También se informa sobre la gran demanda que tenían los músicos y la presencia de músicos callejeros.

El libro de Bates y Bates continúa describiendo las siguientes épocas del género aunque de manera confusa y asistemática. Por ejemplo, se les suele adjudicar a los autores el haber implantado la leyenda del origen prostibulario del género, debido a la falta de claridad en sus afirmaciones. En realidad los autores no sólo hablan de la vida del tango en sitios marginales, sino también de su pronta socialización generalizada. Su visión de la danza es realista, frente a la interpretación del tango un tanto pacata de Vega, que además de españolizarlo pretende quitarle toda intención secundaria al estrecho abrazo y a sus provocativas figuras. Asimismo, confunden un poco al lector por la falta de exactitud en la datación cuando describen el cambio en el orgánico de los conjuntos. Hay afirmaciones interesantes, que seguro provienen de las entrevistas realizadas, como por ejemplo que el público, en virtud de la preferencia que siente por el bandoneón, casi no toma en cuenta a los otros instrumentos. Según los autores, el aficionado de la época iba a escuchar a Juan Maglio “Pacho”, a Vicente Greco, a Eduardo Arolas, a Domingo Santa Cruz, los primeros grandes bandoneonistas, lo cual confirma lo que encontramos muchas veces mencionado en las biografías de los músicos o en algunas crónicas. Afirmaciones como “En ese momento el tango era todavía jugueteón, alegre, viril, no como el que ahora conocemos, demasiado triste y llorón” (Bates y Bates 1936: 44)<sup>9</sup>, nos llevan a pensar si no tomaron este concepto de los escritos de Borges sobre el tango y si luego Borges no se refirió a ellos como indiscutidos y definitivos historiadores del género, dado que sus apreciaciones eran coincidentes.

En algunos pasajes se deslizan hacia el género ensayístico. Así, por ejemplo, afirman que “La cumparsita” es el primer tango que se ejecutó en 4/8 en 1914 y que fue por esta obra que el

---

<sup>9</sup> Esta afirmación es coincidente con la opinión de Borges y habría que preguntarse si están influenciados por él. Borges, a su vez, citará luego reiteradamente a los Bates como historiadores infalibles. A mediados de la década de 1920, Borges se había ocupado por primera vez del tango, y luego no dejó de hacerlo a lo largo de toda su vida. Ya desde esas primeras intervenciones hizo una distinción férrea entre tangos viejos, de índole “pendenciera” y alegre – que le gustaban– y los tangos más “nuevos” o “actuales”, que repudiaba por “quejumbrosos” y sentimentales. Esas definiciones iniciales de los años 20 son coherentes con el Borges criollista, que está creando por entonces su mito poético de las orillas y del compadre, las cuales con escasos retoques se sostienen y reformulan a lo largo de décadas, diseminadas en artículos, conferencias, entrevistas y memorias. La oposición entre tangos nuevos y viejos es subrayada en observaciones dispersas, referidas tanto a la música como a la letra, pasando por los autores, los instrumentos y las costumbres de la danza (Stratta y García Brunelli 2015).

acompañamiento pasó del ritmo de habanera al *marcato* (cuatro corcheas en el compás de 4/8). Podría ser una excelente explicación de lo que efectivamente ocurrió alrededor de 1917 (el cambio en el ritmo de acompañamiento). Pero cuando recurrimos a las grabaciones, como la de Roberto Firpo y Alonso Minotto en 1916, comprobamos que el acompañamiento sigue siendo puntillado (como el de la habanera o la milonga).

En el apartado sobre las letras encontramos que los autores ignoran el advenimiento de un nuevo tango cantado, como fue “Mi noche triste”, asunto que actualmente está fuera de discusión. Más adelante, argumentan que se ha insistido en que, antes de 1920 cuando apareció “El pañuelito” de Juan de Dios Filiberto, los tangos no tenían letra. En realidad sí la tenían, pero no se difundían porque reflejaban el ambiente turbio que les daba vida. Para reforzar esta afirmación se incluyen cuatro fragmentos procaces. Además de “El pañuelito”, se mencionan como ejemplos de tangos con letra popularizados a “La morocha” (1905) y “El apache argentino” (1913), y contraponen la temática procaz de ese tango cantado primigenio con el “sentimentalismo cursi” del tango de 1936. Un comentario final al respecto en el que los autores se manifiestan evidentemente ofuscados con el tango cantado, incluye un pedido de censura previa de las letras.

Ya en la segunda parte, las biografías de los autores, en general breves, comienzan con un panegírico dedicado al entrevistado, para luego presentar datos biográficos y anecdóticos. Eventualmente, de algunas de ellas puede surgir información de interés. El hecho de que ambos autores fueran periodistas permite observar cuestiones de recepción de la época. Por ejemplo, en el reportaje a Elvino Vardaro critican su alambicado estilo rítmico y preconizan la necesidad de un ritmo claro yailable sin tantas complejidades. De este modo, reflejan la realidad de esos años, el agotamiento de la complejidad del estilo de De Caro y la necesidad de simplificación tanto de la escucha como de la música para el baile. En síntesis, se trata de una obra que no se puede eludir, pero resulta muy difícil de consultar, como ya he comentado, por su falta de sistematicidad. Por ser tan famosa y citada, he considerado necesario extenderme un poco sobre su contenido. Sería deseable que se realizara una reedición crítica que incluyera herramientas básicas como índices temático y onomástico.

De fundamental importancia son las obras de Horacio Ferrer de 1960 y 1980. *El tango. Su historia y evolución* (1960) es un breve volumen que se ocupa de deslindar las guardias vieja y nueva, según sus características y estilos interpretativos. El libro incluye un cuadro que grafica el esquema cronológico de influencias estilísticas que se produjeron entre las orquestas desde 1920 hasta 1960. Este cuadro resulta fundamental para comprender el devenir estético del tango durante su etapa más creativa. La otra obra fundamental de Ferrer es *El libro del tango* (1980), que se compone de una crónica y un diccionario. Si bien en la crónica Ferrer ha cedido a la tentación de plasmar su verborragia, y por ende resulta muy difícil entresacar informaciones concretas, en el diccionario ha sido muy conciso incluyendo en cada entrada los datos esenciales de los principales actores del género (compositores, intérpretes, directores), y un breve y muy preciso encuadre estilístico, estético y cualitativo de cada uno, remitiendo siempre a grabaciones, con lo cual su criterio puede ser corroborado. Ferrer observa el tango desde el punto de vista de un estudioso contemporáneo, amante de las formas progresistas del género y desde esa óptica fija un canon que no se abstiene de incluir a unos por sus méritos y de señalar a otros por su mediocridad,



chabacanería o falta de gusto. También introduce voces que se ocupan de cuestiones generales: desde el bandoneón hasta el arreglo musical, modismos propios de los músicos, algunos países vinculados a su historia –como Japón–, y varios aspectos que seguramente fueron considerados por Ferrer de una manera asistemática pero siguiendo las necesidades propias de la obra. Si bien no era musicólogo, Ferrer empleó correctamente los términos y conceptos musicales y demostró ser un oyente experto del género. Su metodología consistió en combinar datos biográficos con cuestiones estilísticas vinculadas casi siempre a grabaciones o partituras.

Por último, merece destacarse por su formato, aun cuando haya sido pensado como obra de divulgación, un tercer libro de este autor, titulado *Historia sonora del tango* (c. 1966), que además de presentarse como un ajustado resumen de la vida del género, incluye tres discos de plástico flexible, de 33 rpm, incorporados como hojas del volumen, que permiten ser colocados sobre una bandeja giradiscos para su reproducción. Los fragmentos de los ejemplos seleccionados son sumamente precisos e ilustrativos.

Una obra tan extensa como desapareja es la *Historia del Tango* presentada por la editorial Corregidor. Se trata de una colección de artículos escritos por diversos especialistas que abarca fundamentalmente la música y las letras. Salvo los dos últimos volúmenes dedicados al siglo XXI, el baile no se trata en sus artículos. El editor responsable fue Manuel Pampín y la coordinación estuvo a cargo de Juan Carlos Martini Real (1976-2011). Así surge de la primera edición del volumen uno (1976), pero los datos acerca de la dirección de la obra devienen inciertos a lo largo de los 21 tomos que abarca hasta hoy el ambicioso proyecto. En la página web de la editorial se agrega a León Benarós como tercer director, aunque luego se nombra a Martini Real como coordinador. Este tipo de imprecisiones ya evidencia una falta de sistematicidad que debería tener un trabajo a cargo de una cantidad tan grande de autores. La ausencia de un índice general y la inclusión de breves notas sueltas que operan como comentario de los textos principales desordenan aún más el conjunto. Se trata de artículos que por lo general estudian la historia del género. Los aspectos musicales se analizan con mayor precisión cuando el tema cae en manos de escritores como Blas Matamoro o Luis Adolfo Sierra, que tienen un manejo más preciso de la terminología musical. Pese a sus defectos, resulta una de las obras más citadas debido a que abarca una amplia gama de temáticas.

Blas Matamoro aportó a la bibliografía tanguística tres libros pero su más notoria colaboración a la comprensión del género fue *La ciudad del tango* (1969). Es un volumen relativamente breve (223 páginas), pero en el que tal vez por primera vez se realiza un intento sistemático de relacionar el devenir del tango con la realidad sociopolítica del país. Matamoro es un auditor inteligente, aunque cuando realiza análisis musicales resulta necesaria una exégesis recurriendo a partituras y grabaciones pues su terminología y criterios pueden resultar muy confusos. No conviene, de todos modos, abandonar en seguida el intento de comprender esos análisis, pues detrás de ellos pueden ocultarse hallazgos interesantes. Por ejemplo, cuando estudia del estilo de Julio De Caro, se embarca en una detallada descripción de su tango “El monito”, en la que se mencionan cantidad de compases, secciones y melodías, aunque con terminología imprecisa. Matamoro arriba a la conclusión de que este tango resulta fundamental “para rastrear el origen del tango estructural que apareció como la gran revolución del 50” (1969: 111-12). A

pesar de no brindar una definición, Matamoro utiliza esta noción de “tango estructural” que tampoco es de uso corriente en la historiografía tanguística. Muchas veces cuando se invierte tiempo y trabajo en recurrir a la grabación y a la partitura puede hallarse información interesante, como en el caso siguiente. Resulta que “El Monito” está compuesto con una insistente reiteración de un motivo simple, con lo cual tal vez la referencia a un “tango estructural” esté remitiendo a los tangos realizados sobre una célula melo-rítmica, como también ocurre con el famoso tango “La yumba” de Pugliese, que si bien no es de los cincuenta, sino un poco anterior (1946). En definitiva, fuera su intención o no, hay un aporte analítico que nos mueve a reflexión y eventualmente nos lleva a un hallazgo que puede ser significativo.

Matamoro sobresale entre los escritores que se dedican al tango por su agudeza y su afán desmitificador. Así lo demuestra en su monografía sobre Carlos Gardel (1971a) en la que discurre sobre su nacionalidad, antecedentes penales y extracción oscura, aunque rescata, afortunadamente, al cantor. En ese tono concluye su ensayo: “Es hora de que descolguemos del altar el ídolo apolillado y falaz y nos dediquemos a conservar el recuerdo de un hombre cuya forma de trascender fue su incomparable arte de cantor” (1971a: 105). Sin embargo, su audición a veces pierde el rumbo. En el capítulo “Carlos Gardel, cantor de tangos”, Matamoro (1971a: 73) se equivoca al afirmar que Gardel canta la primera voz en el dúo con Razzano y se confunde, además, con las tesituras. Comenta que Gardel es tenor lírico ligero, cuando en realidad Gardel era barítono. Lo que ocurre es que la velocidad de los discos de esos años no estaba estandarizada y al reproducirlos en 78 rpm suelen escucharse acelerados (más adelante me ocuparé de este detalle técnico que incide sobremanera en la percepción de muchos estudiosos). Por ejemplo, la grabación de la cifra “Entre colores” grabada por el dúo Gardel-Razzano en 1917 (matriz A33, disco 18000B), para escucharla correctamente hay que reducir la velocidad en un equivalente a 70 cents. Así se nota entonces claramente que Gardel es un barítono y que está cantando la segunda voz. Matamoro también es impreciso y se confunde cuando afirma que a Gardel: “Le resultaba fácil cantar con guitarras, porque los guitarristas lo seguían y sabían esperarlo en cualquier embrollo rítmico. En cambio la orquesta no le caía tan bien y sus actuaciones con ella fueron escasas” (1971a: 82). En realidad Gardel era un maestro del rubato tanguero (lo definió y canonizó él, antes que nadie) y ese rubato siempre funcionó por encima de un acompañamiento de las guitarras de pulsación regular. En cuanto al acompañamiento de orquesta, obviamente era tan regular como el de las guitarras y raramente podrían provocarle inconvenientes a un profesional como Gardel.

En la *Historia del tango* (1971b), Matamoro resume en parte lo ya escrito en *La ciudad del tango* de manera un poco menos rigurosa. Desconcierta, por ejemplo, la poca importancia conferida a Agustín Bardi, a quien dedica un comentario por lo menos raro:

Entre sus tangos, la mayor parte están en la línea impresionista, reflejos de paisajes campesinos o acontecimientos cercanos: por ejemplo, el primero, *Vicentito* (1912), está dedicado a Vicente Greco; *Qué noche*, a la nevada sobre Buenos Aires de 1918; *Tinta verde*, a la tinta que usaba en su empleo; igualmente: *Se sentaron las carretas*, *El baqueano*, *El cuatrero*, *El buey solo*, *Gallo ciego*, etcétera (1971b: 25).

El calificativo “impresionista”, si nos atenemos a la definición del DRAE, refiere a un “estilo literario o musical que traduce una determinada experiencia mediante la selección subjetiva de

algunos de sus componentes”. En este caso los títulos son sólo eso, y la música no remite a nada de lo que ellos pudieran denotar. En síntesis, los escritos de Matamoro son interesantes pero requieren de una continua y cuidadosa exégesis. Con mucha frecuencia en sus libros queda claro que no maneja una cronología clara de las grabaciones.

La historia del tango de Horacio Salas (1986) es una de las más populares, traducida a siete idiomas y con diez reediciones. Seguramente su atractivo se debe a la escritura dúctil de Salas, que es un notorio poeta y ensayista. Con una extensa bibliografía de aproximadamente 300 títulos, en su mayoría ensayística y literaria, Salas aprovecha, con agudeza y sabia dosificación, anécdotas provenientes del largo devenir del tango, cuya historia es por demás jugosa, y vincula las diversas etapas del género con las circunstancias sociopolíticas de la Argentina. La ya mencionada *Historia del tango* compilada por Editorial Corregidor es a menudo su fuente histórica. Para explicar las características musicales del género recurre esencialmente a Blas Matamoro (1969) y Luis Adolfo Sierra (1966). Estos últimos son lúcidos oyentes del tango y buenos analistas de estilo, pero carecen de habilidad para transmitir cuestiones técnico-musicales y no remiten con exactitud a partituras o registros fonográficos para fundamentar sus afirmaciones. Por lo tanto es difícil seguir las argumentaciones de Salas sin un conocimiento previo bastante profundo de la temática. Y aún así, muchas veces se pierde el sentido de lo que quiere transmitir. A veces extensas citas se malogran por no transcribir correctamente el original y se tornan en parte incomprensibles, como por ejemplo algunos aspectos del estilo de Julio De Caro en los que toma como fuente afirmaciones de Matamoro (Salas 1986: 137). Este estudio, entonces, más que en la historia del género focaliza su sentido cultural y las semblanzas de sus artistas. Puede resultar útil como lectura complementaria de fácil acceso ya que cuenta con un índice onomástico que lo permite.

La *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*, de Luis Adolfo Sierra (1966), es una descripción estilística y una explicación de las continuidades y cambios en los estilos del género. Comparte con Ferrer una intención canonizadora, pero por momentos se impregna de una rigidez clasificatoria entre progresistas y tradicionalistas que convendría revisar. Es una historia de las “guardias” del tango, pero enfocada estrictamente en el tango instrumental y en cómo han ido cambiando los estilos de interpretación y de orquestación.

Un nuevo enfoque sistemático es el que realizan Enrique Binda y Hugo Lamas (1998), a través del cual se analizan los tópicos recurrentes de la historia del tango presentes en la bibliografía y se busca demostrar los hechos a partir de documentos. Lo que llevó a los autores a encarar la empresa fue la necesidad de dilucidar aspectos confusos en algunos momentos de la historia del género, especialmente aquellos anteriores a la década de 1920. Luego de indagar en la bibliografía existente y constatar que pese a su abundancia adolece de defectos básicos tales como ausencia de cronologías, dataciones inválidas y repetición de afirmaciones originalmente no sustentadas en pruebas documentales, encararon un estudio basado en documentación verificable. A partir de la búsqueda de referencias en fuentes documentales, se propusieron estudiar el tango como un aspecto de la vida cotidiana, mediante el análisis del contexto global en el cual transcurre. El trabajo se respalda en un sistema de citas profuso y complejo. Los documentos que se citan son individualizados en notas al finalizar cada capítulo. En muchas ocasiones se transcribe, en dichas notas, la totalidad del texto utilizado, cuando los autores lo consideran de interés, y muchas veces

estas extensas anotaciones generan, a su vez, referencias que remiten a las fuentes documentales. Una falencia del volumen es la falta de un listado que indique todas las publicaciones y repositorios que han sido indagados, lo que daría una idea cabal de la amplitud de la búsqueda. No obstante, por el origen de los documentos especificado en las notas y la cantidad de referencias que hallaron, puede inferirse que el corpus con el que han trabajado ha sido muy importante y abarcó ampliamente el período estudiado. Entre los repositorios indagados se destacan el Archivo Policial, el Centro Histórico Policial, la Biblioteca Nacional, el Registro de la Propiedad Intelectual y el Archivo General de la Nación. Tampoco cuenta con una bibliografía final, y si bien el trabajo no se apoya en el estudio de la bibliografía, es evidente que han consultado alguna literatura de época, pues surge de las citas de cada capítulo. Los tópicos sobre los cuales Binda y Lamas indagaron, muchas veces interrelacionados, se presentan en 22 capítulos. En cualquiera de ellos se encuentra información sumamente interesante tomada de los repositorios originales, con la consecuente interpretación de los autores. Se puede destacar el capítulo XXII, titulado “Hacia dónde giran los discos”, en el que los autores aportan datos muy precisos acerca de cuántos tangos se grabaron a principio del siglo XX, qué pasó con otros géneros, y cuál fue su porcentaje de presencia discográfica respecto del tango. El tema tratado se superpone con el estudiado por la *Antología del Tango Rioplatense, volumen I* (Novati 1980), que va desde los orígenes hasta 1920, sin que se produzcan notorios roces. Pueden considerarse trabajos que se complementan. En muchos aspectos el libro de Binda y Lamas, que no se ocupa de la música en sí, amplía y aclara aspectos históricos ya tratados en la *Antología*. Otras veces, por supuesto, aporta interesantísima información desconocida hasta ese entonces.

*El tango, el bandoneón y sus intérpretes* es una obra dedicada a los bandoneonistas, organizada cronológicamente, desde los primeros intérpretes hasta donde se proponga llegar el autor, Oscar Zucchi (1998-2008). Compila datos biográficos, artísticos, reportajes y discografías de los intérpretes más notorios del instrumento. Los cuatro tomos publicados hasta el momento abarcan las generaciones de bandoneonistas desde 1865 hasta 1925. Es un trabajo importante y muy útil, que recopila trabajos previos y elaboraciones propias del autor.

Existen algunos estudios cronológicos como la *Historia Artística de Carlos Gardel*, en el cual su autor, Miguel Ángel Morena (1983), confecciona una suerte de agenda *ex post* de la actividad artística del cantor con asombrosa cantidad de datos, que pueden ser de gran utilidad para seguir su trayectoria. Sobre Gardel hay un número incalculable de trabajos de todo tipo. Los más serios son las biografías de Simón Collier (1986) y un exhaustivo trabajo realizado por Julián y Osvaldo Barsky (2004).

El campo de la biografía suele ser otra vía de acceso importante a, por lo menos, una parte de la historia del tango. Una biografía más que merece destacarse, por ejemplo, es la de Astor Piazzolla escrita por María Susana Azzi y Simon Collier (2000). Un sinnúmero de artistas menos conocidos constan en los diccionarios. Muchos otros han sido objeto de estudio por parte de Roberto Gutiérrez Miglio (1992-1999), que se ha ocupado de cantores y cancionistas. Existen también algunas autobiografías notorias, como las de Francisco Canaro y Julio De Caro que aunque son de consulta insoslayable, por la trayectoria de esas figuras y porque traslucen la posición estética de los autores, no son muy precisas en cuanto a cronología. Con respecto al

estudio de un artista individual, posiblemente el que haya suscitado hasta el momento mayor interés es el de Astor Piazzolla. Pero como además su obra ha sido abordada con mucha frecuencia por la musicología, me referiré a los estudios sobre su persona y su obra en el apartado de estudios musicológicos.

### Trabajos de base

Un aspecto fundamental asociado al estudio analítico del tango es el coleccionismo. Ante la ausencia de una política oficial de conservación de los discos de tango, o el fracaso de los mecanismos dispuestos para la misma<sup>10</sup>, el coleccionismo privado ha preservado las grabaciones de tango sobre todo de las épocas más vulnerables, con más riesgo de pérdida, que son las tres primeras décadas del siglo XX. Gracias a los coleccionistas, la gran mayoría de los discos se ha conservado. La posibilidad de acceso a las colecciones, no obstante, depende mucho de la personalidad de los poseedores de cada colección. Desde hace ya algunas décadas, el interés de aficionados extranjeros ha motivado que algunas de las colecciones más importantes de Argentina fueran vendidas al exterior. Por ejemplo, una tan importante como la de Juan Alfuso fue vendida a un particular de Japón (Ferrer 1980: 247). Si bien la colección no permaneció en Argentina, afortunadamente, a partir de la existencia de esos materiales en Japón, se han realizado en ese país ediciones completas y cronológicas de los discos de los principales músicos. Primero se editaron en vinilo y luego en CD. Los responsables de esas compilaciones fueron fundamentalmente los coleccionistas Akihito Baba y Yoshihiro Oiwa.

Las discografías son una herramienta fundamental para el coleccionismo. Una discografía es un listado de las grabaciones realizadas por un artista o por un sello discográfico. Una buena discografía incluye los detalles correspondientes a cada grabación y edición, es decir, el número de matriz original, el número de disco editado, la fecha de grabación, los músicos intervinientes y otros detalles de importancia. El mejor método de ordenamiento es el cronológico, a partir del cual se puede realizar otros tipos de clasificaciones.

En Argentina, las discografías de tango existentes se deben en gran medida al trabajo de compilación realizado por Carlos Verduri sobre los libros de registro de las compañías grabadoras. Sobre la base de esos listados, otros estudiosos realizaron sistematizaciones cronológicas, alfabéticas y de otro tipo, y procedieron a su publicación, por lo general como ediciones de autor, de enorme importancia para una musicología empírica aplicada al tango. Nicolás Lefcovich ha editado numerosas discografías, como por ejemplo las de Osvaldo Fresedo (Lefcovich 1987) y Julio De Caro (Lefcovich 1988). Estudios posteriores lograron resultados de gran interés como la discografía completa de Francisco Canaro realizada por Christoph Lanner (2010), consultable en Internet. De esta forma, el detalle de la gran mayoría de las grabaciones realizadas entre 1920 y 1960 está disponible. Más compleja es la situación de las discografías previas a 1920. Las

---

<sup>10</sup> En general los discos de música popular se suelen considerar bienes de consumo por lo que las políticas culturales no les prestan mucha atención. Aunque esto ha cambiado en las últimas décadas, el tango ha sufrido el olvido o la indiferencia desde sus orígenes. Un ejemplar de cada disco editado debió ser depositado por ley en el Archivo General de la Nación, pero se produjo un evidente fracaso en la política de conservación de estos materiales, pues no se ha cumplido con el depósito o se han perdido muchos de ellos.



grabaciones de esa primera etapa son muy numerosas y afortunadamente han sido compiladas por Enrique Binda (García Brunelli 2010), aunque el trabajo se mantiene inédito.

En algún momento de una investigación en curso deben cruzarse dos cuestiones: una, la certeza de que algo se ha grabado, que surge de las discografías, y otra que podamos acceder al dato sonoro, el fonograma. Sólo lo podríamos escuchar si se ha conservado y podemos acceder al mismo. Eso depende de que se pueda acceder a la colección o de que el material se haya reeditado. La necesidad de resolver ese problema me ha llevado a sistematizar en un pequeño volumen la cuestión discográfica con la edición de fonogramas, para saber no sólo cuánto grabó cada quien, sino también si ese material está disponible y cómo se accede a su escucha (García Brunelli 2010).

Un tercer dato, que surge una vez que obtenemos una grabación, es la velocidad de reproducción (en revoluciones por minuto o rpm). Supuestamente todos los discos de *shellac* (pasta o goma laca) se reproducen a 78 rpm. Sin embargo, las condiciones materiales de la industria discográfica hasta casi fines de la década de 1920 no permitían controlar con exactitud la velocidad a la que se imprimían las matrices. No está muy claro, además, cuándo se estableció el estándar de 78 rpm. Mientras tanto, si un disco se imprimió, por ejemplo, a 74 rpm y se reproduce a 78 rpm, el resultado es que además de escucharse a un tempo más acelerado, las frecuencias suben un semitono. Analizando grabaciones de ese período se pueden encontrar diferencias de hasta un tono y medio, lo cual ha llevado a construir diversos absurdos en la historia del tango, como por ejemplo que Gardel era tenor pero luego se convirtió en barítono. En realidad cuando se corrigen las velocidades, siempre escuchamos al Gardel barítono. Este tema y todas sus implicancias han sido tratados por Binda y García Brunelli (2015).

### Estudios musicológicos

Carlos Vega fue el primero en efectuar un abordaje musicológico sobre el tango. La teoría que presentó sobre los orígenes del género, debido a su trascendencia como investigador, ha sido muy influyente y citada como una voz autorizada e indiscutible, sobre todo por el campo no musicológico. Entre sus publicaciones contamos siete artículos en revistas y tres capítulos de libros datados entre 1932 y 1966 (Cámara de Landa 2015: 373-430). Son especialmente citados el que versa sobre los orígenes, publicado en el libro *Danzas y canciones argentinas* (1936) y el capítulo sobre coreografía del tango en *El origen de las danzas folklóricas* (1956). Vega retoma sus investigaciones sobre los orígenes del género a mediados de 1955 (Kohan 2015: 280) con el proyecto de un libro que deja inconcluso e inédito debido a su muerte acaedica en 1966 y que fue editado finalmente por Coriún Aharonián (2007). Vega niega toda incidencia africana y afroamericana sobre el tango y pretende demostrar su origen español. Le atribuye al tango español una prosapia medieval, para garantizar su pureza hispánica, en tanto que actualmente se considera que el tango, que se difundió en España a principios del siglo XIX, fue originario de las colonias (Núñez 2002: 154-156, citado por Kohan 2015: 294). Vega es la contrapartida, entonces, de la teoría americanista del origen del tango que deriva de los estudios de Carpentier (1946) y de la *Antología del Tango Rioplatense* (Novati 1980). Adhiere a la corriente de pensamiento pro-hispánico que comenzó a principios del siglo XX en Argentina como reacción a los enormes caudales inmigratorios recibidos en el país y que consiguió que, desde los sectores oficiales, se



promoviera con fuerza la idea de una identidad nacional de raíces hispánicas. Es en ese contexto que Vega propendía a la construcción de una identidad originaria española para el tango (Kohan 2015: 297).

Las apreciaciones más acertadas de Vega han sido retomadas en la *Antología* (Kohan 2015: 288) que resume sus hallazgos, desecha su propuesta hispanista y establece un criterio más realista sobre el origen del tango. Por lo tanto no resulta absolutamente necesario recurrir a sus escritos, o eventualmente manejarlos con la prudencia del caso, a través de los estudios críticos de Novati (1980) y Kohan (2015), y los que se mencionarán acerca de los orígenes afro-americanos.

Los dilemas documentales, analíticos, exegéticos, históricos que plantea el tango han sido abordados con bastante éxito por la *Antología del Tango Rioplatense, Volumen 1* (Novati 1980), realizada y editada por el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Es un trabajo pionero en la investigación sobre música popular, ya que cuando se finalizó su redacción (1975) ese campo de estudios era casi inexistente y la música popular urbana era considerada un objeto que no merecía la atención académica. El criterio para afrontar un tema tan complejo fue el de trabajo en equipo, concluyendo con la redacción de artículos independientes para abarcar los aspectos históricos, musicales, los relativos al baile y a la cuestión interpretativa. El resultado fue la edición de una caja conteniendo tres discos de vinilo de larga duración y un libro con el mismo formato (30 x 30 cm).

El artículo histórico de la *Antología* debió lidiar con el difícil y controvertido tema de los orígenes, los sitios en los que se desarrolló, su temprana socialización y su diáspora internacional. Ese terreno ya había sido transitado por Carlos Vega, de quien los autores tomaron algunas ideas y fustigaron otras. Por ejemplo, los autores admiten que el origen se produjo en un proceso casi imposible de reconstruir y que el tango derivó de la habanera, la milonga y el tango español del teatro, en tanto que niegan por inexistente un cierto “tango andaluz” planteado por Vega muy vaga y tendenciosamente (Kohan 2015), y desestiman la influencia de los africanos esclavizados en el Río de la Plata. La ausencia de estudios posteriores, han dejado a esta antología como casi único referente académico de los orígenes del tango, y algunos aspectos como la participación de los afrodescendientes del Río de la Plata, han quedado desactualizados y merecen una puesta al día. Aquí se plantea un dilema epistemológico ya que en general se encara el estudio del tango como una música europea (estudios de armonía, melodía y ritmo en el sentido tradicional) y desde ese punto de vista se trata de dilucidar, si en el tango estabilizado alrededor de 1900 puede rastrearse algo que remita a la cultura afro-argentina (García Brunelli 2013). Otra forma de estudiar el fenómeno plantea que “el desinterés [de los investigadores] por estudiar el tango desde otra perspectiva que no sea la europea, permite inferir que aún hay mucho, y original, por decir sobre la cuestión si se adopta un plano analítico más amplio, integrador de un enfoque afrocéntrico.” (Cirio 2010). Eventualmente, ambas posturas aceptan la participación afrocriolla en la gestación del tango, aunque aún persiste cierto grado de aceptación de la tesis que la niega, sostenida por la *Antología*.

La estructura del tango rioplatense fue analizada por Irma Ruiz y Néstor Ceñal (1980), quienes trabajaron con 900 partituras de época y arribaron a la conclusión de que las características del motivo que da comienzo a las secciones es mayoritariamente lo que genera el

tipo de estructura que la misma en definitiva exhibe. O sea que descubren una particularidad intrínseca del género. Esta interesante veta fue continuada por Pablo Kohan (2010) para la etapa siguiente del género (1920-1935) pero ha sido sistemáticamente ignorada por cuantos han incursionado en su análisis. Por ejemplo, en un artículo de Alejandro Martínez y Edgardo Rodríguez que se plantea como una contribución al análisis formal del tango, con respecto a la *Antología* los autores sólo dicen que “su terminología, que distingue motivo, consecuente, frase y cláusula presenta dificultades y algunas inconsistencias” (2012: 2), pero no entablan diálogo con su propuesta, sino que directamente proponen un análisis formal funcional aplicando los conceptos de la *Formenlehre* de Schoenberg, profundizada más tarde por William Caplin. Aquí encontramos otra profunda controversia epistemológica: ¿analizamos el material a partir de lo que el material nos sugiere, nos muestra o requiere, o aplicamos una fórmula preexistente tomada de otro contexto? Evidentemente esta última perspectiva puede funcionar bien, pero tal vez sean más ricos los resultados obtenidos por la primera.

Tratándose de música popular es imprescindible incluir en el análisis el estudio de las partituras. Eso lo cumple la *Antología* presentando 48 fonogramas de época, elegidos entre los quinientos con los que se trabajó, que fueron seleccionados y proporcionados por especialistas (coleccionistas, aficionados, es decir, expertos desde una perspectiva *emic*). Esa colección de fonogramas, una muestra representativa de las grabaciones realizadas desde el comienzo de la industria fonográfica hasta 1920, representa una puesta en valor de la historia sonora del género, que demuestra su riqueza y profundidad cultural. No hubo compilaciones previas de esta naturaleza y son pocas y parciales las posteriores.

En la *Antología* las letras no son tratadas específicamente. El tango era mayoritariamente instrumental y las letras estaban muy ligadas a lo teatral, o al circuito de novedades, o a la picaresca o eventualmente lo procaz, sicalíptico o escatológico. No obstante se da cuenta de las letras que fueron socializadas públicamente y de sus características. Tal vez hubiera merecido el tema un tratamiento más profundo, pero, como veremos, otros trabajos surgidos desde el campo literario han dado cuenta de esa problemática.

En la *Antología* también se dedica un artículo al baile (Cuello 1980). Si bien la parte histórica está bien resuelta, la técnica está explicada con el sistema de notación Laban, que resulta engorroso y para nada da cuenta de las tan particulares características que hicieron del tango bailado un éxito de carácter internacional.

El segundo volumen de la *Antología* está actualmente en proceso de realización. A la luz de la selección sonora que ya se ha editado (Goyena 2014), la metodología aplicada será similar a la del primer volumen, ya que se incluyen artículos separados relativos a la historia, la interpretación, las letras y la estructura, en un cuadernillo de 48 páginas. Comprende 75 fonogramas que reflejan la producción realizada entre 1920 y 1935. Nuevamente es un buen acercamiento a la realidad sonora del tango en esa época, mostrando todos sus matices. Es de suponer que se realizarán luego sucesivos volúmenes para abarcar lo que resta de la historia del género, con lo cual se contaría por primera vez con un estudio musicológico amplio y totalizador.

Mientras tanto, desde la edición en 1980 del primer volumen, otros trabajos parciales han surgido. En el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Casares Rodizio 1989-

1992) [DMEH], el tango ha merecido una atención destacada. Se lo ha tratado en los artículos generales “Argentina”, “Buenos Aires” y “Tango”, y además se han incluido las voces correspondientes a los músicos que han sido compositores y directores, excluyendo a quienes fueron solamente intérpretes. Por lo tanto abarca un rango menos amplio que el diccionario de Ferrer, que sí incluye a los intérpretes. Los artículos del *Diccionario* han sido redactados por musicólogos y su profundidad depende del grado de compromiso de cada autor con el tema tratado y del espacio asignado a cada una de las voces. Corresponde destacar que una de las obras de base para la confección de esas voces ha sido el ya mencionado *Libro del tango* de Ferrer (1980), sobre cuya información se aplicaron criterios musicológicos de escucha y valoración y se amplió el estudio en la medida de lo necesario. Es decir, que, de alguna manera, el DMEH replica, con una mirada crítica, el canon tanguístico de Ferrer.

El estudio realizado por Pablo Kohan (2010) es muy interesante. En él, como adelanté, retoma la metodología de análisis estructural de la *Antología* y propone una clasificación de estilos compositivos de la segunda etapa del género, incluyendo análisis musical con enlaces para la audición de los ejemplos en Internet. El tipo de análisis realizado por Kohan debería extenderse a compositores de todas las épocas del tango, pero aún esa tarea está pendiente.

Una de las figuras que ha sido muy estudiada desde la musicología, es la de Astor Piazzolla. Han surgido trabajos no sólo en Argentina, sino también en otros países. Hay varias razones para ello. Ha sido un compositor destacado en el campo académico y en el popular. En este último su música ha sido siempre escrita de forma estricta, por lo que puede ser reproducida con facilidad, aunque sea difícil interpretarla de manera correcta en lo estilístico. Con los años ha devenido una figura internacionalmente reconocida que aúna cierto exotismo del tango, con el aura propia de los grandes músicos populares de todos los géneros. Eventualmente cualquier estudio sobre Piazzolla debe anclarse en el tango. Y en muchas ocasiones el estudio de su obra es una buena puerta de acceso al género. La bibliografía incluye muchos trabajos de calidad y precisión sobre las características musicales. A continuación detallaré algunos estudios significativos que vale la pena tener en cuenta, aunque no sean musicológicos pues por su índole contribuyen, en gran medida, con el análisis musical.

Se cuenta, para empezar, con su propia autobiografía compilada y editada por Natalio Gorín (1990), con la biografía cuasi novelada que escribió su hija Diana (1987) y con la ya citada biografía de Simon Collier y Susana Azzi (2000), que presenta un estudio de fuentes más detallado en comparación con las anteriores. Existe además un extenso reportaje que da cuenta de sus preocupaciones estéticas y de el desarrollo de su carrera a finales de la década de 1960 (Sperati 1969). También contamos con la compilación de recuerdos e infinidad de datos en sendos volúmenes de Oscar López Ruiz (1994) y Horacio Malvicino (2008), músicos que trabajaron durante muchos años con Piazzolla. Carlos Kuri (1992), desde un enfoque estético, ha dedicado un volumen que ya cuenta con cuatro reediciones y contiene además un catálogo de la obra de Piazzolla.

Por supuesto, en toda obra general dedicada al tango existe un capítulo dedicado a Piazzolla. Entre todas ellas pueden destacarse las de Horacio Ferrer (1980) y Horacio Salas (1986), y los artículos correspondientes en el DMEH (Casares Rodicio 1999-2002). Los aspectos documentales

referidos a su obra fueron tratados por Mitsumasa Saito (1998), quien realizó un detallado catálogo de su producción discográfica. Leandro Donozo (2008) compiló toda la bibliografía existente hasta la fecha de su publicación. Ramiro Carámbula, periodista, director del Centro de Estudios Astor Piazzolla de Uruguay, edita una revista dedicada a la obra del compositor y a aspectos vinculados<sup>11</sup>. Asimismo, actualmente está realizando un catálogo general que comprende grabaciones inéditas, referencias hemerográficas de todo tipo e información histórica acerca de la carrera artística de Piazzolla, que a la luz de los anticipos que se conocen será de una gran amplitud<sup>12</sup>. El periodista Diego Fischerman, en colaboración con el músico Abel Gilbert (Gilbert y Fischerman 2009), se ocuparon de evaluar su carrera con un afán desmitificador, profundizando y analizando la veracidad de algunos de los episodios sobre su vida más conocidos y repetidos en la bibliografía.

En cuanto a los enfoques académicos sobre Piazzolla, además de un artículo (García Brunelli 1992), he realizado una compilación de los trabajos más destacables que estaban en circulación, ya sea publicados en revistas especializadas o que habían sido presentados en sendos congresos de Nueva York y de Buenos Aires<sup>13</sup> (García Brunelli 2008). Desde el punto de vista musicológico, los trabajos más importantes que incluye esta compilación son los realizados por Ramón Pelinski (2008), Malena Kuss (2008) y Bernardo Illari (2008). Ramón Pelinski (2008), que aportó al estudio del tango una conceptualización muy útil para comprender la reterritorialización del género a través de la metáfora del nomadismo (Pelinski 2000a), emplea esa misma metáfora para facilitar el acceso a las conexiones entre “las circunstancias de la vida de Piazzolla y la especificidad de su producción musical” (Pelinski 2008: 36). El autor realiza el análisis musicológico de la música de Piazzolla consciente de que su trabajo de composición ha estado siempre abierto al conocimiento de otras músicas (Pelinski 2008: 36):

Según Pelinski, Piazzolla, territorializado simbólicamente en el tango porteño, es al mismo tiempo el compositor nómade de siempre dispuesto a desterritorializarse sobre la música del Otro, y a integrarla dentro de su propia invención: el Nuevo Tango”. (Pelinski 2008: 37). Al hacerlo, nos provee una herramienta conceptual para estudiar la compleja red de relaciones que establece Piazzolla con otras músicas.

Malena Kuss (2008) analiza una obra paradigmática de la producción piazzolliana: *Tres minutos con la realidad*. La importancia de este trabajo radica en que nos permite acceder a uno de los mecanismos empleados por Piazzolla para incorporar, dentro de su producción popular, técnicas compositivas que se originan en Stravinski y que le llegan a través de sus estudios con Alberto Ginastera.

Por su parte, Bernardo Illari (2008) revela sentidos profundos del texto de la “operita”<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Revista *Tanguedia*, Montevideo CCP, nros I al XIII, 2003/2007.

<sup>12</sup> Comunicación personal de Ramiro Carámbula (2013).

<sup>13</sup> El congreso realizado en el año 2000 en el Centro de Graduados de la City University of New York, parece haber sido el primero en el mundo enfocado exclusivamente en la obra de Piazzolla. En Buenos Aires se realizaron las Primeras Jornadas de Investigación Astor Piazzolla en octubre de 2004, organizadas por la Dirección de Música del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. De estas Jornadas hubo una segunda edición realizada en el año 2007.

<sup>14</sup> Astor Piazzolla y Horacio Ferrer le confirieron esa denominación, para denotar que no se trata de una ópera. Es, en

*María de Buenos Aires*, pero también la conexión de los temas musicales con el texto, así como la interconexión motivica entre diversos números de la obra. Queda así expuesto el alto grado de constructividad aplicado por Piazzolla<sup>15</sup> en algunas obras, en coincidencia con lo que surge también de los artículos de Ulrich Krämer (2008) y de uno de mi autoría (2008) del mismo volumen.

Existen otros trabajos destacables sobre Piazzolla: uno realizado por Sonia Alejandra López (2003), musicóloga argentina radicada en Alemania, que se circunscribe a la “operita” *María de Buenos Aires*; otro realizado por Gabriela Mauriño (2009), musicóloga argentina residente en Inglaterra, que interpreta el Nuevo Tango de Piazzolla en términos del diálogo que entabla con otras músicas, especialmente en su tensa relación con el tango tradicional; y el de Andrea Marsili (2012), musicóloga argentina radicada en Francia, cuyo trabajo apunta a descubrir los códigos del lenguaje musical del tango rioplatense y estudiar musicológicamente su potencialidad de transformación. Para ello, Marsili analiza el tango “porteño” al mismo tiempo que el tango “nómada”, que para la autora se encarna en la producción de Piazzolla.

La tesis de Sonia López se circunscribe a una sola obra, aunque es de gran relevancia dentro de la producción del autor. La tesis de maestría de Mauriño, en cambio, es más abarcativa y se ocupa de la obra de Piazzolla en general, logrando una buena descripción de sus características, pero sin profundizar el análisis musicológico de sus principales rasgos. Por su parte, la tesis doctoral defendida por Andrea Marsili ante la Université Paris – Sorbonne, se refiere a la potencialidad de mutación del tango rioplatense, a los límites del tango porteño como género y a las redes de interconexión que mantiene con el tango nómada. Se ocupa a la vez de las características generales del tango y de las características de la música de Astor Piazzolla, a quien toma como paradigma (“premier *nómada*”) (Marsili 2012) del tango nómada. Busca establecer los límites entre el tango porteño y el tango nómada esclareciendo cuáles son los códigos que definen al primero. Su hipótesis es audaz y difícil de sostener: la música de Piazzolla puede ser considerada tango nómada. La idea de considerar la existencia de un tango nómada planteada por Ramón Pelinski (2000a) supone que, además del tango porteño, territorializado en su lugar de origen, existe un tango nómada que se ha reubicado en distintos lugares del mundo. Pelinski caracteriza al tango porteño como sedentario y territorializado en el Río de la Plata (Marsili agrega que es encultural)<sup>16</sup> y al tango nómada como transcultural, diaspórico, reterritorializado en diferentes culturas en las cuales es reinterpretado. El concepto a partir del cual Marsili indaga las diferencias

---

cambio una obra con un relato continuo, a la manera de una cantata, sin representación escénica (por lo menos en su versión original, ya que en el año 2009 se realizó una puesta con acción teatral incluida, en el Teatro Cervantes de Buenos Aires).

<sup>15</sup> Intencionalidad que se pone de manifiesto en determinadas ocasiones, sobre todo en obras de largo aliento como “María ...” o el oratorio “El pueblo joven”.

<sup>16</sup> Emplea esta categoría, obviamente, para oponerla al carácter transcultural asignado por Pelinski al tango nómada. Marsili adopta el concepto de enculturación definido por Melville Herskovits, para quien representa “Los aspectos de la experiencia de aprendizaje que diferencian al hombre de otras criaturas, y por medio de los cuales, inicialmente, y en su vida posterior, adquiere competencia en su cultura”. Traducción propia. [“The aspects of the learning experience which mark off man from other creatures, and by means of which, initially, and in later life, he achieves competence in his culture, may be called enculturation”] (Herskovits 1952: 39).



entre el tango porteño y el tango nómada, es el de autenticidad<sup>17</sup>. La autora considera que la noción de autenticidad es diferente en el tango porteño y en el tango nómada, ya que en el porteño las proposiciones identitarias son fuertes y estables en tanto que en el nómada nacen de mestizajes y consecuentemente son débiles e inestables. A continuación invita a analizar “la proposición del primer nómada: Astor Piazzolla”, como ya he mencionado, y de esta forma anticipa la hipótesis que luego planteará. La autora, a través del tratamiento que se le ha conferido a la música de Piazzolla en la bibliografía existente con respecto al concepto de autenticidad, establece que existen cuatro visiones de la música de Piazzolla: a) que no es tango sino música popular contemporánea de Buenos Aires<sup>18</sup>, b) que sí es tango<sup>19</sup>, c) que es tango nómada<sup>20</sup>, y d) que su música nos lleva de la agonía del tango hacia el nombre propio, la personificación de un estilo. Asimismo, afirma que ninguna de estas posiciones es errónea, sino que son complementarias. No obstante, adopta como hipótesis de trabajo la proposición de que la música de Piazzolla es tango nómada. A continuación, entonces, considerando que el tango posee una flexibilidad estilística que se presta a múltiples tratamientos (Pelinski 1981: 12), se indaga sobre: a) cuáles son los códigos del tango porteño que lo definen como género y cuál es la potencialidad de mutación del género y b) cuáles son los límites entre el porteño y el nómada (encarnado por Piazzolla) y cuáles sus redes de interconexión, considerando que la música de Piazzolla es un tango nómada profundamente ligado al porteño.

Posteriormente, la tesis se ocupa de estudiar y analizar los parámetros musicales que definen al tango como género y cómo son tratados los mismos en la música de Piazzolla. Los códigos que analiza son clasificados en rítmicos, melódicos, armónicos, formales, orquestales y comunes a todos los parámetros. Luego de ese análisis arriba a la conclusión de que, si bien los elementos constitutivos de la obra de Piazzolla están íntimamente ligados al tango porteño en los planos del lenguaje, los principios y las reglas de juego, como algunos tratamientos musicales de Piazzolla difieren de los códigos del tango porteño (en especial la linealidad del discurso y la segmentación sintáctica) su música es nómada. En cuanto a la potencialidad de mutación del tango porteño, Marsili expresa que ésta depende del mantenimiento de los códigos, no de los elementos y tratamientos típicos (por modas o estilos). Si los códigos se corrompen o se mezclan con códigos externos, nos encontraremos ante una producción de tango nómada, transcultural, donde el género

---

<sup>17</sup> La noción de autenticidad que adopta la autora es la que propone Bruno Nettl: “una idea que nace de la creencia en que existe una razón justa (y por consiguiente otras razones evidentemente inexactas o falsas) para asociar la música con cualquier cosa cultural, una razón justa que debe ser percibida elegida y realizada [...]. El concepto de autenticidad es por la tanto la base de la definición de fronteras entre las músicas, los períodos históricos y las interpretaciones [...]. El hecho de encontrar el corazón de tal “unidad” puede conferir la autenticidad a una obra (o a un compositor, a un género)”. Traducción propia. “[...] une idée qui naît de la croyance qu’il existe une façon juste (et par conséquent des façons d’évidence inexactes ou cautives) d’associer la musique avec quelque chose de culturel, une façon juste qui doit éter perçue, choisie et jouée [...]. Le concept d’authenticité [...] sert donc de support à la définition de frontières entre les musiques, les périodes historiques et les interprétations [...] Le fait de se trouver [...] au cœur d’une telle “unité” peut conférer de l’authenticité à une oeuvre (ou à un compositeur, à un genre) [...]”. (Nettl 2007: 1113; citado por Marsili 2012: 21).

<sup>18</sup> Cita como ejemplo de esta postura a Sierra (1966).

<sup>19</sup> En este caso reproduce las ideas expuestas en mi artículo de 1992 y en el de Gabriela Mauriño (2008).

<sup>20</sup> Según, afirma, lo considera Ramón Pelinski (2000a), aunque luego veremos que este autor no dice que el tango de Piazzolla sea tango nómada.



subsiste de otra forma. Sin duda, se trata de un análisis valioso y útil, y un planteo muy sofisticado del cual surgen conceptos o explicaciones de la realidad musical del tango y de la música de Piazzolla<sup>21</sup>. No obstante, no concuerdo con la tipificación de la música de Piazzolla como tango nómada ni con que los desvíos que existen entre su música y el tango porteño (el tango tradicional canonizado) lo ubiquen fuera del género. En cambio considero que Piazzolla representa una continuidad lógica para el tango y que la falta de concordancia entre su producción y la recepción social de la misma no es suficiente para afirmar su extraterritorialidad o nomadismo. El nuevo tango desarrollado por Piazzolla fue una elaboración realizada durante la década de 1960 en la que si bien se nutrió de experiencias, experimentos y conocimientos adquiridos durante la década anterior, fue llevada a cabo en Argentina interactuando con público (auditor en sus presentaciones) argentino<sup>22</sup> y confrontando con medios de Argentina con respecto a la tanguidad de sus propuestas. Ni el éxito o fracaso de sus actuaciones, ni las discusiones acerca de la autenticidad tanguística de su producción tenían relevancia a nivel internacional. Era un (nuevo) tango completamente territorializado.<sup>23</sup> Sus giras al exterior fueron escasas en esta época. Por eso considero que el manejo de los códigos que hace Piazzolla y que podían apartarse de los códigos tradicionales del tango porteño, son en realidad ampliaciones del género que se incorporan a él. Los problemas de recepción, el nivel estético, merecen consideraciones independientes. Pelinski por eso no lo califica de nómada, sino de “tango nuevo, porteño y cosmopolita” (Pelinski 2000a, 227).

La situación con respecto a la obra académica de Piazzolla es muy diferente, ya que no existen trabajos de ninguna índole dedicados a su análisis<sup>24</sup>. Tal vez la musicología dedicada al estudio de la música de concierto no la estime objeto de interés equivalente al que puedan tener los compositores dedicados exclusivamente a la música culta. Por su parte, para quien se ocupa de su cuantiosa producción popular, las composiciones académicas quedan casi en una posición marginal. Sin embargo, la relación que se establece entre la música académica y el tango es otro aspecto que merece ser comentado pues ha producido trabajos musicológicos interesantes. Numerosos compositores argentinos han utilizado el tango como insumo para sus obras. Asimismo han recurrido al género compositores importantes del siglo XX como Igor Stravinsky y Alban Berg, por ejemplo. Estudiar cómo funciona el tango en esas obras es otra forma de abordar del género, que por lo menos en una ocasión se ha dado con profundidad desde el análisis musicológico en un volumen compilado por Esteban Buch (2012), que reúne un conjunto de

---

<sup>21</sup> Son de utilidad, en especial, los conceptos de linealidad y no linealidad, por los que explica la existencia de fuertes contrastes en el tango porteño que atentan contra la linealidad del discurso y que es uno de los elementos que le confiere gran riqueza al género. Resulta una buena manera de explicar las tensiones rítmica, armónica y melódica que se producen entre el fraseo del tango, que en mi aproximación al fenómeno considero de origen gardeliano y que está basado en el acento y cadencia del habla del porteño, y los diversos tipos de acompañamiento de base fuertemente regular (en cuanto al pulso).

<sup>22</sup> Piazzolla colaboró en la creación de un nuevo espacio de audición en la escena musical del tango de la década de 1960: el café concert, concepto de locación que anteriormente no existía en el medio. El hecho de que no fuera público masivo como las décadas anteriores para el tango no quiere decir que las propuestas de Piazzolla no fueran exitosas.

<sup>23</sup> Un período posterior de la trayectoria de Piazzolla podría entrar en la categoría de tango nómada, el que se extiende entre 1973 y 1978, durante el cual se radica en Milán y debe adecuarse a las exigencias de un mercado europeo que debía conquistar. Puede resultar un ejemplo de nomadismo y reterritorialización.

<sup>24</sup> He realizado un catálogo de sus obras del que se deducen etapas estilísticas (García Brunelli 2014b).

trabajos realizados por musicólogos argentinos en los que pueden observarse diversas aproximaciones teóricas en un marco común.

Se pueden mencionar otras tres tesis doctorales que estudian el tango. Una fue realizada en España por Marta Norese (2002), musicóloga argentina radicada en ese país que aporta más elementos históricos que análisis musical. Si bien su trabajo es un buen resumen de muchas cuestiones que se han tratado con respecto a la historia del tango, no aporta novedades en el aspecto metodológico, ni originalidad en sus propuestas o conclusiones. Tampoco emplea una base documental importante considerando que su estudio abarca la totalidad de la historia del tango. La muestra de obras que utiliza es de solo noventa piezas (cuando se estima que existe un *corpus* de composiciones asociado a la historia del tango de alrededor de 25.000 obras). Otro aspecto a tener en cuenta es que en su tesis no recurre a las grabaciones, sino solo al análisis de partituras, con lo cual su metodología de trabajo se acerca más a la que se utiliza para la música académica que a la aplicable para la música popular.

La tesis realizada por Bárbara Varassi (2014) es de otra modalidad. Combina la investigación con la realización artística. La autora efectuó puntillosos análisis de varias obras de cuatro autores: Horacio Salgán, Osvaldo Pugliese, Gustavo Beytelman y Astor Piazzolla. Luego aplicó algunos de los rasgos hallados en su análisis a la composición de tangos para diversas formaciones instrumentales. Lo interesante aquí es la profundidad con la que fueron estudiadas las obras seleccionadas, y cómo se da cuenta del análisis y sus conclusiones.

Por último corresponde señalar la tesis doctoral de Jörgen Torp (2007). Su título en español puede traducirse como *Tangos antiguos atlánticos. Figuraciones rítmicas en el cambio de los tiempos y las culturas*. Entre otros aspectos discurre acerca de la diversidad geográfica de la palabra “tango” en el siglo XIX. Al respecto encuentra que ciertos “tangos antiguos”, en el esquema desarrollado por el autor (por ejemplo el tango herreño y los tangos de negros de diversos países), no pueden ser considerados como “músicas populares urbanas”. En el complejo análisis que desarrolla trata de comprender los procesos históricos en los que se desarrollaron esos “tangos” y superponerlos. Torp aplica diversos modelos de análisis, según el caso, para focalizar finalmente un trabajo de comparación de figuraciones rítmicas de varios de estos géneros. Otro trabajo destacable de Torp, además de numerosos artículos publicados sobre el tango, es una monografía inédita cuyo título en español es *Hacia una historia de la música popular urbana con especial atención al tango rioplatense* (1989). Se trata de una historia de las “músicas populares” alrededor de 1900. Torp postula que, en el marco de un modelo de música popular desarrollado con medios nuevos en ámbitos intercontinentales (especialmente ciudades-puertos conectados internacionalmente), no tiene sentido construir historias de géneros aislados. Encuentra, entonces, que existen historias paralelas de otros “géneros” (ragtime, maxixe, danzón, etc.) cuya comparación conduce a la hipótesis de la existencia de intercambios entre ellos.

Por último corresponde mencionar como fuentes para el hallazgo de estudios académicos sobre tango a los congresos de musicología. Los más interesantes son los que se convocan a partir del género, pues reúnen una cantidad importante de estudios que promueven la discusión entre especialistas. Ya he mencionado los congresos de Nueva York y Buenos Aires dedicados a Piazzolla. También han resultado muy productivos los organizados por el proyecto Globalmus,

que fueron en total tres, uno realizado en París en 2011<sup>25</sup> y dos en Buenos Aires (2010 y 2013).<sup>26</sup> En nuestro medio, el Centro Foro y Estudios Culturales Argentinos (“centro ‘feca’”) ha realizado cuatro congresos internacionales, dos de ellos en Buenos Aires, uno en Villa Mercedes (San Luis) y otro en San Isidro (Provincia de Buenos Aires), en 2008, 2009, 2010 y 2014. Por último, el Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán del Ministerio de Educación y Cultura de la República Oriental del Uruguay, organizó el Tercer Coloquio Internacional bajo el título “El tango ayer y hoy”, en Montevideo, en 2013. En este último caso, se han publicado las actas (Aharonián, 2014); en los anteriores congresos mencionados las publicaciones de actas no se realizaron o fueron parciales. De todos modos, los programas completos de los congresos y, en algunos casos, los resúmenes están disponibles en Internet. También se suelen presentar trabajos sobre tango en las Jornadas/Conferencias organizadas en forma bianual por la Asociación Argentina de Musicología y el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y en los congresos de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM) y de su rama latinoamericana, la IASPM-AL. La importancia de los trabajos presentados es variable, pero siempre están avalados por la formalidad académica de las instituciones convocantes. Las herramientas analíticas que emplean son muy variadas, dependiendo desde qué campo de las ciencias sociales se aborde el tema.

### Manuales de enseñanza

Hasta hace algunos años sólo existía un tipo de libro de enseñanza vinculado al tango: los métodos de bandoneón. En ellos no se explicaba cómo interpretar el tango, sino lo necesario para el dominio técnico del instrumento. El bandoneón, además, hasta hace relativamente poco tiempo, no se enseñaba en los conservatorios oficiales. En cambio, los otros instrumentos usuales del tango, como el piano, el violín, la viola, el violoncelo y el contrabajo, siempre contaron con enseñanza institucionalizada de perfil académico. Luego de dominar un instrumento, los músicos accedían a los secretos interpretativos del tango directamente mediante la práctica profesional. Después de muchos años de disminución de la escena musical del tango, la posibilidad de aprendizaje en una orquesta típica dejó de ser posible. Cuando el tango comenzó a interesar nuevamente a los músicos más jóvenes, desde la década de 1990, los secretos interpretativos se aprendían de algunos pocos músicos o imitando las grabaciones. La posterior proliferación de conjuntos y el surgimiento de instituciones específicas de enseñanza, como la recuperación de un conocimiento interpretativo experto, fueron creando la necesidad de contar con manuales de enseñanza. Entonces poco a poco fueron surgiendo textos específicos. El primero tal vez fue el de Horacio Salgán (2001), en el que detalla su práctica de intérprete, arreglador y estilista. Luego, la enseñanza del género en la Escuela de Música Popular de Avellaneda suscitó necesidades pedagógicas que se fueron plasmando en sucesivos trabajos, como el de Julián Peralta (2008),

---

<sup>25</sup> Colloque international - Paris, 27-28 octobre 2011 - Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS): Tango: Créations, Identifications, Circulations.

<sup>26</sup> “Las ciencias sociales a la escucha del tango y sus debates” en 2010 y “Pensar, escuchar y representar el tango. Reflexiones sobre el género desde sus orígenes hasta la actualidad” en 2013 fueron las jornadas por el Centro Franco Argentino en la Alianza Francesa de Buenos Aires.

también dedicado a la enseñanza de la escritura para orquesta típica. Más recientemente, se ha editado una serie de manuales dedicados a la flauta (Fain 2010), el violín (Gallo 2011) y el piano (Possetti 2014); en tanto se encuentran en preparación los tomos dedicados al contrabajo, la guitarra y el bandoneón. Estos manuales nos permiten comprender la mecánica instrumental aplicada para el logro de determinados efectos idiomáticos del tango, su terminología *emic* específica y la manera en la que se construyen los estilos interpretativos. El libro dedicado al bandoneón tiene un enfoque totalmente distinto al de los métodos existentes desde principios del siglo pasado. No se ocupa de escalas, arpeggios y cuestiones técnicas, sino sólo de la cuestión interpretativa, dando por sentado que la técnica ya está adquirida.

### Estudios sobre las letras y el baile

Es muy raro que encontremos trabajos que se manejen con holgura en los tecnicismos de la música y al mismo tiempo en los de la danza y las letras. Como dije al comienzo, aun cuando como musicólogos querramos indagar la sustancia sonora del tango, es muy difícil comprender el género en profundidad sin conocer algo del funcionamiento del baile y las letras. El primer trabajo importante sobre las letras (tal vez no superado aún) es el de la uruguaya Idea Vilariño (1966). La autora indagó en las diversas etapas del tango cantado, definió su canon y analizó su sistematicidad. Asimismo, determinó con precisión el tipo de lenguaje que se usa y que se debe usar para que las letras funcionen como pertenecientes al género, y el contenido exacto del lenguaje popular, del lenguaje depurado y del lunfardo que combinados con maestría logran esas breves joyas de la cultura popular. Vilariño expresa que el tango “se alimenta de una cerrada y poderosa tradición que a través de los años mantiene vivos y recurrentes sus asuntos, que reitera personajes, situaciones, frases” (1966: 16). Este trabajo es de indispensable lectura para un musicólogo que intente comprender el tango en sus diversos aspectos. Por supuesto es menos necesario si el interés es estudiar los *fugatti* en las obras de Piazzolla o cualquier otro tema puntual del género.

Otra obra, más breve pero muy interesante, es la de Rosalba Campra, quien afirma que la zona de excelencia del tango es la exaltación del fracaso, la añoranza de lo que se fue y la nostalgia de lo que dejará de ser (Campra 1996: 11). Campra afirma que el autor de tangos es dueño de un registro complejo que refleja una fuerte tensión entre lo alto y lo bajo (1996: 10), conformando un sistema de textos “reconocible, esencialmente por las superposiciones y tensiones internas en el plano lingüístico” (1996: 68). En él, las modalidades lingüísticas atribuidas a distintos grupos sociales se recrean con funcionalidad expresiva: el lunfardo y el gauchesco, el habla callejera, los términos del turf y los naipes se contraponen al lenguaje depurado, y de esta forma el tango “exalta la elección de lo popular en contraposición a lo culto, y para esto recurre a la exasperación de las formas que connotan ese contraste” (1996: 69). Eduardo Romano se ha ocupado de las letras en su libro *Las letras del tango. Antología Cronológica 1900-1980* (1991) y ha publicado además muchos artículos con temáticas más especializadas.

La comprensión del funcionamiento de las letras puede llevarse a cabo también a través de la investigación interdisciplinaria. La experiencia de participar en un grupo de investigación en el

programa UBACyT<sup>27</sup> titulado “Interpretaciones del tango. Autorías, representaciones y citas en la letra y la música de la canción urbana rioplatense”, ha resultado muy inspiradora. Los miembros del equipo hemos integrado mesas específicas en las Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en sus ediciones XXVI y XXVII (2014 y 2015). En ellas se han tratado cuestiones relativas a la *performance*, la relación música-texto, las prácticas profesionales de compositores y letristas y aspectos vinculados con la recepción, la censura y la visión borgeana del tango, entre otras. En ese marco interdisciplinario surgió el interés por tratar un aspecto interpretativo muy particular del tango que es el *rubato*. La manera de cantar y también la manera de escanciar rítmicamente la frase musical con los diversos instrumentos, tiene una particularidad que, como se ha dicho (Pelinski 2000b: 40-41), proviene del acento del habla coloquial del porteño. Es decir que es un tema que concierne tanto a la música como a las letras. Además esta problemática está siendo considerada con interés por los músicos (Salgán 2001; Peralta 2008). Asimismo, la he tratado en dos artículo trabajos (2008 y 2014a).

El estudio del baile es sumamente complejo. Hay muchos bailarines que son importantes maestros, como Eduardo Arquimbau, pero es muy poco lo que se ha trasladado a la comunicación escrita que pueda dar cuenta de la riqueza del baile y su relación con la música. Intentos de plasmación de la mecánica del tango bailado resultan francamente esotéricos y de dudosa utilidad (Cuello 1980; Dinzel 2011). La aproximación en este caso debería ser preferentemente etnográfica y con observación participante. Es necesario no sólo observar cómo se baila y hablar con los bailarines, sino también tomar clases de tango. Intentando bailarlo se puede experimentar la gran complejidad de su realización, que es improvisada dentro de un repertorio de figuras y pautas. La relación de género que se establece es muy particular, con el hombre en papel conductor y la mujer en atención estricta de las indicaciones que va dictando la secuencia improvisada del hombre, para lo cual debe tener también una marcada habilidad. Desde hace unos años han surgido además nuevas tendencias que equiparan los roles de la pareja e incluso que los rotan, pasando la conducción a una u otra parte del par, que puede ser hetero u homosexual. Una de estas tendencias suele llamarse Tango Nuevo (Liska 2009).

Marta Savigliano presenta una aproximación al baile desde la etnografía de forma muy interesante, ya que ella misma es una bailarina y participa como tal en el mundo que investiga. Su trabajo realizado sobre las milongas de Buenos Aires (2002) es una aproximación muy inteligente al fenómeno desde la antropología y los estudios de género. Su libro *Tango and the Political Economy of Passion* (1995) es un estudio cultural que revela un profundo estudio del tango como baile y su recepción, adaptación y comercialización desde una perspectiva marxista y feminista, analizando asimismo sus relaciones con cuestiones de sexualidad, género, raza, clase e identidad nacional.

La música incide en la manera en que se baila. Algunas modalidades interpretativas son muy difíciles de bailar. Los estilos de las orquestas marcan los estilos de los bailarines. El tono de esos

---

<sup>27</sup> Los UBACyT son proyectos de investigación acreditados y financiados por la UBA que tienen como fin realizar un aporte al conocimiento del tema investigado y contribuir a la formación de investigadores. Dependen de la Dirección de Ciencia y Tecnología de la Universidad de Buenos Aires.



estilos marca el tono del baile. Cuando la música para bailar es en vivo (hoy no es muy frecuente) se establece una comunicación especial entre músicos y bailarines. Muchos músicos eran conscientes de este vínculo en las épocas de baile masivo, como los años cuarenta y seguramente eso es posible aún. ¿La música moldea cierto movimiento en la pista de baile, los músicos “arrastran” (aplican *rubato*) al flujo melódico porque los bailarines hacen “*rubato*” con el ritmo físico, o los que bailan están respondiendo al *rubato* de los músicos? Andrea Uchitel desde la óptica de los bailarines dice:

“Una manera simple e intuitiva, de pensar los estilos musicales es permitirse percibirlos como paisajes. Generalizando un poco (bastante), habría paisajes homogéneos y calmos (interpretados por las orquesta de Di Sarli, Fresedo, De Angelis), regulares y rítmicos (Tanturi, Biagi, D'Arienzo, Canaro) irregulares, huracanados, suspendidos (Salgán, Troilo, Pugliese, Stampone). Los bailamos, los recorreremos” (2015: en prensa).

También hay interesantes trabajos realizados desde la antropología. María Julia Carozzi estudia los procesos de iniciación en el aprendizaje del tango en Buenos Aires (2009) y ha compilado trabajos sobre el baile ciudadano (2011). También se ha ocupado del tango, entre otras danzas, una compilación de estudios realizada por Silvia Citro y Patricia Aschieri (2012).

### **El futuro de los estudios de tango**

El tango es un conglomerado complejo de música, letra y baile, con una historia de más de cien años estrechamente vinculada a la vida social y a la historia de Argentina. Generó con sus diásporas clones internacionales, que devinieron músicas locales en otros lugares. El estudio musicológico puede ser estricto y analítico y abstraerse de los otros elementos, pero así sólo accederá a una parte del fenómeno. Se puede trabajar con herramientas de análisis aplicables a la música académica, pero eso puede que no dé cuenta de toda la entidad del fenómeno. Tampoco resulta imperioso inventar un sistema específico para explicar su funcionamiento. Lo que he tratado de plantear es que una comprensión más profunda de la música debe tener en cuenta otros aspectos. Esto no es una novedad epistemológica, pero me propuse mostrar porqué se debe considerar la mayoría de las aristas del género.

De todos modos, como se podrá observar a partir de la selección que propongo, el estado actual de los estudios sobre tango es muy fragmentario. Las sugerencias brindadas acerca de posibles maneras de encarar el estudio no han sido muchas. Frente a la cantidad de baches que presenta el área de estudio, cualquier trabajo nuevo representará un aporte. La comunidad musicológica de investigadores en Argentina no llega al centenar y son pocos los que se dedican a la música popular y dentro de éstos también son pocos los que se interesan por el tango.

Hay que destacar también que no hay un interés oficial por preservar colecciones (de discos, de fotografías, de partituras), para cuya adquisición no habría que invertir sumas de dinero muy significativas. Pero las partituras y discos de música popular compiten en desventaja con un cuadro para un museo, o con ejemplares para una biblioteca. Las colecciones, entonces, se van del país. Paradójicamente se considera al tango como un patrimonio cultural importante, como un símbolo de la identidad nacional (Garramuño 2007: 41), como una marca cultura de alto valor comercial (Marchini 2008: 8), como una interesante fuente de ingresos para el turismo, como la “soja



porteña” (Morel 2013, 69). Esa reconocida importancia no tiene como contrapartida una mínima inversión para conservar el patrimonio material. No puede esperarse una propensión del mercado para esas inversiones. El mercado se ocupa de los turistas y del baile, que son la única fuente de ingresos que desarrollan una cierta escala para recuperar una inversión. La formación de una colección fonográfica de tango, que preserve y reedite selecciones no será nunca una empresa comercial viable. Pero esto es parte de las dificultades que tiene que sortear un investigador que se interese por el género. Por suerte el tango representa un campo de estudio muy amplio que reserva grandes satisfacciones a quienes indaguen en él. Es por eso que, aunque más lentamente que lo deseable, se publican cada año nuevos trabajos de nivel académico que van conformando un corpus cada vez más interesante. Pienso en la cantidad de libros que no he mencionado y me pregunto si no sería necesario realizar un inventario de la bibliografía con un resumen de contenido. Pero eso es algo que excede mi propósito en este artículo. Espero que el objetivo en este escrito se haya alcanzado y pueda servir a otros investigadores.

### **Bibliografía**

- Aharonián, Coriún (coord.). 2014. *El tango ayer y hoy*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Estudios para Los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”.
- Azzi, María Susana y Simon Collier. 2000. *Le Grand Tango. The Life and Music of Astor Piazzolla*. New York: Oxford University Press.
- Barsky, Julián y Osvaldo Barsky. 2004. *Gardel. La biografía*. Buenos Aires: Taurus.
- Bates, Héctor y Luis J. Bates. 1936. *La historia del tango. Sus autores. Primer tomo*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía. General Fabril Financiera. Reedición: 2007. *Historia del tango*. San Juan: Sin editorial.
- Bates, Héctor. 2007. [Ángel Martín Sandoval, editor]. *La historia del tango. Tomo II Los intérpretes*. Buenos Aires: Poesuar.
- Berendt, Joachim Ernst. 1959. *Das neue Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik*. Frankfurt, Alemania, Fischer Bücherei. Edición en español: 1962. *El jazz. Su origen y desarrollo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Binda, Enrique y Hugo Lamas. 1998. *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Buenos Aires: Héctor Lorenzo Lucci Ediciones.
- Binda, Enrique y Omar García Brunelli. 2015. “El problema de la velocidad de los discos de 78 rpm. Su incidencia en la historia estética del tango”. *Revista Argentina de Musicología* 15. En prensa.
- Buch, Esteban (compilador). 2012. *Tangos cultos. Kagel, J.J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Cámara de Landa, Enrique (compilador). 2015. *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

- Campra, Rosalba. 1996. *Como con bronca y junando... La retórica del tango*. Buenos Aires: Edicial.
- Carozzi, María Julia. 2009. "Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires." *Religião e Sociedade* 29 (1): 126-145. Rio de Janeiro.
- Carozzi, María Julia (coord.). 2011. *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Carpentier, Alejo. 1946. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Casares Rodicio, Emilio (director). 1999-2002. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- Cirio, Pablo. 2010. "La historia negra del tango. Todo tiene su 'historia negra', pero de ésta estamos orgullosos". *Revista de Historia Bonaerense* 36: 97-107. Morón: Instituto y Archivo Histórico Municipal de Morón.
- Citro, Silvia y Patricia Aschieri. 2012. *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos.
- Collier, Simon. 1986. *The life, Music, and Times of Carlos Gardel*. Pittsburg: University of Pittsburg Press. Edición en español: 1988. *Carlos Gardel. Su vida, su música, su época*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cuello, Inés. 1980. "La coreografía del tango". En: Novati, Jorge (coord.). *Antología del tango rioplatense Vol. 1. Desde los orígenes hasta 1920*, pp. 89-102. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Dinzel, Rodolfo y Gloria Dinzel. 2011. *El tango, una danza: Esquema D: Sistema Dinzel de notación coreográfica*. Buenos Aires: Corregidor.
- Donozo, Leandro. 2008. "Aportes para una bibliografía sobre Astor Piazzolla". En: García Brunelli, Omar (comp.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, pp. 245-264. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Fain, Paulina. 2010. *La flauta en el tango*. Munich: Ricordi.
- Ferrer, Horacio. 1960. *El tango. Su historia y evolución*. Buenos Aires: A. Peña Lillo.
- \_\_\_\_\_. c. 1966. *Historia sonora del tango*. Buenos Aires: El libro sonoro. Colección audiovisual.
- \_\_\_\_\_. 1980 [1977]. *El libro del tango. Arte popular de Buenos Aires*. Barcelona: Antonio Tersol.
- Gallo, Ramiro. 2011. *El violín en el tango*. Munich: Ricordi.
- García Brunelli, Omar. 1992. "La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 12: 155-221. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Discografía básica del tango*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- \_\_\_\_\_. 2013. "El embrollo del 'tango negro'. ¿Existe el componente afro del tango? Algunas bases para una aproximación razonable a esta temática". Ponencia presentada en *Jornadas "Pensar, escuchar y representar el tango, reflexiones sobre el género desde sus orígenes hasta la actualidad"*. Buenos Aires. Inédita.

- \_\_\_\_\_. 2014a. “La cuestión del fraseo en el tango”. Ponencia presentada en *XXVI Jornadas de Investigación Instituto de Literatura Hispanoamericana*. Buenos Aires. Inédita.
- \_\_\_\_\_. 2014b. “La obra académica de Astor Piazzolla”. Ponencia presentada en *XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología*, Mendoza. Inédita.
- Garramuño, Florencia. 2007. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gilbert, Abel y Diego Fischerman. 2009. *Piazzolla. El mal entendido*. Buenos Aires: Edhasa.
- Gioia, Ted. 1997. *The History of Jazz*. New York, Oxford University Press. Edición en español: 2002. México, Fondo de Cultura Económica.
- Gorin, Natalio (ordenador) / Piazzolla, Astor. 1990. *A manera de memorias*. Buenos Aires: Atlántida.
- Goyena, Héctor. 2014. *Antología del tango rioplatense. Vol II. Selección sonora*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Gutiérrez Miglio, Roberto. 1992-1999. *El tango y sus intérpretes. Vida y discografía de los cantores y cancionistas del tango*. Tomos I a IV. Buenos Aires: Corregidor.
- Herskovits, Melville. 1952. *Man and his works*. New York: Knopf.
- Illari, Bernardo. 2008. “María de Buenos Aires: el tango del eterno retorno”. En: García Brunelli, Omar (comp.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, pp. 157-198. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Kohan, Pablo. 2010. *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- \_\_\_\_\_. 2015 “Carlos Vega y los orígenes del tango”. En: Cámara de Landa, Enrique (compilador). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, pp. 285-300. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Krämer, Ulrich. 2008. “Armonía y forma en María de Buenos Aires, de Astor Piazzolla”. En: García Brunelli, Omar (comp.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, pp. 145-156. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Kuri, Carlos. 1992. *Piazzolla. La música límite*. Buenos Aires: Corregidor.
- Kuss, Malena. 2008. “La poética referencial de Astor Piazzolla”. En: García Brunelli, Omar (comp.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, pp. 57-76. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Lanner, Christoph. 2010. “Discography of Francisco Canaro”. <<https://sites.google.com/site/franciscocanarodiscography/>>. [consulta: 18 de junio de 2015].
- Lefcovich, S. Nicolás. 1987. *Estudio de la discografía de Julio De Caro*. Buenos Aires: Edición de autor.
- \_\_\_\_\_. 1988. *Estudio de la discografía de Osvaldo Fresedo*. Buenos Aires: Edición de autor.
- Liska, Mercedes. 2009. “El cuerpo en la música. La propuesta del tango queer y su vinculación con el tango electrónico”. *Boletín Onteaiken* 8 (oct.): 45-52.
- López, Sonia Alejandra. 2003. *Die Tango-Operita “Maria de Buenos Aire” von Astor Piazzolla und Horacio Ferrer*. Schneider: Tutzing.

- López Ruiz, Oscar. 1994. *Piazzolla. Loco, loco, loco. 25 años de laburo y jodas conviviendo con un genio*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Malvicino, Horacio. 2008. *El tano y yo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Marchini, Jorge. 2008. *El Tango en la economía de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, Subsecretaría de Industrias Culturales, Ministerio de Producción, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Marsili, Andrea. 2012. "Potentialité de mutation du tango rioplatense. Bornes du tango porteño et réseaux d'interconnexion avec le tango nómade". Thèse pour obtenir le grade de Docteur de L'Université Paris IV. Edición: Marsili, Andrea. 2014. *Le langage musical et instrumental du tango rioplatense*. Codes et conventionnalismes. Stuttgart: Abrazos. Edición en español: Marsili, Andrea. 2015. *Los códigos del tango*. Unquillo: Abrazos.
- Martínez, Alejandro y Edgardo Rodríguez. 2013. "Contribuciones al análisis formal del tango". En: Vargas, Herom, et al. (editores.). *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL*. Pp. 710-729. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (Universidad de la República).
- Matamoro, Blas. 1969. *La ciudad del tango*. Buenos Aires: Galerna.
- \_\_\_\_\_. 1971a. *Carlos Gardel*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- \_\_\_\_\_. 1971b. *Historia del tango*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Mauriño, Gabriela. 2008. "Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla". En: García Brunelli, Omar (comp.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, pp. 19-34. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- \_\_\_\_\_. 2009. "The New Tango of Astor Piazzolla". Thesis submitted in partial fulfillment for the degree of Master in Philosophy. Royal Holloway, University of London.
- Morel, Hernán. 2013. "Buenos Aires, la meca del tango. Procesos de activación, megaeventos culturales, turismo y dilemas en el patrimonio local". *Publicar XI (XV)*: 55-74.
- Morena, Miguel Angel. 1983. *Historia artística de Carlos Gardel*. Buenos Aires: Corregidor.
- Nettl, Bruno. 2007. "La notion d'authenticité dans les musiques occidentales et non occidentales". En: Nattiez, J.J. (directeur). *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Vol 5: "L'unité de la musique"*, pp. 1113-1172. Paris: Cité de la Musique.
- Norese, Marta Rosalía. 2002. *Contextualización y Análisis del tango. Sus orígenes hasta la aprición de la vanguardia*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y Marta Rosalía Norese.
- Novati, Jorge (coordinador). 1980. *Antología del tango rioplatense Vol. 1. Desde los orígenes hasta 1920*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Núñez, Faustino. 2002. "Tango (II). España". En: Casares Rodicio, Emilio (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Tomo X, pp. 154-155. Madrid: SGAE.
- Pampín, Manuel y Juan Carlos Martini Real (coords.). 1976-2011. *La historia del tango*. Buenos Aires: Corregidor. Veintiún volúmenes.
- Pelinski, Ramón. 1981. "Dire le tango". *Études françaises* 17 (3-4): 111-136.

- \_\_\_\_\_. 2000a. “Díasporas del tango rioplatense” y “El tango nómada”. *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Pp. 176-200 y 201-238. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_. 2000b. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_. 2008. “Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística”. En: García Brunelli, Omar (comp.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, pp. 35-56. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Peralta, Julián. 2008. *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Piazzolla, Diana. 1987. *Astor*. Buenos Aires: Emecé.
- Possetti, Hernán. 2014. *El piano en el tango*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Romano, Eduardo. 1991. *Las letras del tango. Antología Cronológica 1900-1980*. Buenos Aires: Editorial Fundación Ross.
- Rossi, Vicente. 1958 [1926]. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Hachette.
- Ruiz, Irma y Néstor Ceñal. 1980. “La estructura del tango”. En: Novati, Jorge (coordinador). *Antología del tango rioplatense Vol. 1. Desde los orígenes hasta 1920*, pp. 31-88. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Saito, Mitsumasa. 1998. *Astor Piazzolla, el luchador del tango*. Tokio: Seido-sha.
- Salas, Horacio. 1986. *El tango*. Buenos Aires: Planeta.
- Salgán, Horacio. 2001. *Curso de tango*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Savigliano, Marta Elena. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder Colorado: Westview.
- \_\_\_\_\_. 2002 “Jugándose la femineidad en los clubes de tango de Buenos Aires”. *Guaragua. Revista de Cultura Latinoamericana* 15: 68-101.
- Schuller, Gunther. 1968. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. New York, Oxford University Press. Edición en español: 1978. *El jazz. Sus raíces y su desarrollo*. Buenos Aires: Víctor Lerú.
- \_\_\_\_\_. 1989. *The Swing Era. The Development of Jazz 1930-1945*. New York, Oxford University Press.
- Sierra, Luis Adolfo. 1966. *Historia de la orquesta típica*. Buenos Aires: A. Peña Lillo.
- Speratti, Alberto. 1969. *Con Piazzolla*. Buenos Aires: Galerna.
- Stratta, Isabel y Omar García Brunelli. 2015. “El tango de los martinfierristas”. Ponencia presentada en *XXVII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. Buenos Aires. Inédita.
- Torp, Jörgen. 1989. “Zur Entwicklungsgeschichte urbaner Populärmusik unter besonderer Berücksichtigung des Tango Rioplatense”. Trabajo de Magister. Hamburg: Universität Hamburg. Inédito.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Alte atlantische Tangos. Rhythmische Figurationen im Wandel der Zeiten und Kulturen*. (= Populäre Musik und Jazz in der Forschung – Interdisziplinäre Studien Band 14). Hamburg (Münster, Berlin, Wien, London, Zürich): LIT.
- Uchitel, Andrea. 2015. “El que baila esencialmente escucha”. *Revista Argentina de Musicología* 15. En prensa.



- Varassi Pega, Bárbara. 2014. *Creating and Re-creating Tangos: Artistic processes in Music by Pugliese, Salgán, Piazzolla and Beytelmann*. Rotterdam: Codarts.
- Vega, Carlos. 1936. *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones, con un ensayo sobre el tango*. Buenos Aires: Ricordi.
- \_\_\_\_\_. 1956. “La coreografía del tango”. En: *El origen de las danzas folklórica*, pp. 193-205. Buenos Aires: Ricordi.
- Vilariño, Idea. 1966. *Las letras de tango*. Buenos Aires: Schapire.
- Zucchi, Oscar. 1998-2008. *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*. Tomos I a IV. Buenos Aires: Corregidor.



---

### **Biografía / Biografia / Biography**

Omar García Brunelli es Licenciado en Música, especialidad Musicología, por la Universidad Católica Argentina y doctorando en Teoría e Historia de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección de Irma Ruiz y Omar Corrado. Actualmente se desempeña como investigador en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” de Argentina, donde participa en el equipo que realiza el segundo volumen de la *Antología del Tango Rioplatense*. Ha presentado numerosas ponencias y conferencias sobre tango y música popular en reuniones científicas de Argentina y del exterior (Montevideo, Oxford, Rotterdam y Valladolid). Publicó artículos sobre música popular urbana y colaboraciones en esa especialidad para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, el *New Grove Dictionary of Jazz*, y la *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Ha compilado el volumen *Estudios sobre la música de Astor Piazzolla* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008) y publicado *Discografía básica del tango 1905-2010. Su historia a través de las grabaciones* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010).

---

### **Cómo citar / Como citar / How to cite**

García Brunelli, Omar. 2015. “Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile”. *El oído pensante* 3 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: FECHA].