

**La irrupción del Octeto Buenos Aires en
la historia del tango. Recepción social
en el marco del cambio de la estructura
de poder en Argentina en 1955**

Omar García Brunelli

La irrupción del Octeto Buenos Aires en la historia del tango. Recepción social en el marco del cambio de la estructura de poder en Argentina en 1955*

Este trabajo se propone indagar el impacto producido por la música compuesta por Astor Piazzolla para el Octeto Buenos Aires (1955-1958) en la historia del tango en Argentina y la recepción social que se le brindó en ese momento, teniendo en cuenta que el golpe de estado de 1955 modificó sustancialmente el campo cultural del país. Explica que el fracaso del Octeto y la animadversión que provocó no se debieron tanto al tipo de música que interpretaba como al particular estado en que se encontraba el género en ese momento, al cambio de políticas culturales posterior a la caída del peronismo, a la mudanza del humor social producida en los últimos años del régimen y a la conformación de clases en la sociedad argentina de esos años, en particular el surgimiento de una conciencia de identidad de clase media como opuesta al peronismo.

The Irruption of Octeto Buenos Aires in the History of Tango. Social Reception Within the Context of the 1955 Change of Power-Structure in Argentina

This paper investigates the impact produced by the music composed by Astor Piazzolla for the Octeto Buenos Aires (1955-1958) in the history of tango and its social reception in Argentina, taking into account that the *coup d'état* of 1955 substantially modified the cultural field of the country. The lack of success of the Octet and the opposition it suffered were consequences not so much of the kind of music it played as of the particular situation of tango at that moment, of the change in cultural policies after the fall of democracy, of the change of social humor produced during the last years of the Perón regime and of the changes in the class conformation of Argentine society during those years, particularly because of the emergence of a middle-class identity, opposed to Peronism.

* Una primera versión de este trabajo fue realizada en el marco del seminario de posgrado "Estudios en música popular: Un panorama de enfoques y temas desde las Ciencias Humanas", dictado por el Dr. Luis Ferreira Makl en abril de 2008 en el IDAES, Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de Gral. San Martín. Una versión reducida fue presentada en la XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XV Jornadas Argentinas de Musicología "Música y Política" realizadas en Córdoba del 12 al 15 de agosto de 2010.

Este trabajo se propone indagar el impacto producido por la música compuesta por Astor Piazzolla para el Octeto Buenos Aires (OBA) en la historia del tango en Argentina, y la recepción social que se le brindó. Piazzolla regresó a Argentina el 17 de abril de 1955 desde París, donde había estado estudiando con Nadia Boulanger; en febrero de 1958 partió nuevamente, entonces a Estados Unidos, para explorar la posibilidad de radicarse en Nueva York (algo que a la postre hizo, temporariamente). Entre esas dos fechas se desarrolló la breve pero significativa historia del OBA con el cual Piazzolla intentó, en concordancia con algunas tendencias contemporáneas del jazz, proponer una nueva manera de encarar el tango, que a su vez requería también un tipo de auditor nuevo para el género.

Por otra parte, el 16 de septiembre de 1955 tuvo lugar el golpe de estado que derrocó al presidente constitucional Juan Domingo Perón y que modificó sustancialmente el campo cultural del país. Por entonces Piazzolla estaba ensayando con el Octeto arreglos totalmente novedosos que sentaron las bases para el comienzo de una nueva era en el tango.

El modelo de Piazzolla para realizar este giro estilístico sería, en lo conceptual, equivalente al estilo jazzístico desarrollado por Stan Kenton o Gerry Mulligan, destinado a la ejecución en concierto o en un *café concert*¹. Piazzolla buscaba un nuevo camino exitoso para el tango², que aunque no fuera masivo como había sido el género durante los años '40, tuviera cierta repercusión en Argentina y el exterior, así como la que estaba produciendo el jazz que le servía de modelo teórico. La novedosa propuesta de Piazzolla se presentó en Buenos Aires en circunstancias en que el tango ya había dejado atrás su mejor momento, lo cual contribuyó a su falta de éxito. El Octeto no se pudo sustentar económicamente y las repercusiones que obtuvo del público fueron en gran parte negativas. Se decía que no era tango y se consideraba, como veremos, que las versiones que realizaba eran corrosivas para el género y consecuentemente se fustigó con insistencia al Octeto y a su director.

Lo que nos proponemos explicar es que el fracaso del Octeto y la animadversión que provocó no se debieron tanto al tipo de música que realizaba como al particular estado en que se encontraba el género, al cambio de políticas

¹ No realizaré en este trabajo un análisis pormenorizado de cómo fue trasladado conceptualmente ese tipo de jazz al tango por Piazzolla.

² Como veremos más adelante, uno de los objetivos del Octeto, explicitados en un "Decálogo", cuya autoría se atribuye a Piazzolla (Azzi y Collier 2002: 115-116), era el de "conquistar al gran público" (Piazzolla 1955).

culturales posterior a la caída del peronismo, a la mudanza del humor social producida en los últimos años del régimen y a la conformación de clases en la sociedad argentina de esos años, en la que se percibe el efecto del surgimiento de una conciencia de identidad de clase media como opuesta al peronismo (Adamovsky 2010: 319).

Entender y explicar la conflictiva relación que se produce entre el OBA y el tango implica comprender primero cuál era la recepción del tango y la relación del género con las identidades sociales. Luego, y teniendo en cuenta, como veremos, que la música del Octeto estaba dirigida primordialmente a la clase media, intentaré aclarar qué relación estableció el OBA con las identidades sociales y cuál era la conformación de las clases medias en Argentina.

Recurriré a los trabajos realizados por Pablo Vila (1996 y 2001), que explican la articulación de las identidades sociales y la música a partir del concepto de interpelación. Vila toma el concepto de interpelación que plantea Middleton (1990: 242) como “la función a través de la cual los oyentes son situados en posiciones particulares como destinatarios, por medio de mecanismos de identificación a través de los cuales se construye en la música la autoimagen de los mismos” (Vila 1996: 71). Considera que “la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos, que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales” (Vila 2001: 20). Así, si bien el tango fue efectivo a la hora de negociar la formación de identidades sociales en determinados periodos históricos, cuando sale a la palestra el OBA amplios sectores de la sociedad eran exitosamente interpelados por otro tipo de música en detrimento del tango.

Como veremos, por las características de la música del OBA, es evidente que Piazzolla intentaba interpelar con ella a la clase media. Pero los sectores medios estaban atravesando un proceso que los alejaba del tango y de lo popular nacional. Recurriré a los estudios que sobre el particular realizaron Enrique Garguin (2009) y Ezequiel Adamovsky (2010) para abordar el proceso de transformación social y la emergencia de la clase media en la época en que actuó el Octeto.

La identidad de clase media, la emergencia de los sectores populares durante el peronismo y la negociación de identidades de los sectores sociales a través de los distintos géneros populares, conforman un panorama complejo e inestable que fue mudando a lo largo del tiempo. Para explicar este proceso recurriré al marco conceptual proporcionado por Stuart Hall (1984: 6) que considera que lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que la sitúan en tensión continua con la cultura dominante y explica el ámbito de las formas y actividades culturales como un campo que cambia constantemente.

Finalmente introduciré otro elemento de análisis complementario a la interpretación de Vila a partir de la propuesta formulada por Rita Segato y José Jorge de Carvalho (1994), que sostienen que los géneros musicales

contemporáneos son híbridos y explican que la relación entre la música y las identidades sociales se establece luego de la creación y recepción de la música, a partir de la intervención de los discursos sobre la música.

La propuesta de Piazzolla, entremezclada con diversas músicas populares contemporáneamente vigentes (que a su vez establecieron variados vínculos con las distintas clases sociales) interpelaba a la clase media desde el tango, cuando en realidad ésta se estaba alejando del género, al que vinculaba con el peronismo; al mismo tiempo parte del raleado público del tango percibía la propuesta como una agresión. El OBA, a pesar de que constituía una propuesta musical que lógicamente se podía considerar como uno de los caminos alternativos del género, quedó entonces sin auditorio y desfasado de los intereses que se sustentaban tanto desde el poder como desde la sociedad.

El Octeto Buenos Aires

Piazzolla estudió con Nadia Boulanger en París entre 1954 y 1955³. Allí redefinió su posición estética inclinándose nuevamente hacia el campo de la música popular, del cual se había ido apartando progresivamente para dedicarse casi de lleno a una carrera de compositor de música académica⁴. Su nueva postura le proporcionó la holgura intelectual suficiente como para realizar una serie de trabajos en música popular tales como la composición de nuevas obras y arreglos, la organización de nuevos conjuntos y la realización de grabaciones⁵. Entre principios de 1955 en París y fines de 1957 en Buenos Aires, grabó cincuenta y ocho tangos con dos orgánicos diferentes: bandoneón y cuerdas en París, el Octeto Buenos Aires y bandoneón y cuerdas nuevamente, pero incorporando solistas de tango, en Buenos Aires⁶.

Lo que nos interesa aquí es el OBA. Su gestación intelectual ocurrió en París a partir de la idea de expandir el sexteto típico clásico del tango de la escuela decareana, integrado por dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo, agregándole un violonchelo y una guitarra eléctrica (Azzi y Collier 2002: 113-124). El concepto que Piazzolla tenía en mente cuando proyectó el conjunto era el de realizar música popular totalmente escrita (a la manera de la música académica) con un criterio de modernidad propio de la época, para el cual no

³ Gabriela Mauriño (2009: 60) analizó los papeles manuscritos de Nadia Boulanger y determinó que Piazzolla tomó lecciones privadas semanalmente desde el 11 de octubre de 1954 hasta el 14 de febrero de 1955.

⁴ Es sabido que Nadia Boulanger influyó decisivamente en esa redefinición (Azzi y Collier 2002: 105).

⁵ A pesar de ese cambio de dirección, Piazzolla no abandonó totalmente su producción para la sala de concierto, de lo que da cuenta el relativamente numeroso catálogo posterior a esa fecha, que se puede consultar en Kuri (2008).

⁶ El detalle de estas grabaciones se puede consultar en Mitsumasa Saito (2008), también disponible en http://homepage2.nifty.com/mitsu-sa/discografia_p45.htm, consultado el 30/8/2010.

había referentes entre los actores de tango. Su modelo fue, según explícitamente declaró, el “octeto” de Gerry Mulligan, que habría escuchado durante su estadía en París⁷. Debemos considerar asimismo el interés que manifestaba Piazzolla por las experiencias que por entonces realizaba el director de jazz Stan Kenton (Mauriño 2009: 109). El denominador común de esa etapa de Mulligan y de la orquesta de Kenton era el fuerte acento puesto por ambos en los arreglos escritos para los conjuntos que dirigían, en detrimento de las estructuras basadas primordialmente en las secciones de improvisación con un acompañamiento rítmico (Gioia: 354-357). Kenton, además, “gustaba hablar de ‘Jazz **progresivo**’ o presentar a su banda de 1950 bajo la rúbrica de *Innovations in Modern Music*” (el resaltado me pertenece) (Gioia: 355). Llamativamente, el primer larga duración del OBA se titula *Tango Progresivo* y el segundo *Tango Moderno*.

En el París de la década del ‘50 se podía escuchar mucho jazz tocado por músicos franceses y numerosas presentaciones de *jazzmen* norteamericanos, tanto primeras figuras –Duke Ellington y Billy Strayhorn en 1950 (Dance: 1973: 217); Louis Armstrong en 1952; Lionel Hampton en 1953; Count Basie y Woody Herman en 1954 (Feather, 1960)– como músicos de segunda línea. Había también sitios como *Le Caveau de la Huchette*⁸, jazz club activo desde 1946 hasta la actualidad. Piazzolla seguramente quería apuntar a un público como el parisino, aunque, como no había en Buenos Aires aún una escena musical de *café concert* como luego se desarrollaría en los ‘60, debió apelar a otros ámbitos (ya veremos que en el “manifiesto” del Octeto limitaba las actuaciones a medios, grabaciones y espectáculos). Y la música que pretendía hacer era una que fuera equivalente, en el tango, a lo que era en el jazz la música compuesta y arreglada por Mulligan, según surge de sus propias manifestaciones.

⁷ En realidad, Carlos Kuri (2008: 104) nos previene que es improbable que esa manifestación de Piazzolla sea exacta. En efecto, consultando la discografía de Mulligan publicada por Gerard Dugelay y Kenneth Hallqvist (2011), que incluye además los conciertos realizados por el saxofonista, vemos que Mulligan no actuó en París durante el lapso que duró la estadía de Piazzolla. La fuente a la que el músico argentino se refiere pueden haber sido los temas que Mulligan grabó entre 1953 y fines de 1954 con un cuarteto y con un conjunto de diez instrumentistas, “*tentette*” o “*tentet*”. Esos discos, fáciles de obtener en París, incluían ocho temas grabados en Los Ángeles con el *tentette* que, por el tipo de formación y la superficial descripción que hace Piazzolla (1957) en la contratapa del LP *Tango moderno*, pueden haber sido su inspiración (Dugelay / Hallqvist, 2011: 74). En la discografía figura también un octeto liderado por Mulligan, pero ese conjunto grabó recién en diciembre de 1957. Otra posible fuente podría ser el trabajo de Mulligan como arreglador en el noneto de Miles Davis en la serie de grabaciones de 1948 y 1949 que luego se conoció como *Birth of the cool*, y que fueron muy difundidas (Gioia 2002: 373 y ss. y Togashi, Matsubayashi y Hatta, 2011). Finalmente, Gilbert y Fischerman (2009: 125-126) afirman que posiblemente la influencia se dio a través de una edición discográfica del sello francés Vogue, que incluía las actuaciones del cuarteto de Mulligan en la Salle Pleyel en junio de 1954; destacan que en las notas de contratapa, Charles Delaunay afirmaba que “al contrario que muchos músicos modernos, [...] los miembros del cuarteto de Mulligan muestran un evidente placer al tocar”, comentario que Piazzolla (1956) evidentemente retoma en la contratapa del LP *Tango moderno* cuando afirma, al describir la forma de tocar del cuarteto de Mulligan: “ese goce individual en las improvisaciones, el entusiasmo de conjunto al ejecutar un acorde”.

⁸ Ver sitio del local en <http://www.caveaudelahuchette.fr/index2.html>, consultado el 20/1/2011.

La trayectoria del OBA se inicia entonces cuando Piazzolla se reúne en Buenos Aires con los ya convocados músicos⁹. La integración sería: Piazzolla en primer bandoneón y arreglos, Leopoldo Federico como segundo bandoneón¹⁰, Enrique Mario Francini primer violín, Hugo Baralis segundo violín, José Bragato en violonchelo, Atilio Stampone en piano y en el contrabajo sucesivamente tres instrumentistas: Aldo Nicolini, Hamlet Greco y Juan Vasallo. Todos ellos eran músicos de prestigio y trayectoria en el tango (salvo Bragato, músico del Teatro Colón e integrante del notorio cuarteto Pessina, que había además incursionado en el tango). La guitarra eléctrica estuvo a cargo de Horacio Malvicino, músico muy dúctil, participante frecuentemente contratado para sesiones de grabación y habitual intérprete de jazz, pero no de tango. Las partes del primer arreglo se estudiaron en dos o tres semanas y poner a punto el conjunto con un repertorio como para cubrir dos horas de actuación les llevó cinco o seis meses (Malvicino, 2010: 28). El repertorio estaba constituido por diecinueve tangos, según la discografía editada y las grabaciones no comerciales (Carámbula 2005: 16-19).

Un documento titulado “Decálogo” (una especie de “manifiesto” presumiblemente escrito por Piazzolla) fue publicado el 10 de octubre de 1955 en *De Frente* (Piazzolla 1955) y expresa con bastante detalle los objetivos de Piazzolla (Azzi y Collier: 115), por ejemplo: dejar en segundo plano la faz comercial; realizar un repertorio de calidad formado por obras de actualidad, de la Guardia Vieja y nuevas creaciones; no ejecutar obras cantadas; no actuar en bailes, sino sólo en radio, televisión y espectáculos o para grabaciones. Las obras serían explicadas antes de ejecutarlas, a fin de facilitar su comprensión. Se proponía elevar la calidad del tango; convencer a los que se habían alejado del género y a sus detractores de sus valores incuestionables; atraer a los amantes de músicas foráneas y conquistar al gran público.

No hemos hallado la fecha cierta del debut del Octeto, pero fue poco antes del 26 de noviembre de 1956, fecha en la que se presentaron en la sala Verdi de Montevideo (Puga 2005: 10-11). Luego siguieron actuaciones en Radio El Mundo de Buenos Aires (julio de 1956), en las ciudades de Rosario y La Plata (junio de 1956), en la ciudad de Córdoba, en Radio Splendid (1957) y en Radio Provincial de La Plata (abril de 1957), en Canal 7 de TV en 1957 y diversas presentaciones gratuitas (Azzi y Collier: 118-120). Se suele recordar como un gran éxito del Octeto la actuación de diciembre de 1957 en el auditorio de la Facultad de Derecho. Piazzolla “solía decir que ésta había sido su primera incursión en el medio estudiantil universitario de Buenos Aires, del cual más adelante recibiría un fuerte apoyo” (Azzi y Collier: 119).

⁹ Piazzolla había encargado a Luis Sierra que contactara a los músicos que tenía en mente para integrar el conjunto (Azzi y Collier : 110).

¹⁰ El segundo bandoneón iba a ser inicialmente Roberto Pansera, quien además también escribiría arreglos; pero Piazzolla había decidido escribirlos él y eso puede haber llevado a la desvinculación de Pansera. Otras versiones indican que aceptó otro compromiso en el exterior (Azzi y Collier 2002: 114).

La música del Octeto Buenos Aires¹¹

Los registros fonográficos abarcan la casi totalidad del repertorio conocido del conjunto. Hemos analizado los dieciséis temas que se incluyen en los dos discos larga duración grabados en 1956 y 1957 respectivamente, por una parte, y por otra la obra *Tango Ballet*, que si bien corresponde a esa época, sólo se grabó en 1964¹².

Los tangos clásicos que interpreta el OBA están arreglados siguiendo en términos generales el esquema de secciones de la obra original. Es decir, si en la partitura para piano original se indica que se ejecute en un orden ABAB, esa secuencia de abordaje de las secciones está respetada, con mínimas variantes. Por ejemplo: “Taconeando” (de Mafia y Staffolani), según la partitura se ejecuta ABA y la versión del OBA es ABAB; “El Marne” debería ser ejecutado AABCCA y la versión realizada por el OBA es ABCCAB. No consideramos aquí las introducciones y codas.

Otro tanto puede decirse de la extensión de esas secciones: la cantidad de compases se respeta. Lo que modifica el arreglo son los planteos melódicos o eventualmente la resolución de alguna frase. Por ejemplo: en el arreglo de “Mi refugio”, la primera sección de dieciséis compases se desarrolla más o menos alrededor de la melodía original, que resulta reconocible hasta los últimos cuatro compases, donde es suplantada por otra melodía, burlando las expectativas de un auditor que conociera versiones más tradicionales.

En todos los arreglos hay cambios de tempo. Por ejemplo, en “Mi refugio” (de Juan Carlos Cobián) la versión comienza en ♩ = 110 (considerando un compás de 4/8), en el compás 13 pasa a ♩ = 64; en el mismo tempo aborda la sección B, pero sólo por unos compases, regresando a ♩ = 110; luego continúa alternando esas dos velocidades.

En los acompañamientos evita siempre el *marcato*, que es el acompañamiento acórdico sobre cuatro pulsos (Peralta 2008: 56), y lo reemplaza por otras variantes o por un bajo “caminante” (Peralta 2008: 57), derivado del *walking bass* del jazz¹³.

Hay muchas “rarezas” en los arreglos, si las medimos en el contexto de los estándares del tango de la época. Muchas de ellas están circunscriptas a las introducciones y las codas. Por ejemplo, en “Lo que vendrá” (de Astor Piazzolla), la introducción original del tango es de ocho compases; sobre

¹¹ Existe una reedición discográfica en CD del sello Lantower, que reúne todas las grabaciones comerciales del OBA y versiones para orquesta de cuerda con bandoneón solista realizadas en la misma época.

¹² Corresponde al repertorio de 1956 pero sólo se grabó en 1964 en el LP *Astor Piazzolla 1944 – 1964 20 años de vanguardia con sus conjuntos*, Philips SC – 3156 (Saito 2008).

¹³ Es una línea de bajo que se mueve en forma isócrona en cuatro tiempos. Se utiliza habitualmente en el jazz y consiste en que el bajo apoye la base armónica del tema con el uso de una línea no sincopada, coincidente con el pulso rítmico, que procede por grado conjunto.

el motivo descendente de esa introducción, Piazzolla elabora una sección introductoria con tres *cadenzas*, para el primer violín, el segundo violín y el violonchelo sucesivamente, que dura 1' 20" (la pieza dura en total cinco minutos). La coda dura un minuto, durante el cual la guitarra eléctrica improvisa sobre el fondo del *tutti* del conjunto, realizando una variante de las secciones originales. "Taconeando" (Mafia-Staffolani) presenta una coda muy extensa en la que también improvisa la guitarra eléctrica sobre una especie de *riff*¹⁴ tanguero, en compás de 7/8, estructurado en 4/8 + 3/8, durante doce compases, y luego agrega un final de cuatro compases en 4/8.

Tomadas individualmente, las codas e introducciones, así como las modificaciones melódicas que intercala Piazzolla en los arreglos, son muy idiomáticas del tango. Son muy raros los casos en los que alguno de los elementos que introduce fallan por "no tangueros"¹⁵. Un ejemplo de un recurso que no funciona bien dentro del tango se puede escuchar en el tango "Boedo" (de Julio De Caro y Dante Linyera). Consta de dos secciones (A y B) y una repetición de la segunda sección con violín *obbligato* (B'). El arreglo se basa en la repetición de esa secuencia ABB'. En la segunda aparición de B utiliza guitarra eléctrica improvisada e introduce un efecto de *stop-time*¹⁶ –práctica jazzística– que no resulta idiomática, está fuera de estilo, o no llega a ser "tanguificada" por Piazzolla.

En todos los arreglos participa mucho la guitarra eléctrica, que realiza acordes junto con el piano o líneas paralelas con los bandoneones o los violines; en esta función se integra perfectamente, aunque en el momento del estreno era un timbre totalmente novedoso para el tango. Lo que sí resultaría muy extraño al género serían las improvisaciones de la guitarra eléctrica, presentes en todas las piezas; aunque las líneas improvisadas de Malvicino no son tangueras sin llegar a ser estrictamente jazzísticas. Como están casi todas en semifusas en el compás de 4/8, rítmicamente resultan neutras. Y cuando se sale de ese esquema de veloces escalas ascendentes y descendentes, los valores rítmicos que emplea no remiten directamente al jazz, sino a "otra cosa" inespecífica, fuera del tango conocido hasta ese momento, pero que se convierte desde entonces en específica del nuevo estilo. Es decir, funcionan como una ampliación de las posibilidades del género. Veamos por ejemplo la línea de la guitarra que se presenta en "El Marne" (de Arolas) a los 3'41" (Ejemplo 1).

¹⁴ Un *riff* es una frase musical repetida, generalmente breve, que se emplea como soporte del solista o tema del *chorus* final en el jazz (Tirro 2001: 330).

¹⁵ Reconozco que me estoy guiando aquí por mi percepción nativa.

¹⁶ El efecto de *stop-time* consiste en la ejecución de un ritmo regular, pero discontinuo, con frecuencia un acorde en *staccato* interpretado en el primer tiempo del compás. Suele emplearse como efecto de apoyo al solo instrumental y deriva de un patrón de acompañamiento muy empleado en el baile de claqué (Tirro: 331).

**Ejemplo 1: Octeto Buenos Aires, “El Marne” (Arolas),
improvisación de guitarra¹⁷ a los 3’ 41”**

Otros ejemplos que podemos mencionar son “Haydee” (de Héctor Grané), donde la guitarra eléctrica improvisa en todas las apariciones de la sección A; “Marrón y Azul” (de Astor Piazzolla) donde improvisa en un fragmento de la sección B y en una extensa coda; y en “Los mareados” (de Cobián y Cadícamo) en la segunda aparición de la sección C. Finalmente señalamos la pieza “Tangology”, compuesta por Malvicino para lucimiento de la guitarra eléctrica, en la cual hay todo un despliegue de posibilidades del instrumento, además de la improvisación, y que, en lo armónico y lo melódico, resulta particularmente ajena al tango.

En “Neotango” (en realidad es el tango “Cabulero”, de Leopoldo Federico, renombrado por Piazzolla para la ocasión), hay una interpolación extraña: en la mitad del arreglo irrumpe una música circense que alterna pies binarios y ternarios (en parte organizados con ritmo 3-3-2, es decir acentuando las semicorcheas en grupos sucesivos de tres, tres y dos, y en parte no). Aparece en la grabación transcurridos 1’58”. Escrito para piano, bandoneón, *pizzicati* de violines y *glissandi* de guitarra eléctrica, es un retrato musical de Federico, según manifestó el propio Piazzolla. En las notas del disco dice:

“He querido reflejar en este arreglo la parte subjetiva de uno de sus autores, Leopoldo Federico. El agregado inexplicable de la parte central [música circense] refleja a Federico tal cual es, un niño grande” (Dimov 2009: 35).

¹⁷ El sonido real en la grabación es una octava superior y el fragmento está realizado en 4/4. La pautaación ha sido realizada por Soledad Venegas.

Efectos como el que acabamos de describir no son nuevos en la escritura de Piazzolla, pero antes estaban ubicados en un segundo plano, entremezclados en el discurso musical; ahora emergen a un primer plano e interrumpen el discurso.

Un arreglo completo del OBA, entonces, está realizado en base a una continua alternancia de solos instrumentales, *tutti* estructurados de diversa forma, cambios de tempo cada pocos compases y variaciones de la melodía, desde las más simples hasta aquellas en las que no se reconoce el original. Cada arreglo hace funcionar al conjunto como un verdadero grupo de cámara, tiene una sólida lógica expositiva y una escritura irreprochable en todos los aspectos, pero es rotundamente novedoso en comparación con lo que se hacía contemporáneamente. Un ejemplo de la gran fragmentación de la instrumentación y de modificación melódica y armónica extrema es “El Marne” (de Eduardo Arolas), donde sólo de tanto en tanto se reconocen algunos motivos de las melodías originales.

Frente a este tipo de arreglo, el que empleaban en esa época las orquestas típicas de cualquier línea estética, aún las más avanzadas, que se lucían con arreglos muy elaborados, era la presentación de las dos o tres secciones, en forma sucesiva, con alguna recapitulación, fuertemente basadas en la homogeneidad rítmica (bailable) y en la nítida y destacada proyección de las melodías para satisfacer las expectativas del auditor.

En cuanto a *Tango Ballet*, la obra fue compuesta como música para el corto cinematográfico del mismo nombre, con coreografía de Paulina Osona y dirección de Enrique de Rosas, que se ha perdido (Puga 2005: 10-11). Dura diez minutos y sigue un argumento (también perdido) que se desarrolla a lo largo de una introducción y cinco partes que deben interpretarse sin solución de continuidad: *Títulos*; 1. *La calle*; 2. *Encuentro. Olvido*; 3. *Cabaret*; 4. *Soledad*; 5. *Calle*. En *Títulos*, *La Calle* y *Calle* (final) Piazzolla opone, como en *Tres minutos con la realidad*, estructuras escalísticas simétricas (octatónicas) y asimétricas (tonales), procedimientos stravinskianos que toma de Ginastera (Kuss 2008). La escritura es un poco más homogénea que la de los arreglos de los tangos. La obra y el arreglo se prestan especialmente para transcripciones a orgánicos clásicos; el Cuarteto Almerares, por ejemplo, grabó una transcripción de José Bragato para cuarteto de arcos¹⁸ que para muchos pasó como un original para cuarteto de cuerdas¹⁹. En términos generales, se puede decir que los arreglos son sólidos e interesantes y las interpretaciones solventes y expresivas, configurando una estética de tango de características muy novedosas para esa época.

¹⁸ El disco incluía además el Cuarteto N° 1, Op. 20 de Ginastera. Buenos Aires, LP Philips, 1976.

¹⁹ En las notas de la contratapa del disco, escritas por Pola Suárez Urtubey, no se aclaraba el origen de la obra ni que era una transcripción, de modo tal que podía pasar fácilmente por una obra original para cuarteto de cuerdas.

La recepción del Octeto Buenos Aires

Para algunos músicos la recepción fue positiva y hasta seminal. Puede mencionarse el gran impacto que produjo sobre Oscar López Ruiz (1994: 15, 25-26), que luego fue guitarrista de los conjuntos de Piazzolla y que presenció la grabación de uno de los LP del conjunto, ambos por un sello independiente (Malvicino 2010: 48). Cautivó también a Rodolfo Mederos, que lo escuchó por radio siendo un estudiante en Córdoba (Azzi y Collier: 118) y formó hacia 1960 un sexteto y luego un octeto bajo su influjo (Ferrer 1980: 703). Osvaldo Pugliese, convocado por Piazzolla para dictaminar acerca de la pertenencia al género de la música que tocaba el Octeto, les dio su visto bueno (Azzi y Collier: 116). Dizzy Gillespie visitó Argentina en 1956 y lo invitaron a escuchar el Octeto en Radio El Mundo (Azzi y Collier: 118), recibiendo una impresión muy favorable (López Ruiz: 27). En 1957 se formó el Octeto de La Plata, integrado por jóvenes músicos de esa ciudad; tocaban arreglos propios a la manera del OBA (Eduardo Rovira colaboró en algunos de ellos); sus integrantes se destacaron más tarde en agrupaciones porteñas (Ferrer 1980: 764). En Uruguay, el influjo del OBA se plasmó en la creación del Octeto Montevideo (Ferrer 1980: 764). Lamentablemente, ninguno de estos conjuntos dejó registros fonográficos.

En tanto algunos entusiastas lo consideraban una “bisagra” que cambiaría el curso del tango (Malvicino 2010: 40), el público en general y algunos músicos sufrieron un gran desconcierto que les provocó rechazo y enojo (López Ruiz: 27). Horacio Malvicino recuerda que llegó a recibir amenazas por “desnaturalizar el tango tradicional” (Malvicino 2010: 41) y que el revuelo causado dividió el mundillo musical de la época en dos bandos antagónicos, lo cual hasta tuvo transitoriamente un buen efecto publicitario (Malvicino 2010: 44). Muchos músicos lo criticaron con bastante acritud. Veamos por ejemplo la opinión del influyente Aníbal Troilo:

Ante todo, diré que es una pena que lo mucho que sabe Piazzolla [*sic*] no lo haya puesto al servicio de lo que para mí es el verdadero tango [...]. Lo único que puedo decir es que lo que hace ahora Piazzolla [*sic*] no lo siento en absoluto. Admiro sus trabajos por la dedicación y la musicalidad pero como ejecución de tango no me dice nada. Además, no lo entiendo, porque Piazzolla [*sic*] ya hizo el tango y muy bien, con una buena orquesta, buena instrumentación y sentido de lo moderno, así que hasta creo que esta nueva forma suya responde a un capricho en el que se ha encerrado, como gran músico, pero no como hombre de tango²⁰ (“Piazzolla [*sic*] en el banquillo”. *Revista Platea*, 1961, pp. 26-27, citada en Mauriño 2009: 46).

²⁰ . En realidad, por la fecha de la revista citada, Troilo podría ya estar refiriéndose a los discos del nuevo quinteto de Astor Piazzolla, distintos en muchos aspectos a los del Octeto. Mauriño incorpora la cita en el contexto de la recepción del OBA. Considero, no obstante, que el comentario de Troilo es válido para la música del OBA.

Luego de la curiosidad inicial sobrevino cierta indiferencia; quizás la escena musical no estaba preparada, como lo estaría comenzada la década del sesenta, para albergar una propuesta diseñada para presentarse sólo en recitales²¹. Piazzolla admitió años más tarde que, pese a las esperanzas depositadas en el Octeto, en definitiva éste nunca obtuvo suficiente trabajo como para subsistir (Azzi y Collier: 119). En realidad el espacio que necesitaba Piazzolla para presentar una propuesta de ese tipo no existía en la época del Octeto y tardaría varios años en llegar a Buenos Aires: serían los *café concert*, locales donde se concurría a escuchar música y no a bailar. Los había visto en París en los lugares nocturnos donde se tocaba jazz y los volvió a ver en Nueva York (donde estuvo entre febrero de 1958 y julio de 1960). Había muchos elementos en la escritura de Piazzolla para el OBA que no estaban dirigidos al oyente común de tango, sino a aquellos con una especialización musical más amplia, o bien a los propios músicos (García Brunelli 1992: 170). Él mismo admitió implícitamente en el “manifiesto” que una primera audición de los arreglos del OBA podía resultar desconcertante, al afirmar que uno de sus objetivos era “conquistar al gran público, tarea descontada como ardua, pero segura, tan pronto pueda escuchar los temas reiteradas veces”. Cosa que evidentemente, no ocurrió.

Luis Sierra afirmó en un artículo sobre el OBA que el objetivo del conjunto no era sólo hacer un tango que no se bailara, sino buscar una “revalorización estética” del género que, como era para escuchar, “implica[ba] una superación en la conciencia estética de cierto público”; y que el Octeto no se proponía ni tenía interés en “captar la clientela de Juan D’Arienzo, Juancito Díaz o Mariano Mores. Su labor [estaba] dirigida a aquellos sectores del público sensibles a las manifestaciones evocativas de la música”. Equiparaba también la labor del Octeto a la labor renovadora de Julio De Caro (Sierra 2003: 5-9).

Por su parte, Boris Puga, en una reseña de la actuación del OBA en Montevideo en 1956, menciona que a ese concierto había concurrido mucha gente joven, la mayoría estudiantes (Puga: 10-11). Nuevamente Luis Sierra, esta vez en una reseña del concierto en la Sala Verdi en 1956 (2005: 22-23), dice que la reacción de la concurrencia osciló entre los “bravos”, los “aplausos enérgicos” otros “tibios”, “pocos” luego de la interpretación de “La Cachila” de Arolas, “versión con la que Arolas de seguro no estaría conforme, como no estamos nosotros”. Los que no aplaudieron manifestaban que “eso era infame”; las críticas se enfocaban en general sobre la guitarra eléctrica y sobre lo experimental y cerebral del conjunto.

Estos testimonios acerca de la recepción del OBA durante los años en que actuó, muestran que la propuesta de Piazzolla estaba dirigida a un público medianamente ilustrado y que fue en buena parte la clase media la que interactuó con ella. Aunque Piazzolla había querido insertar el Octeto en el

²¹ Desde principios de los sesenta el tango progresista se refugia, por ejemplo, en ámbitos universitarios (Ferrer 1980: 618).

campo de la música popular, realizó un producto elitista. Por sus características musicales el OBA interpelaba a un oyente instruido, con competencias musicales amplias como para acceder a la comprensión de los arreglos contrapuntísticos, con modificaciones armónicas y melódicas que impedían reconocer las piezas tradicionales; una música que sólo podían comprender eventualmente estudiantes, intelectuales, profesionales, músicos, etc., siempre que ese público se acostumbrara a escucharla despegada de la funcionalidad para la danza que tenía previamente el tango. Para comprender cabalmente esta problemática en la recepción del OBA dentro del contexto de la recepción general del tango y para ¿percibir? sus posibilidades de insertarse en el género, debemos ver primero cuál era la relación del tango con la sociedad.

Relación entre el tango y las identidades sociales en Argentina

Stuart Hall (1984) afirma que la cultura es un campo de batalla donde siempre hay posiciones estratégicas que se conquistan y se pierden y en el que se enfrentan la cultura de élite y la cultura de la periferia. Pero no existe una relación fija entre las clases y la cultura popular o no popular. Entiende que

Las culturas de clase tienden a cruzarse y coincidir en el mismo campo de lucha. El término 'popular' indica esta relación un tanto desplazada entre la cultura y las clases. Más exactamente, alude a esa alianza de clases y fuerzas que constituyen las 'clases populares'. La cultura de los oprimidos, las clases excluidas: este es el campo a que nos remite el término 'popular'. Y el lado opuesto a éste –el lado que dispone del poder cultural para decidir lo que corresponde y lo que no corresponde– es, por definición, no otra clase 'entera', sino esa otra alianza de clases, estratos y fuerzas sociales que constituye lo que no es 'el pueblo' y tampoco las 'clases populares': la cultura del bloque de poder.

El tango, como vimos, fue cambiando su lugar de pertenencia a lo largo de los años entre las clases bajas y las altas; en algunos momentos contó con prestigio en todo el arco social. Pablo Vila considera que el género participó, como un tipo de discurso particular, en la lucha para la estructuración del sentido que caracterizó a la sociedad argentina desde principios del siglo XX (Vila 2001: 23). Interpeló exitosamente a la inmigración europea de la primera parte del siglo XX, otorgándoles reconocimiento social a los recién llegados, antes despreciados; luego esos inmigrantes contribuyeron a su expansión, ya que fueron ellos quienes difundieron el tango fuera de la marginalidad, llevándolo al conventillo y al centro. Más tarde llegó la aceptación de la clase alta encauzada por algunos de sus miembros que frecuentaban los burdeles y apoyaron al género. Los calaveras

de la clase alta facilitaron así que la clase media (descendiente de inmigrantes europeos) en su búsqueda de movilidad y reconocimiento social, abrazara públicamente a la música que mejor representaba su propia herencia (Vila 2000: 74). Una vez aceptado por todos los estratos sociales, el tango contribuyó a que las clases dominantes consolidaran su hegemonía utilizando el tango para construir la idea de argentinidad (Vila 2000: 75).

Con la crisis del '30 se inició un período difícil para el género: en ese proceso las clases medias pasaron al margen social y el tango ya no pudo representar más para ellas la satisfacción de haber alcanzado una buena posición. En esos años, los sectores medios rehuyeron el contacto con lo nacional y el tango dejó de bailarse masivamente. Sólo lo cultivaba aún la clase baja (Matamoro 1982: 152-153). Es notoria también la disminución de las grabaciones y la consecuente disolución de conjuntos (García Brunelli 2010: 24).

La decadencia del tango fue corta. La recuperación económica comenzó a partir de 1934 y para 1939 ya era plena (Korol 2001: 24); con la superación de la crisis el tango volvió a ser una "fiebre nacional". En esa recuperación colaboraron ingentemente la industria del cine, que tomó al tango como temática recurrente, la radio y las publicaciones especializadas (Vila 2000: 83). Además se difundió masivamente la danza, posiblemente el factor decisivo que apuntaló la edad dorada del tango en la década del '40.

Para comprender la inserción del OBA en ese panorama del tango es necesario observar más detenidamente la relación del género con las clases sociales y en especial en cómo funcionaba esa relación con las clases medias en la época en que el Octeto justamente trataba de interpelar, como hemos visto, a esos estratos de la sociedad.

La identidad de clase media, explica Enrique Garguin (2009: 62-63), sólo alcanzó un grado de cristalización considerable cuando fue articulada por los discursos fuertemente racistas y racializantes que acompañaron la emergencia y consolidación del peronismo. Anteriormente no se había desarrollado una noción clara de clase media porque se había impuesto una idea de nación fundada centralmente en la imagen de los hijos de inmigrantes europeos que, gracias a su trabajo y la liberalidad de la tierra de adopción, lograban eventualmente una posición social relativamente holgada. Se construyó entonces una idea de nación homogéneamente blanca-europea. En definitiva, la representación de la nación dominante hasta mediados del siglo XX surgió en gran parte de extender la experiencia de los sectores medios urbanos del litoral, producto de la inmigración, a la totalidad del país, subsumiendo tanto a los habitantes de las demás provincias como a los sectores menos favorecidos del propio litoral. Cuando el peronismo privilegió a la clase obrera, en un proceso que fue largo y complejo, los sectores medios se escindieron del pueblo y surgió así una imagen tripartita de la sociedad: oligarquía / clase media / pueblo. Entonces, en oposición al discurso arraigado en el sentido común desde los años '20, que afirmaba el carácter europeo de la población argentina (Garguin 2009: 74), el

peronismo hizo visibles a buena parte de la clase obrera excluida y al habitante de las provincias. La figura del *cabecita negra*²² sintetizó a todos los que habían sido rechazados de la civilización urbana moderna. La irrupción del peronismo provoca la diferenciación de la clase media, que desde entonces sería no solo diferente a la oligarquía sino también a la clase obrera, aunque mantendría muchos de los rasgos que antes caracterizaban a toda la nación (Garguin 2009: 86).

Es desde aproximadamente 1935 que el tango se convierte progresivamente en la música popular de mayor consumo. Era prácticamente obligado bailararlo como parte de las habilidades necesarias para la vida social y ello independientemente de las clases y niveles sociales, ya que además de hacerse visible porque proliferaba en los medios masivos, estaba presente en los bailes, clubes de barrio, el multitudinario carnaval, locales del centro de la ciudad, pistas de la costanera, radios y el cabaret exclusivo para la burguesía en ascenso (Matamoro 1982: 173-174).

Pero la crisis del '30 había traído también a la ciudad a los desocupados de diversas regiones del país en busca de trabajo. Vila señala que al principio parecía posible que el tango representara también a los nuevos habitantes de Buenos Aires, provenientes del campo (Vila 2000: 84), pero no ocurrió así y el tango comenzó a declinar nuevamente a fines de los '40. Algunas de las explicaciones que se dieron para la declinación fueron (Vila 2000: 84): a) la extracción de clase media de los creadores, que no sintonizaron con el proyecto peronista (Matamoro 1982: 191); b) la bonanza económica que resurgió luego de la crisis y modificó el humor social, haciendo anacrónica la melancolía del tango (Goldar 1980: 84); la falsa alegría del período peronista mató la profundidad del tango (De Ipola 1985: 25, citado en Vila 2000: 84). Vila propone luego una explicación alternativa relacionada con los apoyos sociales del peronismo y su construcción simbólica de la identidad política y social. Dice que paralelamente a la decadencia del tango se produce un ascenso gradual de la música folklórica y el desarrollo de una música festiva interpretada por "orquestas características"²³. Los inmigrantes del interior "se apoyaron en sus antecedentes culturales y musicales para procesar no sólo el desplazamiento del campo hacia la gran ciudad, sino también [...] su participación central en la década peronista" (Vila 2000: 85).

El peronismo daba preeminencia a la cultura popular, fomentando y

²² "Cabecita negra" era una denominación despectiva de naturaleza racista de amplia utilización en Argentina. El término formaba parte del lenguaje popular y se utilizaba para denominar despectivamente a un sector de la población difícil de definir con precisión, asociado a personas de pelo oscuro y piel de tonalidad intermedia, pertenecientes a la clase trabajadora. En general era utilizado por las clases media y alta, particularmente de Buenos Aires.

²³ Las "orquestas características" cultivaban un repertorio ecléctico dirigido tanto al inmigrante como al nativo, al porteño como al provinciano, en general de tono festivo, que incluía todos aquellos géneros que no interpretaban las orquestas de jazz ni las orquestas típicas: temas camperos, polcas, chamamés, tarantelas, pasodobles, jotas, música brasileña y géneros tropicales; y también foxtrots, tangos, valsés y milongas (Pujol 2011: 201-202).

difundiendo a los artistas y protegiéndolos con un esquema legal: además de la norma que obligaba a difundir por las radios un 50 % de música nacional, el Decreto 3371 de 1949 dispuso que la mitad de los temas ejecutados en público fueran del acervo nacional²⁴. En ese esquema prosperaban tanto los músicos de tango como los del folklore. Pero, paralelamente, a partir de 1945 comenzó a desarrollarse una amplia reacción social antiperonista que se profundizó en los años siguientes y de la que participaron, entre otros, los sectores medios (Adamovsky 2009: 372). La clase media, a medida que se apartaba del peronismo, lo hacía también de la música popular nacional y se inclinaba por los géneros que venían del exterior (jazz, tropical, centroamericano, rock) aunque se topara, para un libre consumo, con la reglamentación vigente.

La relación de fuerzas cambió bruscamente en 1955. Las normas proteccionistas no se derogaron pero se dejaron de cumplir, y cesó el apoyo a cientos de músicos de folklore y tango. El poder hegemónico era liberal, con una política cultural de fronteras abiertas; todo lo que se sospechara de peronista era visto con desconfianza y lo popular nacional era sospechoso de peronismo. Se permitió, consecuentemente, la difusión sin tope de música promovida por las multinacionales del área, música de probado éxito comercial y consumo por las clases medias de Estados Unidos (Ferrer 1980: 607). Además, el nuevo paradigma consideraba que la clase media era la fuerza impulsora del desarrollo y no la clase obrera. Gino Germani, utilizando estadísticas de los Estados Unidos en forma comparativa, ya en sus estudios de la década del '40 había llegado a la conclusión de que la estructura de clases de la ciudad de Buenos Aires era similar a la de las ciudades industrializadas de ese país (Adamovsky 2009: 106). En 1955, con su libro *Estructura social de la Argentina*, Germani difundió su idea de la "modernización" según la cual la sociedad argentina había evolucionado y se había hecho más igualitaria debido al ascenso de gente de clase baja a la emergente clase media, y, según sus estudios, confirmaba la tendencia histórica al crecimiento de la clase media a expensas de la baja (Adamovsky 2009: 108-9). El sociólogo explicaba el paso de las sociedades "tradicionales" a las "industriales" por el protagonismo de la clase media, fruto de procesos de industrialización y urbanización. Esa imagen de la estructura social argentina fue muy difundida y tuvo mucho ascendiente en los años subsiguientes (Adamovsky 2009: 110-111). En ese contexto, ¿qué sentido tenía para el poder hegemónico seguir protegiendo a la música nacional y los músicos locales, asociados a lo popular y por ende al peronismo? Las reglamentaciones legales proteccionistas no se derogaron, aunque dejaron de cumplirse.

En resumen, entonces, el tango fue la música popular predominante hasta la década del '40, con los altibajos producidos por los cambios sociales, crisis económicas y avatares políticos del país. Durante los años del gobierno

²⁴ Este decreto dictaminó la obligatoriedad de pasar el 50 % de música nacional en las salas de espectáculos, y estaba basado en consideraciones económicas, tendientes a proteger a la corporación de músicos e intérpretes (Fiorucci 2008: 6)

peronista, debió compartir su preeminencia cada vez más con el folklore y la música festiva. No obstante no ser el tango la música más representativa de las amplias capas populares que apoyaban al peronismo, la política oficial lo encontraba apropiado para fomentar lo nacional, junto con otros géneros populares. Luego la clase media se apartó progresivamente del tango y la clase obrera se sintió más representada por el folklore; esta situación es notoria y está francamente instalada a mediados de la década del '50.

Es, sin dudas, un escenario complicado el que debe enfrentar Piazzolla con la novedosa propuesta del Octeto. La escena musical en los años que actuó el OBA era muy compleja; había una oferta muy variada²⁵ y el campo de la cultura popular estaba bastante convulsionado. La propuesta de Piazzolla estaba dirigida al campo popular, pero con la intención de interpelar a un público ilustrado, que se alejaba del tango, y de "conquistar al gran público" que, en esta materia, estaba decididamente mirando para otro lado.

Una nueva aproximación a la relación entre el Octeto Buenos Aires y las identidades sociales en Argentina

La teoría de la interpelación explica en parte qué es lo que estaba ocurriendo con la música popular y la sociedad en los años del Octeto. La irrupción del OBA instaló en el mundo del tango la idea de que Piazzolla era una especie de hereje, idea que de alguna forma persiste hasta la actualidad en algunos de los aficionados al tango. Si sólo se hubiera tratado de una interpelación fallida, no debería haber perdurado tanto la discordia. Es probable que lo que haya incidido fuertemente en ese resultado sean los discursos que circularon, en ese momento y a partir de entonces, acerca de la música del Octeto.

Rita Segato y José Jorge de Carvalho (1994) observan que por un lado existen los procesos de producción musical (musicopoesis) y por otro los idiomas sobre la música, y afirman que los discursos sobre la música son los que se utilizan para la negociación de identidades *a posteriori* de la producción musical y que es en ellos donde se enmascaran los mecanismos de formación y legitimación de los cánones de una tradición musical. Definen la musicopoesis como la producción musical: hacer música, participar de la performance, ser un

²⁵ En el momento en que Piazzolla decide volver al ruedo del tango con el OBA, el campo de la música popular estaba en un momento de gran actividad y de cambio, debido en parte al viraje de política cultural luego del golpe de estado. Aparte del tango y el folklore había muchos otros géneros que prosperaban, impulsados en parte por la demanda de amplias capas de la población que habían incrementado su capacidad de consumo gracias a las políticas del peronismo. Horacio Malvicino relata las numerosas posibilidades de trabajo que había para él y los músicos que se dedicaban a lo popular, además de los circuitos del tango y el folklore: música de diversos países de América Latina (guaracha, boleros, música hawaiana), jazz realizado por pequeños conjuntos o *big bands*, orquestas características, todos tocando en bailes, clubes nocturnos y radios (Malvicino 2010: 38-39).

receptor activo. Consideramos que el esquema que formulan estos autores resulta complementario del que estructura Vila a partir de la teoría de la interpelación, ya que si bien critican la predisposición de la musicología a establecer relaciones homológicas entre divisiones sociales y sus correspondientes categorías simbólicas musicales, no niegan la existencia de un proceso de negociación de identidad, para el cual se utilizan los discursos sobre la música *a posteriori* de la producción musical.

También resulta útil para analizar la música del OBA la postura de Segato y Carvalho respecto a la relación entre identidades sociales y los estilos musicales de un territorio determinado. Afirman que la costumbre de pensar la cultura y los estilos musicales a partir de un centro territorial no es más que un hábito de pensamiento del que participan nativos, musicólogos y antropólogos²⁶. Proponen, en cambio, considerar que los géneros musicales contemporáneos son relativamente autónomos a los territorios de cultura y que son híbridos, y que su hibridez no correspondería sólo a la época actual, sino que se puede observar en el pasado y en sociedades tradicionales. Señalan que en el marco actual de poderosos procesos de transnacionalización de la cultura, es frecuente hablar de los géneros musicales como híbridos²⁷, pero, aclaran que no es una cuestión de época, sino que los procesos transculturales, transétnicos y transnacionales siempre

²⁶ En un reciente artículo, Martín Sessa (2010: 23-25) analiza el tema de las relaciones entre música y territorio y los marcos conceptuales desde los que se lo ha abordado. Pasa revista a algunos de los planteos existentes, formulados desde mediados del siglo pasado. Establece que, desde fines del siglo XX, “distintas corrientes de las ciencias sociales comenzaron a cuestionar radicalmente la idea de la existencia de una relación sólida y estable entre cultura y lugar”. Las redefiniciones que consecuentemente surgieron, pusieron el acento sobre “los contextos y líneas de fuerza, en relación con los cuales se desarrolla la producción de lo local. Es decir, se sostienen simbólicamente los vínculos entre cultura y territorio”.

²⁷ Carvalho y Segato emplean el término “híbrido” sin definirlo ni problematizarlo. Su empleo en las ciencias sociales suele provocar controversias o resistencia. Margaret Kartomi (1981: 358), por ejemplo, llama la atención sobre el hecho de que las denominaciones “géneros híbridos” o “músicas híbridas” en los estudios sobre música pueden estar cargadas de juicios de valor negativos (hibridez frente a pureza, por caso). Agrega que, al no existir una terminología musicológica apropiada, se tomaron prestadas denominaciones como pastiche, transplante, fusión, mezcla, ósmosis, etc. provenientes de disciplinas ajenas como la biología, la botánica, la química, etc. Muchos de estos vocablos merecen críticas por las implicaciones peyorativas que conllevan. En particular, afirma que “los términos ‘híbrido’, ‘criollo’ y otros similares pueden ser criticados por incompletos, puesto que llaman la atención sobre el parentesco de la música con sus antepasados [...] más que sobre el resultado musical, que es el principal objeto de interés y valor para la gente que se identifica con el mismo” (*Ibidem*, 360). Las objeciones al uso del término “hibridación” aún persisten. Por caso, en el debate posterior a mi presentación de una ponencia (García Brunelli 2010) en la que utilizaba ese concepto en el mismo sentido que en este trabajo, Esteban Buch comentó que a su juicio el término no era válido pues provenía de las ciencias biológicas y suponía la existencia de elementos previos en estado puro. No obstante esta oposición, en las últimas décadas el concepto de hibridación ha ganado espacio en las ciencias sociales como “el conjunto de procesos en que estructuras o prácticas sociales discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas en los que se mezclan los antecedentes” (Altamirano 2002). Es en ese sentido que Carvalho y Segato utilizan el concepto en el artículo citado.

estuvieron presentes en grados variables en la producción musical, aunque fueron oscurecidos por los idiomas nativos sobre música y por los modelos analíticos.

Pablo Vila aplicó el marco teórico de la interpelación en sus trabajos sobre tango e identidad étnica en Argentina, superando de esa forma las explicaciones homológicas de la escuela subculturalista²⁸ y explicó por qué el tango o el folklore interpelaron exitosamente en forma alternativa a determinados actores sociales. Complementariamente podemos considerar que la negociación de identidades que está implícita en el mecanismo de interpelación en buena medida está sustentada en los discursos sobre la música (nativos o etnomusicológicos) que Carvalho y Segato traen a la palestra.

Tanto el tango en su totalidad, como el tango procesado para el OBA por Piazzolla (que él consideraba integrado al género) fueron –y son– manifestaciones híbridas. En efecto, es muy fácil comprobar que el tango fue un género híbrido desde su origen. Aún en los momentos de estabilidad, mantuvo en su interior la tendencia a la hibridación. Musicalizado por tríos típicos o por bandas militares en la primera década del siglo XX, la aparición (exótica) del bandoneón cambia su estilo y sonoridad. ¿Es un invento de Pascual Contursi la aplicación de una letra argumentada al tango o es “Mi noche triste” un intento de plasmar en el tango las costumbres de otros géneros populares? En cada década asistimos a cambios que confirman su carácter híbrido y su apertura a lo transnacional. En ese camino, por otra parte, ha sido instaurado como símbolo de la identidad nacional. No obstante, si la esfera en la que gira la sociedad ha afectado al tango (lo ha suavizado, por ejemplo, para determinadas funcionalidades como la danza en los ámbitos familiares), el tango, autónomo en el nivel de la musicopoiesis, al incorporar elementos de otras músicas y nuevos recursos compositivos, ha obligado a la esfera

²⁸ Pablo Vila más adelante intentó superar las dificultades que plantea esta teoría a la hora de mostrar cómo las interpelaciones se producen en actores sociales concretos y de explicar por qué una interpelación es más exitosa que otra. El nuevo marco teórico que superaría esas dificultades, el de las narrativas identitarias, indicaría que “las prácticas musicales construyen una identidad anclada en el cuerpo a través de las diferentes alianzas que establecemos entre nuestras diversas e imaginarias identidades narrativizadas y las imaginarias identidades esenciales que distintas prácticas musicales materializan” (Vila 2001). De esa forma, la gente evalúa “lo que una determinada práctica musical tiene para ofrecernos en términos de interpelaciones en relación a la trama argumental básica que siempre es posible reconocer detrás de toda identidad narrativizada” y que “la trama argumental de la narrativa es la responsable del establecimiento concreto de las diferentes alianzas que erigimos entre las diversas e imaginarias identidades narrativizadas y las imaginarias identidades esenciales que diferentes prácticas musicales materializan”. Podríamos decir que la trama argumental de las identidades narrativizadas de los inmigrantes a principios del XX negoció determinadas alianzas con la práctica musical del tango, y que las del migrante interno lo hizo con el folklore a mediados de siglo. Aunque no todos los actores lo aceptaran de esa manera, se puede observar una tendencia general que puede explicar el éxito del tango en un momento y el del folklore en otro. Este marco teórico no invalida los supuestos acerca de las capacidades de interpelación del tango y el folklore: tales capacidades podrían ser sustentadas también por la hipótesis de que las tramas argumentales de las identidades narrativas de los actores sociales de esa época se articularon en el proceso de negociaciones con las interpelaciones musicales del momento.

de la sociedad a adaptarse a él, a mantener una relación dialéctica.

Actualmente la relación del creador con el receptor –explican Carvalho y Segato– está signada por la separación creciente entre la musicopoiesis y los discursos extramusicales. Eso ocurre justamente porque las diferencias de poder, de acceso a la información, a la tecnología de composición, sumado a la velocidad de cambio, disminuyen el potencial de comprensión analítica del auditor común en relación a la música que consume (1994: 8). En otras palabras: si los factores territoriales no se enfatizan en el nivel de musicopoiesis, se tornan cruciales en la simbólica musical interpretada por los discursos nativos (muchas veces emitidos por los propios productores de música o por los agentes más próximos a ellos).

Los discursos sobre la música son divididos por Carvalho y Segato en nativos y analíticos (etnomusicológicos). Los que nos interesan aquí son los nativos, que se concretan en las contratapas de los discos, en los diarios, revistas y TV; ellos dan las claves para que el auditor le confiera sentido a lo que va a oír. Pueden ser metafóricos (los de tipo tradicional) o racionalizadores (capaces de crear conceptos específicos sobre música, análogos, por su grado de estilización, a los discursos analíticos)²⁹.

Según los modelos de relación creación-recepción planteados por Carvalho y Segato, las incorporaciones del tango no fueron reconocidas como foráneas (Kohan 2010)³⁰. En otros momentos el discurso racionalizador ubicó al género como fijador de identidades (Vila 2000); tempranamente los discursos narrativos construyeron una historia que se focalizó en su origen prostibulario (Bates y Bates 1936) sólo revisada recientemente (Binda 2008; Ciboti 2009).

El caso del OBA resulta ser –según el esquema de Carvalho y Segato– un proceso de hibridez transcultural, transétnica y transnacional mucho más concentrada que la del tango en general; es por eso que los discursos nativos lo ubicaron, ya sea como bisagra entre un tango clásico y un nuevo tango (Ferrer 1980: 573), o bien como fuera del tango³¹. La hibridación se basa en la fusión de elementos del tango con elementos transnacionales (incorpora un concepto de arreglo inspirado en el jazz), elementos transculturales (la improvisación y algunos recursos de la música académica) y transétnicos (nuevamente la improvisación, que remite al jazz, una manifestación cultural del afronorteamericano).

²⁹ Los autores separan el discurso analítico (etnomusicológico) porque vuelve siempre sobre sus propios fundamentos epistemológicos, lo que impide que se transforme en un idioma nativo racionalizador más (Carvalho y Segato 1994: 6). Más adelante aclaran, además, que el analista deberá enfrentar el problema teórico de hacer etnografía ya no del conocimiento musical del auditor sino de su desconocimiento; resaltan también la importancia de distinguir el punto de vista del nativo “como resultado de un trabajo hermenéutico del analista, de las representaciones inmediatas del discurso nativo, tomadas literalmente por el observador”.

³⁰ En este libro, el autor señala la incidencia de la ópera sobre las composiciones de Delfino y la influencia del jazz sobre algunas composiciones de Cobián. Tales influencias no fueron consideradas por los receptores como elementos extraños al género.

³¹ Ver cita de Troilo en página 128 de este trabajo.

En el nivel de musicopoiesis, el proceso de hibridación de los géneros musicales se caracteriza, según Carvalho y Segato, por una síntesis altamente sincrética en el que abundan evocaciones, citas, parodias, imitaciones, onomatopeyas y recursos compositivos de todo tipo. En este nivel vemos que Piazzolla incorpora en su discurso musical elementos que producen una gran desigualdad de conocimiento entre productor y nativo porque van mucho más allá de lo que tradicionalmente se podía hacer como hibridación en el tango³². Se produce entonces una fuerte alienación del auditor (en términos de distancia cognitiva) que deja a la mayoría de los oyentes en la ignorancia de las fuentes empleadas, y por tanto de los resultados obtenidos.

Como explican Carvalho y Segato, en esa brecha que genera la desigualdad de conocimiento se instala el discurso nativo racionalizador, que en vez de integrar al OBA en la esfera del tango, lo definió como “no tango”. Es evidente que el factor territorial (la circulación del estilo musical asociado a identidades sociales establecidas en un centro territorial) no está suficientemente enfatizado en la musicopoiesis. En las versiones del Octeto no hay un cantor que asocie la música al género, ni una métrica regular que permita que se baile como tango, ni un eje puesto en el despliegue melódico: las versiones no se anclan fácilmente en la corriente principal del tango. Deben surgir entonces los lenguajes nativos y racionalizadores para mediar en el proceso de identificación. Los nativos se valieron de epítetos, amenazas y acción física; los racionalizadores oscilaron entre los que lo aceptaron e integraron al género como un nuevo tipo de tango y los que le negaban el estatus tanguero.

En definitiva, la brecha con el auditor no se zanjó. Parte del discurso le dio razón a quien no entendió la poiesis y la otra parte no alcanzó a convencer. Piazzolla nunca regresó al concepto de arreglos del Octeto ni a su formato. Llevó adelante nuevas rupturas que lo condujeron a la forja de un estilo propio que resultó más estable. Con el OBA dio cuenta de una hibridez extrema a la que había llegado el tango, hibridez también notoria (aunque no tan intensa) en muchos aspectos de las realizaciones de Troilo, Pugliese, Salgán y Francini-Pontier, por nombrar algunos ejemplos.

El OBA articula su propuesta de tango con la clase media y fracasa. ¿Cuál es el motivo? Tal vez no esté en la música en sí, sino en el peso de los discursos sobre la música, que instalaron sólidamente la idea de que eso no era tango. Aún hoy, cuando las versiones del OBA ya no producen un efecto de extrañamiento tan intenso con respecto al tango canónico, se mantiene en muchos sectores esa conceptualización de Piazzolla como no tanguero, como corrosivo del género.

³² Se evoca la escritura para cuerdas de la música académica; se citan diversas formas de tocar el bandoneón; es paródica la descripción de Federico en “Neotango”, utilizando música circense; se imita el recurso de *stop-time* tomado del jazz; el bandoneón imita un efecto improvisatorio en líneas que en realidad están escritas o fueron memorizadas; se imita el sonido de un bongó con la guitarra eléctrica; se aplican todo tipo de recursos compositivos (modificación armónica y melódica, incorporación de introducciones, puentes y codas, etc.).

La idea se ha incorporado al discurso nativo como parte del canon de lo que es o no es tango.

Es muy probable que se sobredimensione la importancia del OBA para la historia del género. A pesar de su gran peso simbólico y de lo significativo de su intento para establecer una nueva corriente estilística (que contribuyó a la formación de una etapa posterior del género), es muy probable que se exagere tanto su importancia como motor en el desarrollo del tango, como su responsabilidad en el proceso de su decadencia.

Probablemente el OBA contribuyó a desenmascarar una situación latente en esos años de post-peronismo: que el tango estaba en decadencia, jaqueado por el rock, la industria cultural, el abandono del proteccionismo, el auge creciente del folklore, la proliferación de géneros y la preferencia destacada por la música festiva. Así como antes de la crisis del '30 había sido exitoso en la negociación de identidades y luego representó la música nacional de una Argentina en expansión, pronto la inmigración interna lo desplazó por el folklore, la clase media lo abandonó por "popular" y sospechoso de peronista; de allí en más fue declinando en forma continua.

Conclusiones

El OBA fue un proyecto experimental de Piazzolla, sin antecedentes en el tango. Su intención era lograr que tuviera viabilidad comercial sin realizar concesiones en cuanto a complejidad y riqueza musical y que fuera un nuevo paso en el camino de sucesivas transformaciones del tango. El alto grado de hibridez de la música generó una brecha insalvable con el público de esos años y llevó el proyecto al fracaso económico. El impacto en el tango no fue inmediato. El género siguió por sus carriles (de decadencia en esos momentos), en paralelo al ascenso de otros géneros. El OBA incorporó, no obstante, la posibilidad de abordar el género desde una poiesis y una recepción totalmente nueva.

El nuevo camino abierto por Piazzolla sólo sería transitado por él y unos pocos y menos audaces seguidores. Y esto no se debe tanto a la gran ruptura que significa en el género como al momento en que aparece: un momento en el que ninguna alianza de clases lo quiso adoptar como una manifestación preferida, en términos de Hall. El campo popular lo rechazó o lo ignoró y la élite no consideró oportuno integrarlo a la tradición.

En el momento en que apareció, en el campo cultural acababa de ocurrir un cambio histórico. Entre 1943 y 1955 la política de estado había fomentado la cultura popular y se había basado en ella. Los sindicatos, aliados al poder, obtuvieron leyes proteccionistas para la música popular vernácula. Entre 1943 y 1955 el tango, pero luego con mucha más intensidad el folklore, fueron las músicas que eligieron las clases populares, en tanto la clase media en formación y crecimiento, en buena medida beneficiada por el peronismo, se fue apartando

del gobierno y del tango. Más aún: la clase media antiperonista se saturó del tango (Goldar 1980: 138 y ss) y se volcó a otros ritmos, pese a la presión oficial por mantener el consumo de música argentina. La música festiva de las orquestas características, la extranjera, el folklore y otras de oleadas sucesivas, fueron las elecciones musicales de la clase media.

A partir de 1955 el apoyo oficial a la música local desaparece. Los conglomerados hegemónicos imponen ahora los consumos de clase media. Como dice Hall (1984: 5),

las industrias culturales tienen el poder de adoptar y reconfigurar lo que representan, y mediante la repetición, imponer e implantar aquellas definiciones de nosotros mismos que más fácilmente se ajustan a las descripciones de la cultura dominante o preferida [...]

La industria cultural, promovida por la ideología liberal del gobierno de facto y en sintonía con la consideración de la clase media como motor de desarrollo, impulsó el consumo de la música desarrollada sobre todo en Estados Unidos. Y si bien, como dice Hall, la gente no es una pantalla en blanco, la industria no ocupa nuestra mente,

sí ocupan y adaptan las contradicciones interiores del sentimiento y la percepción de las clases dominadas; encuentran o despejan un espacio de reconocimiento en aquellas personas que responden a ellas.

En el momento de la actuación del OBA el tango es o elitista o chabacano y no pertenece a la clase media que se vuelca a otras cosas, desde el rock hasta el folklore. Vila destaca que

la culminación [del] proceso de difusión urbana de la música de raíz folklórica se produce plenamente en la década del '60 con el [...] boom, que no es otra cosa que la aceptación plena, por parte de las clases medias urbanas [...] de la música de raíz campesina (Vila 1986: 45).

El planteo del OBA continuó e intensificó el proceso de transformación que ya se había iniciado en la corriente progresista del tango, que generó una música de élite, de grandes virtuosos, grandes arregladores, grandes compositores, grandes desarrolladores de estilos complejos. Intento fallido o cuestión de época, el OBA quedó completamente en el margen del género y girando a destiempo de cómo giraba la esfera de la sociedad y se plasmó como un experimento que aún hoy le resulta difícil procesar al oyente común.

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel
 2009 “De la academia a la escuela: los inicios de un interés por la clase media en la sociología y la historiografía argentinas y su primer impacto en la educación general”. En: Sergio Visakovsky y Enrique Garguin (compiladores), *Moralidades, economías e identidades de clase media. Estudios históricos y etnográficos*, 95-123. Buenos Aires: Antropofagia.
- 2010 *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires: Planeta.
- Azzi, María Susana y Simon Collier
 2002 *Astor Piazzolla. Su vida y su música*. 2da. edición. Buenos Aires: El Ateneo.
- Bates, Héctor y Jorge Luis Bates
 1936 *Historia del tango*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Compañía General Fabril Editora.
- Binda, Enrique y Hugo Lamas
 2008 *El tango en la sociedad porteña 1880 – 1920*. Unquillo: Editorial Abrazos.
- Carámbula, Ramiro
 2003 “Grabaciones y formaciones Octeto Buenos Aires”. *Tanguedia*, N° 1, Noviembre 2005: 16-19.
- 2005 “Piazzolla orquestando a Troilo”. *Tanguedia*, N° 5, Abril 2005: 5-10.
- Carvalho, José Jorge de y Rita Laura Segato
 1994 *Sistemas Abertos e Territórios Fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais*. Série Antropologia, n.º 164. Brasília: Universidad de Brasilia (publ. en pdf). <http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie164empdf.pdf>. Consultado el 26/11/2009
- Ciboti, Ema
 2009 “Del encanto al desencanto de una élite, en clave de tango”. En: Teresita Lencina, Omar García Brunelli y Ricardo Salton, *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*, 41-54. Buenos Aires: Centro ‘feca.
- Dance, Stanley
 1973 *El mundo de Duke Ellington*. Buenos Aires: Victor Leru.

De Ipola, Emilio

1985 "El tango en sus márgenes". *Punto de Vista* (Buenos Aires), 25: 15-17.

Dimov, Jorge y Esther Echenbaum Jonisz

2009 *Leopoldo Federico. El inefable bandoneón del tango*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Dugelay, Gerard y Kenneth Hallqvist

2011 "Gerry Mulligan discography: Gerry Mulligan recordings, concerts, and whereabouts". En: Library of Congress, *Performing Arts Encyclopaedia*, <http://memory.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.ihas.200003721/default.html>

Feather, Leonard

1960 *The encyclopedia of jazz*. Nueva York: Bonanza Books.

Ferrer, Horacio

1980 *El libro del tango*. Barcelona: Antonio Tersol.

Fiorucci, Flavio

2008 "Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el Peronismo". *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos, Debates* [publ. digital]. Puesto en línea el 10 de febrero de 2008. URL: <http://nuevomundo.revues.org/24372>. Consultado el 7 de septiembre de 2011.

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.

2010 *Discografía Básica del Tango 1905-2010. Su historia a través de las grabaciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

2011 "El tango actual. Estrategias musicales para articular la tradición con un enfoque contemporáneo". *Revista Afuera* (Buenos Aires), 10: 1-10. Versión digital: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=163&nro=10>.

Garguin, Enrique

2009 "'Los argentinos descendemos de los barcos'. Articulación racial de la identidad de clase media en Argentina (1920-1960)". En: Sergio Visacovski y Enrique Garguin (compiladores), *Moralidades, economías e identidades de clase media. Estudios históricos y etnográficos*, 61-94. Buenos Aires: Antropofagia..

Gilbert, Abel y Diego Fischerman

2009 *Piazzolla el mal entendido*. Buenos Aires: Edhasa.

- Gioia, Ted
2002 *Historia del jazz*. Madrid: Turner / Fondo de Cultura Económica.
- Goldar, Ernesto
1980 *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Hall, Stuart
1984 "Notas sobre la desconstrucción de 'lo popular' ". En: Ralph Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica. Versión digital en www.icei.uchile.cl/periodismo/talleres/teoria-comunicacion/archivos/hall.pdf, el 6/9/2011.
- Korol, Juan Carlos
2001 "La Economía". En: Alejandro Cattarazza (director de tomo), *Nueva historia argentina, Tomo VII, Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, 17-48. Buenos Aires: Sudamericana.
- Kuri, Carlos
2008 *Piazzolla, la música límite*. Buenos Aires: Corregidor.
- Kuss, Malena
2008 "Poética referencial de Astor Piazzolla". En: Omar García Brunelli (ed.), *Estudios sobre la música de Astor Piazzolla*, 57-76. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- 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
2010 *El tano y yo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Matamoro, Blas
1982 *La ciudad del tango. Tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Galerna.
- Mauriño, Gabriela
2009 "The New Tango of Astor Piazzolla". Tesis de doctorado, Royal Holloway, University of London.
- Middleton, Richard
1990 *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Novati, Jorge (coordinador)
1980 *Antología del tango rioplatense, volumen 1*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

Peralta, Julián

2008 *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Buenos Aires: el autor.

Piazzolla, Astor

1955 "Decálogo". *De Frente* (Buenos Aires), 10/10/1955.

1957 Notas de contratapa del LP *Tango moderno*. Buenos Aires: Allegro.

Puga, Boris

2003 "El octeto en la Sala Verdi" [1956]. *Tanguedia*, 1: 10-11.

Pujol, Sergio

2011 *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Saito, Mitsumasa

2008 "Discografía completa de Astor Piazzolla". En: Omar García Brunelli (ed.), *Estudios sobre la música de Astor Piazzolla*, 265-300. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Sierra, Luis

2003 "Octeto Buenos Aires. Surgimiento del tango contemporáneo" [1956]. *Tanguedia*, 1: 5-9.

2005 "El Octeto Buenos Aires y la renovación del tango" [1956]. *Tanguedia*, 6: 20-23.

Tirro, Frank

2001 *Historia del jazz clásico*. Madrid: Robinbook.

Togashi, Nobuaki; Matsubayashi, Kohji y Hatta, Masayuki, compiladores

2011 *Miles Davis Discography*, Jazz Discography Project, JAZZDISCO.org, consultado en <http://www.jazzdisco.org/miles-davis/discography/>, última fecha de acceso 10/8/2011.

Vila, Pablo

1986 "Peronismo y folklore: ¿un réquiem para el tango?" *Punto de vista* (Buenos Aires), 9/26: 45-48.

1996 "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *TRANS Revista Transcultural de Música*, 2. <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>

2000 "El tango y las identidades étnicas en Argentina". En: Ramón Pelinski, *El tango nómada*, 71-97. Buenos Aires: Corregidor.

2001 "Música e identidad". En: Ana María Ochoa y Alejandra Cragolini, *Músicas en transición*, 15-44. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Discografía

Astor Piazzolla Completo, 1956-1957. Buenos Aires, Lantower 7277.