

# **Lorenzo Barbero: Lo provinciano y lo porteño**

**Ana Belén Disandro**

**Héctor Rubio**

## **Lorenzo Barbero: Lo provinciano y lo porteño**

En el presente trabajo se aborda la figura del director y compositor Lorenzo Barbero, uno de los referentes del tango en Córdoba en la primera mitad del siglo XX, con una trayectoria de más de sesenta años y una prolífica producción.

Realizamos una contextualización de su labor en relación a las nociones de “argentinidad”, y lo “provinciano” y lo “porteño” en tensión y en cooperación. A su vez, trabajamos con referencias musicales de su producción, en composiciones de su autoría y en otras piezas que formaban parte del repertorio de su “Orquesta de la Argentinidad” entre 1950 y 1954. El objetivo es visualizar la dialéctica entre elementos del folklore y del tango dentro del discurso musical; por último, preguntarse si hay sintonía entre los universos expresivos, tanto poéticos como musicales, desde esta misma perspectiva.

**Palabras clave:** tango, Córdoba, recursos musicales, perspectivas poéticas

## **Lorenzo Barbero: Provincial and Porteño**

In this paper, the figure of the conductor and composer Lorenzo Barbero, one of the most iconic references of tango in Córdoba in the first half of the twentieth century, who displays a trajectory of more than sixty years and a prolific production, is addressed.

We contextualize his works within the concepts of “argentinidad”, “provinciano”, and “porteño”, taking into account clashing and cooperative perspectives. Furthermore, we work with musical references from his own production: in compositions of his own authorship as well as in other pieces that were part of the repertoire of his "Orquesta de la Argentinidad", between 1950 and 1954. The aim of this paper is to expose the dialectic of elements inherent in folklore and tango within musical discourse. Finally, we want to elucidate whether there is concordance among the expressive universes, both poetic and musical, from this same perspective.

**Keywords:** tango, Córdoba, musical resources, poetic perspectives

## Introducción

“[Lorenzo Barbero] dio al tango un carácter espectacular en su presentación, para hacer su musical historia, con técnica sin artificio y con armonioso contenido”, escribió Efraín Bischoff.<sup>1</sup>

El Maestro Barbero fue, sin duda, uno de los referentes más importantes del tango cordobés, junto a Jorge Arduh y Ciriaco Ortiz. Desarrolló una carrera como director y compositor que abarcó más de sesenta años de trayectoria. “Tango, una historia como nunca fue contada”, “De Humahuaca a Buenos Aires” y “Fiebre de tango”, son algunos de los títulos que dio a los distintos espectáculos que viajaron por toda la Argentina y varios países de Latinoamérica, con músicos, bailarines y cantantes en escena, dentro de un formato de brillante visualización. Esos títulos dan cuenta también de la intención didáctica que animó al autor, en su pretensión de desplegar la historia del tango e ilustrar la extensión geográfica de su expansión.<sup>2</sup>

Yo soy tanguero, pero no soy un tanguero a ultranza. Tengo autocritica hacia el género, que me permite seleccionar un repertorio de temas fundamentales dentro de su evolución creativa. Fundamentales por el ritmo. No voy a hacer la historia del tango, pero cada tango tiene su historia, su porqué. La obligación de lo que está pasando en la página corresponde a quien está hojeando el libro. Bueno, en mi espectáculo, el espectador va a tener una suerte de libro. Yo me encargaré de que le resulte interesante.<sup>3</sup>

La impronta que confirió a sus shows y conciertos con el objetivo de mostrar la evolución del género llevó a Barbero, además de dirigir su orquesta, a acompañar aquéllos de comentarios y explicaciones, lo que hizo de él una figura excepcional. Esta doble condición, el carácter de espectacularidad otorgado a las presentaciones, que no se reducían a ejecutar tangos, y la intención didáctica de mostrar cuán amplia podía resultar la variedad musical de este vasto territorio, deben entenderse en el marco de la concepción del nacionalismo, impulsada con fervor por los ideólogos del peronismo desde los

- 
1. Efraín Bischoff, *Córdoba y el tango. Crónica de un azaroso fervor* (Córdoba, Arg.: Edición del autor, 1966), 162.
  2. A partir de la década del 30, como explica Gustavo Varela en su libro *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina* (Buenos Aires: Ariel, 2016), surgió la necesidad, por parte de letristas, músicos, periodistas, autores de teatro y directores de cine, de rastrear los orígenes del tango, exponer su evolución y hacer de su historia un objeto de análisis o de representación. Varela sugiere que se trató de una “revisión del pasado como modo de defensa de lo nacional” (p. 118).
  3. Germán Arrascaeta: “Lorenzo Barbero: La lucidez del tango”, *Inter voz. La voz del interior*, 15 de octubre de 1999. Disponible en [http://buscador.lavoz.com.ar/intervoz/99/10/15/ae\\_n02.htm](http://buscador.lavoz.com.ar/intervoz/99/10/15/ae_n02.htm).

aparatos ideológicos del Estado, entre las décadas del 40 y 50. Barbero entendió la dirección del programa alentado en esa época, y adhirió enfáticamente a él.

Nacido en James Craik, provincia de Córdoba, el 6 de septiembre de 1917, Isidro Lorenzo Barbero se inició en el estudio de la música y el violín con su padre Francisco Lorenzo Barbero, quien tenía una orquesta típica de tango. Luego de trasladarse a la capital de Córdoba, estudió violín con Alberto Grandi, viola con Francisco Patrucco, composición con Eleuterio Ocampo y dirección orquestal con Teodoro Fuchs. En 1938 fundó su primera orquesta típica “Copacabana”, consagrándose en 1942 en la recién inaugurada Radio Splendid (hoy Radio Universidad). A comienzos de 1950, debutó con la que llamará definitivamente “Orquesta de la Argentinidad”, en compañía de sus cantores Carlos Del Monte y Osvaldo Brizuela, en L. R. 3 Radio Belgrano, en el programa “La gran audición federal”, auspiciada por la firma “Jabón Federal”. A partir de allí, alcanzó reconocimiento en Buenos Aires con actuaciones en varios teatros, entre los cuales figuraron el Broadway, el Tabarís y el Teatro Argentino. Consagrados maestros apoyaron su labor artística, como Francisco Canaro, quien le dedicó algunas líneas auspiciosas en su libro *Mis memorias. Mis bodas de oro con el tango*. Indudablemente, las simpatías políticas compartidas por Barbero y Canaro hacia el peronismo fueron un factor determinante en su relación personal y artística.

A continuación, ahondaremos en el concepto de “argentinidad”, y las nociones de lo “provinciano” y lo “porteño” desde la perspectiva de Lorenzo Barbero, haciendo hincapié en las letras de los tangos para los que compuso la música.

## **Lo provinciano y lo porteño**

La “Orquesta de la Argentinidad” estaba conformada por veinticinco músicos e incluía algunos instrumentos regionales, ya que en el repertorio se ejecutaban, además de tangos, especies del folklore argentino.

El porqué de la argentinidad era debido a que quería hacer de su orquesta un medio para que se conociera musicalmente todo el país, quería representar a todas las provincias con su música, así es como a lo largo de su carrera compone distintos temas, con ritmos de diferentes regiones ... y también ritmos de otros países,

compone cumbias, corridos, merengues, fox trot, paso doble, corridos mexicanos, tarantelas, etc.<sup>4</sup>

Este eclecticismo en la integración de los programas respondía a una intención de abarcarlo todo bajo un concepto amplio de lo argentino. Pero también a un desinterés por la especialización del repertorio. Ampliando el concepto del tango afiliado a lo porteño y circunscripto a las temáticas de la ciudad, un nuevo tópico hizo su aparición aquí: revalorizar la figura del “provinciano” en contrapunto con la figura hasta entonces excluyente del “porteño”, oposición así mismo reflejada bajo la dicotomía ciudad-campo.

En el primer verso del tango de Córdoba *Provinciano* (1925) con música de Pérez Rosselli y letra de Eduardo Braña,<sup>5</sup> se lee: “Me desprecias porque dices que yo soy un provinciano”. Fue probablemente el primer testimonio de la oposición señalada. Esta encontró rápidamente las figuras con las que los versos le dieron expresión: artificialidad de la compostura del porteño frente a la naturalidad del provinciano, actitud mendaz de aquél frente a la sinceridad de éste, oferta del placer por aquél en contraposición a los sentimientos puros de éste.

Me desprecias porque dices  
 Que yo soy un provinciano  
 Que jamás horas felices  
 A mi lado pasarás  
 Y prefieres un muñeco  
 Bien fifí y engominado  
 Que te guíe entre el bullicio  
 De la engañosa ciudad.

Al mismo tiempo, aparece presentada la búsqueda de una vida con lujos en la ciudad seductora o la fácil promesa de un ascenso social. Tampoco falta la imagen del pretencioso y rumboso automóvil en contraste con la marcha del caballo ágil sobre la llanura, libre como el viento.

---

4. Fragmento de la entrevista realizada a Miguel Ángel Barbero, hijo de Lorenzo Barbero y percusionista de su orquesta en agosto de 2016 en su domicilio en Córdoba Capital.

5. José Felipe Pérez Rosselli nació en Azul, Buenos Aires (1896) y falleció en Córdoba (1977). Pianista, compositor y locutor de LV3. Algunos de sus tangos fueron: *Romeo*, *Vuelves arrepentida*, *Dorita*, *Delirio*, *Provinciano*, *No te hagas curar*, *Peinando canas*, *Señor señor porqué*, *Viejo Belgrano*, *Mañana juega*. Eduardo Braña nació en La Coruña España (1899) y falleció en Córdoba (1982). Se radicó en esta ciudad para dedicarse al comercio. Poeta y letrista de varios tangos: *Provinciano*, *Del Pasado*, *No te hagas curar* y *Canaro en Córdoba* con música de Pérez Rosselli, *Bartolito* y *Allá en el parque* musicalizados por Ernesto Saavedra, entre otros.

No tendrías auto regio  
De tapizados asientos  
Que provoca mucha envidia  
Al mirarlo así al pasar  
Pero si un pingo ligero  
Que al correr corta los vientos  
Y orgulloso se vería  
Si me hiciera galopar.

Lorenzo Barbero compuso, además, según los registros de SADAIC, un tango titulado *Provinciano y porteño*, del que no hemos podido encontrar la letra hasta el momento, pero que resalta nuevamente, a través de su título, aquella antinomia que en el tango parece intensificarse. Decía Barbero en una entrevista para el diario *La voz del interior*:

Estoy ensayando un tango que titulé *Provinciano y porteño*, que plantea lo que me pasó cuando me presenté en Buenos Aires. Sucedió que siendo provinciano no tenía ninguna posibilidad de superar esa condición o jerarquía, dado que dirigía una orquesta de tango, y el tango es eminentemente porteño, el tango es de la porteñidad. Entonces, parecía insólito que un provinciano apareciera por Buenos Aires, en un momento en que en esa ciudad había 80 orquestas típicas, cada una con 10 músicos y dos cantores. Pero salí adelante organizando y creando grupos y orquestas.<sup>6</sup>

La inferioridad del provinciano enfrentado a la hostilidad de la gran urbe resulta manifiesta, cuando se trata, nada menos, de competir en un género artístico que el hombre de Buenos Aires considera, y no sin legítima razón, de su propiedad. Pero hay más:

En nuestro país existió desde sus albores una especie de apartamiento o secesión entre “porteños” y “provincianos”. Según las épocas y el poder político y social de turno, este fenómeno tomó diversos grados de latencia. De ello se manifestaron tanto Sarmiento como Roca y Urquiza, por nombrar, entre tantos otros, tres referentes paradigmáticos de esta caprichosa división. ... Porteños y provincianos no significó

---

6. Arrascaeta, “*La lucidez del tango*”. Véase nota 3.

un enfrentamiento violento y fuertemente discriminatorio, sino una puesta en valor de dos clases diferenciadas por su origen territorial.<sup>7</sup>

Explicaba Jorge Arduh<sup>8</sup>, compositor, pianista y director cordobés, sobre la temática abordada en su tango *Juventud del 40*<sup>9</sup> que: “Cuando pasé la lista [al productor de Magenta que era el sello que iba a grabarlo], me dijeron que esa letra era muy localista, muy de Córdoba, pero yo les dije que tenía que grabarlo igual”.<sup>10</sup>

Los barrios cordobeses con sus palcos tangueros

Donde la muchachada al ritmo de un gotán

Hacían filigranas con amor verdadero

Unos labios de fuego y un beso pasional.

“Mi argumento es fácil: el tango es manifiestamente urbano o suburbano, porteño” decía Borges en el año 1927 en el curso de un artículo publicado en la revista *Martín Fierro*. Y agregaba: “El tango no es campero: es porteño. Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, el Bajo; su símbolo, el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú”.<sup>11</sup> Desde esta postura instalada ya a principios de siglo XX, la profunda convicción de la pertenencia del tango al barrio porteño parecía difícil de sortear. No obstante, en relación a la temática de lo “provinciano” hubo ecos bien tempranos. Del compositor y el letrista de *Patotero sentimental*, Manuel Jovés y Manuel Romero, tenemos *La provinciana* de 1922, otro ejemplo de un personaje femenino del interior, (una “pueblerina”) que, en este caso, se dirige a la ciudad, lugar donde finalmente se producirá su degradación.

---

7. Juan José Guiraldes, “¿Porteños y provincianos?” *El día*, Opinión (23 de febrero, 2002). Disponible en: <https://www.eldia.com/nota/2002-2-23--portenos-y-provincianos>

8. Jorge Salomón Arduh, el “fantasista del teclado”, nació en Las Junturas en la provincia de Córdoba el 5 de enero de 1924. En 1943, ingresó en la orquesta típica de Lorenzo Barbero, “Copacabana”, en la que permaneció seis años, antes de fundar su propia orquesta en el año 1949, que duró hasta el año 2009 con sesenta años de actividad.

9. Su letrista fue Eduardo Cavigliasso, quien nació en 1915 en Oliva, Córdoba. En 1944 ingresó a la Orquesta de Lorenzo Barbero y en 1947 formó su propia orquesta de tango.

10. Entrevista realizada a Jorge Arduh en su domicilio en agosto de 2016 en Córdoba.

11. Revista *Martín Fierro* 1924-1927. Edición Facsimilar (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995).

Era una provincianita  
Que dejando su casita  
Cayó un día a la ciudad  
Sin sospechar, pobre china,  
Que iba buscando su ruina.

La polarización centro-barrio, Buenos Aires-París, presente en variados tangos rioplatenses, se establece como campo-ciudad en los tangos cordobeses, a través de una perspectiva moralizante de la antítesis de lo bueno y lo malo.

Por otro lado esta delimitación moral se manifiesta en la geografía urbana: el centro de Buenos Aires es visto como el mal, la tentación, el esparcimiento improductivo y la lujuria; el barrio es el refugio de identidad primario, amparo de clase social, protección y resguardo de las injusticias del mundo<sup>12</sup>

Otro ejemplo de inequívoco contenido localista es *Serranita*, música de Barbero y letra de Juan Carlos Mesa,<sup>13</sup> en el que el paisaje y sus protagonistas remiten al ámbito de lo rural sin otros matices. Las referencias a lo campestre y a la naturaleza aparecen teñidos con los colores de la pureza: “cerro cordobés” y “praderas de un verde promisor”, la serrana como la “flor silvestre que Dios dejó caer”, “Serrana... humilde muchachita”, transida de pena, que es quizás como ese “provinciano” que en el campo pudo “beber la sabia vida” (como escribió Braña en los versos de *Provinciano*). La impronta es netamente sentimental: la que una vez amó y perdió a su ser querido vuelve a encontrar el camino del amor.

Sus húmedas pupilas delatan el dolor  
[Qu’] el novio que quería dejó en su corazón,  
Aquel muchacho bueno, que le enseñó a querer  
Se fue camino al cielo para jamás volver.

---

12. Varela, *Tango y política*, 99.

13. Juan Carlos Mesa, oriundo de Córdoba, registró como compositor, junto a Barbero, *Lluvia del campo* en 1951. De la producción de letras de tango de Mesa se conocen también el vals *Berretín* con música de Armando Freyre, *Antigua romería* con música de Armando Giannantonio y *A tus trenzas* con música de Arsenio Luque. En los registros de SADAIC, figuran varias obras de su autoría como letrista: *A donde duerme la noche*, *Allá en el Paraná*, *Canción del Zac*, *Carnavalucho*, *Cueca pa Don José*, *Cueca pa doña Pepa*, *El despertador*, *El gordo y el flaco*, entre otras. *Serranita* fue compuesta entre 1949 y 1950 y se grabó en 1952 por la Orquesta de Lorenzo Barbero en discos *Pampa*. Esta composición estaba dedicada a la esposa del compositor, Clotilde, según relató su hijo Miguel Ángel Barbero.

Serrana...  
 Humilde muchachita,  
 Tu pena es infinita  
 Como la de ese canto,  
 Que cruza los campos  
 Con honda emoción.

Serrana...  
 No llores que algún día,  
 Se asomará a tu vida  
 Otra promesa de amor.

Los personajes del tango porteño y del ambiente rural coinciden en privilegiar a los seres de extracción humilde; en ellos pueden descubrirse más fácilmente la pureza de los sentimientos, la honradez de las costumbres y la inclinación al sufrimiento.

Con todo, el ambiente evocado en *Serranita* comparte el peso de la “pena” tanguera por excelencia: la pérdida de un amor. Aquí el dolor quizás puede motejarse de más intenso debido a que ella no sufre por “desamor”, sino que “aquel muchacho bueno, que le enseñó a querer / Se fue camino al cielo para jamás volver”. A la llegada de la “primavera radiante de ilusión”, también “en la capillita, junto a su nuevo amor / La noble serranita rezaba su oración”. En contraste con la temática del tango, de cierre triste o melancólico, indefectiblemente, en este caso el dolor puede cesar y dar paso a un estado de dicha: “Y hasta el cerro severo, al verla sonreír / Se iluminó en el cielo, sabiéndola feliz”.

Dotados de una semejante ambientación campestre, presencia de la serrana, y manifestación en ella de la devoción religiosa, se desgranar los versos del tango que cantaba Carlos Gardel titulado significativamente *Córdoba* (1922) con música de Miguel Dorly y letra de Juan Andrés Carusso.<sup>14</sup>

---

14. Miguel Dorly fue guitarrista, pianista y compositor nacido en Italia en 1894 y fallecido en Córdoba en 1983. Compuso varios tangos: *La Misteriosa* grabado por Roberto Firpo, *Siga el curso* y *Pobre mi negra*. Juan Andrés Carusso, nacido y fallecido en Buenos Aires (1890-1931), periodista, letrista y director de teatro, escribió composiciones para diversos aires criollos, varias grabadas e interpretadas por Gardel (38 en total). En su vasta producción, figuran tangos famosos como *A contramano*, *La última copa*, *Sentimiento gaucho* y *Alma de bohemio*.

Iba a la iglesia a rezar  
Con tan sentida pasión,  
Que una extraña sensación  
Sentí al verla pasar,  
Y la amé en su dolor.  
Inclinado ante el altar,  
Con ardiente frenesí  
A la virgen le pedí  
No la fuera a llevar  
Mas la virgen no escuchó.

La ronda de la enfermedad, que termina llevándose a la mujer amada en silencio, define una atmósfera característica de la sentimentalidad tanguera, aunque el ambiente sea otro.

En contraste con el tópico del recuerdo sentimental, la siguiente pieza de Barbero, *Taconear porteño*, con letra de Ricardo Otero,<sup>15</sup> evoca la milonga nacida en Buenos Aires, la “que le dio calce al milonguero porque no hubo otra mejor”, trayendo a la memoria lugares como “los suburbios del Plata”, el cabaret “Hansen”, el “corralón de aguateros”, junto a las “quebradas del [famoso bailarín] Mocho”, y personajes como la “rubia Mireya” o el “Cachafaz”. El letrista hace uso aquí del lunfardo o la jerga popular, valiéndose de términos como “guapa”, “diquera”, “chinonga” o “bailongo”.

Milonga guapa y diquera  
Que ha nacido en Buenos Aires  
Pa' cantarles con donaire  
De porteña... Flor y flor.  
Fue alumbrada por mil lunas  
En los suburbios del Plata  
Donde en toda serenata  
Se hizo amiga del cantor.

---

15. Junto a este autor, Lorenzo Barbero compuso, además, *A Vacarezza o Bohemio sainetero* del año 1954, según los registros de SADAIC. Sobre Otero no hemos podido encontrar información precisa del lugar de nacimiento o de residencia ni datos biográficos. Sabemos que escribió las letras de tangos de compositores rioplatenses como *Abuela* de Hipólito Carón, *Lagrimitas para qué* de Orlando Trípodí, *Sin tu canción* de Alfredo De Angelis, entre otros.

Milonga que en las barriadas  
 Sin más luz que las estrellas  
 Viste a la rubia Mireya  
 En brazos del Cachafaz.  
 Chinonga taura y señora  
 El arrabal fue tu dueño  
 Y en tu “taconear porteño”  
 Cada corte es un amor.

En esta letra, la milonga, simbiosis de la mujer que baila y el género musical, muestra empaque (“diquera”, que se da “dique” o importancia), es bella y llamativa (“chinonga”, “papusa”), pero también audaz y tramposa (“taura”), única, incomparable (“señera”), deja memoria de sí y se proyecta a una esfera casi mítica. La marca genérica y sus figuras características confieren absolutamente el sello propio a la expresión musical y literaria. En la producción de Barbero se observa la flexibilidad con que se desplazó de un registro expresivo y ambiental a otro, según se lo exigieran las temáticas de las letras de los tangos u otros géneros, a los cuales dotó de música: *Alegría Coya*, *Bien orillera*, *Caminando por el centro*, *Carnavales sanjuaninos*, *Color Buenos Aires*, *Luna de tango*, *Lo llamaban Ciriaquito*, *Malambo del Tata*, *Paisanita de mi corazón*, *Milonga del buen aire*, *Para mis lindas cordobesas*, *Ritmo de Buenos Aires*, *Verbenas del carnaval* y *Verbenas porteñas*.

El tango argentino surge en Buenos Aires, su esencia es la “porteñidad”. Se pueden componer tangos en cualquier rincón de la República y será o no será tango siempre que esté encuadrado en las premisas éticas, sociológicas y estéticas que el país viene proponiendo en cada uno de sus ciudadanos.<sup>16</sup>

Estas premisas son las propias de una ideología que quiere crear la unidad nacional, exhibir la universalidad “urbi et orbi” del ser argentino, acusar la existencia de la misma entraña más allá de la diferencia de piel: todo lo cual responde al común marco que ofreció el ideario del partido político gobernante y la figura de su líder único: el presidente Perón y la doctrina peronista.

---

16. Lorenzo Barbero, “Orquesta de la Argentinidad” (Gacetilla no editada obsequiada por Miguel Ángel Barbero).

## Sobre el repertorio registrado por la “Orquesta de la Argentinidad” entre 1950 y 1954

En la elección del repertorio por parte de Lorenzo Barbero, operó una política de pensamiento estético, convicción de estilo y objetivos, al que el producto artístico y musical intentó ceñirse. Hacia esta dirección es que orientaremos el análisis de las obras registradas entre 1950 y 1954, dirigiendo las miradas sobre la convivencia de elementos del folklore y del tango o la dicotomía de provinciano-porteño.

En 1951, Barbero registró a través del sello Odeón<sup>17</sup> *Tomá mate, che* de Francisco Canaro<sup>18</sup> con los cantantes Carlos Montes y Roberto Florio. La infusión, obtenida a partir de la *Ilex paraguayensis*, apareció como la especie más representativa y característica de la industria nacional, pero también como símbolo unificador en las prácticas costumbristas de todo el país, desde el norte al sur.

El mate y el tango se aliaron en inextricable unión para dar viento a la vanagloria nacional y Barbero, una vez más, prestó su talento musical a una letra de inspiración nacionalista.

Mate amargo, mate dulce  
Con bombilla o sin bombilla,  
Es la octava maravilla  
De la industria nacional.  
Este es el tango compadre  
Orgullo argentino  
Canción y danza.

Se trata de una milonga, cuya propuesta literaria y universo expresivo la ponen en relación con lo gauchesco (incluyendo pasajes recitados), a la que podemos ubicar dentro de la especie folklórica de la milonga campera o surera de expresión campesina. Desde el punto de vista musical, no observamos, sin embargo, la presencia de los diseños melorrítmicos propios del estilo de la milonga campera, que derivan del bordoneo característicamente idiomático de la guitarra (tampoco Francisco Canaro los incluye en su versión orquestal).

---

17. La referencia digital para escuchar *Tomá mate, che* por la orquesta de Lorenzo Barbero es la siguiente:  
<https://www.youtube.com/watch?v=80SgJHYX-s&t=3s>

18. *Tomá mate, che* en versión de Canaro se encuentra disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=WLk7TYhomJQ>

**Ejemplo 1.** Diseño característico de la milonga campera

Pero Barbero, a diferencia de Canaro, resalta con énfasis la figuración rítmica propia de la milonga surera en los bajos (reducción del ritmo de habanera, es decir, corchea con puntillo, semicorchea ligada a corchea, corchea, adoptado fervientemente luego por Piazzolla). Renuncia, por otro lado, al diseño melódico de la sexta ascendente que baja al quinto grado (como en el ejemplo 1) para adoptar la siguiente manera:

**Ejemplo 2.** Introducción por la orquesta de Barbero

La resultante rítmica del acompañamiento, que prevalece en casi toda la milonga, es, sin embargo, la de la corchea con punto y semicorchea más dos corcheas, descendiente de la habanera. Algunos otros aspectos dentro de lo interpretativo y otras cuestiones del arreglo de Lorenzo Barbero, acercan la sonoridad de su versión a la específica de la milonga campera. En principio, se trató del *tempo* más lento que escogió Barbero, si comparamos con la versión de Francisco Canaro, lo cual le da un color más brumoso y le presta una cadencia más en contacto con el estilo surero. Los momentos, que corresponden al recitado, exponen una simplificación de la textura (con el material de la introducción, ver ejemplo 2), respetando la particularidad de hacer oír los versos, como improvisados, de un payador, proveyendo su acompañamiento. “Originalmente era [la milonga] lenta y pausada, y fue vehículo de expresión de gauchos y payadores, quienes la cantaban con acompañamiento de guitarra. Su versión rápida fue uno de los ritmos que aportó al nacimiento del tango”.<sup>19</sup>

En la orquesta de Canaro, el contracanto es interpretado por un clarinete en diálogo con los bandoneones que ejecutan la melodía principal, mientras que Barbero

19. Hernán Possetti, *El piano en el tango* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2015), 154.

reemplaza el clarinete por las cuerdas. Resulta evidente que el timbre del clarinete, sumado a la figuración de valores cortos de gesto picaresco en Canaro, le otorga a la música una impronta más vivaz y más propia del género de la milonga orillera o urbana.

**Ejemplo 3.** Versión de Canaro



**Ejemplo 4.** Versión de Barbero



La elección formal de Barbero, en su arreglo, fue la de comenzar la parte del texto con la intervención del payador, a diferencia de Canaro que lo hizo con el canto.

En 1953, Barbero compuso su milonga *Taconear Porteño*, que a diferencia de la anterior, podríamos catalogar decididamente dentro de la tipología de milonga ciudadana, tanto en lo que respecta a la poesía como en relación a la música. En esta milonga, el compositor se propuso trazar un retrato idiosincrático de “lo porteño”.

*Taconear Porteño* y *Tomá mate, che* comparten recursos estilísticos como el modelo de acompañamiento propio de la habanera con dos acordes percutidos *marcato* en cada compás a cargo del pianista, o el diseño melódico de los bajos. Sin embargo, las propuestas melódicas asumen un vuelo diferente. Un ejemplo de ello son los diseños melódicos escalísticos en movimiento contrario del primer compás de *Taconear porteño*, así como el del cierre de la primera sección, en movimiento descendente, que actúa tanto de espejo del motivo inicial como de estereotipado elemento de enlace. El motivo del compás 7 (ver ejemplo 5) tiene un aire, que nos recuerda a giros del folklore de Centro América y el Caribe y lo encontramos reiterado en ritmos como el chachachá (así en la difundida canción *Cha cha muchacha* de Rubén Rada<sup>20</sup> aparece exactamente el mismo giro melódico). El afán de integrar un vasto repertorio variopinto llevó al compositor a

20. *Cha Cha Muchacha* de Rubén Rada se encuentra disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=jjHnUpSufMo>

incorporar rasgos melódicos y también recursos rítmicos de heterogénea procedencia en géneros originariamente alejados, contribuyendo así a dar un primer paso hacia las posteriores tendencias de fusión.

Su orquestación fue sencilla, inclusive de poco vuelo musical. Su intención de resultar “popular” lo llevó a dejar de lado búsquedas compositivas más complejas o elaboradas. Se decantó casi siempre por lo simple y de llegada directa en el oyente. El tratamiento melódico de *Taconear porteño* ejemplifica esa inclinación adecuadamente. En toda su extensión, la primera y segunda sección están constituidas por una sucesión de motivos absolutamente regulares, cada uno de ellos de dos compases, propuesta-respuesta, que en ningún momento arriesga alguna forma de sofisticación. Las secciones se articulan en frases de 8 compases, la segunda de las cuales resulta la reiteración casi literal de la primera. Más aún, los motivos 1, 2 y 3 de la primera sección (repetidos como 5, 6 y 7 de dicha sección) rematan indefectiblemente en la figuración semicorchea, corchea, semicorchea, negra, y siempre con movimiento melódico ascendente hacia la negra (por tercera mayor, tercera menor o cuarta justa). Esto genera un efecto semejante a la reiteración de una rima consonante en la poesía.

#### Ejemplo 5. Taconear Porteño

La segunda sección (ejemplo 6) ofrece algún grado mayor de refinamiento. El paso cromático de la escala descendente del primer compás de la pieza (la – la bemol) se transforma, en el primer compás de la segunda sección, en el bajo octavado con la

aparición de un acorde alterado (en el segundo tiempo). El movimiento en descenso de la escala en semicorcheas se desplaza al compás siguiente. Los motivos exhiben mayor variedad en sus terminaciones (si bien el segundo y tercer motivo de la sección comparten el esquema de la terminación femenina en negras). Hay mayor aprovechamiento de los pasos cromáticos en los bajos. El motivo, que hemos señalado como compartido con el chachachá, adopta figuración de corcheas y sirve para otorgar un cierre con humor a toda la sección. En la letra, corresponde al momento en que se dice: “cada corte es un amor”.

### Ejemplo 6. Taconear porteño

The musical score for "Taconear porteño" is written in 2/4 time and the key of D major. It consists of six systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-5) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a descending eighth-note scale in the left hand. The second system (measures 6-11) continues the pattern with some rests. The third system (measures 12-17) includes a triplet of eighth notes in the right hand. The fourth system (measures 18-23) shows more complex rhythmic patterns in both hands. The fifth system (measures 24-27) features a triplet of eighth notes in the right hand. The sixth system (measures 28-32) concludes the piece with a final cadence.

De la misma época de *Tomá mate, che* datan las grabaciones, realizadas por Barbero junto a su orquesta, del tango de su autoría *Serranita*,<sup>21</sup> el chamamé de Mario Millán Medina *El recluta*<sup>22</sup> y el vals *La virgen del perdón*<sup>23</sup> con música de Carlos Vicente Geroni Flores y letra de Vicente Gargaglione Retta y Carlos Max Vialey. Sobre el texto y la poesía de *Serranita* hemos hablado en el apartado anterior. Ahora daremos algunas referencias musicales.

Hay numerosos recursos compositivos y de interpretación que son propios del género del tango y que están presentes en *Serranita*: la base rítmica del *marcato*, que ingresa en el segundo compás, a cargo del piano y el contrabajo, como bloque que establece el modelo de acompañamiento principal en este tango; el recurso de otorgar inteligibilidad a la forma a través del cambio de instrumentación o el uso alternado de formas de articulación variadas en la ejecución de pasajes melódicos sucesivos (melodía rítmica y ligada en los términos del ambiente del tango). No faltan los *yeites* como los recursos enfáticos expresivos en la ejecución de la línea melódica, o los *glissandi* con efectos de *arrastres* tan representativos del género. También están presentes los contracantos, generando texturas contrapuntísticas dialogadas entre los diferentes cuerpos de la orquesta y la transformación del ritmo de la línea melódica, debido a la naturaleza del fraseo en la voz del cantante y en algunos pasajes instrumentales (ver la transcripción de la ejecución en el ejemplo 7, teniendo en cuenta que la figuración original escrita es una sucesión de negra y dos corcheas). Tampoco falta, por supuesto, la cadencia de V – I (dominante-tónica) con la intención *f - p súbito* para el final.

Todos estos recursos proponen una sonoridad y un tratamiento musical, que corresponden a la tradición del tango porteño. Sin embargo, hay algunos materiales y conductas compositivas que se pueden relacionar con la tradición folclórica: el motivo del pasaje de enlace que modula del mayor al menor, algunos contracantos a dos voces a cargo de las cuerdas o el momento de cierre, antes de las últimas estrofas, en décimas paralelas de los bandoneones, todos los cuales le prestan una sonoridad más cercana al folclore.

Juan Carlos Mesa y Lorenzo Barbero registraron juntos, en 1951, otro tango: *Lluvia del campo*<sup>24</sup>

---

21. *Serranita* se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=k9zjtYDhLo4>

22. *El Recluta* disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=k9zjtYDhLo4>

23. *La virgen del perdón* disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=R1Fhwp8GLm0>

24. *Lluvia del campo* de Lorenzo Barbero disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=wR0CRSCW5Nk>

Lluvia en el campo...  
Tu murmullo me vuelve la paz,  
Porque sé que con vos  
Hay trabajo y hay paz,  
Por las tierras de Dios.

De nuevo aparecen aquí la referencia a la naturaleza que no engaña, el recogimiento de la vida interior y la devoción religiosa. Por contraste, nos dice Frascini: “En el tango, el paisaje urbano es aquello que da marco a los estados anímicos del hombre que lo recorre. La lluvia, la garúa, el viento frío, la niebla, la nieve y la bruma son elementos movilizados de recuerdos, sobre todo de ausencias dolorosas”.<sup>25</sup>

Lo idílico del ambiente rural halla su más clara manifestación en el amor puro de la pareja, expresado en el canto a dos voces en terceras, al que Barbero recurre en un pasaje. Pero no encontraremos otros ecos, en *Lluvia del campo*, de alusiones musicales a lo folclórico, ni en los recursos de la orquestación, ni en las formas de la ejecución o en los modelos de acompañamiento, que permanecen netamente tangueros.

*El recluta* es un chamamé, danza del litoral de ambiente campesino y muy popular. La instrumentación típica está dada por la sonoridad del acordeón y las guitarras que ejecutan el rasgueo particular del género, dándose, además, un fenómeno de superposición métrica de 6/8 y 3/4. En el arreglo de Barbero, el piano imita por momentos el rasgado de la guitarra y los ritmos muy frecuentes utilizados como acompañamiento por el acordeón.

Los bandoneones ejecutan la melodía principal (cuando no está el canto) en movimiento de terceras y sextas paralelas (a veces adquieren este rol las cuerdas). Cuando acompañan al cantor, generan sencillos contracantos muy propios del estilo. El contrabajo realiza el despliegue en tres valores de negras ascendentes de las notas del acorde de la armonía (en la mayoría de los conjuntos de chamamé hay un contrabajo resaltando este diseño), lo que le da impulso rítmico a la danza.

Un recurso de interpretación llamativo en la orquesta de Barbero para este chamamé son los contrastes dinámicos. “Además de los cortes y síncopas abundantes, [en el chamamé] la especulación con matices de volumen adquiere el más alto grado: quizás

---

25. Alfredo Frascini, *Tango: Tradición y Modernidad. Hacia una poética del tango* (Buenos Aires, Editoras El Calderón, 2008), 187.

ninguna danza o canción de este manual le pueda superar en este sentido”.<sup>26</sup> Tampoco faltan, en la grabación por la orquesta de Barbero de *El recluta*,<sup>27</sup> voces con onomatopeyas vocales muy características del género. Roberto Florio realiza una adecuada interpretación en el canto del estilo chamamecero, demostrando flexibilidad como intérprete, en una versión que da cuenta de la búsqueda, por parte del director, de una sonoridad enteramente folklórica, al ampliar los recursos tímbricos utilizados en una orquesta típica convencional de tango.

*Candobalito porteño* del propio Lorenzo Barbero constituye quizás el mejor ejemplo para ilustrar aquel mestizaje o mixtura que su gusto musical pugnaba por impulsar. Mitad candombe y mitad carnavalito con el agregado de giros típicos de la milonga porteña, la pieza representa un singular ejemplo de hibridación de géneros.

Para el caso de huaynos y carnavalitos norteños, los analistas han reconocido la presencia de una pentatonía pura o contaminada con los sistemas de procedencia europea. Explica Enrique Cámara de Landa, que la mayor parte del repertorio carnavalesco establece una estructura de dos frases, en donde la primera tiene una cadencia suspensiva en la segunda nota de la escala pentatónica (en caso de la pentatónica de la sería el do), y una segunda frase, con cadencia conclusiva en la primera nota de la escala pentatónica (cierre sobre la nota la en la escala pentatónica de la). Nuestro oído, habituado a la música occidental, tiende a interpretar esto como una sucesión de una tonalidad mayor y su relativa menor yuxtapuestas. Esto se refuerza, en las interpretaciones donde intervienen instrumentos armónicos por el uso de acordes consonantes propios de la tonalidad.<sup>28</sup> *Florcita de cardón*, *El humahuaqueño*, *Soy de la Puna*, *Mamá coya*, *Clavelito blanco*, entre otros, muestran esas características. He aquí un ejemplo conocido, con su frecuente armonización.

#### Ejemplo 7. El Humahuaqueño

The musical score for 'El Humahuaqueño' is presented in a two-staff format. The top staff is in the treble clef, and the bottom staff is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody in the treble clef consists of a sequence of eighth and quarter notes, ending with a quarter rest. The bass clef accompaniment features a series of chords, including a B-flat major triad, a B-flat major dyad, and a B-flat major triad with a sharp sign above it, indicating a specific harmonic structure.

26. Jorge Cardoso, *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay* (Posadas, Editorial Universitaria de Misiones, 2006), 257.

27. *El Recluta* disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=k9zjtYDhLo4>

28. Enrique Cámara de Landa, “Entre el perfil melódico y la sucesión armónica: la persistencia de una existencia de una estructura musical andina”, en *Analizar, interpretar, hacer música: de las cantigas de Santa María a la organología* (Buenos Aires: Gourmet musical, 2013), 379-418.

En el *Candobalito*, ese enlace tan singular no aparece. El sello carnavalesco está sí presente en el cambio de modo que se cumple en el tema, aunque en sentido inverso al anterior. Es decir, una estructura de dos frases de cuatro compases, la primera en modo menor, que luego, transportada, se ejecuta en modo mayor. Aquí, sin embargo, el componente pentatónico a nivel melódico, resulta diluido por la utilización de otros grados melódicos de la escala tonal, incluida la sensible.

#### Ejemplo 8. Candobalito porteño

Ya que esta sección con sus dos frases se repite, se halla allí un espejo de la textura responsorial que responde a la alternancia típica de los modelos vocales, en donde el solista canta la melodía del verso y, sin solución de continuidad, ese mismo diseño es repetido por el coro.

El uso del séptimo grado de la escala menor antigua (en este caso el do natural en vez del do sostenido que venía usando) para la segunda frase del ejemplo 9, provoca una sonoridad inequívocamente folclórica. El giro modal se ve resaltado por la armonización que acompaña ese diseño melódico, en donde tenemos el primer grado seguido del quinto grado menor, sobre el que se apoya en términos sintácticos. Cada uno de esos motivos se separa enfáticamente, en la interpretación, por silencios de toda la orquesta, generando una articulación del discurso que podríamos relacionar con los característicos “cortes” carnavalescos. Esto ocurre solo en ese pasaje de *Candobalito*, ya que, en el resto de la pieza, predomina el componente tonal cargado de cromatismos propios de la milonga (ejemplo 9).

#### Ejemplo 9. Candobalito porteño

Desde lo tímbrico, la elección de la percusión de parches (en principio bongós) se deja asociar con los tambores propios del candombe. Ritmo subdividido de semicorcheas en constante movimiento respondiendo a un *tempo*, que para un carnavalito, podría considerarse un tanto rápido. Se trata de algo más propio del estilo de la milonga-candombe, aparecido hacia el decenio de 1940, que adopta ese tratamiento de la percusión, unido a un *tempo* algo acelerado en comparación con la milonga ciudadana.

Así mismo, la ausencia de la instrumentación acorde con el colorido del carnaval, como vientos (sikus o quenas), dado que Barbero sólo se vale del clarinete (como también de la guitarra o el charango), y la elección del piano, el bandoneón y la percusión como principales timbres en el arreglo, alejan a *Candobalito* de la especie folclórica e inclinan la balanza hacia un “cando” (candombe) en detrimento del “balito” (carnavalito). La eliminación, en el arreglo adoptado, de la fila de las cuerdas, tan identificadas con la sonoridad de la orquesta típica, contribuye a una modalidad sonora más propia del candombe que de la milonga ciudadana.

Otra de las obras que Barbero registró en esos años es *La virgen del perdón*. Ella exhibe en la portada de la música impresa la denominación de “canción porteña” o “canción federal”. Fue grabada también por Carlos Gardel, Ignacio Corsini, Ada Falcón con la orquesta de Francisco Canaro, entre otros, lo que da cuenta del éxito alcanzado en su tiempo. Es interesante observar que Barbero escogió componer un vals cuya letra resalta algunos símbolos expresivos de lo nacional, aunando la referencia arcaizante a la época del rosismo con la ingenuidad de la devoción religiosa popular. Nada extraño ver en esta manifestación literalmente extemporánea un testimonio de la línea ideológica del nacionalismo, que afirmaba la continuidad histórica de la sucesión San Martín- Rosas-Perón en la fundación política del ser argentino. El “pericón” como danza nacional, surgida históricamente luego de la independencia, la alusión a los “candombes de la federación”, que más que servir de fondo a una procesión religiosa resonaban para infundir terror en el corazón de los unitarios y enemigos del régimen, y la imagen del “cielo federal”, mixtura del azul de la bandera con la época del “Restaurador de las Leyes”, componen un ideario imaginario de inequívoco sesgo nacionalista.

Por ella un pericón  
Y un viva por su nombre,  
Por ella los candombes  
De la Federación

Pregonan su infinita  
Belleza angelical,  
Porque ella es la estrellita  
Del cielo federal...

Desde el punto de vista musical, a despecho de las referencias en la letra al pasado nacional y la religiosidad popular, no nos es posible encontrar rasgos folclóricos, ni utilización del cadencioso pericón, sino más bien recursos de ejecución y materiales en el arreglo que son estrictamente inherentes al estilo del vals como género hermanado con el tango.

Por último, cabe mencionar a *Nube Gris*,<sup>29</sup> vals peruano de Eduardo Márquez Talledo, también registrado por la orquesta de Barbero, en donde se perfilan recursos propios del estilo de esa especie. Así es posible distinguir los ritmos del vals peruano en compás de 6/8 superpuestos con la marcación de 3/4 en los bajos, la presencia de la guitarra en la instrumentación, el uso de la tímbrica del bandoneón en un registro muy agudo, lo que genera una sonoridad casi de vientos, y los interludios en el piano en terceras paralelas, siempre con apoyaturas breves y con notas repetidas que le dan un sabor particular.

## Conclusiones

Lo “provinciano” y lo “porteño”, como dos conceptos surgidos del fondo de la corta historia de un país en ciernes, emergieron sin premeditación buscando hallar un lugar, donde entrar en diálogo: la creación artística de Lorenzo Barbero ofreció el terreno propicio para intentar, aunque no una síntesis cabal, al menos una conciliación. Esa concreción no hubiera sido imaginable, si no hubieran concurrido, por lo menos, estas dos circunstancias: un músico nacido en el interior del país con posibilidades de empaparse de una tradición musical local rica y afianzada, y un pensamiento político hegemónico, que, desde las estructuras del poder, buscaba impulsar una concepción comprensiva y fundante de país. Por un lado, el tango con su esencia porteña trataba de encontrar un lugar, como “saber del pueblo”, folklore, habiendo conquistado ya una expansión geográfica considerable como música y como danza, sin perder sus rasgos idiosincráticos. Por otro lado, un acervo musical de raíces más antiguas, de base

---

29. *Nube Gris* por la orquesta de Lorenzo Barbero disponible en:  
[https://www.youtube.com/watch?v=SVcNdwdus\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=SVcNdwdus_s)

trasmitida de generación en generación en el interior, daba cuenta de una notable diversidad regional. Familiarizado con ambas vertientes, Barbero no halló inconvenientes para ponerlas en diálogo o, al menos, facilitarles su convivencia. Más llamativo parece todavía que resultara permeable a incorporar, con una visión latinoamericanista, expresiones diversas del continente. Un contexto ideológico favorable, que buscaba propiciar la expansión de las ideas del justicialismo en el continente americano, ha ofrecido el marco en que una tal posición estilística ecléctica pudiera tener cabida. En el caso de Barbero, letras para los tangos de su autoría que reivindican la figura del provinciano a la vez que se muestran fieles a la idiosincracia porteña del tango, universos poéticos en relación a lo nacional en su doble faceta de lo urbano y lo rural, su rescate circunstancial del pasado en su versión de la época federal, una formación instrumental para una orquesta que admitía, sin inhibición, instrumentos regionales y de percusión a la par de su formación propia, constituyen algunas de las salientes de un pensamiento, a la vez político y estético, que definió su producción. Otras afectaron decisiones interpretativas, de orquestación, de la construcción del arreglo y de los tipos compositivos adoptados. Barbero constituyó un caso especial para un momento histórico particular. Su eclecticismo no fue retomado, pero no pasó sin dejar huellas en formas de flexibilización y singulares simbiosis traídos en tiempos posteriores.

## Bibliografía

- Arrascaeta, Germán. “Lorenzo Barbero: la lucidez del tango”, *Inter voz. La voz del interior*, 15 de octubre de 1999. Consultado en [http://buscador.lavoz.com.ar/intervoz/99/10/15/ae\\_n02.htm](http://buscador.lavoz.com.ar/intervoz/99/10/15/ae_n02.htm).
- Barbero, Lorenzo. “Orquesta de la Argentinidad”. Buenos Aires: Gacetilla no editada.
- Bischoff, Efraín. *Córdoba y el tango. Crónica de un azaroso fervor*. Córdoba: Edición del autor, 1966.
- Cámara de Landa, Enrique. “Entre el perfil melódico y la sucesión armónica: la persistencia de una existencia de una estructura musical andina”. En *Analizar, interpretar, hacer música: de las cantigas de Santa María a la organología*, 379-418. Buenos Aires: Gourmet musical, 2013.
- Canaro, Francisco. *Mis memorias. Mis bodas de oro con el tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1957.
- Cardoso, Jorge. *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Posadas: Editorial Universitaria de Misiones, 2006.
- Ceballos, Miguel Ángel. “Reseña histórica de la cultura artística musical de Córdoba”. Córdoba: inédito, 1994.

- Ferrer, Horacio. *El tango. Su historia y evolución*. Buenos Aires, Ediciones Continente, 1999.
- Fraschini, Alfredo. *Tango: Tradición y Modernidad. Hacia una poética del tango*. Buenos Aires: Editoras El Calderón, 2008.
- Guiraldes, Juan José. “¿Porteños y provincianos?”. *El Día*, 23 de febrero de 2002. Consultado en <http://www.eldia.com/nota/2002-2-23--porteños-y-provincianos>.
- Kohan, Pablo. *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010.
- Peralta, Julián. *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango*, 2da. ed. Buenos Aires: Edición Editorial de Puerto, 2012.
- Possetti, Hernán. *El piano en el tango*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2015.
- Rubio, Héctor y Ana Belén Disandro. “Estudio sobre los estilos compositivos del tango en Córdoba: primera década del siglo XX”. *Avances. Revista de Artes* Nro. 25. Córdoba: Editorial Brujas, (2015-2016): 331-345.
- Salgán, Horacio. *Curso de tango*. Buenos Aires: Edición A Fuego Lento, 2012 [3ª edición].
- Varela, Gustavo. *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 2016.
- Vilariño, Idea. *Las letras de tango*. Buenos Aires: Ediciones Schapire, 1965.