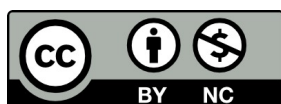


# **La música como fuerza productiva: haciendo cosas con el tango**

**Morgan James Luker**

*Revista Argentina de Musicología*, Vol. 22 Nro. 2 (2021): 21-42

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

## **La música como fuerza productiva: haciendo cosas con el tango**

Los esfuerzos para codificar e institucionalizar la música de tango han surgido solo recientemente, con programas de educación musical de tango, escuelas de música y planes de estudios escolares, libros de métodos instrumentales, tratados de teoría de la música de tango y otros proyectos de codificación que se han desarrollado durante las últimas décadas en la Argentina y otros países. Este artículo se centra en un ejemplo particular de esta tendencia más amplia: Tango Para Músicos/1er Encuentro Internacional, un taller intensivo de educación musical de tango de una semana de duración que se llevó a cabo en Buenos Aires, Argentina, del 21 al 27 de julio de 2014. Basándome en datos etnográficos recopilados antes, durante y después de la primera edición de TPM en 2014, mi objetivo aquí es mostrar cómo los proyectos de educación musical como este, no reproducen simplemente los géneros musicales como marcos ya existentes para la práctica y el significado culturales, sino que los construyen, y lo hacen con fines productivos particulares. Considerando el TPM desde esta perspectiva, sostengo que el “hecho social total” de la música no es solo “una vía para otras formas de interacción” sino una fuerza productiva por derecho propio.

**Palabras clave:** Tango, Género, Educación musical, Producción cultural, Institucionalización

## **Music as a Productive Force: Making Things with Tango**

Efforts to codify and institutionalize tango music have emerged only recently, with tango music education programs, music schools and school curricula, instrumental methods books, tango music theory treatises, and other codifying projects developing over the past decades in Argentina and elsewhere. This article focuses on one spectacular instance of this larger trend: Tango Para Músicos/1er Encuentro Internacional, a week-long, intensive tango music education workshop that took place in Buenos Aires, Argentina from July 21-27, 2014. Drawing upon ethnographic data gathered before, during, and after the first edition of TPM in 2014, my goal here is to show how music education projects like TPM do not simply reproduce musical genres as already existing frames for cultural practice and meaning but literally make them, and make them towards particular, productive ends. Considering TPM from this perspective, I argue that the “total social fact” of music is not just “a conduit for other forms of interaction” but a productive force in its own right.

**Keywords:** Tango, Genre, Music Education, Cultural Production, Institutionalization

## Introducción

El tango es una de las formas de música popular mundial más elaboradas e influyentes del siglo XX, con un repertorio variado, un amplio vocabulario de estilos y más de un siglo de subgéneros e influencias.<sup>1</sup> Sin embargo, los esfuerzos para codificar e institucionalizar la música de tango han surgido solo recientemente, con programas de educación musical de tango, escuelas de música y planes de estudios escolares, libros de métodos instrumentales, tratados de teoría de la música de tango y otros proyectos de codificación que se han desarrollado durante las últimas décadas en la Argentina y otros países.<sup>2</sup> Este artículo se centra en un ejemplo particular de esta tendencia más amplia: Tango Para Músicos/1er Encuentro Internacional, un taller intensivo de educación musical de tango de una semana de duración que se llevó a cabo en Buenos Aires, Argentina, del 21 al 27 de julio de 2014. El primer evento de este tipo en el país, Tango Para Músicos (en adelante TPM) atrajo a casi 250 estudiantes de todas las provincias argentinas y más de 15 de otros países. Todos ellos participaron en un programa educativo que contó con sesiones sobre técnicas instrumentales, clases de composición y arreglos de tango, ensayos y actuaciones de ensambles, y cursos sobre cómo escuchar e identificar los estilos históricos clave del tango, todos los cuales fueron impartidos por un plantel docente que incluía a muchas de las figuras más destacadas y activas en el tango de hoy. A este plan de estudios formal se agregó una serie de conciertos tipo festival, proyecciones de películas, entrevistas abiertas con figuras destacadas del tango y muchos otros eventos, todos los cuales fueron gratuitos y abiertos al público.

Basándome en datos etnográficos recopilados antes, durante y después de la primera edición de TPM en 2014, mi objetivo aquí es mostrar cómo los proyectos de educación musical como **este** no reproducen simplemente los géneros musicales como marcos ya existentes para la práctica y el significado culturales, sino que los construyen. Esta perspectiva se hace eco del trabajo de Eric Drott (2013), Benjamin Piekut (2014), Georgina Born (2010) y otros académicos que han estado repensando el género musical

---

1. Marilyn G. Miller, ed., *Tango Lessons: Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice* (Durham, NC: Duke University Press, 2014); Kacey Link y Kristin Wendland, *Tracing Tangos: Argentine Tango Instrumental Music* (Nueva York: Oxford University Press, 2016).

2. Michael S. O'Brien, "Activism, Authority, and Aesthetics: Finding the Popular in Academies of *Música Popular*", *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, Vol. 5, No. 1 (2015): 36-53.

en líneas similares en los últimos años.<sup>3</sup> Mi punto aquí, sin embargo, no es simplemente reconocer que los géneros están contruidos culturalmente, sino enfatizar que están contruidos para fines productivos particulares. A partir de un complejo de actos de habla pedagógicos que identificaron y etiquetaron sistemáticamente características musicales del tango previamente anónimas, TPM realizó una serie de intervenciones constitutivas sobre la estética y los valores musicales, el conocimiento práctico y la competencia, la red social del género y la forma de las instituciones musicales y poder institucional. Al hacerlo, TPM produjo al tango como una amalgama en red de comunidades socializadas, pedagogía musical, técnicas instrumentales, historias artísticas, estructuras institucionales y productos consumibles, incluido el propio taller de TPM. Considerando el TPM desde esta perspectiva, sostengo que el “hecho social total” de la música<sup>4</sup> no es solo “una vía para otras formas de interacción”<sup>5</sup> sino una fuerza productiva por derecho propio.

El pensamiento etnomusicológico contemporáneo se basa en gran medida en una comprensión particular de la comunicación musical. Este entendimiento se remonta al trabajo fundacional de John Blacking y Steven Feld,<sup>6</sup> elaborado de manera diferente en los trabajos más recientes de Erlmann, Meintjes, Radano y Samuels,<sup>7</sup> entre muchos otros, y actualmente se refleja ampliamente en la literatura académica dentro de la disciplina. La idea clave de estos trabajos es que la música no comunica ni puede comunicar ningún significado directo, sino que se hace significativa a través de las prácticas musicales de los sujetos que actúan, sujetos que, como la música misma, siempre están ubicados en la vida social y la historia.<sup>8</sup> Estas prácticas incluyen (entre

---

3. Eric Drott, “The End(s) of Genre”, *Journal of Music Theory*, Vol. 57, No. 1 (2013): 1-45; Benjamin Piekut, “Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques”, *Twentieth-Century Music*, Vol. 11, No. 2 (2014): 191-215; Georgina Born, “The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production”, *Cultural Sociology*, Vol. 4, No. 2 (2010): 171-208.

4. Steven Feld, “Communication, Music, and Speech About Music.” *Yearbook for Traditional Music*, Vol.16 (1984): 383.

5. Veit Erlmann, *Music, Modernity, and the Global Imagination: South Africa and the West* (Nueva York: Oxford University Press, 1999), 6.

6. John Blacking, “Expressing Human Experience through Music”, en *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking* (Chicago: University of Chicago Press, 1995 [1969]); y Steven Feld, “Sound Structure as Social Structure”, *Ethnomusicology*, Vol. 28, No. 3 (1984): 383-409.

7. Erlmann, *Music, Modernity, and the Global Imagination*; Louise Meintjes, *Sound of Africa!: Making Music Zulu in a South African Studio* (Durham, NC: Duke University Press, 2003); Ronald M. Radano, *Lying up a Nation: Race and Black Music* (Chicago: University of Chicago Press, 2003); y David W. Samuels, *Putting a Song on Top of It: Expression and Identity on the San Carlos Apache Reservation* (Tucson: University of Arizona Press, 2006).

8. Sherry Ortner, *Anthropology and Social Theory: Culture, Power, and the Acting Subject* (Durham, NC: Duke University Press, 2006).

una variedad teóricamente infinita): la conformación y remodelación de identificaciones individuales y colectivas mediante, por ejemplo, la participación musical,<sup>9</sup> la interpretación<sup>10</sup> y la producción de medios,<sup>11</sup> compromisos musicales críticos con nociones hegemónicas de raza,<sup>12</sup> clase social<sup>13</sup> y género,<sup>14</sup> y, más recientemente, reclamos musicales en el ámbito de la política instrumental, incluyendo cuestiones de derechos culturales,<sup>15</sup> ciudadanía<sup>16</sup> y, en el caso de mi propio trabajo, desarrollo cultural, social y económico.<sup>17</sup>

El detalle etnográfico acumulativo de estos y muchos otros estudios constituye un caso convincente para ubicar el poder de la música en su estado experiencial — incluidas sus características formales y valor estético— como una zona de compromiso social. Al mismo tiempo, esos detalles también muestran que se está haciendo mucho más con y a través de la música en estos contextos sociales que, de otro modo, serían claros e irreductibles. De hecho, estos y muchos otros ejemplos apuntan hacia, pero nunca identifican directamente, lo que aquí llamo la “fuerza productiva” de la música: la música como una cosa que hace otras cosas. Esas otras cosas, por supuesto, incluyen el sonido musical en sí mismo y las muchas formas de compromiso profundamente afectivo con el que a menudo (pero no siempre) sirve como motivación fundamental y recompensa para la práctica y participación musical.<sup>18</sup> También incluyen los muchos modos de política cultural y estética que han sido objeto privilegiado de la erudición crítica de la música desde el giro cultural más amplio en la década de 1980. Pero también incluyen una gran variedad de bienes musicales, servicios, eventos, instituciones, economías y otros hechos musicales fundamentalmente materiales. Estas

---

9. Thomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation* (Chicago: University of Chicago Press, 2008).

10. Samuels, *Putting a Song on Top of It*.

11. Meintjes, *Sound of Africa!*

12. Radano, *Lying up a Nation*.

13. Aaron Fox, *Real Country: Music and Language in Working-Class Culture* (Durham, NC: Duke University Press, 2004).

14. Christina Sunardi, *Stunning Males and Powerful Females: Gender and Tradition in East Javanese Dance* (Champaign: University of Illinois Press, 2014); Lila Ellen Gray, *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life* (Durham, NC: Duke University Press, 2013).

15. Andrew N. Weintraub y Bell Yung, eds., *Music and Cultural Rights* (Champaign: University of Illinois Press, 2009).

16. Idelber Avelar y Christopher Dunn, eds., *Brazilian Popular Music and Citizenship* (Durham, NC: Duke University Press, 2011).

17. Morgan James Luker, *The Tango Machine: Musical Culture in the Age of Expediency* (Chicago: University of Chicago Press, 2016).

18. Ana María Ochoa Gautier, “Disencounters Between Music’s Allure and the Expediency of Culture in Colombia”, *Latin American Research Review*, Vol. 48, No. 3 (2013): 12-29.

y otras cosas no están ubicadas fuera y/o después del material supuestamente “real” de la música, sino que son un componente irreducible de lo que es la música, como sea que podamos imaginarla. Por lo tanto, ubicar críticamente las capacidades productivas de la música como tales es un componente crucial, aunque descuidado, del proyecto etnomusicológico más amplio de comprender el poder de la música en todas sus formas y contextos.

### **TPM como evento productivo**

TPM fue producido por Tango Sin Fin, una organización artística argentina sin fines de lucro cuya misión es “la promoción de la música argentina a nivel nacional e internacional, haciendo posible su llegada a un mayor número de personas en todo el mundo”.<sup>19</sup> Tango Sin Fin se fundó en 2012, como parte de una “ONG-ización” más grande de las artes en la Argentina tras el amplio (aunque muy desigual) cambio del estado de producir directamente las artes y la cultura dentro de las instituciones estatales, a fomentar el compromiso sin fines de lucro con las artes a través de políticas fiscales y otros incentivos, en consonancia con el giro neoliberal más amplio de finales del siglo XX y principios del XXI.<sup>20</sup> La organización fue fundada y actualmente está presidida por la flautista, educadora y productora artística Paulina Fain, y el pianista y compositor Exequiel Mantega, quienes han sido figuras destacadas en la escena musical contemporánea del tango en Buenos Aires desde finales de la década de 1990, grabando juntos como el Dúo Fain-Mantega (2008, 2012) y como miembros de varios otros ensambles históricamente significativos. Junto con sus iniciativas educativas, que incluyen pero no se limitan a TPM, Tango Sin Fin también trabaja para promover la música argentina contemporánea mediante el encargo de composiciones originales, la organización de conciertos y giras promocionales, la creación de materiales multimedia (incluida la publicación y distribución digital de nuevas composiciones y arreglos de tango), y sirviendo como una organización social para esfuerzos afines por parte de otros grupos, tanto públicos como privados.

Paulina Fain se desempeñó como directora general de TPM y coordinó el programa educativo y los materiales del proyecto. También se desempeñó en la rama artística del proyecto, enseñando flauta y dirigiendo un ensamble de instrumentos de

---

19. Ver [tangosinfin.org.ar](http://tangosinfin.org.ar).

20. Ver Verónica Gago, *Neoliberalism from Below: Popular Pragmatics and Baroque Economies*, trad. Liz Mason-Deese (Durham, NC: Duke University Press, 2017).

viento. Exequiel Mantega supervisó el encargo de obras originales para los ensambles de TPM, evaluó las solicitudes para el programa y asignó a los que fueron admitidos a ensambles apropiados, basándose en parte en los conjuntos instrumentales requeridos por los diferentes compositores. También impartió cursos sobre arreglos para diversos ensambles y dirigió la orquesta sinfónica. Trece miembros adicionales de la rama artística sirvieron junto a Fain y Mantega en TPM, incluidos muchos de los artistas, compositores, líderes de bandas y educadores más destacados que participan en el tango actual. En conjunto, la rama artística impartió: técnicas instrumentales de tango para voz, piano, flauta, saxofón y clarinete, guitarra, bandoneón, piano y bajo; aspectos especializados de la práctica de la interpretación del tango (como la técnica de improvisación de crear arreglos espontáneos conocida como “a la parrilla”); ensambles de viento, de guitarras, dos orquestas típicas y un ensamble de orquesta sinfónica; y cursos especializados sobre arreglos, composición y aspectos fundamentales del tango histórico desde una perspectiva analítica. Toda la instrucción se llevó a cabo en español, aunque a algunos participantes que no hablaban español se les proporcionó traductores simultáneos que los acompañaron durante todo el día, susurrando directamente en sus oídos mientras se impartían los cursos.

El componente educativo formal de TPM comenzó en la mañana del lunes 21 de julio y se prolongó hasta la tarde del viernes 25, con presentaciones adicionales y otros eventos públicos que se llevaron a cabo durante el fin de semana del 26 y 27. Las jornadas instructivas comenzaron a las 9.30 a.m. con una sesión de dos horas sobre técnicas instrumentales, con los estudiantes agrupados según su instrumento de especialización. A los estudiantes que tocaron más de un instrumento, se les pidió que seleccionaran sesiones en el instrumento en el que quisieran enfocarse y que siguieran con esa sesión durante toda la semana. Después de un descanso de media hora, el día continuó con una sesión de dos horas sobre la organización de orquesta típica (con instrumentación basada en secciones), arreglos para “formaciones diversas” (cualquier instrumentación que no sea una orquesta típica), composición, o estilos e historia del tango. Estos cursos se organizaron deliberadamente en diferentes niveles, con asignaciones realizadas de acuerdo con el interés del estudiante y la experiencia previa. En general, las clases de arreglos se orientaron hacia un nivel intermedio, mientras que el curso de composición se dirigió a niveles más avanzados, aunque ambos fueron “prácticos” en el sentido de que los participantes utilizaron las sesiones para realizar talleres de sus proyectos individuales de arreglos o composición. El curso de estilos e

historia del tango, que se llevó a cabo en una suerte de conferencia “sin intervenciones”, se orientó principalmente a los de nivel introductorio. Después de un descanso para el almuerzo, los participantes asistieron a ensayos de ensambles, que también duraron dos horas, lo que dio un total de seis horas de contacto de instrucción por día.

Tras el plan de estudios educativo formal del día, TPM presentó una serie de eventos, a la manera de un festival, que estaban abiertos tanto a los participantes registrados como al público en general. Estos incluyeron: conversaciones-debates sobre temas relevantes para la práctica y producción de proyectos musicales contemporáneos (como los pros y los contras de diferentes paquetes de *software* de notación digital); entrevistas públicas con figuras destacadas de la historia del tango; ensayos abiertos con ensambles profesionales; una serie de talleres participativos; la proyección de seis documentales recientes sobre tango; y una serie de conciertos que contó con presentaciones de exhibición de catorce ensambles de tango profesionales de Buenos Aires durante el transcurso de seis noches, sin incluir los ensambles de estudiantes de TPM, cada uno de los cuales también actuó. Estas presentaciones de exhibición fueron seleccionadas deliberadamente para demostrar el alcance y la variedad de la música contemporánea de tango en Buenos Aires hoy, desde el tradicionalismo moderno de grupos como Ramiro Gallo Quinteto y El Arranque, hasta las tendencias genuinamente vanguardistas de Astillero y La Orquesta Típica Agustín Guerrero; desde quienes se especializaron en nuevos arreglos interpretativos de repertorio clásico hasta quienes se enfocaron exclusivamente en composiciones originales, y desde dúos íntimos hasta grandes ensambles de una docena o más músicos. En conjunto, estas actividades extracurriculares fueron entretenidas y educativas, haciendo un argumento curatorial sobre la vitalidad artística del tango como género e interpelando tanto a los asistentes registrados como al público en general como participantes de ese ámbito.

El programa educativo formal de TPM era pago, aunque los otros eventos eran gratuitos y abiertos al público. Tango Sin Fin pudo realizarlo de esa manera porque recibió un importante apoyo financiero del Ministerio de Cultura de la Nación, y la —por entonces nueva— iniciativa de “mecenazgo cultural” del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, que alentó a individuos y organizaciones a destinar parte de sus impuestos al apoyo y contribución directa de proyectos culturales como TPM. El apoyo gubernamental también incluyó el uso gratuito de la sede y las instalaciones donde se llevó a cabo el TPM, el “Espacio Memoria y Derechos Humanos”, un complejo de edificios en el límite norte de la Ciudad de Buenos Aires que ocupa el antiguo

emplazamiento de la Escuela de Suboficiales de Mecánica de la Armada (ESMA). La ESMA fue el más notorio de los más de 700 centros clandestinos de detención utilizados por el gobierno militar para secuestrar, torturar y desaparecer a víctimas del terrorismo de Estado de la última dictadura militar argentina (1976-1983).<sup>21</sup> En 2004 el sitio fue recuperado por la ciudad y el gobierno federal y transformado en el espacio Memoria y Derechos Humanos (también conocido como la “Ex-ESMA”), que sirve como sitio conmemorativo a los desaparecidos, un monumento innegable a la historia reciente del país, y un espacio para que operen las organizaciones de derechos humanos como un centro cultural robusto cuyo objetivo explícito es replantear este espacio de sufrimiento y muerte a través de la vitalidad de la cultura y las artes. Así, más allá del valor real que el uso donado del espacio representó para la viabilidad económica de TPM, el proyecto en su conjunto fue claramente congruente con la visión del gobierno de la recuperación histórica a través de la cultura y las artes, en sí misma parte de un giro más amplio hacia la fuerza productiva de la música y la conveniencia de la cultura en el siglo XXI.<sup>22</sup>

### **Actos de habla pedagógicos**

Entonces, ¿qué hace tango al tango? Esta ha sido una pregunta sorprendentemente difícil (y, en gran medida, mitificada) de responder, hasta hace poco. TPM fue parte de un proyecto pedagógico y de codificación de género más amplio que tomó como punto de partida la identificación y denominación de características previamente informales (si bien compartidas y comprendidas intuitivamente) del estilo del tango y la práctica de la interpretación. Este proyecto surgió del trabajo de la flautista y educadora de tango Paulina Fain enseñando a sus estudiantes de formación clásica a tocar el tango. Como ella relató en una entrevista:

Un momento significativo fue cuando empecé a inventar técnicas para que la gente aprendiera a frasear. Porque primero me pasaba y les decía, “bueno, el fraseo es así, tenés que elegir un lugar de la frase”, y la gente no podía frasear. No había forma, veían la partitura y no podían frasear. Entonces empecé a imaginar cómo me puedo meter en la otra cabeza, en el otro código, y brindarles herramientas para

---

21. Ver Marguerite Feitlowitz, *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture* (Nueva York: Oxford University Press, 1999).

22. George Yúdice, *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era* (Durham, NC: Duke University Press, 2003).

que desde ese código se empiece a mover la estructura que tienen. Para mí es como el proceso de codificación o de generación de la metodología, tu querer entender lo que le está pasando al otro que viene desde el lugar académico y el sufrimiento que conlleva cuando no tenés algunas herramientas para saber de dónde agarrarte cuando estás en este proceso.<sup>23</sup>

A medida que crecía el interés en estos esfuerzos inicialmente informales, Fain se asoció con el violinista y compositor Ramiro Gallo para desarrollar un vocabulario conceptual sistemático para enseñar las características fundamentales de la interpretación y ejecución del tango. Su trabajo fue codificado en una serie de libros de métodos instrumentales de tango (“Método de Tango”) producidos por la editorial Ricordi y, más tarde, el Fondo Nacional de las Artes de Argentina, incluyendo volúmenes para flauta,<sup>24</sup> violín,<sup>25</sup> piano,<sup>26</sup> bandoneón,<sup>27</sup> contrabajo<sup>28</sup> y guitarra.<sup>29</sup> La información de estos libros, todos los cuales se adhieren al marco conceptual desarrollado por Fain y Gallo, proporcionó la base del plan de estudios de TPM, y muchos de sus autores formaron parte de su enseñanza artística.

Este proyecto pedagógico, en particular la identificación y denominación de características musicales, fue un acto transformador. El tango, como muchos géneros de la música popular, tiene una larga historia de mitificación descriptiva: el compositor y letrista Enrique Santos Discépolo (1901-1951) definió al tango como “un pensamiento triste que se baila” mientras que el escritor y ensayista Leopoldo Marechal (1900-1970) lo describió como “una posibilidad infinita”, por citar sólo dos ejemplos famosos. En un alejamiento radical de estas tendencias, el tango ahora podría definirse (y de hecho debe definirse) como un estilo de música identificable por vía auditiva que combina “ritmo” y “expresión” de formas particulares. El ritmo en el tango se organiza a través de tipos específicos de articulación, uno enfocado a la correcta ejecución de un repertorio establecido de “modelos de marcación” (como *marcato*, síncope, 3-3-2, etc.) y el otro enfatizando la interpretación de “melodías rítmicas”. La expresión se define en términos de fraseo, incluido el “fraseo básico” (que altera los valores rítmicos entre los tiempos

---

23. Paulina Fain, entrevista con el autor, Buenos Aires, 8 de agosto de 2014.

24. Paulina Fain, *The Flute in Tango* (Múnich: G. Ricordi and Co., 2010).

25. Ramiro Gallo, *The Violin in Tango* (Múnich: G. Ricordi and Co., 2011).

26. Hernán Possetti, *The Piano in Tango* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2014).

27. Eva Wolff, *The Bandoneon in Tango* (Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018).

28. Ignacio Varchausky, entrevista con el autor, Buenos Aires, 12 de agosto de 2014.

29. Sebastián Henríquez, *The Guitar in Tango* (Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018).

acentuados del compás) y el “fraseo extendido” (que cubre frases que van más allá de los tiempos acentuados de un compás), cualquiera de los cuales puede hacerse en posiciones “abiertas” o “cerradas”. Estas son solo algunas de las “herramientas” pedagógicas de las que los estudiantes ahora pueden asirse cuando están en este proceso de aprendizaje para tocar tango, o lo que se codificó recientemente como tango.

## **Estética y valores musicales**

Es fundamental que reconozcamos esto como un gesto productivo. Fain, Gallo, los autores de la serie de libros “Método de Tango” y el proyecto TPM en su conjunto no estaban simplemente identificando y describiendo un complejo musical ya existente, sino produciendo los detalles del estilo musical y la práctica de la interpretación como objetos de conocimiento y disciplina. Ese conocimiento se movilizó hacia fines productivos particulares, en este caso lo que Fain describe como la “apertura” del género a cualquier persona con el deseo de aprender a tocarlo. Sin embargo, más allá de sus objetivos pedagógicos inmediatos, esta apertura también funcionó como una intervención constitutiva en debates de larga data sobre el valor estético y el significado de la música de tango en la Argentina y otros lugares. Estos debates han estado enmarcados por visiones heterogéneas y a menudo muy controvertidas de lo que es el tango y por qué es significativo: por un lado como una movilización históricamente hegemónica pero ahora desvanecida del tango como un ícono de identificación nacional y pertenencia en Argentina a movimientos musicales juveniles locales que celebran el tango como música popular (es decir, una forma que proviene y le habla a la gente como categoría cultural, social y política); por otro lado, desde las oportunas movilizaciones del tango como recurso para el desarrollo económico a través del turismo cultural y las industrias culturales hasta los discursos emergentes del tango como una música artística “universalmente local”, representada de manera más famosa en la declaración de la UNESCO de 2009, que reconoció al tango como parte del “patrimonio cultural inmaterial de la Humanidad”.<sup>30</sup>

Entonces ¿qué significa la noción de “apertura” de Fain como parte de estos debates más amplios? En términos prácticos, significa que cualquier persona, en cualquier lugar, puede aprender a tocar tango siempre que tenga acceso al discurso del género recientemente codificado y a los materiales educativos que lo movilizan. En

---

30. Ver Luker, *The Tango Machine*.

términos más filosóficos, representa una clara desviación de un énfasis nativista (de larga data y ampliamente compartido, aunque podría decirse que se está desvaneciendo) en el tango como algo que “define una forma de ser”<sup>31</sup> a favor de una formulación cosmopolita intransigente del género. Este cosmopolitismo fue un componente irreductible del TPM, hasta el punto de que se incluyó en el nombre del evento (“Tango Para Músicos/1er Encuentro Internacional”). También se reflejó en la diversidad de participantes (en términos de raza, clase, género, generación, idioma y pertenencia/subjetividad política) y sus inversiones personales/profesionales en el tango. Estos iban desde profesionales dedicados hasta entusiastas competentes, y desde aquellos que se enfocaban exclusivamente en el tango hasta aquellos que eran casi completamente nuevos en el género (llegando al tango con antecedentes de música clásica, jazz y/o música folclórica argentina/latinoamericana, entre otros).

Entonces, si el tango “define una forma de ser”, esa forma de ser, en este contexto, está deliberadamente diseñada para acomodar una gama teóricamente abierta de experiencias musicales e identificaciones y subjetividades personales. Esa apertura reconoce, y en última instancia, trasciende las creencias y experiencias personales sobre qué es el tango y por qué es importante, incluso entre los profesores artísticos de TPM. Tomemos el tema del tango y la identidad argentina, cuya indexicalidad se da por sentada en el marco del “modo de ser”. El pianista y compositor Diego Schissi, quien enseñó composición y dirigió ensambles en TPM, se resistió a la idea de que trabajar con el tango necesariamente movilice las nociones de identidad argentina. Como explicó en una entrevista:

[Identidad] es algo que no se hablaba nunca, ni en reuniones internas. ... Es como que le pone un peso extra. Ya el tango en sí mismo para nosotros es pesado, que vos te digan, “bueno, ustedes son la nueva generación del tango”, es como “no, no, no”. Salir de acá y encima la argentinidad arriba de eso... como “too much”. La letra que tiene el tango ya pesa demasiado para ponerle el área de Argentina.<sup>32</sup>

---

31. Oscar Conde, “Lunfardo in Tango: A Way of Speaking that Defines a Way of Being”, en *Tango Lessons: Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice*, ed. Marilyn G. Miller (Durham, NC: Duke University Press, 2014), 33-59.

32. Diego Schissi, entrevista con el autor, Buenos Aires, 7 de agosto de 2014.

En marcado contraste con esto, el bajista y productor cultural Ignacio Varchausky, quien dirigió sesiones de técnicas instrumentales para bajistas e impartió una serie de clases sobre estilos e historia del tango en TPM, consideró el tema de la identidad como una parte irreductible de lo que hizo que valiera comprometerse con el tango. Como describió en una entrevista:

Para mí [la identidad] es un tema trascendental, fundamental, porque además yo sigo convencido que todos los problemas que tiene este país están atravesados por un conflicto de identidad que hoy yo entiendo como irresoluble, que no tiene resolución. Y me parece en ese sentido [que] el tango es una herramienta espectacular para acercarse a esa problemática y entenderla un poco, estudiarla... sobre todo en los últimos cien años.<sup>33</sup>

La intervención de TPM aquí no proviene de tomar partido en este debate, aparentemente contradictorio, sino de acomodar estas y otras posiciones dentro de él. Esto se hace, fundamentalmente, no ampliando el alcance y la gama de lo que es el tango, sino estrechándolo, reduciéndolo de una cosa mitificada que “define una forma de ser” a un cuerpo claramente codificado de conocimiento musical práctico. Se trata de una intervención productiva en el sentido de que desplaza las evaluaciones estéticas de la excelencia en el tango de quién toca a qué se toca, definido en términos estrictamente musicales (y contra las ideologías nativistas de la autenticidad).

## **Competencia y conocimientos prácticos**

Este movimiento, sin embargo, no representa una desviación completa de las cuestiones de subjetividad. De hecho, la idea de una “buena” música de tango se traslada directamente sobre la idea correspondiente de un “buen” músico de tango, reformulando los términos del debate sobre el poder del conocimiento práctico y la competencia técnica dentro de la cultura del género contemporáneo. Desde este punto de vista, un buen músico de tango tiene dominio de su instrumento y encarna el conocimiento práctico de cómo opera su instrumento en este contexto (particularmente en términos de práctica de interpretación con respecto a la articulación y el fraseo). De allí el énfasis en las clases de técnicas instrumentales en TPM. Sus integrantes entienden la historia musical del género y saben cómo identificar estilos históricamente

---

33. Ignacio Varchausky, entrevista con el autor, Buenos Aires, 12 de agosto de 2014.

significativos asociados con directores de orquesta específicos de la llamada edad de oro de las décadas de 1940 y 1950. Así, TPM presentó clases sobre la historia del tango y cómo escuchar e identificar estilos históricos. Un buen músico de tango también tendrá conocimiento del repertorio de tango, incluido un canon de piezas históricamente significativas, pero también (y lo que es más importante) obra contemporánea que se produce conscientemente como parte de/en respuesta a este linaje estilístico. Así, todos los ensambles de estudiantes de TPM ensayaron e interpretaron piezas recientemente encargadas por algunos de los compositores de tango contemporáneos más importantes, muchos de los cuales también formaron parte de la facultad artística del programa.

Estas y otras habilidades se combinaron y animaron en los ensambles de estudiantes, que ensayaron durante dos horas todas las tardes y se exhibieron en presentaciones de conciertos al final de la semana. Uno de estos ensambles fue dirigido por Ramiro Gallo, el violinista y compositor que fue el principal interlocutor de Paulina Fain en el desarrollo de los materiales pedagógicos codificados en los que se basó el TPM. El ensamble era una orquesta típica, una gran banda de tango basada en secciones a gran escala con cuatro bandoneones, cuatro violines, viola, violonchelo, bajo y piano.<sup>34</sup> A lo largo de la semana este grupo trabajó dos de las composiciones originales de Gallo hasta el nivel de interpretación, “Lila y Lolo” y “Cromático”. Como director del ensamble, Gallo enfatizó continuamente lo que describió como las características “integrales” del tango, incluidos los patrones rítmicos, el fraseo y otros recursos expresivos, la navegación grupal de los pasajes del *rubato* y el papel o función de cada instrumento dentro del ensamble más grande, entre otros. “Usar [estas características] lo hace más tango”, dijo. “No usarlos lo hace menos”. Transmitir y movilizar estas características en el ensayo no solo conduciría a una interpretación exitosa de estas dos piezas al final de la semana, sino que, lo que es aún más importante, daría forma a la práctica futura de cada músico de maneras audiblemente significativas. Este es el gesto productivo en cuanto al conocimiento y la competencia: en el nivel más básico, los ensambles, como TPM en su conjunto, fueron diseñados para producir “buenos” músicos de tango, músicos que se esperaba que llegaran a producir “buena” música de tango (significando, en este caso, música que es técnicamente competente e históricamente informada pero creativamente abierta y orientada teleológicamente).

---

34. Las orquestas típicas fueron el vehículo principal para la música de tango orientada a la danza durante la edad de oro del género de las décadas de 1940 y 1950, aunque es relativamente raro en la actualidad.

## **La red social del género**

En una práctica basada en ensambles como lo es el tango, la producción de músicos competentes y conocedores implica y de hecho depende de la red de relaciones sociales que necesariamente subyace a todas y cada una de las culturas del género.<sup>35</sup> El tango no se diferencia de otros géneros en el sentido de que cada una de sus movilizaciones se ubica dentro de una red de “relaciones comunicativas entre los muchos agentes diferentes que crean y sostienen la identidad del género”, una red cuyos múltiples nodos, ya sean *fans* individuales, músicos, grupos, comunidades, o escenas, siempre están ubicadas en el espacio y el tiempo.<sup>36</sup> TPM puso de relieve la red social generalmente difusa del tango e hizo importantes intervenciones en la forma y la experiencia afectiva de esa red. A nivel local, TPM reformuló las relaciones entre los miembros de la rama artística del programa, quienes representaron una amplia gama de tendencias artística, social y políticamente dispares dentro de la historia reciente del tango en Buenos Aires. El hecho de que músicos que representan perspectivas musicales tan diversas hayan podido colaborar activamente en TPM habla, por un lado, de cómo se van desvaneciendo las rivalidades entre las figuras clave de la comunidad tanguera local durante las últimas décadas. Por otro lado, también demuestra el poder de este proyecto pedagógico para reunir y enmarcar al tango como un proyecto musical heterogéneo pero en última instancia coherente, donde los estilos y tendencias individuales se vuelven evidentemente diferentes e iguales entre sí.

TPM también reafirmó a la ciudad de Buenos Aires (y a la comunidad musical que allí radica) como el nodo clave en lo que ha sido y sigue siendo una red genuinamente internacional de estilo y producción musical (con nodos de diferente importancia en San Francisco, Nueva York, París, Berlín, Tokio y otros lugares, incluidas otras ciudades de Argentina, como Rosario y Córdoba). Los estudiantes fueron interpelados en esta red a través de su viaje a Buenos Aires y su participación en TPM. Como se mencionó anteriormente, los participantes llegaron a Buenos Aires de todas las provincias argentinas y de más de otros quince países, incluidos Chile, Brasil, Colombia, México, Uruguay, Alemania, Holanda, Japón, Dinamarca, Suiza, Francia, Estados Unidos y otros, a menudo a un gran costo o sacrificio. La materialización de

---

35. David Brackett, *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music* (Berkeley: University of California Press, 2016).

36. Fabian Holt, *Genre in Popular Music* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), 20-21.

esta red orientada desde Buenos Aires fue uno de los principales objetivos de TPM, y el evento fue cuidadosamente diseñado para crear un espacio donde se pudieran forjar relaciones socio-musicales afectivas. Más allá del plan de estudios formal, estos esfuerzos incluyeron oportunidades regulares para presentaciones informales, la distribución de alimentos y compartir comidas, y un espíritu de apoyo y aliento deliberadamente cultivado (en lugar de juicio y competitividad) entre los participantes y los profesores, entre muchos otros.

Esta camaradería no solo aumentó el placer de participar en TPM, haciendo que el trabajo de la semana fuera más divertido para todos los involucrados, sino que también sentó las bases para la productividad futura en múltiples niveles. Gran parte fue sobre todo musical, y los miembros de esta red geográficamente dispersa ahora son conscientes de los intereses y capacidades musicales de los demás, lo que alentaría a futuras colaboraciones. También fue materialmente productivo, creando una cohorte de exalumnos de TPM que podrían continuar participando directamente y abogando por el programa y sus actividades relacionadas tanto ahora como en el futuro.

### **Instituciones musicales**

Esta red de exalumnos (la misma categoría “exalumnos” como un modo afectivo de identificación y pertenencia) no surgió simplemente después de la conclusión de TPM, sino que se cultivó y mantuvo activa a través de boletines oficiales, listas de correo electrónico, páginas y grupos de Facebook y otros medios de socialización e intercambio. Estos esfuerzos se refieren al tema más amplio de la institucionalización, que es un componente crucial de cualquier cultura de género contemporánea. TPM tomó la forma de una asociación público/privada. El evento fue producido por Tango Sin Fin, una organización artística argentina sin fines de lucro que fue fundada en 2012. TPM recibió el apoyo del gobierno nacional de Argentina, del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, y estuvo acompañado por una variedad de patrocinadores del sector privado. Ese apoyo incluyó contribuciones financieras directas (para que los eventos públicos, como las charlas y conciertos, pudieran ser gratuitos y abiertos); el uso de las instalaciones (que son propiedad del gobierno nacional y son operadas por la Secretaría de Derechos Humanos y Pluralismo Cultural, que forma parte del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, que es a su vez supervisado por el poder ejecutivo); y mayor visibilidad y prestigio (en el sentido de que el gobierno nacional declaró oficialmente al

TPM “de interés” para la vida cultural de la nación, una designación simplemente honorífica pero extremadamente significativa).

De manera crucial, estos y otros modos de apoyo representaron puntos de confluencia productiva entre un conjunto heterogéneo de actores institucionales, no un consenso compartido sobre el valor del tango *per se*. Esta confluencia es especialmente notable dado que el gobierno nacional y el de la ciudad de Buenos Aires estaban liderados por facciones políticas opuestas en esa época. Por ejemplo, el Secretario de Derechos Humanos y Pluralismo Cultural proporcionó instalaciones para TPM como parte de su proyecto mucho más amplio de reformular y conmemorar el espacio ahora conocido como El Espacio Memoria y Derechos Humanos Ex-ESMA a través de la programación cultural y la participación cívica en una amplia gama de medios. Algunos de los patrocinadores del sector privado del proyecto que brindaron un apoyo a las operaciones y actividades de Tango Sin Fin a través del programa “mecenazgo cultural” del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y/o como canjes de mutuo acuerdo, estaban aprovechando y promoviendo estratégicamente modos emergentes de filantropía corporativa en Argentina. Estas incluyeron nuevas leyes que permiten a las corporaciones evitar los impuestos sobre los ingresos donados a organizaciones no gubernamentales de su elección. Y si bien Tango Sin Fin estuvo y está directamente dedicado a promover el tango, también invirtió en el proyecto de construcción institucional, en desarrollar una estructura organizacional más robusta y sustentable que pudiera apoyar y expandir su misión de promover “la música argentina a nivel nacional e internacional” tanto ahora como en el futuro. El punto aquí es que estas instituciones son entidades materiales, con instalaciones, personal, presupuestos operativos, juntas, estatutos y planes estratégicos, pero están hechas de la materia efímera de la música. Reconocer esto, creo, es el primer paso para replantear nuestra comprensión de la música como una fuerza productiva poderosa.

### **Conclusión: el poder productivo de la música**

La noción de que la música es poderosa o tiene poder es familiar hasta el punto de la ortodoxia en el pensamiento etnomusicológico contemporáneo. Mi definición de trabajo de la disciplina, que utilicé en mi enseñanza de pregrado y en otros lugares, coloca esta idea del poder musical en un lugar central: “la etnomusicología es el estudio de la música como forma estética y práctica social, cuyo objetivo es dar cuenta del tremendo poder de la música en todas sus formas y contextos”. A menudo pensamos

que la estética es solo estética, o que un estilo musical es solo un estilo musical, pero la música, de hecho, tiene una enorme variedad de significados y funciones que sirve como símbolo y como generador de otras fuerzas en la vida social y la historia. Timothy D. Taylor lo expresa mucho más directamente en el párrafo inicial de su libro *The Sounds of Capitalism*: “La música tiene poder. Los músicos lo saben, los oyentes lo saben. Y también los anunciantes”.<sup>37</sup>

Pero, ¿cómo es que la música es poderosa? y ¿qué forma toma ese poder? En muchos casos, la música es poderosa porque opera como algo más: como una metáfora afectiva de las sensibilidades sociales,<sup>38</sup> como medio para la interacción social y el desempeño.<sup>39</sup> como recurso a desarrollar por las industrias culturales<sup>40</sup> o políticas culturales,<sup>41</sup> entre muchos otros. La música también es poderosa porque puede usarse como un medio para un sinnúmero de fines. Por ejemplo, los músicos populares sudafricanos, discutidos por Meintjes,<sup>42</sup> no solo están negociando sonoramente las relaciones de poder marcadamente desiguales que se cruzan en el estudio de grabación, sino que también están haciendo una grabación de audio comercial diseñada para circular y venderse en el mercado transnacional. Los interlocutores Apache de Samuels no solo están explotando la ambigüedad comunicativa inherente tanto a la música como al lenguaje, sino que también están haciendo serios esfuerzos para avanzar en sus carreras como trabajadores musicales profesionales o semiprofesionales.<sup>43</sup> Los músicos de tango contemporáneos que presento en mi propio trabajo no solo están usando la música para navegar por la compleja intersección de lugares, identificaciones y experiencias históricas en Argentina, sino que también siempre hacen afirmaciones oportunas sobre el tango como recurso para el desarrollo social, cultural y económico, con los detalles del estilo musical y la historia operando como un componente irreducible de lo que llamo “regímenes gerenciales” más amplios.<sup>44</sup>

---

37. Timothy Taylor, *The Sounds of Capitalism: Advertising, Music, and the Conquest of Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 2012), 1.

38. Barry Shank, *The Political Force of Musical Beauty* (Durham, NC: Duke University Press, 2014).

39. Turino, *Music as Social Life*.

40. David Hesmondhalgh, *The Cultural Industries* (Londres: SAGE Publications, 2012).

41. Matt Sakakeeny, *Roll with It: Brass Bands on the Streets of New Orleans* (Durham, NC: Duke University Press, 2013).

42. Meintjes, *Sound of Africa!*

43. Samuels, *Putting a Song on Top of It*.

44. Luker, *The Tango Machine*.

Se ha prestado menos atención académica al poder generativo de la música como tal, aunque el relato clásico de Anthony Seeger de la “creatividad” musical entre los Suyá,<sup>45</sup> la reformulación de la “cismogénesis” de Steven Feld y la de David Novak,<sup>46</sup> y las teorizaciones más recientes de la “retroalimentación” apuntan en esta dirección. Sobre la base de este trabajo, mi objetivo aquí es centrarme directamente en la idea de la música como una “fuerza productiva”, algo que es creativo en el sentido convencional pero que también genera otras cosas. En el caso que aquí se presenta, este proceso se inició con el proyecto pedagógico de codificar el tango y “abrirlo” estratégicamente a todo aquel que quisiera conocer más sobre él. Estos esfuerzos desencadenaron una reacción en cadena productiva con importantes implicaciones para la estética, el conocimiento, la competencia y la red social del tango como grupo de afinidad transnacional. También, y necesariamente, conducen a la producción y difusión de una colección diversa y en constante expansión de bienes, servicios e instituciones musicales, desde la serie de libros “Método de Tango”, el taller TPM, Tango Sin Fin como una organización de arte sin fines de lucro, a la compleja economía de las alianzas público-privadas dentro del dominio cambiante de la gestión cultural y la formulación de políticas y, en última instancia, al tango mismo. Estos dominios están entrelazados en una reciprocidad complejamente productiva, de modo que la línea entre la efímera estética de la música y la materialidad productiva de la música es difícil de trazar, si es que existe. Rastrear etnográficamente estas reacciones productivas en cadena puede ayudarnos a ubicar más rigurosamente el poder generativo de la música como tal, con la fuerza productiva que describí con respecto al TPM entendida no como una instancia particular de uso musical, sino como una característica incorporada de la música misma.

## **Bibliografía**

- Avelar, Idelber y Christopher Dunn, eds. *Brazilian Popular Music and Citizenship*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2011.
- Blacking, John. “Expressing Human Experience through Music”. En *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press, 1995 [1969].

---

45. Anthony Seeger, *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People* (Champaign: University of Illinois Press, 2004 [1987]).

46. Steven Feld, “From Schizophonia to Schizmogogenesis: Notes on the Discourses of World Music and World Beat”, en *Music Grooves: Essays and Dialogs*, ed. Charles Keil y Steven Feld (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 257-289; y David Novak, *Japanoise: Music at the Edge of Circulation* (Durham, NC: Duke University Press, 2013).

- Born, Georgina. "The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production". *Cultural Sociology*, Vol. 4, No. 2 (2010): 171-208.
- Brackett, David. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Berkeley: University of California Press, 2016.
- Conde, Oscar. "Lunfardo in Tango: A Way of Speaking that Defines a Way of Being". En *Tango Lessons: Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice*, ed. Marilyn G. Miller, 33-59. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2014.
- Drott, Eric. 2013. "The End(s) of Genre". *Journal of Music Theory*, Vol. 57, No. 1, (2013): 1-45.
- Erlmann, Veit. *Music, Modernity, and the Global Imagination: South Africa and the West*. Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- Fain, Paulina. *The Flute in Tango*. Múnich: G. Ricordi and Co., 2010.
- . Entrevista con el autor, Buenos Aires, 8 de agosto de 2014.
- Feld, Steven. "Communication, Music, and Speech About Music". *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 16 (1984).
- . "Sound Structure as Social Structure". *Ethnomusicology*, Vol. 28, No. 3 (1995 [1969]): 383-409.
- . "From Schizophonia to Schizmogogenesis: Notes on the Discourses of World Music and World Beat". En *Music Grooves: Essays and Dialogs*, ed. Charles Keil y Steven Feld, 257-289. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Feitlowitz, Marguerite. *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*. Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- Fox, Aaron. *Real Country: Music and Language in Working-Class Culture*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2004.
- Gago, Verónica. *Neoliberalism from Below: Popular Pragmatics and Baroque Economies*, trad. Liz Mason-Deese. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2017.
- Gallo, Ramiro. *The Violin in Tango*. Múnich: G. Ricordi and Co., 2011.
- Gray, Lila Ellen. *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2013.
- Henríquez, Sebastián. *The Guitar in Tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018.
- Hesmondhalgh, David. *The Cultural Industries*. Londres: SAGE Publications, 2012.
- Holt, Fabian. *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Link, Kacey y Kristin Wendland. *Tracing Tangueros: Argentine Tango Instrumental Music*. Nueva York: Oxford University Press, 2016.
- Luker, Morgan James. *The Tango Machine: Musical Culture in the Age of Expediency*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- Meintjes, Louise. *Sound of Africa!: Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2003.

- Miller, Marilyn G., ed. *Tango Lessons: Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.
- Novak, David. *Japanoise: Music at the Edge of Circulation*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2013.
- O'Brien, Michael S. "Activism, Authority, and Aesthetics: Finding the Popular in Academies of *Música Popular*". *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, Vol. 5, No. 1 (2015): 36-53.
- Ochoa Gautier, Ana María. "Disencounters Between Music's Allure and the Expediency of Culture in Colombia". *Latin American Research Review*, Vol. 48, No. 3 (2013): 12-29.
- Ortner, Sherry. *Anthropology and Social Theory: Culture, Power, and the Acting Subject*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2006.
- Piekut, Benjamin. "Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques". *Twentieth-Century Music*, Vol. 11, No. 2 (2014): 191-215.
- Possetti, Hernán. *The Piano in Tango*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2014.
- Radano, Ronald M. *Lying up a Nation: Race and Black Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Sakakeeny, Matt. *Roll with It: Brass Bands on the Streets of New Orleans*. Durham, NC: Duke University Press, 2013.
- Samuels, David W. *Putting a Song on Top of It: Expression and Identity on the San Carlos Apache Reservation*. Tucson: University of Arizona Press, 2006.
- Schissi, Diego. Entrevista con el autor, Buenos Aires, 7 de agosto de 2014.
- Seeger, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Champaign: University of Illinois Press, 2004 [1987].
- Shank, Barry. *The Political Force of Musical Beauty*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.
- Sunardi, Christina. *Stunning Males and Powerful Females: Gender and Tradition in East Javanese Dance*. Champaign: University of Illinois Press, 2014.
- Taylor, Timothy. *The Sounds of Capitalism: Advertising, Music, and the Conquest of Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- Turino, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Varchausky, Ignacio. Entrevista con el autor, Buenos Aires, 12 de agosto de 2014.
- . *The Contrabass in Tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018.
- Weintraub, Andrew N. y Bell Yung, eds. *Music and Cultural Rights*. Champaign: University of Illinois Press, 2009.
- Wolff, Eva. *The Bandoneon in Tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018.
- Yúdice, George. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2003.

## **Discografía**

Dúo Fain-Mantega. *En Vivo en Café Vinilo*. Buenos Aires: Vinilo Discos, 2012.

———. *Secretos en Reunión*. Buenos Aires: EPSA Music, 2008.