

El clavel rojo sobre el piano: Militancia política y censura en la vida artística de Osvaldo Pugliese

María Mercedes Liska

Universidad de Buenos Aires-CONICET
mmmliska@gmail.com

1. Introducción

Algunos de los tangos más recordados de Osvaldo Pugliese, uno de los músicos y directores de orquesta típica más relevantes de la historia del tango son “La Yumba”, “A Evaristo Carriego”, “El Andariego”, “Gallo Ciego”, “Chiqué” o “Recuerdo”. Entre composiciones propias y versiones que se consagraron con las marcas estilísticas de su conjunto, estos tangos comparten el hecho de ser instrumentales.

En parte, se debe a su producción musical está muy vinculada al tango utilizado para bailar, que generalmente prescinde del aspecto vocal. Efectivamente, la orquesta se desarrolló en los bailes de los años cuarenta, a pesar de cultivar un estilo difícil de seguir con el cuerpo debido al empleo del *tempo rubato* (Liska 2005). Igualmente, el repertorio de la orquesta contiene numerosas canciones, una característica de todos los conjuntos típicos, aunque en este caso, tanto éstas como los cantores que en distintas épocas integraron su formación no se encuentren entre sus mayores virtudes.

El uso de la palabra ha sido uno de los rasgos más visible de las acciones de censura política en la música durante el siglo XX. Sin embargo Pugliese fue un artista que sufrió diversas persecuciones relacionadas a su participación orgánica en el Partido Comunista Argentino, con la particularidad de que éstas ocurrieron durante los consabidos prohibicionismos de los gobiernos militares pero también en algunos de los periodos democráticos.

A su vez, la excepcionalidad de este caso está asociada al hecho de que prácticamente fue el único referente del tango que fue censurado, constituyendo una ínfima minoría en comparación a los problemas vividos por numerosos artistas del movimiento del nuevo cancionero folklórico, que a partir de un proceso de renovación de las tradiciones musicales de los contextos rurales, se alineó con la retórica de la nueva canción latinoamericana o de protesta en las décadas 1960 y 1970. Varios de estos músicos se autodefinieron como comunistas y justamente

fueron estas experiencias estéticas las que despertaron las expectativas políticas de dicho partido.

Recientemente se dio a conocer documentación clasificada sobre los gobiernos dictatoriales de la Argentina en la que se encontraron las “listas negras” del campo artístico. Con estos datos se pudo saber la diversidad de artistas que estuvieron en la mira de la censura, matizando la exclusividad del folklore y el rock y permitiendo comprender que no se trató solamente de acciones sobre las sonoridades que contenían una explicitación político-ideológica, incluso abarcando a la música académica o docta.

Por otro lado, el hostigamiento hacia Pugliese durante el periodo democrático de 1946 a 1955 constituye uno de los episodios más oscuros y confusos de un programa político de fuerte fomento a la música popular nacional.

Primero voy a hacer un recuento de los hechos de censura ocurridos a lo largo de su carrera profesional con una breve contextualización, para luego destinar una reflexión más extensa a una de las situaciones descriptas.

2. “El tango está preso”

En 1935, Osvaldo Pugliese participó en la creación del primer sindicato argentino de músicos inspirado en la experiencia francesa, y en 1936 se afilió al Partido Comunista a través de artistas orgánicos que conoció en el sindicato.¹ Él provenía de una familia obrera y por entonces el PC tenía ascendencia sobre las clases populares, algo que irá modificándose con la emergencia del peronismo que en la década siguiente reordena las

¹ La información sobre la biografía política y musical del músico fue reconstruida en base a artículos académicos pero sobre todo periodísticos, entrevistas publicadas y testimonios recogidos de primera mano a personas cercanas a él. Algunos de las referencias más importantes han sido las siguientes: Sierra 1979; Ulla 1982; Caro Figueroa 1988; Lima Quintana 1990; Braceli 1996; Lozza, 2003; Keselman 2005.

identidades políticas de los distintos sectores sociales (Camarero 2001 y 2007). A la vez, en esos años las noticias de la guerra civil española tuvieron gran repercusión en la Argentina, provocando una mayor participación y adhesión al comunismo por parte de artistas e intelectuales (Browarnik 2007).

Meses antes de debutar en la dirección de su orquesta en 1939, es detenido veinte días por la policía a causa de la asistencia a la inauguración de un local de su partido. En ese entonces era Presidente Roberto Marcelino Ortíz por el partido Unión Cívica Radical, un gobierno conservador y endeblemente democrático. Pero más allá de la detención policial, Pugliese sostenía **que en estos primeros momentos los problemas políticos que repercutieron en su actividad musical se debieron a la participación en las reivindicaciones sindicales, que causaron malestar en la patronal y que provocaron su marginación.**

La consolidación y popularidad de su orquesta ocurrió durante la “década de oro” del tango, que coincidió con el gobierno del Partido Justicialista. Dentro de la presidencia de Juan Perón, 1948 fue el año que Pugliese sufrió mayor censura en democracia. Durante ese tiempo se le impide efectuar recitales mediante la aparición de la policía en los espacios recreativos que eran mayormente clubes de barrio. En una oportunidad un comisario le mostró la orden oficial emitida desde la presidencia que decía: “El señor Osvaldo Pugliese está inhibido de trabajar en el orden nacional”. Según palabras del afectado, en este caso el motivo era su orientación política marxista.

El hecho de que se trate de un gobierno que favoreció la masividad del tango mediante leyes que estimularon su difusión, hizo que las acciones de censura contra Pugliese estuvieran enfáticamente sobre marcadas. Más adelante retomaremos esto.

Ya en los consecutivos gobiernos de facto que van del 55 al 58 tuvo dos detenciones de gran impacto en su vida; en 1955 permanece preso seis meses, y en el 1957 fue detenido junto a cientos de militantes comunistas en lo que se conoce como la “Operación Cardenal”. Allí, vivió

momentos dramáticos ya que creyeron que iban a matarlos. En estos dos casos, no se trató de hechos directamente relacionados a la actividad musical.

En el año 1958 asume un gobierno elegido por votación, pero el peronismo estaba proscrito y no podía presentar candidatos a las elecciones. Ahí intentan nuevamente cancelar los recitales y debido a esto organiza giras internacionales de larga duración a países como Rusia y China, probablemente apoyadas por el partido.

Los testimonios escritos informan que recién en la década de 1970 Pugliese fue censurado en los medios de comunicación. No obstante, el tango había dejado de ser consumido masivamente, hecho que se refrenda con la disminución de su persecución a partir de la década de 1960, a pesar de la reiteración de sucesivos gobiernos militares.

Con el breve regreso del peronismo al poder y durante el tercer mandato de Perón, se realizó un festival en 1974 organizado por el gobierno al que Pugliese es invitado. Allí, el presidente le pide disculpas personalmente por la censura de décadas anteriores. Pero tras su muerte y asunción de quien ocupara la vicepresidencia, es prohibido en la televisión y recibe reiteradas amenazas de bomba en los lugares donde se presentaba de forma corriente en Buenos Aires, por lo que desplaza sus recitales al interior del país.

Y finalmente, en el periodo dictatorial que se inicia en 1976, el más sangriento que haya conocido la Argentina, Pugliese ya tenía setenta años y una trayectoria reconocida internacionalmente, y en parte el tango, alejado de sus bases sociales se convirtió en una música decorativa e inofensiva para el gobierno militar. Aun así, le suspenden algunas actuaciones en la televisión por orden del gobierno de turno.

Como respuesta a sus detenciones, se recuerdan las pintadas en las calles que decían “El tango está preso. Libertad a Osvaldo Pugliese” o en globos soltados en estadios de fútbol durante algún partido. A pesar de las dificultades económicas que dichas restricciones le trajo aparejadas, se negó a que su orquesta se presente con un pianista de reemplazo,

pero consintió que la formación actuase colocando un clavel rojo sobre el instrumento, marcando su ausencia por inhibiciones políticas.

De todos estos hechos, me interesa profundizar en las prohibiciones durante el peronismo de la década de 1940. El argumento de su orientación “marxista” no alcanza para comprender cuál era la amenaza que representaba el músico, teniendo en cuenta también que por esos años el comunismo no constituía un peligro, y sí **lo eran los impulsos des-**tituyentes de la oligarquía. Al parecer, hay una dimensión más lejana, inaprensible, que tiene que ver con la construcción de las oposiciones político-partidarias en las se vio involucrada la música popular.

Confrontando principalmente materiales de divulgación sobre la vida y obra de Pugliese, testimonios de entrevistas personales realizadas a personas cercanas a él, e investigaciones académicas que analizan la cultura política argentina, lo que viene a continuación son algunas reflexiones sobre ciertas paradojas que se establecieron en torno a la práctica musical y la militancia política de este artista.

3. Política y cultura popular

En un relevamiento de las crónicas periodísticas referidas al músico en distintos periodos de su trayectoria, se observa con insistencia su identificación con el calificativo de artista “popular”, una referencia más de lo usual dado que está sobre entendido tratándose de un exponente de la música popular.² Esto me llevó a pensar que había un deseo por aclarar, enfatizar o explicar algo más.

² Las notas periodísticas mencionadas son las siguientes: “Pugliese, tango y pueblo en el Colón”, diario *Crónica* 27-12-1985; “Se cumplió el sueño tanguero. Pugliese tocó en el Colón”, diario *Clarín* (Información General) 27-12-1985; “Triunfal ingreso del maestro Osvaldo Pugliese en el Colón”, *La Nación* (Espectáculos) 27-12-1985; “Osvaldo Pugliese es tango puro, en cuerpo y alma”, *La Maga Colección, Homenaje al tango*, número 4, 1994; “Lluvia de claveles rojos”, *Página 12* (sup. Espectáculos) 28-07-1995; “Maestro por decisión popular”, *Página 12* (Espectáculos) 26-07-1995; “Murió Pugliese, una gloria del tango”, diario *Clarín* (Información General) 26-07-1995; “Murió un hombre nuevo”, *Página 12* (Contratapa) 28-07.1995; “Pugliese

Allá por la década de 1940, Pugliese se consagró en los bailes de la zona sur de la provincia de Buenos Aires, lugar donde se fue alojando el proletariado mano de obra del proceso de industrialización del país que se llevó a cabo con el peronismo. En efecto, y explicitado en diferentes testimonios, el **público que acompañó su proyecto musical era mayoritariamente peronista**, aunque no necesariamente se tratara de una identidad ideologizada, pendiente de las diatribas políticas. Incluso algunos miembros de su familia también eran peronistas (Caro Figueroa, 1988).³ No olvidemos que provenía de las clases populares: Pugliese no terminó la escuela primaria y a los diez años de edad ya trabajaba.

Es así que cuando en 1948 se reiteran los intentos de la policía por evitar los recitales el público salía fervoroso en su defensa y en ocasiones lograron evitar la clausura. Dice Pugliese: “Era una expresión de lucha por la libertad, una expresión de que estaban en contra de una medida que no entendían” (en Caro Figueroa, ídem, p.35). Algunos rompían el carnet del partido y se lo mostraban; otros se acercaban para aclararle que siendo peronistas no avalaban la medida.

Por eso es que en realidad, según el propio músico, nunca fue un antiperonista, en un contexto de gran polarización ideológica y de clase en la que las posturas intermedias eran prácticamente imposibles.

Frente a estas posturas encontradas dentro del peronismo, en su propio partido el tango nunca fue de interés **como espacio de referencia** artística del ideario comunista. Según la opinión dominante, dicho género estaba demasiado afectado por los formatos homogéneos de la

recibe el homenaje de Buenos Aires”, diario *La Nación* (sup. Espectáculos) 27-07-1995; “¿No ves la pena que me ha herido?”, *La Maga*, año 4, n° 184. 26-07-1995; “Homenaje a Osvaldo Pugliese”, *Revista La Maga*, Bs. As, edición Especial de Colección 22, 1996; “El tango en el Colón”, *Revista Club de Tango* número 64, ener-feb, 2004; “Cien veces Pugliese”, diario *Página 12* (sup Cultura) 17-08-2005; “Pugliese fue un ejemplo en todo”, *Página 12* (sup. Cultura) 14-10-2005; “Tangos para un futuro mejor”, *Página 12* (Cultura) 5-03-2005.

³ Al respecto, este fue un tema central de las conversaciones concedidas por Héctor Negro, Lidia Elman, Emilia Segotta y Jesús Mira, durante el año 2006.

industria cultural, contenía una poética cercana al lenguaje de las cosas comunes de la vida cotidiana, del amor y el desamor, y seguramente lo evaluaban muy cercano a la cultura peronista luego de que grandes figuras como Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo o Cátulo Castillo hicieran explícita su adhesión. Pero el argumento era que el tango no elevaba la conciencia social y política del pueblo.

Ciertamente, el tango canción venía arrastrando desde la década de 1920 una retórica moralista, quejumbrosa, conservadora y machista. Cuenta la viuda de Pugliese que durante un viaje a Francia se reunieron con un importante dirigente del PC que sugirió, con tono suspicaz, que ellos creían que el tango era el “lamento del cornudo”. Pero el peronismo también tenía conflictos con esta lírica que se oponía al espíritu de progreso social y avance en materia de derechos civiles (Varela, 2014). No casualmente entre 1940 y 1960 la poética del tango entró en una **placencia** creativa y el canto pasó a ser un sonido más de la colorida textura orquestal, organizada alrededor de un ritmo enérgico y un clima festivo (Liska, 2013).

En los primeros años de la década de 1940, el PC realizó diversos eventos culturales en los que participaron músicos que tenían distintos grados de adhesión al partido, desde una militancia orgánica hasta un interés coyuntural mediado por los motivos puntuales de la actividad, como ser las manifestaciones en contra de la guerra en Europa (Corrado, 2010). Estos festivales reunían un espectro musical variado: grupos de jazz, tango, folklore, música académica. Se convocaba a figuras del ámbito local pero también artistas extranjeros sobre todo europeos; españoles, eslavos, búlgaros, ucranianos o rusos. Crean el instituto cultural argentino-ruso, editan canciones soviéticas en castellano y se componen himnos y marchas en diálogo con el contexto político circunstancial. El ideal socialista expresado en el comunismo estaba representado por un concepto internacionalista, una base heterogénea pero con énfasis en establecer asociaciones con la estética musical soviética.

Anteriormente decía que tras su ascunción, el peronismo se posiciona en sentido opuesto a cualquier rasgo cultural exógeno al país, reforzando el discurso de defensa de lo nacional (Briski et al, 1973).

Pero si a principios de la década los intelectuales comunistas pensaban la batalla cultural en función de la lucha antifascista internacional, luego, las limitaciones que provocó un contexto local dominado por el peronismo, condujeron a activar un campo de reivindicaciones focalizado en la dimensión de lo nacional como problema de la cultura (Pasolini, 2005), oponiéndose por un lado, al populismo promovido por el gobierno, y por otro a la invasión musical norteamericana como agente externo. En esta pulseada el PC refuerza su crítica al tango.

Hay que tener en cuenta que el viraje hacia la cultura musical local ocurre en el marco de una crisis interna en el campo artístico-intelectual comunista a raíz de la concepción del arte establecida por el estalinismo (Kohan, 1997) que valoraba sólo aquello que fuera figurativo y que tuviera un mensaje expreso en favor de la clase proletaria. A través de la principal publicación cultural del PC de la época, *Cuadernos de Cultura*, se puede ver la rectificación sobre las apreciaciones del formalismo como “errores de valoración”.⁴

Pero el PC local no se desplazó demasiado de este concepto político del arte porque simultáneamente encontró en la renovación estética del folklore una réplica argentina y latinoamericana del realismo socialista. A partir de allí, ve al folklore como la música popular auténtica, como el bastión legítimo de lo popular; se lo señala como el espacio de incidencia crítica y se declara a la figura del cantautor como un creador de

⁴ A continuación se detallan todos los artículos de la revista sobre música según los años en que fue publicado cada número: 1950 (1-2); 1951 (3-4); 1952 (5-6); 1952 (7-8); 1953 (9-13); 1954 (14-19); 1955 (20-23); 1956 (24-27); 1957 (28-33); 1958 (34-38); 1959 (39-44); 1960 (45-50); 1961 (51-54); 1962 (55-60); 1963 (61-66); 1964 (67-71); 1965 (72-77); 1966 (78-82); 1967 (83-84); nueva época 1967 (1-2); 1968 (3-5, 6-8); 1969 (9-14); 1970 (15-20); 1971 (21-26); 1972 (27-32); 1973 (33-38); 1974 (39-43); 1975 (44-47); tercera época 1985 (1-3); 1986 (4-5); cuarta etapa 2004 (0); 2005 (1); 2006 (2).

vanguardia que eleva el nivel cultural del pueblo evitando la conformidad populista.

Ya en los años de 1960, frente a la pérdida de popularidad del tango, algunos intelectuales del partido intentan convencer a los músicos y poetas que formaban parte del frente cultural del PC de aprovechar la oportunidad para romper con la lírica testimonial del género, imaginando algo parecido a lo que ocurrió con el nuevo cancionero folklórico.⁵ Por un lado se dice que algunos se opusieron a subordinar la producción musical a los imperativos políticos, simplemente porque veían imposible que el tango pudiese permear esos conceptos. Otros afirman que hubo algunos intentos pero que fueron proyectos que quedaron a la deriva ya que carecieron de consenso. En definitiva, el tango no pudo o no quiso negociar su sistema simbólico, su código cultural. En la publicación cultural ya mencionada aparece una única explicitación crítica de Pugliese respecto a la línea del partido donde sostiene que la vinculación entre el tango y el pueblo se había logrado a través de la comunicación de masas, matizando el pesimismo en el que comúnmente recaía la evaluación comunista sobre la industria cultural (en AAVV, 1969). No obstante, una destacada dirigente del PC dice lo siguiente:

El tango laburaba en las masas populares extendidas que se conformaron en el periodo de los años veinte a los cincuenta y pico, el periodo del peronismo, (...) y después lo que asoma con el folklore es un acercamiento de los sectores de izquierda, más lúcidos, más críticos de la sociedad. Es importante tener en cuenta que en el momento en que se produce la revolución rusa, entra el florecimiento de las artes. Fue un momento de coincidencia de las vanguardias artísticas y la era revolucionaria, un momento extraordinario donde se rompen moldes. Pero a eso se le cruza una visión autoritaria y dogmática de una ferocidad poco común. A la muerte de Lenin, el estalinismo establece parámetros para el arte de un dogmatismo feroz y como la referencia de los comunistas en

⁵ En AAVV. "El tango: ¿muerte o resurrección?". Coloquio de Cuadernos, *Cuadernos de Cultura* 10 (nueva época) año XVIII número 94 marzo-abril, 1969, pp. 19-32.

todo el mundo era la revolución rusa, con todo lo maravilloso que tenía, de alguna manera los artistas o adscribieron o callaron ante esos fenómenos de dogmatismo. Yo creo que Osvaldo [Pugliese] prefirió no polemizar con eso, sobre todo porque había una fuerte inclinación al mundo obrero y entonces el centro no era el debate teórico sobre el arte sino el sindicato.⁶

Volviendo a los años de 1940 y nuevamente a la pregunta de por qué la censura, me permito arrojar una conjetura; moviéndose en el escenario cultural y social del peronismo Pugliese produjo un desvío. Estaba mucho más cercano al populismo que a los lineamientos intelectuales del PC, pero la semejanza estética articulada a una disidencia política mostraba una irreverencia que, en palabras de la retórica del tango, implicaba una traición. Ernesto Laclau (2005) sostiene que gran parte de la eficacia del populismo en la Argentina residió en establecer pares dicotómicos tales como pueblo/no pueblo. Evidentemente Pugliese ponía en escena que podía haber pueblo por fuera del peronismo, desafiando así un ordenamiento simbólico que el gobierno no estaba dispuesto a negociar.

4. Últimas consideraciones

Este trabajo analizó cómo se articularon los contenidos musicales con un sistema de sentidos histórico. En este caso, hemos visto que sólo de ese modo, es decir, expandiendo considerablemente la mirada sobre las condiciones de producción, se pudieron establecer posibilidades en la comprensión de las confrontaciones políticas existentes alrededor de la práctica musical.

Pugliese se colocó en un lugar incómodo, simbólicamente conflictivo, inclasificable. Resulta interesante mencionar que luego de su fallecimiento en 1995 es considerado un santo protector o benefactor de los

⁶ Entrevista personal concedida el 5 de septiembre de 2006.

músicos populares, justo él que, ahí sí, como buen comunista, pensaba que la religión era el “opio de los pueblos”. Este gesto lo acercó nuevamente a la retórica emotiva del peronismo que siempre ha estado muy ligada a la religiosidad popular.⁷

Contemporáneamente, los horizontes estéticos diferenciados entre ambos partidos tendieron a disiparse. Por lo menos desde la década del noventa el comunismo argentino viene modificando su mirada sobre la cultura popular, y en algunos casos, el peronismo que actualmente gobierna el país, también flexibilizó sus rasgos más plebeyos y confrontativos con la cultura dominante. No casualmente hoy en día ambos partidos conforman el mismo frente político, aunque al aproximarse a sus discursos y a las prácticas musicales que promueven se puede ver que aún conservan dichas matrices estético-ideológicas.

5. Bibliografía

- AAVV. “El tango: ¿muerte o resurrección?”. En: **Cuadernos de Cultura** 10 (nueva época) año XVIII número 94 marzo-abril, 1969. pp. 19-32.
- Braceli, Rodolfo. “Osvaldo Pugliese”. En: **Caras, caritas y caretas. 50 personajes de la Argentina modelo para armar**, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996. pp. 184-187.
- Briski, Norman. **La cultura popular del peronismo**. Buenos Aires: Cimarrón, 1973.
- Browarnik, Graciela. “Sangre Roja. Un estudio sobre la transmisión de la moral del Partido Comunista argentino durante la dictadura y la posdictadura”. En: **Revista de Historia Oral Voces Recobradas**, año XI, n24. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2007. pp. 44-60.
- Camarero, Hernán. “Los comunistas argentinos en el mundo del trabajo, 1925-1943. Reflexiones historiográficas e hipótesis exploratorias”. En: **Revista Ciclos** 22 año XI vol. XI. Buenos Aires, 2001, pp. 137-155.
- _____. “Consideraciones sobre la historia social de la argentina urbana en las décadas de 1920 y 1930: clase obrera y sectores populares”. En: **Revista de Historia y Pensamiento Crítico Nuevo Topo** número 4. Buenos Aires, septiembre-octubre, 2007, pp. 35-61.

⁷ Como ejemplo de ello basta con observar la santificación de Evita (Eva Perón).

- Caro Figueroa, Gregorio. "El Partido es como mi madre". En: **Revista Todo es Historia** número 250 año 21, abril, 1988:38, pp. 36-40.
- Corrado, Omar. "Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires, 1943-1946". En **Revista Afuera**, Estudios de Crítica Cultural año V, número 8, mayo 2010: www.revistaafuera.com [Fecha de consulta: 12-05-2014].
- Keselman, Julio (comp). **Oswaldo Pugliese**. Bs. As: Nueva Mirada, 2005.
- Kohan, Néstor. "Herejes y ortodoxos. Ernesto Giudici y las diversas tradiciones culturales del comunismo argentino". En: **Revista de Ciencias Sociales Periferias**, número 2 año 2 primer semestre, 1997, Buenos Aires. pp. 69-92.
- Laclau, Ernesto. **La razón populista**, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Lima Quintana, Hamlet. **Oswaldo Pugliese**. Bs. As: Ediciones de Aquí a la Vuelta, colección Amanecer, 1990.
- Liska, Mercedes. **Vanguardia Plebeya. El baile del tango en el paradigma transcultural (1990-2010)**. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, dirigida por Pablo Alabarces, Universidad de Buenos Aires, marzo de 2013, inédito.
- _____. **Sembrando al viento. El estilo de Oswaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior del tango**. Bs. As: Ediciones del CCC, 2005.
- Lozza, Arturo M. **Oswaldo Pugliese al Colón. El maestro habla de su vida y sus luchas**. Bs. As: Serie *Desde la gente*, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos (2da edición corregida y ampliada), 2003.
- Pasolini, Ricardo. "El nacimiento de una sensibilidad política. Cultura antifacista, Comunismo y Nación en la argentina: entre la AIAPE y el Congreso Argentino de la Cultura, 1935-1955". En: **Revista de Ciencias Sociales Desarrollo Económico** número 179 volumen 45, octubre-diciembre, 2005. Buenos Aires. pp. 403-433.
- Sierra, Luis A. "Oswaldo Pugliese, estilo y estética del tango". En: **La Historia del tango**, tomo 14, Bs. As: Corregidor, 1979. pp. 2457-2490.
- Ulla, Noemí. "Oswaldo Pugliese". En: **Tango, rebelión y nostalgia**. Bs. As, Centro Editor de América Latina, 1982. pp. 166-168.
- Varela, Gustavo. **Regularidades y rupturas: un análisis genealógico de la historia del tango Argentino (1880-1968)**. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, dirigida por Horacio González. Universidad de Buenos Aires, 8 de agosto de 2014, inédito.