

Historia de la música popular argentina tradicional: aspecto genealógico en un encuadre previo a la clasificación por géneros

Carlos Peralta¹
 cperalta2005@yahoo.com.ar

Resumen: En Argentina es verdaderamente poco común imaginarse una historia de la música popular que no sea explicada desde las clasificaciones de las producciones musicales en géneros musicales, y por sobre todo concebidas desde el campo de lo folclórico. Este trabajo intenta una deconstrucción que facilite diferenciar la historia de la música popular de la historia de los géneros musicales populares. A su vez posibilita la inquietud y análisis críticos que promuevan un estudio sobre las territorializaciones tradicionales de la música popular, respecto de la música culta, folclórica y massmedia, y las nuevas maneras de organizar espacios y campos simbólicos para la circulación de la música popular. Asimismo se encuentra necesario pensar la música popular ya no en términos meramente de soberanía argentina, sino mediante componentes anteriores o trascendentes a las fronteras políticas de mediados del siglo XIX, las cuales forjaron cierto origen discursivo para determinar los formatos pertinentes a nuestra cultura musical popular.

Palabras-claves: Música Popular Argentina; Géneros musicales; Historia de la Música Sudamericana; Música folclórica; Territorialidad.

Resumo: Na Argentina, é pouco comum imaginar uma história da música popular que não seja explicada a partir das classificações das produções musicais em gêneros, ou concebidas a partir do folclórico. Este trabalho busca uma desconstrução que facilite diferenciar a história da música popular da história dos gêneros musicais populares. Por sua vez, possibilita uma análise crítica que promova um estudo sobre as territorializações tradicionais da música popular, no que se refere à música culta, folclórica e aos *massmedia*, e as novas maneiras de organizar espaços e campos simbólicos para a circulação da música popular. Mesmo assim, é necessário pensar a música popular não em termos meramente de soberania argentina, mas mediante componentes anteriores ou transcendentais às fronteiras políticas de meados do século XIX, os quais forjaram certa origem discursiva para determinar os formatos pertinentes à nossa cultura musical popular.

Palavras-chaves: Música Popular Argentina; Gêneros musicais; História da Música Sul-americana; Música folclórica; Territorialidade.

Abstract: It is difficult to imagine and to think about the History of Argentinian Popular Music without making a classification of genres of all musical productions, especially the productions conceived from the world of folklore. This work aims at deconstructing these notions, in order to highlight the difference between the history of the popular music and the history of the popular genres popular. In addition, the paper tries to bring about critical perspectives concerning the traditional territories for the popular Argentinian music, and a reorganization of spaces and symbolic fields where it circulates nowadays. We aim to

¹ Miembro Investigador Proyecto “Artes y territorialidad”, Escuela de Posgrado, FHya, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.- Licenciado En Calidad de la Gestión Educativa (Univ. Del Salvador).- POSGRADO: Maestría En Educación Artística<en instancia de tesis> (Univ. Nacional De Rosario). Docente de Educación Musical (Escuela Provincial de Música de Rosario).- Concertista de guitarra en repertorio latinoamericano.

promote investigations about popular music from one approach before the national political determinations of the mid- 19th century, connecting this music with its aesthetic and cultural colonial origins.

Keywords: Popular Argentinian Music; Musical genres; History of South American Music; Folk Music; Territorialization.

Introducción

En este trabajo existe un marcado interés por superar hábitos que instituyeron modelos desde donde pensar y concebir a la música popular, los cuales han “*freado*” un canon destinado a quedar eximido de revisiones, regulaciones y cuestionamientos, y aprobado de *buena fe*: se habría construido un *dogma*. Este trabajo aporta al caso cierta *deconstrucción*. Sus escritos previos han sido considerados objeto de análisis y revisiones de los dispositivos educativos con los que tradicionalmente se enseñaba sobre música popular argentina en instituciones educativas oficiales del Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe, suscitando a partir de su circulación por los ámbitos académicos ligados a la docencia de música, consideraciones de índole ideológica, curricular, didáctica, performativa, innovadoras y promovidas a debate.

Ante todo, es preciso hacer un estudio sobre la forma en que la música popular fue/es presentada en escena, es decir; cómo se habla de ella, como se construye su existencia. Esto luego cristalizará intenciones performativas. Habitualmente, y desde el seno cultural-institucional sobre todo, la historia de la música popular, en sentido de traer a conocimiento el cómo, cuándo y por qué de su impronta y circulación por los espacios artísticos populares, se ha establecido tradicionalmente “desde” la constitución e institucionalización de *géneros de música popular*, es decir que se planteó allí un comienzo histórico arbitrario.

En este trabajo intentaremos estudiar el decurso histórico de la música popular en Argentina anterior a la clasificación en “géneros musicales”. En definitiva estamos profundizando el hecho de distinguir la historia de la música popular, de la historia de los géneros musicales. Es precisamente por este cometido que buscaremos más allá de la consabida clasificación en géneros. Sobre todo porque esta clasificación presume de organizar las producciones musicales en categorías arbitrariamente verticales, jactándose de determinarles singulares propiedades identitarias. Pero esto a través del tiempo no sólo nos privó de una “genealogía de la músicas populares” sino que además instigó a que las producciones musicales populares debieran condecirse en rigor con los parámetros prescritos

por tales categorías clasificatorias, limitando y acotando el desarrollo evolutivo estético musical popular. De hecho, y por esto mismo, han estado mayormente bajo el manto de la “esfera folclórica” entendido el folclore o las producciones folclóricas en este caso como un

[...] conjunto de bienes y prácticas tradicionales que nos identifican como nación o como pueblo (y que) es apreciado como un don, algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico que no cabe discutirlo. Las únicas operaciones posibles – preservarlo, restaurarlo, difundirlo – (...) hace imaginar que su valor es incuestionable y los vuelve fuente del consenso colectivo, más allá de las divisiones entre clases, etnias y grupos que fracturan a la sociedad y diferencian los modos de apropiarse del patrimonio. (GARCÍA CANCLINI, 2010, p. 158)

La música popular/folclórica

Vale observar que cuando se hace referencia al folclore argentino por ejemplo a través de un tipo de música conocida como “chacarera” se altera la *sensación de nacionalidad*² si se la filia a sus antepasados afroperuanos. Como una ecuación de proporcionalidad; en cuanto la identidad más se torna fruto de dispositivos socioculturales móviles, volviendo dinámicas las perspectivas desde donde se echa luz a las conductas, hábitos y patrimonios, más se debilita la idea de un producto acabadamente consagrado. Por eso, a los fines de un *establishment* hegemónico (modelador de la sociedad), ha convenido políticamente acotar los productos legitimados para dar cuenta de una categoría identitaria cerrada, invariante, inamovible, capaz de hacer por ejemplo, de las músicas popular/folclóricas y de sus escenarios, “ritos legítimos”, que a decir de García Canclini (Ib.) “*escenifican el deseo de repetición y perpetuación del orden*” (p. 160) instituido por la clase dirigente.

El “ser o sentir nacional” como mandato patrio urgente durante el siglo XIX imploraba por definir entre otras cuestiones, cuáles músicas compondrían el “repertorio nacional argentino”, y cuáles no; mitificando aún el origen de éstas si fuera necesario al discurso fundacional erigido, o invisibilizando inclusive las otras, respectivamente.

Pero a nuestro ver, las fronteras políticas trazadas en aquella primera mitad de siglo (XIX) sólo aprovechaban algunas mínimas variantes estilísticas y performativas de ciertos tipos de músicas para apropiarse de éstas, clasificándolas en géneros musicales *nacionales*. Por consiguiente, lejos de un campo de circulación integrador, el destino de estas músicas

² Se hace referencia al “*sentir nacional*” como expresión onírica discursiva que vehiculizara las intenciones estructurantes y fundacionales de la Nación.

categorizadas celosamente en géneros, quedaba signado a desvincularse de sus familias de origen, camino al destierro, o a nuevos territorios. La pregunta que asoma es: ¿Cómo sería nuestra música popular si su evolución a lo largo del siglo XX hubiese estado emparentada a su linaje? Es decir; si por ejemplo en Argentina se hubiese tocado la Chacarera considerándola como extensión derivada de músicas afroperuanas, pudiendo creativamente volver a su fuente, re-nacer, re-formarse *a piacere*, y/o en la medida de lo necesario. ¿Qué suerte hubiera corrido la música popular si entonces para los cánones performativos y estilísticos hubiera aparecido otra posibilidad que acotarse y corresponderse a la esfera del folclore, y a lo que el folclore prescribe?

No es intención la de abarrotar de ejemplos, pero mostraremos algunos puestos a presentar una situación concreta que muestre la arbitrariedad con la cual se diera origen a los géneros de música popular, invisibilizando en todo caso, el origen de “este origen políticamente selectivo”.

Por ejemplo, es impensable sospechar un origen rioplatense o pampeano para la *milonga*, cuando esta puede seguir un linaje de descendencia junto a muchas músicas en las cuales pudieran advertirse (explícita o implícitamente) bases rítmicas de 3 / 3 / 2, y síncopas: Tango, Rasguido Doble, Chamarrita, Samba, Maxixe, Lundús, Habaneras, Fado. Igual de impensable es la costumbre de asociar el *instrumento* al *género musical* de una manera imprudente y despreocupada. Pues por ejemplo, el uso del bandoneón en el tango tiene menos que ver con el tango mismo y más con ciertos sucesos migratorios-culturales propios de la historia sudamericana pues encontramos al instrumento en sus acepciones varias (bandoneón, acordeón, verdulera, sanfona) en músicas como el tango, vals criollo, ranchera, toda la música litoral argentina, la música del interior centro-norte de Uruguay, la música gaúcha, sertaneja, nordestina en Brasil, la música llanera y del Vallenato en Venezuela y Colombia. En cuanto a este instrumento musical popular es evidente un anclaje sobre el este de Sudamérica. Pero a los fines de este trabajo nos situaremos en adelante en la descendencia “oeste” desde la cual se nutrió gran parte de la música popular argentina tradicional.

Ahora bien, nótese lo imposible de negar, aún con la invisibilización, el origen afroperuano de la Chacarera argentina, ya que es pues inevitable a cualquier entendido en el lenguaje musical relacionar armónica, melódica, pero sobre todo rítmicamente la obra

*Tonadilla El Palomo*³ recopilada por *Baltazar Martínez Compañón*⁴ en Trujillo (Perú) mediando el Siglo XVIII (1780), con cualquiera de las “chacareras truncas argentinas⁵”, por supuesto; antes de que “Argentina sea Argentina”.

De igual forma si el folclore argentino reconoce en los carnavales producciones musicales de la cultura nacional es inevitable encontrar en la obra *Niño il miglior*, también recopilada por Martínez Compañón (1780) su más evidente antecedente estético. Asimismo encontramos en las “Marineras limeñas peruanas⁶” los antecedentes rítmicos y melódicos de la “Zamba argentina”, el “Bailecito norteño”, la “Cueca cuyana y chilena”.

Definir el campo de lo popular

Nótese que al menos en Argentina, donde vale recordar que uno de los postulados nacionalistas fundacionales profesaba de la mano de Domingo Faustino Sarmiento, la *civilización* o la *barbarie*, toda cuestión de orden, progreso y desarrollo correspondía *a priori* clasificarse según ambos parámetros. Así la música en tanto práctica y actividad debía también y por consiguiente remitirse a ser clasificada en *civilizada* o *bárbara*. De hecho definir qué es música popular ha traído serias dificultades, y no tanto conceptualmente, también definir su campo de producción/concreción y circulación. ¿Acaso toda música producida por fuera de los cánones académicos cultos era considerada popular? ¿Acaso la música que no gozara de legitimidad formal podía, por descarte, considerarse popular? ¿Acaso la música popular era la música *de los otros*, de *aquellos*, los de la casta foránea-marginal al objetivo ciudadano de la hegemonía? ¿Será quizá que lo popular es a decir de García Canclini (2010) lo excluido, lo

³ *Tonadilla* llamase *El Palomo*, del pueblo de *Lambayeque* para cantar y *baylar* (Autor Anónimo Peruano) del Tomo II, fol. 185 del *Códice Martínez Compañón* (Trujillo, Perú, 1783-1785).

⁴ El 10 de enero del año 1738 nació en *Villa Cabredo, Navarra*, *Baltazar Jaime Martínez Compañón* y *Bujanda*. Fue obispo de Trujillo promediando el Siglo XVIII. Recorrió su vastísima Diócesis recopilando las músicas y manifestaciones artísticas que allí ocurrían, las cuales eran resultantes de la fusión y procesos de hibridación entre el mundo europeo hispánico y todas las etnias africanas allí esclavizadas. Su magnífico trabajo; el *Códice Martínez Compañón*, es una de las más importantes recopilaciones del mundo colonial, y del barroco americano. Para ampliar y profundizar recomendamos aproximarse al trabajo investigativo de *Tiziana Palmiero*

⁵ Es un tipo de música popular folclórica relacionada míticamente a la Provincia/Estado de Santiago del Estero (Arg.), con la característica que la diferencia de las chacareras tradicionales, de que la melodía culmina en el último tiempo (de pie tres) del último compás de la frase.

⁶ Se puede considerar como ejemplo una marinera tradicional como lo es *Canto de Jarana*

que no logra saberse dentro de un patrimonio, ni logra conformar uno, o que sea reconocido y conservado como tal?

Respecto al campo musical vale decir que hubo una manera sistemática para distinguir entre música *civilizada* y *bárbara*; esto es la institucionalización de la música. En aquellas instituciones tanto del campo cultural como educativo se legitimaban los formatos musicales selectivamente a ser clasificados como *civilizados*; es decir, música culta, académica, estudiada, *seria*, etc. Cualquier música que nunca haya tenido cabida institucional no podía haber sido considerada sino profana, mundana, licenciosa. Y esto ha quedado ligado a lo popular. Aún, en estos últimos años algunas instituciones de la música han abierto la puerta a las expresiones populares, a lo cual aún le corresponde cierta crítica (sobre todo a las educativas): han incluido la música popular en el currículum institucional, pero el tratamiento que la música popular recibe allí, dista mucho de ser popular, es decir; en nombre de la música

popular se sigue correspondiendo a los modos, las metodologías y las performances de la música académica tradicional; intentando, dicho así, que la música popular se parezca en lo posible a la académica⁷. La discusión por definir qué es música popular, y en vista a eso plantear las intenciones performativas, requiere primero decidir si es necesario una definición, y en el caso de que así sea, darla en el marco reflexivo de llevar adelante un debate crítico, y no una respuesta rápida y determinista que según hemos señalado en otro trabajo, hasta ahora ha insistido vehementemente en resolver “qué es representativamente símbolo del pueblo, y qué tipo de música popular le corresponde por tanto” (PERALTA, s.n.⁸).

Descoleccionismo y Desterritorialización

Hasta no hace mucho el campo de la música culta ha intentado una organización de la cultura musical explicada por referencias a *colecciones* de bienes simbólicos y *territorios* de circulación de estos bienes. Tanto el *coleccionismo* como la *territorialización* atesoraban con

⁷ Vale referenciar con el caso de los “huaynos” del noroeste que traídos a la escena urbana académica precisan de definir el núcleo rítmico en corchea + dos semicorcheas. Pero en su ámbito cultural de origen y por razones culturales y estéticas mismas no se torna diferencia rigurosa el definir un núcleo sino que se alternan la corchea + dos semicorcheas con semicorchea + corchea + semicorchea (síncopa) y tresillos de corchea.

⁸ Actualmente la Escuela de Posgrado de la Universidad Nacional de Rosario- Argentina, está publicando la obra citada: “*Posicionamientos didácticos para abordar pedagógicamente la historia de la música popular sudamericana en nivel terciario*”.

esmero los códigos para un marco simbólico respecto a la música legitimada. “La obra de arte considerada como un bien simbólico (y no como un bien económico, lo que también puede ser) sólo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela, es decir, de descifrarla” (BOURDIEU, 1971, p. 52).

En cuanto a “lo popular”, estas colecciones segregaban las producciones musicales populares, tanto como los territorios les excluían.

Según los intereses de cada época histórica, la cuestión de distinción de clases enfatizaba una relación de orden (dispar si se quiere) entre sectores sociales, según puedan acceder, circular, pertenecer (ser pertinentes), o no, a ciertos bienes o capital simbólico (por ejemplo un cierto tipo de música), legitimado desde cierta perspectiva filosófica, ideológica, metodológica y socio-cultural. Pero si bien no ha desaparecido la distinción de clases, una re-organización de escenarios culturales más las confluencias constantes de identidades “*exigen (hoy) preguntarse de otro modo por los órdenes que sistematizan las relaciones materiales y simbólicas entre grupos*” (GARCÍA CANCLINI, Ib., p. 281), y que al fin de cuentas disponen o conciertan el tipo de acceso a las distintas producciones musicales.⁹

Decir que en la actualidad esto ha cambiado¹⁰ es asumir y observar los procesos de hibridaciones que se han dado con acelerado énfasis en las últimas décadas y con vehemencia, en sentido (y en relación a lo expuesto antes) de un *descoleccionismo* y una *desterritorialización*¹¹. Pero frente a nuestros ojos latinoamericanos contemporáneos no pueden quedar desatendidos los procesos de hibridación musical que se vienen dando desde al menos el año 1750 y que fueron delineando y configurando la música popular argentina.

⁹ A decir de Harvey (1998) en las últimas décadas “*las relaciones de clase que predominan dentro de este sistema de producción y consumo (artístico-cultural) son peculiares. Lo que se pone de relieve en este caso es el puro poder del dinero como medio de dominación, y no ya el control directo sobre los medios de producción y trabajo asalariado en el sentido clásico.*” (p. 379)

¹⁰ Hoy “*los intereses mercantiles se cruzan con los históricos, los estéticos y los comunicacionales*” (García Canclini, 2010, p. 275). Se pierden las soberanías de los territorios habituales y se abren las colecciones a múltiples re-significaciones y re-territorializaciones de los componentes de arraigo.

¹¹ Si bien no es intención aquí, también es posible y enriquecería el trabajo, analizar la cuestión de procesos de hibridación en la territorialidad, desterritorialidad y reterritorialidad desde los enfoques de Deleuze y Guattari, y relacionar con los conceptos de árbol-rizoma la cuestión de la música popular.

Ya bien que esto marca cierta continuidad a través de las rupturas. Inclusive convendría sumar al término *hibridación*, otros para graficar los procesos estéticos-culturales por los que atravesó la música popular en su camino histórico. Conceptos como

[...] «acomodación» o «apropiación» arrojan más luz sobre la acción y la creatividad humanas, al igual que esa idea tan difundida de la «traducción cultural», utilizada para describir los mecanismos a través de los cuales los encuentros culturales dan lugar a nuevas formas híbridas. (BURKE, 2010, p. 105)

Lo popular: entre la industria, la estética y el folclore

Puede que suene simplista pensar que “lo popular es lo que masivamente gusta al pueblo”, pero en tanto algo de esto exista debemos entonces atender a cómo, o qué produce el gusto, qué tipo de discernimiento cabe a la belleza como institución del gusto.

Veamos que definir el gusto mayoritario en relación a “ir tras lo bello”, implica definir lo bello de forma muy analítica y en todo caso multiconceptual, lo cual nos compromete a un viaje desde mediados del Siglo XVIII dada allá lejos la discusión si “me gusta porque es bello o es bello porque me gusta”¹², hasta los estudios de mercado que señalan cómo el gusto masivo por un “producto bello” es construido, pasando por el aporte de Bourdieu (1992; 1999) en cuanto analizar que el gusto por lo bello es también parte del *hábitus* (esas estructuras estructuradas para estructurar, en las que nos desenvolvemos). ¿Cómo podría resolverse la incógnita de si la música popular persigue una belleza y por tanto un tratamiento estético en función de un mercado, de un populismo o de la historia de un pueblo? En tanto algunos autores consideran que no es lógico buscar una resolución que cierre la cuestión sino mejor una comprensión dedicada a asistir a los intersticios y entrecruzamientos que se producen. Otros autores, el caso de Leonardo Acosta (2006) advierte que las industrias culturales latinoamericanas elaboran un producto musical tan híbrido que no es relacionable a ningún género propiamente dicho, y que al mismo tiempo es compuesto por elementos que a su vez pertenecen a todos los géneros musicales latinos, y por tanto gustan a todos, a la masa que al menos y en parte se reconoce dentro. Esta estrategia abriría mercados múltiples donde el producto es de relevante demanda.

¹² Véase por ejemplo referencias bibliográficas de, entre otros, Denis Diderot (1984) estudiando sobre “lo bello”.

Recordemos a Gardel, un personaje de la canción urbana porteña (magnánima expresión del varón modelo de época [urbana-progresista], heroico, homérico, respondiendo a la imagen admirada por hombres y amada por mujeres). Antes de 1920 las producciones afines al mundo de “lo artístico”, ya políticas de industrias culturales, lo vistieron de *gaucho*, siendo que hasta no hacía mucho el *gaucho* era el personaje nefasto símbolo del anti-progreso, de la holgazanería, etc. La creación del personaje Gardel conjugó transgresiones estéticas a las tradicionales (que oponían lo urbano a lo rural; el ciudadano al campesinado o gauchaje), y estas transgresiones o evoluciones tomaron partido desde una visión política, mercantil y populista. En la actualidad la música popular argentina no es sólo asunto representativo de la música producida *por* el pueblo (o, *por* infinitos grupos del pueblo), sino también la música es hecha *para* el pueblo. Es decir, no hay tanto una cultura de masas productoras de música, sino *productoras de música para masas*.

Traemos como ejemplo escenas de creación de líderes-ídolos que logran seducir una masa de fieles adeptos, identificados en algo, tal vez en lo mínimo e impensable, pero muy susceptibles a ello al fin de cuentas. Este producto cultural-musical popular llamado Carlos Gardel pudo tener innumerables análisis populares, pero este que acabamos de hacer se relaciona a las estrategias de época (contextuales) de dar cauce a las necesidades hegemónicas (de la política de mercado en este caso) manipulando las producciones populares; sin que dejen de ser populares, pero introduciéndolas desde y en otra iniciativa social-política-económica. Al respecto nos referimos a Freire P. (1996) cuando describe a aquellos líderes-ídolos que reflejando a su comunidad y cultura de origen les guían, les esperan espejando sus intereses, les marcan un camino de ensueños, pero les niegan de participar en el proceso; esto es: que sus reflejados deban depender del líder-ídolo.

Esto no ocurre cuando la acción cultural, como proceso totalizado y totalizador, envuelve a toda la comunidad y no sólo a sus líderes. Cuando se realiza a través de los individuos, teniendo en éstos a los sujetos del proceso totalizador.” (p. 126)

Pero no es poco pretender que tras cada perspectiva artística-estética corresponda mínimamente una postura ética, aunque sería auspicioso.

Cierre

La perspectiva histórica, o mejor dicho el devenir de la música popular en Argentina, la percibimos tradicionalmente ligado a géneros musicales apostados al mundo del folclore. Y aquí, destinados tanto a ser parte de un coleccionismo patrimonial, como a circular por territorios prescriptos y clasificados celosamente. Las pretensiones al respecto han respondido no tanto a propuestas estéticas-musicales, como sí más a objetivos políticos-culturales. Nos queda el compromiso de profundizar más aún sobre los dispositivos de poder-control sobre las producciones musicales populares atentos más a la utilización de los *productos* musicales que a los *procesos* de producción musical propiamente dichos.

Actualmente, la fuerza con que la sinergia cultural transgrede los cánones tradicionales viene contribuyendo a des-estructurar, lo cual aún no implica construir, crear, desarrollar. Pero en el caso de nuestra música popular, hacer *visibles* otras perspectivas desde la cual *verla* y pensarla, es también desplegar nuevos horizontes para crearla.

Es por esto que este trabajo intenta abrir las puertas a interrogantes y preguntas antes que cerrar (y encerrarse en) respuestas apresuradas para encontrar una dinámica en las músicas populares¹³ que explique la continuidad tantas veces invisibilizada de las producciones musicales populares, sus familiaridades, su contexto de desarrollo. Porque al menos en Argentina, clasificar en géneros, poner nombres, acotar, apresuró una distinción que aquí y al día de hoy, consideramos falta de argumentos.

Referencias

- ACOSTA, L. *Música y descolonización*. La Habana: Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2006.
- BOURDIEU, P. Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. In: SILBERMANN, A. et al. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1971.
- BURKE, P. *Hibridismo cultural*. Madrid: Ed. Akal, 2010.
- CARPENTIER, A. *La música en Cuba*. 2da ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1984
- FREIRE, P. *Pedagogía del oprimido*. 32ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 1996 .
- GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1ª ed. 3ª reimp). Bs As: Ed. Paidós, 2010.
- HARVEY, D. *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu, 1998

¹³ En lo respectivo a ellas: su conceptualización, sus performances, su circulación.

SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 2001.

VEGA, C. *Música sudamericana*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1946.

VEGA, C. *Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1944.