

CAPÍTULO 6

Música popular y modernidad. Apuntes para un abordaje desde la estética contemporánea

Javier Alvarado Vargas

En los últimos años, los debates en torno a la música popular se han alimentado a partir de la creación de carreras de grado y tecnicaturas en distintos espacios de formación. Preguntas como ¿qué es la música popular? o ¿qué contenidos abarcarían carreras de este tipo y de qué forma? reflotan continuamente. Un recorrido por los planes de estudio deja en claro que las respuestas son diversas. En este marco, resulta fructífero abrir ciertas reflexiones desde la Estética en torno al análisis y la comprensión de los fenómenos que atañen a este conjunto de músicas.

Un campo resbaladizo

En América Latina el principal uso del concepto de pueblo se ha plasmado, a través de un populismo romántico-nacionalista, en la construcción de un corpus aparentemente homogéneo denominado folclore: esa música comunitaria, espontánea e incontaminada por lo externo, que vincula al pueblo con lo naturalmente bueno, con lo enraizado en la tradición. El mito unificador de esta idea es “la concepción del pueblo como una unidad abstracta, como una esencia previa a su propia historia” (Escobar, 1987: 65). En esta postura, las particularidades han corrido el

riesgo de volverse apenas diferencias de unos pocos géneros totalizadores¹, proceso que contrasta con el carácter a veces inclasificable de los elementos de la cultura popular.

Es en este punto donde aparece la dificultad de definir el concepto de música popular en relación al arte. En ella se cruzan propuestas de significación que podrían resistirse a ser clasificadas en géneros musicales, al tiempo que las líneas de lo culto y lo popular convergen y se entrecruzan, formando tramas híbridas. Se trata de un campo ambiguo donde aliados y adversarios pueden confundirse, donde las relaciones de poder no son definitivas. Sin un terreno fácilmente identificable, la música popular se transforma en un campo resbaladizo cuyos márgenes son confusos, poco aptos para las delimitaciones que necesita la Estética.

En las márgenes de la Modernidad

La Estética moderna en su concepción centroeuropea admitió como música artística sólo al conjunto de prácticas que tuviera las características básicas del arte producido entre los siglos XVI y XX: la posibilidad de producir objetos únicos e irrepetibles que expresaran el genio individual y la capacidad de exhibir la forma artística desligada de cualquier utilidad que oscureciera su percepción.

Sin embargo, ciertas músicas tuvieron su desarrollo al margen del arte moderno, produciendo una modernidad 'descentrada' de la metrópoli: músicas de inmigrantes esclavizados que nacieron como una crítica propia frente a la Modernidad y músicas urbanas mercantilizadas a través de la cultura de masas, entre otros ejemplos, no habrían sido desbordadas por los intérpretes.

Aún así, durante esos años de modernidad intensa a partir de la década del 20, la crisis del liberalismo y de la modernidad europea permiten que América Latina pueda “pensarse como el lugar posible de un camino diferente de esa modernidad” (Garramuño, 2007: 174). ¿Por qué sería distinto ese camino? Revisaremos a continuación los orígenes de las tensiones que fueron aflorando entre la Estética moderna y lo que hoy denominamos música popular.

Genial y única

Es en el Romanticismo cuando “el principio de la imitación de la naturaleza es repudiado, siendo en cambio exaltada la originalidad del artista y la individualidad irrepetible de cada obra de arte en particular” (Di Benedetto, 1986: 3). Es entonces cuando el culto a lo singular comienza a aparecer como consecuencia de la fetichización del objeto tradicional, cuando el producto artístico se convierte en mercancía. Pero en la música popular ese valor otorgado a la originali-

¹ Géneros amplios como la cumbia, la salsa o el bolero permiten observar cómo una única etiqueta puede abarcar numerosas expresiones musicales a lo largo del continente.

dad se fue debilitando en mayor o menor medida. Ya desde la generalizada práctica del *arreglo*, la cual resignifica músicas y produce versiones², las músicas populares se fueron alimentando antropofágicamente³ de variados elementos culturales.

Al mismo tiempo, la música popular se vio impregnada por el mito del genio, otro legado del arte moderno que exalta la creación individual. Sin embargo, hoy comprendemos que la marcada presencia de lo colectivo impediría valorarla únicamente desde la singularidad artística⁴. Aún en músicos con búsquedas muy personales, la influencia de patrones estilísticos de las tradiciones que los atraviesen tendrá una presencia notable⁵.

Si, como señalara López Blanco, el artista realiza una síntesis entre lo individual y lo colectivo, para el músico popular esa libertad individual tiene un sentido especial pues los códigos de base se encuentran más enraizados en lo colectivo. Así, la música popular convive y al mismo tiempo se tensiona con este culto al creador:

“El creador popular debe siempre remitirse a la experiencia colectiva para producir porque ésta tiene una presencia tan vigorosa que él no puede ignorarla y parte siempre de su horizonte semántico y sus premisas formales, aunque los elabora y los transforma continuamente” (Escobar, 1987: 115).

Universal

El hecho de que parte de la técnica instrumental de tradición centroeuropea se haya estandarizado tiene que ver con lo que Small (1989: 4) denomina *intercambiabilidad*: el supuesto de que todos sean y piensen más o menos parecido para poder ser intercambiables. Una universalización que despersonaliza al ejecutante, lo cual se refleja en el sonido, la vestimenta y el movimiento. Por eso hablar de técnica instrumental en el campo de la música popular resulta complejo pues no existe *una* técnica sino muchas que se combinan entre sí.

Los entrecruzamientos culturales, la pluralidad en cuanto a los posibles modos de interpretar estilos y el hecho de que no se haya impuesto una sola manera de tocar nos impide pensarla únicamente a partir de sus elementos técnicos. Aún así, aunque ocurre un diálogo con técnicas provenientes de otros lugares, cada técnica aparecerá vinculada a una tradición determinada. Pero esto no impediría ubicarlas en un contexto histórico y social amplio, el cual afecta

² *Versión* habla del producto y *arreglo* del procedimiento de transformar distintos parámetros de una obra preexistente. (Madoery: 2000).

³ El concepto de 'antropofagia' cultural, acuñado por el poeta brasileño Oswald de Andrade, refiere a la capacidad de asimilación y deglución de productos culturales procedentes de otros lugares (Duarte Loza: 2012).

⁴ Respecto a la idea de genio individual, Fischermann (2004: 94) apunta que en el rock “los autores son más valiosos que los intérpretes, los que tocan todos los instrumentos son mejores que los que recurren a músicos profesionales, los que trabajan sobre grandes ideas” (...) “son preferibles a los que se quedan en el ya pequeño formato de la canción pop y, sobre todo, los que sufren y expresan sufrimiento son más artistas que los que no lo hacen”.

⁵ Este aspecto no es exclusivo de la música ni del arte popular. Aún en el caso del arte culto, el carácter doble del sujeto cultural, como producto y como productor, durante mucho tiempo fue ignorado por la Estética.

las decisiones de creadores e intérpretes y los modos en los que la misma música es luego escuchada.

En este sentido, el abordaje de una perspectiva estética sobre la música popular imposibilitaría la búsqueda de esencias universales pues, como bien apunta Jiménez (1986: 40), es imposible conferir un carácter absoluto a las representaciones simbólicas.

Por otro lado, es también debido al valor otorgado al aspecto técnico que se ha considerado a la música como un arte 'esotérico'. El supuesto que subyace a menudo es que entender sobre música no es más que entender sobre técnica. Los fetiches de la tradición musical occidental, empezando por los principios *sistematizados* de la armonía,⁶ la figura del músico individual que somete a su control texturas complejas, el concepto de la música como drama, la escala bien temperada o la lectoescritura musical, impiden el desarrollo de un concepto nuevo del valor, que trascienda el pensamiento jerárquico.

Porque si bien es cierto que para comprender a fondo una obra musical ésta debe reconstruirse a partir del dominio previo de ciertas habilidades técnicas, la consideración de la música como un arte cuyo estudio es especialísimo ha separado a las expresiones que impregnan al hecho musical- del análisis estético-musical, cayendo en la concepción tradicional de la música como objeto de contemplación.

Finalmente, los que más se han acercado han sido los investigadores en ciencias sociales, mayormente desde disciplinas como la sociología (centrados en las músicas urbanas) y la antropología (centrados en músicas de carácter campesino-rural).

Autónoma

El fundamento de la autonomía en el arte lo encontramos en Kant, para quien la representación auténtica se desentiende de sus funciones y se centra en la forma. En pleno Romanticismo, Hoffman declaraba, sobre la misma línea, que la música instrumental es la verdaderamente autónoma. Y es que durante este período se buscará una primacía de lo instrumental por sobre lo vocal en pos de su autonomía, de su 'libertad'. Sinfonías, tríos y cuartetos serían la cúspide de la creación musical. El resultado de tales límites habría sido la marginación de ciertas expresiones pertenecientes a la zona subalterna de lo popular.

El cambio llega con el siglo XX, cuando las primeras grabaciones se insertan en el circuito mercantil, determinando a su vez producción. Esta característica de la música popular no representa una contradicción y es asumida desde el inicio como una oportunidad. En esto:

⁶ Arnold Schönberg, uno de los compositores del siglo XX más comprometidos con su condición de europeo, dirá al estadounidense John Cage que para escribir música hay que tener sentido de la armonía. Cage relata: "Yo le dije que yo no tenía el menor sentido de la armonía. Él me respondió entonces que siempre tropezaría con un obstáculo, que sería como si llegara a una pared que no fuera capaz de atravesar. En ese caso, le respondí, consagraré mi vida a darme de cabeza contra esa pared". (Small, 1989: 140)

“hay algo que el arte moderno mira con fascinación y, en algunos casos, hasta cierta envidia: se trata de ese nuevo funcionamiento de la cultura en tanto espacio estriado por el exterior para el que la cultura popular fue la primera en encontrar una forma *exitosa* –tanto en términos formales como mercantiles- de manifestarla” (Garramuño, 2007: 174).

Pero el filón idealista que tiende a sacralizar el terreno del arte hace que se equipare el éxito masivo de un producto musical con una dudosa calidad artística, como si dicho éxito anulara o redujera su efecto artístico. Los orígenes de esta concepción también se hallan en el Romanticismo, cuando el altísimo fin atribuido a la música crea una divergencia profunda entre obras intencionalmente artísticas y aquellas destinadas al consumo, al entretenimiento: “La música deviene entonces un lenguaje misterioso y quien posee ese lenguaje posee una arcana potestad. Se abre la distancia entre músico y auditorio, la música entra a salas privilegiadas” (Di Benedetto, 1986: 9).

La música popular en la Estética contemporánea

Para Aharonián (2006: 5) la música culta latinoamericana siguió anclada a modelos hegemónicos, enraizados en la tradición europea y no terminó de hacer su propio camino. La música popular supo emanciparse más tempranamente debido a las razones expuestas.

Pero también al hecho de poner en evidencia, principalmente al nivel de la *performance*, otra manera de hacer música que emanaba de un contexto social e histórico diferente, donde la expresión individual también se daba en lo comunal, donde, como bien señala Quintero Rivera (2005: 213), “las heterogeneidades del tiempo, manifestadas a través del polirritmo, se expresaban dramáticamente y atravesaban toda la composición, que se enmarcaba, además, en una racionalidad diferente inseparable de lo corporal y, por tanto, de la espacialización del tiempo en el baile”.

La búsqueda de un camino propio se facilitó, además, por la toma de conciencia y la exploración de factores identitarios, resguardados mayoritariamente en las expresiones populares tradicionales, ésas que precisamente son difíciles de manejar. ¿Qué podría considerar la Estética frente a este camino trazado por la música popular latinoamericana? Siguiendo a Escobar (1987: 107):

“Para que determinadas expresiones populares puedan quedar dentro del concepto arte, se hacen algunas concesiones: cierta vista gorda a la ambigüedad de la autonomía formal, cierta tolerante disculpa a la hora de examinar la originalidad de la obra; pero, en última instancia, la pureza de las formas o el genio individual deben aparecer por algún lado. Es decir que se reconoce la existencia del arte popular bajo la condición de que tenga las cualidades básicas del arte culto”.

Podríamos suponer, entonces, que la música popular habría ingresado al campo académico gracias a que en varias de sus expresiones pueden detectarse características que coinciden con algunos de los cánones del arte moderno. Si un objeto estético se convierte en artístico cuando se le acopla una significación *poética*, es decir, cuando se apela al descubrimiento de

nuevos sentidos de lo real, entonces la artísticidad podría estar dada por la posibilidad de las formas de provocar una “conmoción develadora”, un “choque desencadenante de nuevos significados” (Escobar, 1987: 112).

A la inversa, una pieza musical 'pura' podría carecer del estatuto artístico en cuanto no tenga la fuerza para superar la mera materialidad, en cuanto no tenga la convicción necesaria para desencadenar ese fenómeno de turbación o asombro que produce el hecho artístico.

Jiménez (1986: 45) habla del *grado cero* -la 'actitud expresiva', inseparable de la 'experiencia de manipulación material' (forma)- desde donde se desplazan los símbolos para convertirse en *imágenes*, las cuales constituyen un nivel de mayor concentración y densidad de sentidos: formas simbólicas de conocimiento e identidad.

Por su parte, Escobar distingue un *momento estético*, el que juega con las formas -el significante- de un *momento artístico*, el que reconstruye la realidad desde el juego anterior -el significado-. Evidentemente, ambos momentos están presentes en el patrimonio simbólico de las culturas populares.

Por otro lado, los avatares del arte no se definen por un tema o destino único; en las variadas interpretaciones radica su vitalidad. Aquí la música popular no difiere de la música culta: ambas desatan connotaciones complejas que escapan “del cerco de su propio sistema de producción estética” y repercuten “en el conjunto social, expresándolo o anticipándolo” (Escobar, 1987: 112).

Otro de los valores de la música popular puede ubicarse en su capacidad de expresar *unidad de la cultura*, de ser vehículo de identidades: “Las formas artísticas fundamentales, las más significativas y ajustadas, son las que están mejor insertas en la médula socio-étnica compuesta por las principales funciones religiosas, económicas y sociales” (Escobar, 1987: 109). En este consorcio, la vinculación entre las formas estéticas de las músicas y sus significados sociales, puede llegar a producir una eventual degradación de las primeras una vez diluidos los segundos.

Así, la *unidad de cultura* expresada en la música se convierte en un rasgo flexible, modificable según la dinámica cultural. Músicas centenarias como el tango o el son han experimentado cambios sin dejar de ser vehículo de identidades específicas, abriéndose desde un sentido de *identidad compartida*.

Frente a todo esto: ¿Es posible aislar 'lo artístico' en la música popular? Esta pregunta nos remite a un problema que la música y el arte académico viene arrastrando desde el Iluminismo: La suposición de una separación entre arte y vida. Pero la música popular como forma 'paradigmática' celebra el enraizamiento entre lo estético y la dimensión social. Muchas de estas expresiones, basadas en la participación del espectador, propician esa integración del arte con la vida. De ahí la dificultad de aislar su artísticidad sin deshilar un tejido apretado.

El nivel perceptual (complacencia sensible) se confunde con el nivel activo y la práctica artística se transforma en una actividad socialmente cohesionante. Música y cuerpo se estetizan en un nivel ritual que resume la experiencia colectiva, como imágenes simbólicas que nos hablan de la conexión entre el cuerpo del individuo, el cuerpo social y el cuerpo cósmico.

En aquellas músicas que en algún momento se han desprendido de otras funciones “utilitarias” (como aquellas que fueron “para bailar”) sería más fácilmente desmontable la *función estética*⁷. Esto lo vemos a menudo en aquellas músicas que transitaron una *edad de oro* más asociada al baile y, posteriormente, entraron en una etapa de música 'para ser escuchada'. Una vez desprovistas de la dependencia corpórea expresada en el baile, la *función estética* estaría despejada. Aún así, en esa misma música popular 'para ser escuchada', sigue habiendo un uso sistemático de las referencias no musicales, incluyendo las corporales o gestuales. Es por eso que, como señala Stublely (1992: 13), es necesario entender a la música integrando estas dimensiones quizás más designativas, centrales para una variedad de tradiciones musicales no centroeuropeas.

En síntesis, la tentativa por distinguir entre lo estético y lo artístico (Escobar), o entre la manipulación de los materiales y la concentración de símbolos (Jiménez), en la música popular se encuentra con límites poco claros y con una tendencia de sus artífices a comprender sus producciones como unidad. Esto genera que la dimensión *designativa* del lenguaje (función comunicativa dirigida al significado) no esté ausente y se alterne con la dimensión *representacional* (función poética).

Frente a esto, una mirada que considere a la música popular sólo en su aspecto expresivo, estaría poniendo el acento en la música como objeto de contemplación, una perspectiva de la Estética moderna que no reconoce el valor que ciertas tradiciones populares han asignado a lo corporal y a otras dimensiones sensibles, necesarias para la ejecución musical.

Música, imagen y cuerpo⁸

Jiménez (1996: 17) afirma que “el cuerpo es la raíz de toda experiencia estética y por ello la clave de todas las formas de ocultamiento o simulación que inevitablemente acaban por negarlo”. Estrechamente vinculado a lo visual, la corporalidad es uno de los aspectos más relevantes en el análisis de la música popular, pues atraviesa su producción, ejecución y recepción. Muchas de estas músicas son consumidas en contextos en los que el espectador completa el sentido musical a través del movimiento corporal. Esta perspectiva también integraría la *performance* del músico-actor, cuando la música deviene acción artística a través del cuerpo.

Para Quintero Rivera (2005: 213) el desarrollo de “la gran música sinfónica”, como aquella que manifestaba la tensión entre una producción colectiva y el control individual de una sola persona que componía, entre el enriquecimiento de las capacidades individuales y la pasividad del papel de la mayoría en lo producido, representó “el predominio del canto sobre el baile, de

⁷ Por cierto que esa función también puede surgir a partir de una lectura nueva de determinada música, pues lo artístico nunca fue algo intrínseco a los objetos sino que se ha generado a partir de una serie de selecciones u operaciones simbólicas.

⁸ Parte de las ideas que articulan este apartado surgieron en el seminario *Música, Imagen y Cuerpo en América Latina*, impartido por el profesor Daniel Duarte Loza. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata: 2014.

la composición sobre la improvisación, de lo conceptual sobre lo corporal y de la expresión individual de tipo societal sobre la intercomunicación comunal”.

Siguiendo a Small (1989: 144), dentro de la tradición musical académica, uno de los primeros compositores en advertir este predominio fue el estadounidense Henry Partch. En su libro *Genesis of a Music*, Partch recorre la música occidental desde el 700 A.C. hasta hoy y encuentra que en ella falta *corporeidad*: la cualidad de ser vital para un momento y un lugar, de ser “emocionalmente táctil”. Partch encuentra que la mayoría de la música occidental se pierde en la abstracción, en la negación del ser físico. Ve en el desarrollo de la polifonía, la armonía tonal y las grandes formas abstractas una deformación de la realidad esencial de la música: la creación de lo mágico, cuyo principal portador es la voz humana, la cual encarna la palabra.

De manera más cercana, la autora Analía Canale (2005: 211) señala la importancia de incorporar los componentes que dan cuenta de esta *corporeidad* al análisis de la murga porteña como “género artístico”:

El ritmo, ejecutado con determinados instrumentos; las canciones, que constituyen un estilo literario particular; el movimiento, con diferentes tipos de despliegue en el espacio y distintas coordinaciones individuales o grupales; el vestuario y el maquillaje, que junto con los estandartes, banderas y otros accesorios, completan desde lo visual el complejo mensaje y la expresión murguera.

En síntesis, el abordaje de las expresiones musicales populares representa un desafío, pues ocurren en el marco de una estética ampliada que trasciende lo meramente musical, donde los espacios complejos que involucran al espectador explicitan el cuerpo y su vinculación con la danza, lo dramático-gestual, la voz en relación con la palabra y la participación del espectador, entre otros aspectos. Todos ellos forman parte integral del efecto artístico que provoca la música. A la vez, cada músico ha ido plasmado estas propuestas de manera visual en afiches, artes de tapa, videos, vestimentas y puestas en escena.

Finalmente, respecto a la forma más exitosa en la música popular, la canción, la letrística suele ser un aspecto pregnante. A tal punto que, a menudo, los análisis quedan atrapados en una mirada contenidista, dejando de lado otras cuestiones determinantes. Se trata a las letras como poemas, objetos literarios que pueden ser analizados independientes de la música. Algunas, sacadas del contexto de su *performance*, “parecerá que no tienen ninguna cualidad musical y, si las tienen, resultan tan obvias que son tontas” (Frith, 2014: 320).

Lo cierto es que en la música popular, la fuerza poética de una letra no se encuentra en la palabra escrita sino en el canto, en la declamación musical y en el gesto que la acompaña, en un efecto sonoro-musical que trasciende el significado. Es decir, la poesía *está* en el texto musicalizado. En este sentido, es necesario mirar de qué manera la voz, el empleo de recursos tímbricos y la manipulación de materiales rítmicos y armónico-melódicos, confluyen en la construcción de sentido de la palabra.

Conclusiones

Hemos visto que en la cultura popular es más difícil aprehender lo propiamente estético, pues aparecería mezclado con diversas funciones. En el estudio de la música académica, por el contrario, lo estético se aísla fácilmente de factores que actúan sobre su producción: su aspecto estético fue concebido para ser analizado y la obra se constituye como un artefacto desmontable.

En el caso de la música popular es posible realizar un análisis estrictamente musical pero será complejo desprenderlo de su trasfondo: el análisis arrastrará residuos de otras funciones que impregnarán lo idealmente estético, funciones que volverán enredadas y escondidas, actuando como “fuerzas que destacan la estructura de lo real y lo vuelven significativo” (Escobar, 1987: 116).

Siguiendo a Richard (1994: 5), la restitución de lo contextual o el intento de compensar esa pérdida de sentido que ocurre cuando se disocian las formas de las funciones y se tergiversan los signos, no asegura un proceso de traducción exacto, por lo demás imposible. Esas fallas de traducción no necesariamente podrán o deberán ser eliminadas poniendo el foco en aspectos contextuales.

En este sentido, el análisis de la música popular se parece al acto de tejer una mediación comunicativa, con todo el riesgo de interferencias y cortocircuitos de lenguajes que ese proceso incluye. Esto refuerza la idea de la música popular como un campo ambiguo, cuyo estudio debe plantearse de formas diferenciales.

Sumado a esto, las características de la producción y distribución musical actual obligan a redefinir los parámetros de lo que puede ser pensado dentro del hecho estético. Asimismo, es necesario reformular los términos 'centro' y 'periferia' para asumir nuevas situaciones transterritorializadas y definir posiciones propias que den cuenta de necesidades específicas, fluctuantes históricamente. Y aunque muchas producciones musicales confirman la existencia de una frontera, ésta es difícilmente definible en esquema teórico.

Por otro lado, es importante volver sobre la relación del músico popular con el público, con su propia producción y con las relaciones internas de la misma. Que el estudio del contexto sirva para entender aquello que caracteriza una música. Esta mirada dependerá de cómo ese contexto se fue modificando, condicionando a los hacedores y a su producción.

La posibilidad de desarrollar herramientas de análisis y de tomar a la música latinoamericana como objeto de estudio, posibilita el desarrollo de nuevos postulados estéticos, acordes a nuestra realidad. Entender a la música popular como arte, aunque con ciertas diferencias respecto al arte contemporáneo ya desde su concepción, con hibridaciones específicas, nos obliga a repensar los paradigmas que desde la Estética la abordarían.

Sin embargo, en América Latina los debates contemporáneos sobre el arte y el fin de la Modernidad suelen ignorar a la música popular. Esto es extraño, considerando que las modernas concepciones de lo verdadero, lo bueno y lo bello fueron transmitidas directamente en el uso público de la música popular latinoamericana.

Ahora bien, ¿todo músico popular entiende su producción en los mismos términos que un artista académico, en términos de lo que la disciplina Estética entiende como *arte*? Quizás no, pero ambos van a estar movidos por un impulso expresivo y una intención de re-presentar imaginariamente el mundo⁹. Sería fundamental tener en cuenta la interdisciplinariedad que atraviesa lo popular, su enraizamiento en lo contextual y su relación con lo corporal, donde interactúan y se integran gran variedad de formas expresivas.

Bibliografía

- Aharonián, C. (2010). "El concepto de versión y la direccionalidad sociocultural en la música popular". En Aharonián, C. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Tacuabé.
- (2006). "Dos o tres problemas referentes a la Educación Artística". En VV. AA. (eds.), *Actas del Segundo Foro Nacional de Educación y Arte*. Paysandú: Ministerio de Educación y Cultura de la República Oriental del Uruguay.
- Canale, A. (2005). "La murga porteña como género artístico". En Martín, A. (comp.). *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Di Benedetto, R. (1986). "El romanticismo". En *Historia de la música VIII*. Madrid: Turner.
- Duarte Loza, D. (2012). "Tropicalia". En VV.AA. (eds.), *Actas de las VI Jornadas de Investigación de Investigación Artística y Proyectual*. La Plata: Facultad de Bellas Artes-UNLP.
- Escobar, T. (2004). "El mito del arte y el mito del pueblo". En Colombres, A. (dir.). *Hacia una teoría americana del arte* (pp-86-113). Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Fischerman, D. (2004). *Efecto Beethoven*. Buenos Aires: Paidós.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas: tango, samba y Nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez, J. (1986). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos.
- (1996). "La modernidad como estética". *Arte e Investigación*, (1). 13-20.
- Madoery, D. (2000). "El arreglo en la música popular". *Arte e Investigación* (4). 90-95.
- Plantinga, L. (1984). *La música romántica*. Madrid: Akal Música.
- Quintero R., A. (2005). "El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas *mulatas* a la modernidad eurocéntrica convencional". En Mato, D. (org.). *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

⁹ Nos referimos a representación, en términos de un conjunto de códigos que puede variar en coordenadas espacio-temporales. Al respecto, señala Schnaith (1987: 2): "La movilidad de los códigos internos a nuestra cultura y sus diferencias respecto a los de otras culturas, mostrará que la validez de una representación no remite a un concepto estático de verdad, de belleza o de ratio analógica, sino a una dialéctica operativa entre la imagen y las grandes convenciones que presiden cada cultura".

- Richard, N. (1994). "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación". En VV. AA. (eds.), *Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, (pp. 1011-1016). México D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Small, C. (1989). *Música. Sociedad. Educación*. Madrid: Alianza.
- Stubley, E. (1992). "Fundamentos filosóficos". En Colwell, R. (ed.). *Handbook of research in Music Teaching and Learning* (pp. 217-259). Reston: MENC–Shirmer Books [Trad. Luciano Bongiorno].