



## La música popular y su enseñanza Reflexiones introductorias y debates

Por **Santiago Romé**

Profesor Superior de Guitarra egresado de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesor Titular de la cátedra Producción y análisis musical I-III de la carrera de Música Popular, FBA, UNLP. Participó en la elaboración y redacción de los Diseños Curriculares de las carreras de Licenciatura, Profesorado y Tecnicatura en Música Popular, FBA, UNLP, y del Profesorado en Música con Orientación en Música Popular de la provincia de Santiago del Estero. Actualmente se desempeña como Secretario de Asuntos Académicos, FBA, UNLP.

En nuestro país, al igual que en gran parte del continente, la música ocupa un lugar central en lo que respecta a su grado o nivel de participación en la vida de los habitantes. Está asociada a distintas funciones o usos sociales: desde aquellos más generales, como la identidad o la pertenencia (cultural, generacional, geográfica, de clase, etc.), hasta aquellos particulares, en vinculación o como soporte de la danza, la palabra (el caso de la canción) y diversos rituales (religiosos, escolares, patrióticos, generacionales, entre otros).

El repertorio de música popular argentina, en consonancia con la música latinoamericana, es particularmente rico, heterogéneo y dinámico. El porqué de estas cualidades seguramente pueda encontrarse en el complejo proceso de configuración político y cultural de nuestro continente y, en particular, de nuestro país, constituido bajo el manto de la disputa colonialista entre España e Inglaterra, expandido con el genocidio aborigen y la guerra del Paraguay, y reconfigurado con los procesos migratorios de fines del siglo



xix, principios del xx y del período de entreguerras. Sumado y en paralelo a esta situación, movimientos políticos y sociales como el yrigoyenismo, el peronismo, el movimiento obrero, el nacionalismo revolucionario y el conservador, las corrientes marxistas locales, los sectores liberales, las FF.AA., el neoliberalismo y los movimientos de desocupados, entre otros, han sido y son causa y consecuencia de un amplísimo y dinámico escenario cultural en el cual la música juega un importante papel.

La ausencia de un corpus teórico consistente, la fragmentaria investigación sobre la música argentina –tanto en sus características sintácticas y gramaticales, como en su relación con características culturales e históricas más generales– y la importación acrítica de modelos pedagógicos y de análisis musical, basados en la tradición musical centroeuropea y/o en corrientes epistemológicas norteamericanas (fundamentalmente las desarrolladas bajo el modelo conductista), evidencian en el terreno del arte el problema al que, según Alcira Argumedo, se enfrentan las ciencias sociales en nuestro país y en nuestro continente, que consiste en suponer, implícitamente, que somos sociedades sin historia.<sup>1</sup>

Esta conjetura también puede observarse (más o menos subyacente) en el perfil de formación que ofrecen las instituciones de educación artística, todavía instaladas en el paradigma de las “bellas artes” europeas, orientado por un enfoque idealista que postula que para alcanzar un grado “pleno o superior” de desarrollo la dimensión estética de la realidad cultural debe estar escindida de otros aspectos que regulan o intervienen en la vida del hombre (la economía, la política y la cultura). Si llevamos este modelo de formación al extremo, nos encontramos con el imaginario de un ar-

tista que busca los materiales para su obra en dos direcciones: “buceando” en su más íntima subjetividad, o en la parte menos contaminada por un “afuera” social y/o histórico –si esto fuera posible–, o bien en los cánones formales e interpretativos provenientes del modelo de las “bellas artes” desarrollados en la modernidad.

En este contexto, desde la cátedra Producción y análisis musical, perteneciente a la carrera de Música Popular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, intentamos aportar a la construcción de un enfoque que analice la música popular argentina como emergente y parte constitutiva de condiciones sociales, culturales e históricas estructurales, en el ámbito de América Latina. Sobre la base de esta premisa, el presente trabajo desarrolla ideas tendientes a repensar la música en vinculación con el contexto y sus potenciales contribuciones a la formación general de los sujetos.

## La categoría “popular”

Si bien hay cierto grado de acuerdo sobre trabajos teóricos relacionados con lo popular considerados clásicos (Bajtín, Burke, Gramsci, Bollème, Ginzburg, Escuela de Birghmingan, Escuela de Frankfurt), no puede estimarse como un campo donde existan consensos estructurales en torno a categorías teóricas desde donde abordarlo, partiendo desde una perspectiva latinoamericana y teniendo en cuenta que es una problemática en constante movimiento. Sobre todo, a partir de que en el siglo xx, de la mano de la participación de grandes masas en la escena política, la cultura popular devino masiva.

Sin embargo, sobre la base de la referencia de Peter Burke,<sup>2</sup> podemos en-

<sup>1</sup> “Hay un desconocimiento de la propia historia vinculado tal vez con la convicción de que no existe originalidad en este continente y, por lo tanto, es posible analizar sus procesos con categorías y conceptos universales sin ningún tipo de reformulación crítica o creación autónoma”. Ver: Alcira Argumedo, *Los silencios y las voces en América Latina*, 2004.

<sup>2</sup> Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, 1991.



contrar una idea que atraviesa distintos enfoques, algunos afirmándola y otros relativizándola: la existencia en el marco de una misma sociedad de dos tipos culturales jerarquizados: alta y baja cultura. Estos polos han sido definidos según diversas visiones: oficial, dominante, hegemónica, de elite, por un lado; y popular, no oficial, subalterna, explotada, excluida, por otro. A su vez, algunos enfoques destacan el carácter heterogéneo, plural y por tanto asistemático de la cultura popular en contraposición a la sistematizada cosmovisión dominante, así como los modos en que, según sostienen distintas corrientes, estos polos se relacionan: oposición, confrontación, resistencia, circulación, autonomía, intercambio, etcétera.

A esta dicotomía inicial se agrega el hecho de una creciente influencia del proceso de industrialización sobre el arte y la cultura, desde el advenimiento y consolidación del capitalismo en los albores de la modernidad hasta la actualidad; desde la invención de la imprenta (el libro como producto industrial y de masas) hasta los medios masivos de comunicación y la denominada industria cultural contemporánea. Por lo tanto, la creciente posibilidad de “reproductibilidad técnica” del arte, condenada por algunos y alabada por otros, configura un tercer elemento que atraviesa los debates y enfoques contemporáneos: la denominada cultura de masas. Para algunos autores supone una terceridad a la dicotomía “alta y baja cultura” que agregan al esquema jerárquico en distintas posiciones –entre medio o debajo de las categorías clásicas–, según la valoración que hagan de la misma.

Algunos enfoques, en tanto, simplemente separan a la cultura de masas como un tipo cultural distinto, ni alto ni bajo, ni popular ni de elite, mientras que otros la postulan como una instancia superadora que sintetiza democráticamente los apor-

tes de distintos sectores sociales. El ya clásico escrito de Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, sigue arrojando luz en torno al tema.<sup>3</sup> Sus afirmaciones respecto al carácter necesariamente masivo e industrial que adquieren distintas expresiones artísticas o culturales, tanto en el proceso de producción como de circulación en el marco de las sociedades contemporáneas de tipo industrial, resultan evidentes. Sobre todo en la constatación de que este carácter masivo no ha sido exclusivo de las sociedades capitalistas: desde los regímenes comunistas (URRSS y China) hasta los fascistas (Alemania e Italia) han desarrollado este tipo de cultura de masas. En este contexto, resulta pertinente la observación de Eco respecto al carácter aristocrático (y por tanto preindustrial) de quienes demonizan lo masivo y de quienes lo juzgan como un disvalor:

Y no carece ciertamente de motivos buscar en la base de todo acto de intolerancia hacia la cultura de masas una raíz aristocrática, un desprecio que sólo aparentemente se dirige a la cultura de masas, pero que en realidad apunta a toda la masa [...] Porque en el fondo existe siempre la nostalgia por una época en que los valores culturales eran un privilegio de clase y no eran puestos a disposición de todos indiscriminadamente.<sup>4</sup>

En este sentido, y en relación con la transformación histórica del concepto señalada por Burke, respecto del tránsito de “lo popular” como lo hecho por el pueblo, hacia “lo popular” como lo hecho para el pueblo –típico de la cultura de masas–, es interesante pensar en los términos que propone Eco: en el marco de sociedades de tipo industrial muy pocos productos culturales escapan a la producción industrial. Por lo tanto, “el pueblo” no hace directamente sus canciones como así tampoco su ropa,

<sup>3</sup> Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, 2008.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 53.



sus herramientas de trabajo, sus imágenes, su literatura, sus juegos, sus medios de transporte, etcétera.

Ahora bien, si pensamos que los distintos modelos culturales se relacionan en términos de dominación (clase dominante y clase subalterna), como propone Antonio Gramsci, resulta razonable pensar, en el contexto del capitalismo monopólico en que vivimos, que una industria cultural concentrada sólo promueve manifestaciones culturales y artísticas inherentes a los intereses y a la cosmovisión dominante. De este modo estaríamos adhiriendo a las críticas que se le hace a la cultura de masas desde perspectivas cercanas a la Escuela de Frankfurt, aquellas que, genéricamente, Eco denomina como posiciones “apocalípticas”. Pero resulta que, en tal caso, el problema radicaría en la concentración de los medios (de producción y circulación simbólica) y no en la potencial masividad que estos promueven y producen.

Por otro lado, y eludiendo la tentación de orientar el análisis cultural por caminos un tanto esquemáticos y deterministas, Gramsci propone el concepto de “hegemonía”, que representa el modo complejo y dinámico a partir del cual los intereses dominantes son incorporados por el conjunto de la sociedad como intereses colectivos. El proceso mediante el cual dichos intereses son naturalizados por los sectores subalternos como intereses comunes se desarrolla en la cultura no sin contradicciones, negociaciones e intercambios. Y tal vez éstas sean características estructurales de la cultura popular: la contradicción, el mestizaje y una tensa transformación permanente, con momentos de estabilidad y momentos de crisis y ruptura. Sin dudas, éste es el terreno en donde se dan –siguiendo con Gramsci– las manifestaciones de resistencia, no en el sentido defensivo del término, sino de resistencia a la dominación, al menos en la dimensión

simbólica de la cultura. De este modo, la hegemonía, siempre y cuando no sea debilitada o puesta en crisis, establece los límites de lo “decible”: hay cosas –el dominio– que no se nombran. Difícilmente haya censura explícita en un contexto de hegemonía, sino que, mediante sofisticados y fragmentarios discursos, se elude y deslegitima silenciosamente aquello que no debe ser dicho, límite que generalmente llega hasta el eufemismo.<sup>5</sup> Sólo cuando esta hegemonía es confrontada y/o debilitada, la violencia, aquella que se utiliza para sostener el *statu quo*, pasa de ser simbólica (silencio y deslegitimación) a ser física (represión) y, en consecuencia, la resistencia gramsciana de los subalternos pasa del plano simbólico y cultural al netamente político.

### **Música popular argentina: entre la independencia y la integración**

Reflexionar sobre la música popular en nuestro continente, tras 200 años de lucha por la independencia y la integración, es una tarea ardua y problemática, que nos permite vislumbrar ciertos aspectos de la compleja y contradictoria, aunque necesaria, unidad latinoamericana. Tal vez debido al intrincado devenir histórico que nos define y que atraviesa todas las dimensiones de nuestra cultura, esa “realidad desaforada” a la que hace mención García Márquez en su memorable discurso al recibir el premio Nobel de literatura. Un devenir particularmente desaforado y complejo en el caso de nuestro país, con sucesivas reconfiguraciones (políticas, territoriales, demográficas, culturales, etc.) y mestizajes posteriores a la declaración de su independencia: el primer modelo oligárquico de Rivadavia versus Moreno y San Martín; la separación de la Banda Oriental; Rosas y la Confederación; la reunificación unitaria de Mitre; la guerra de

<sup>5</sup> Algunos se escuchan muy frecuentemente en los medios de comunicación, donde son enunciados como certezas indiscutibles: “carenciados”, “institucionalidad”, “paz social”, “seguridad jurídica”, entre otros.



la Triple Alianza; la "Conquista del desierto" y el primer "estímulo" a la inmigración del proyecto liberal inglés de la generación del 80; las olas inmigratorias de principios y mediados del siglo xx; los primeros movimientos políticos de masas con el primer sindicalismo e Yrigoyen; el Estado de bienestar peronista, su violenta destitución y el período de proscripción e inestabilidad político institucional; la sangrienta restauración conservadora de la última dictadura militar, coronada con el menemismo, sostenida y confrontada por diversos sectores políticos y económicos hasta la actualidad.

A riesgo de incurrir en un reduccionismo, estos antecedentes, al igual que en una vasta parte de nuestro continente, han estado en gran medida atravesados por un denominador común: la lucha entre un modelo político, económico y cultural concentrado y subsidiario de intereses externos (España, Inglaterra, EE.UU.-URRSS y la Unión Europea), y un modelo de desarrollo con cierto grado de autonomía política y cultural y mayores niveles de distribución de la riqueza. En este marco es que intentamos analizar el desarrollo de nuestra música, que, si bien como toda nuestra cultura se ha visto comprometida con esta permanente tensión, se resiste a ser clasificada o tal vez cosificada, y mucho menos a quedarse quieta. Su relación incondicional con la danza y con la palabra torna más estériles los intentos de abordarla con métodos de análisis de sesgo racionalista provenientes de la música clásico-romántica europea o de las sucesivas vanguardias estéticas de la modernidad tardía. Y sus vínculos permanentes con diversos tipos de fenómenos socioculturales contradicen la autonomía del arte declarada en los albores del iluminismo europeo, ratificada por el romanticismo alemán y practicada por la música académica contemporánea.

La independencia del objeto estético moderno (en este caso la música) respecto de diversas funciones sociales (identidad y pertenencia cultural, geográfica, de clase, generacional, etc.) y de distintos tipos de rituales (religiosos, políticos y otros), no ha sido un fenómeno muy característico de la música popular latinoamericana, sino todo lo contrario. Rasgos formales, poéticos e interpretativos de distintos agrupamientos genéricos dan cuenta de múltiples interrelaciones con las funciones mencionadas. Por lo tanto, cualquier análisis crítico en torno de la categoría "popular" en el marco de las sociedades contemporáneas latinoamericanas ofrece profundas resistencias a algunos posicionamientos, muy instalados, que subyacen tanto en ámbitos académicos como en cierto imaginario colectivo. Fundamentalmente, ofrece resistencias frente a aquellas concepciones de tipo sustancialistas en las que predomina la idea de una esencia cultural mítica, auténtica y legítima, portadora de la identidad de un pueblo, cristalizada en un determinado momento y permanentemente amenazada por el paso del tiempo. Concepción estática, y por lo tanto inmutable, de una identidad que se cosifica en algunas expresiones culturales concretas.

Dentro de estas concepciones sustancialistas podemos distinguir dos grandes corrientes: aquella en la que prevalece la idea de que la cultura "auténtica" está determinada a partir de cierta ligazón con la tierra, el pago o región en donde se vive, a la que se suele denominar telúrica; y aquella que enfatiza aspectos biológico y genéticos (raciales y étnicos)<sup>6</sup> como predeterminantes de la identidad cultural. En la concepción folclórica latinoamericana se sintetizan ambos posicionamientos y, según la región y su historia política y demográfica, prevalece alguna por sobre otra. Recordemos que el folclore es una categoría construida en

<sup>6</sup> El concepto de raza, y su derivado "etnia", ha sido ampliamente discutido por distintas disciplinas y enfoques que en términos generales concluyen que las razas no existen en el género humano, y que las semejanzas epidérmicas no involucran ningún otro rasgo biológico genético.

ARTÍCULOS



Europa en el siglo XIX durante el movimiento histórico denominado Nacionalismo romántico, que sirvió de sustento filosófico al proceso de configuración, unificación y disputa política y cultural de los incipientes Estados Nación.<sup>7</sup> En algunos casos, como justificación del colonialismo y el expansionismo, en otros, como mecanismo de defensa frente a esa amenaza.

De este modo el folclore, como arqueología cultural, dotaba de un sentido metafísico y paradójicamente científico al proceso político y económico y tenía como finalidad última descubrir la fisonomía del “espíritu” o la “esencia cultural” de un país determinado, sin discutir la existencia o las condiciones de existencia de dicho espíritu. Existía la necesidad de “descubrir” –en realidad, de construir– cualidades culturales comunes entre los habitantes de los nuevos Estados, de aquellos que estaban amenazados por sus vecinos o habían sido invadidos. Por supuesto que este movimiento expresaba y anticipaba, también en Europa, las contradicciones y la incipiente crisis de las sociedades industriales.

Uno de los objetivos explícitos de quienes institucionalizaron las indagaciones folclóricas fue “rescatar” y preservar ciertas tradiciones y costumbres que, desde un punto de vista social, estaban siendo amenazadas por la creciente urbanización y proletarización de los sectores populares. Esto explica, en parte, la idealización bucólica de un campesinado imaginario como paradigma del “auténtico modo de ser”, e, indirectamente, la deslegitimación de la nueva cultura popular, urbana e industrial. A su vez y en apariencia, el folclore –como categoría que rotula una parte de la cultura popular– representaba cierta reacción de sectores letrados a una concepción de la realidad sociocultural e histórica linealmente evolucionista y etnocéntrica (centroeu-

ropea, monoteísta, liberal y machista) y por tanto positivista. Pero, paradójicamente, tanto la metodología adoptada para su investigación –una suerte de empirismo cultural que tiende a cosificar las expresiones culturales y a clasificarlas–, y también sus hipótesis y conclusiones, como el esencialismo cultural que subyace en todas sus afirmaciones, resultan ser profundamente positivistas.

### **Identidad musical argentina en la constitución del Estado Nación: barbarie gaucha y barbarie urbana**

Repensar las grandes conceptualizaciones en torno de “lo popular” (Gramsci, Bakhtin, Hall, Guinzburg, Eco) en nuestro contexto latinoamericano implica un gran desafío. Y nuestro país no es una excepción, sino una confirmación, tal vez extrema, de ese desafío. Haciendo un gran esfuerzo de síntesis histórica, podemos decir que el nuestro es un país con un proceso de industrialización tardío e incompleto y, por tanto, económica y políticamente dependiente: un primer modelo agroexportador impuesto por la generación del 80; un desarrollo industrial incipiente con Yrigoyen y Alvear, profundizado, nacionalizado y sostenido por el peronismo; y un proceso progresivo de desindustrialización, endeudamiento, concentración y extranjerización de los bienes que se inició durante la última dictadura y se continuó durante la década del 90.

Esta situación tiene su correlato en la producción, circulación –con las respectivas instancias e instituciones de legitimación– y apropiación del arte. Por lo tanto, la sociedad industrial, lúcida y señalada por Eco como marco para el desarrollo de la cultura de masas, tendría en nuestra realidad nacional y continental una serie de matices significativos. En nuestro panorama cultural,

<sup>7</sup> La primera utilización formal del término *folclore* se le adjudica, no casualmente, a un arqueólogo inglés llamado Williams Thoms, en 1846, aunque el prefijo proviene del alemán *volk* y fue utilizado por muchos intelectuales de toda Europa a comienzos del siglo XIX.



además de las profundas asimetrías derivadas de la inequidad social, existen desarrollos culturales acordes con distintas realidades regionales e históricas. Podemos observar, en función del momento histórico como así también de la región (cultural y geográfica) en que se han desarrollado, procesos diacrónicos y sincrónicos muy diversos.

Esta complejidad no puede analizarse por fuera de la traumática fragmentación política de América Latina a lo largo del siglo XIX, y atravesada en nuestro país por una dicotomía política fundacional heredera también de las confrontaciones ideológicas posteriores a la Revolución de Mayo: el interior versus Buenos Aires; unitarios liberales (autonomistas o centralistas) versus federales (neofeudales o revolucionarios). Esta situación tal vez dé cuenta de la existencia de dos grandes grupos genéricos representativos de la identidad musical fundacional: el denominado folclore argentino, derivado de la zamacueca o “ternario colonial” y la música binaria del altiplano; y la música rioplatense argentina, fundamentalmente el tango y la milonga.<sup>8</sup>

Al interior de cada una de estas realidades confrontadas existen, a su vez, tensiones, disputas, contradicciones de clase y heterogeneidades identitarias (generacionales, regionales, etc.) atravesadas diacrónicamente por la historia. Sin duda, las disputas entre estos dos bloques políticos, desplegadas a lo largo de un siglo muy significativo en el proceso de configuración de nuestro país –desde la independencia hasta la etapa denominada de “democracia ampliada” encabezada por Irigoyen–, han tenido un fuerte y vigente impacto en el es-

cenario cultural argentino. De este modo, el interior, empobrecido desde la economía colonial pero tenaz opositor a las políticas de dependencia –fundamentalmente las implementadas por la generación del 80–, con mayor ascendencia aborigen en su proceso de mestizaje, productor de materias primas de origen agropecuario, y por lo tanto rural, incorporó el paradigma folclórico proveniente de Europa, y en gran medida de sectores de elite, como el legítimo portador de su identidad.

En la ciudad puerto de Buenos Aires y sus alrededores, conducida por una elite liberal de origen mercantilista devenida en terrateniente, con abruptos crecimientos demográficos producto de las diferentes olas inmigratorias y sus consecuentes procesos de mestizaje –condensados por el grado de explotación y exclusión social al que fueron sometidos los inmigrantes y migrantes pobres–, se forjaba una identidad musical urbana a partir de la milonga bailada (heredera de diversas danzas populares europeas reinterpretadas por criollos mestizos y esclavos negros), la murga y la comparsa callejera (con antecedentes españoles y de diversas procedencias de los esclavos negros), y un tango cantado y tocado con un altísimo grado de complejidad técnica que terminó de cristalizar la identidad porteña.

En la otra costa del Río de la Plata,<sup>9</sup> y en el marco de una gran semejanza cultural con Buenos Aires, se dio un mayor y más sostenido desarrollo de la música de comparsa y procesión callejera en su versión blanca con la murga, y su versión negra con el candombe. En este último género se manifiestan en forma más clara las concepciones

<sup>8</sup> La milonga representa también al mundo semirural de finales del siglo XIX y principios del siglo XX de la periferia de la Capital Federal y el interior de la provincia de Buenos Aires. Es importante señalar que ambos grupos genéricos poseen un repertorio prolífero y de un nivel de profundidad y riqueza musical como pocos en el mundo, y dan lugar a permanentes reinterpretaciones y nuevas derivaciones extraordinarias.

<sup>9</sup> Recordemos que la Banda Oriental, posteriormente independizada con el nombre de República Oriental del Uruguay, fue forzosamente separada de las Provincias Unidas del Río de la Plata por presión e intervención de Inglaterra (Francia en menor medida), el Imperio portugués y la activa complicidad de Rivadavia, a partir de la derrota del proyecto político revolucionario encabezado por Artigas.


<sup>10</sup> En Montevideo, la población negra y sus descendientes ha sido más significativa que en Buenos Aires por diversas razones históricas (entre ellas, seguramente, Artigas ha de ser una importante).



cercanas al sustancialismo de tipo biológico genético asociadas a la raza.<sup>10</sup> Según esta concepción, las manifestaciones culturales están en gran medida predeterminadas por el color de la epidermis –la raza– y no en todo caso por las condiciones sociales que los negros compartían: ser esclavos. En este sentido, se mistifica la ascendencia con el mote eufemístico de “afro” y se realizan discriminaciones positivas (en general con la intención de reivindicar esa cultura silenciada) del tipo “la cultura o la música afro uruguaya”. Claro que deberíamos analizar, en primer lugar, si es posible encontrar rasgos culturales comunes entre las distintas regiones de donde provenían los esclavos,<sup>11</sup> y si esos rasgos tienen relación con los desarrollos criollos de dicha cultura originaria a lo largo del tiempo y las generaciones, y, en segundo lugar, por qué no se realiza la misma operación conceptual cuando se habla de otras músicas con influencia marcadamente europea y blanca (por ejemplo, nadie denomina al vals música “euro uruguaya” o “blanco peruana”).

En nuestro país, este tipo de enfoques no se ha desarrollado debido al mayor porcentaje de inmigrantes de ascendencia europea que, sumado al genocidio aborigen, terminaron de conformar la base demográfica. Situación que también ha sido exagerada desde la mirada centralista porteña, dado que sobre todo en el interior más antiguo<sup>12</sup> el mestizaje histórico ha sido más complejo y con una marcada herencia aborigen (calchaquí, araucana, guaraní, etc., rebautizados por el peronismo como “cabecitas negras”). De allí que, y en consonancia con el escenario musical descrito, los personajes paradigmáticos construidos y transformados en íconos de nuestra identidad han sido heterogéneos: desde el

gaucho nómada o montonero perseguido por Sarmiento, y luego idealizado poéticamente por la elite ilustrada, pasando por el compadrito orillero y arrabalero, hasta el inmigrante obrero y campesino que, junto con el cabecita negra que migra hacia la ciudad industrial con el peronismo, va a terminar constituyendo, junto al rock nacional, el tercer grupo de música popular representativo de la Argentina: la cumbia y el cuarteto.

Estos géneros, herederos mestizos de la polca, la tarantela y el paso doble, la cumbia colombiana y la saya boliviana, configuran el tercer conjunto de música popular argentina desarrollado desde mediados del siglo xx hasta la actualidad. A pesar de ser heterogéneas en diversos aspectos del lenguaje, estas músicas poseen rasgos comunes presentes en gran parte de la música popular latinoamericana: la danza y, en menor medida, otros rituales y usos sociales, el conflicto rítmico –expresado sobre todo mediante la superposición acentual distribuida en el registro– y la presencia protagónica de la palabra cantada, con todas sus implicancias semánticas, poéticas, políticas y sociales. Estos tres rasgos, presentes en gran parte del repertorio latinoamericano de los últimos dos siglos, dan cuenta de una historia común de luchas y ruidosos silencios, y de un obstinado presente que encuentra en la música de hoy el eco de los proyectos integradores de Bolívar, Artigas, Moreno y San Martín. 

## Bibliografía

ARGUMEDO, Alcira: *Los silencios y las voces en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones del Pen-

<sup>11</sup> Una de las principales tácticas esclavistas consistía, ni bien arribados a América los contingentes de esclavos, en mezclarlos (distintas lenguas y costumbres, a veces de manifiesta enemistad en sus lugares de origen) de modo tal de que les resultara difícil luchar unificadamente por su liberación. Ver: Luis Ferreira, *Los tambores del candombe*, 1997.

<sup>12</sup> Nos referimos a las rutas coloniales hacia el Alto Perú (centro político económico hasta la creación del Virreinato del Río de la Plata, en 1776), en mayor medida, y en menor medida hacia Chile (Cuyo) y el Litoral (Paraguay y Brasil).





samiento Nacional, 2004.

BELINCHE, Daniel y LARRÈGLE, María Elena: *Apuntes sobre apreciación musical*, La Plata, EDULP, 2006.

BURKE, Peter: *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 1991.

CONSEJO de Decanos de Facultades de Ciencias Sociales y Humanas (edit.): *Crisis de las Ciencias Sociales de la Argentina en crisis*, Buenos Aires, Prometeo, 2005.

ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, Buenos Aires, Tusquets, 2008.

FERREIRA, Luis: *Los tambores del Candombe*, Montevideo, Colihue-Sepé, 1997.

FISCHERMAN, Diego: *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

HALPERÍN DONGHI, Tulio: *Revolución y guerra. Formación de una elite dirigente en la Argentina criolla*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1972.

HOBBSAWM, Eric: *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 1999.

OCHOA, Ana María: *Músicas locales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Norma, 2003.

VARELA, Gustavo: *Mal de Tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

ZUBIETA, Ana María (comp.): *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Paidós, 2000.