El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades

Diego Madoery[1]

1 _ Profesor en Composición y Dirección Orquestal egresado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Actualmente es Doctorando en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Profesor Titular de la cátedra "Folklore Musical Argentino", perteneciente a la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P. Argentina.

Resumen

La polisemia de uso sobre el término 'folklore' como la vigencia e historia de este repertorio merecen aún ciertas consideraciones que permitan su historización. Este trabajo intenta desarrollar un marco que permita incluir la multiplicidad de expresiones llamadas "folklóricas" y a la vez establecer sus diferencias. Se propone entonces, fundamentar el término "folklore profesional" sobre las bases de los estudios de música popular y para tal objetivo se definen dos criterios para distinguir las manifestaciones musicales: el grado de profesionalización de los artistas y el grado de autoconciencia estética y/o del lenguaje musical empleado por ellos. Ambos ejes constituyen líneas continuas en las cuales es posible situar la diversidad de prácticas musicales de los géneros vinculados al folklore. El concepto de profesionalización permite vincular aspectos de las estéticas y las escenas con la formación de los músicos.

Palabras clave: Folklore, profesionalización, continuidades

El presente trabajo pretende abordar al campo del folklore musical argentino a partir de los estudios sobre música popular. Intento establecer un estado de la cuestión y, en relación a esto, proponer un marco teórico que permita incluir la diversidad de producciones musicales llamadas *folklóricas,* sin omitir sus diferencias.

Tanto en Argentina como en Latinoamérica el debate sobre la polisemia del término folklore permanece vigente al menos en ámbitos académicos. Es común escuchar términos como 'música popular de raíz folklórica', 'música criolla tradicional', 'proyección folklórica' o 'nativismo' para hacer referencia a un repertorio musical que los oyentes llaman sencillamente 'folklore'.

La historia de los estudios sobre el folklore (al menos en Argentina pero estimo que en gran parte de Latinoamérica) esta signada por una preocupación de la delimitación de lo que es y no es folklore y paradójicamente, para el mundo de los estudiosos, lo que usualmente se llama folklore, no lo es para ellos.

¿Existen diferencias entre la música que los investigadores sobre el folklore han denominado como tal y la música que relacionada a los medios masivos de comunicación se ha llamado como folklórica?

Intentaré dar respuestas a este planteo a través de una síntesis histórica de cómo se fueron estableciendo los campos y sus prácticas. El Folklore como objeto de investigación creció principalmente a partir de la antropología y sus orígenes se vinculan al pensamiento romántico del siglo XIX centroeuropeo. La necesidad de rescate de las 'antigüedades', como contrapartida de la admiración por el progreso de las sociedades europeas en la modernidad, movilizó a los primeros investigadores a conformar un objeto y metodología científica. En este sentido, se desarrollaron una diversidad de teorías que intentaron definir el sujeto *folk*, las sociedades *folk* y los bienes culturales *folk*. En esta línea, se establecieron categorías como lo tradicional, la oralidad,

la autenticidad, el anonimato, entre otras, para poder distinguir los bienes culturales folklóricos. Corresponde aclarar que, desde sus orígenes, los estudios del folklore abordaron un conjunto de manifestaciones dentro de las cuales se encuentra la música. En este trabajo se desarrollará sólo el folklore musical que es donde, probablemente, el término resulta más polisémico.

En Argentina, Carlos Vega realizó un gran trabajo de campo a partir de recopilaciones grabadas en los primeros dispositivos de registro, y un marco teórico, respondiendo a su perspectiva difusionista, sobre el folklore como ciencia, los cancioneros, las especies (o géneros) y sus orígenes (Vega 1944, 1986).

Es posible distinguir, además, otras dos formas distintas de vínculos con el objeto musical que sucedieron con anterioridad y paralelamente a los estudios de Carlos Vega y otros investigadores. Por un lado, músicos como Andrés Chazarreta, Manuel Gómez Carrillo o posteriormente Leda Valladares, entre otros, recopilaron música y la difundieron como intérpretes. Así también compusieron y/o arreglaron piezas musicales conformando un repertorio con el objetivo de ser divulgado.

Andrés Chazarreta comenzó sus trabajos de recopilación en el año 1906, tarea que desarrolló durante 50 años.[1] En el año 1911 forma su primer conjunto de arte nativo. El 10

de Abril de 1941 fundó en la Capital Federal el Instituto de Folklore que llevó su nombre y llegó a tener 72 Sucursales en todo el país.[2]

A su vez, Gómez Carrillo, comenzó su tarea de recopilador, promovido por la Universidad de Tucumán hacia 1917, desarrollando su trabajo en formato de partituras, "no con el interés del folklorista, sino como buscador de materia prima para la creación de obras académicas de inspiración nacional" (Portorrico 2004: 9).

Junto a estos músicos-investigadores, una diversidad de artistas, en grupos o como solistas, comenzó el camino de la profesionalización como músicos populares que deseaban tocar no sólo en bailes, sino también en la radio y posteriormente grabar discos. Buenaventura Luna, Carlos Montbrun Ocampo, Hilario Cuadros, Antonio Tormo, Atahualpa Yupanqui, Los Hermanos Abalos, entre muchos otros, son algunos ejemplos de los comienzos de un repertorio no tenido en cuenta en las recopilaciones de Vega, Aretz y otros estudiosos.

Octavio Sánchez, en la Introducción de su Tesis de Maestría "La Cueca Cuyana contemporánea. Identidades sonora y socio cultural", argumenta del siguiente modo esta diferenciación establecida por los investigadores para los primeros músicos que se profesionalizaron:

> … esta perspectiva estaba en sintonía con los intentos de construcción de una identidad argentina basada en "esencias" que todavía estarían "vivas" en esos remotos lugares y que era necesario "rescatar"; complementando estas intenciones con el marco difusionista, que veía que si esas músicas y danzas estaban vivas en las clases subalternas de hoy era indicio de que fueron patrimonio de la clase hegemónica de ayer, la tarea

1 _ Ver: www.andreschazarreta.com.ar

2 _ "... Enamorado de las costumbres de mi pueblo, sentí, allá por el año 1905, cuando realizaba giras de inspección escolar, la necesidad de pasar al pentagrama la música de tantos cantos y bailes que en cada punto oía con sorpresa ejecutar a gente aborigen, con toda alma y sentimiento..."
"... Así estimulado proseguí con mi trabajo sin descansar un solo momento, pero pensando para mis adentros que una recopilación folklórica no se hace sin conocer a fondo los motivos de los aires y sin vivir una vida intensamente provinciana. De ahí que mis composiciones se distinguen por la sencillez e ingenuidad con que son expuestas en el papel tratando de que sus motivos no cambien ni varíen su parte musical, por que entiendo que de querer modificarlo es ir contra la naturaleza y contra el arte tal cual se presenta a nuestros sentidos...." (Chazarreta 1948)

> se tornaba un deber, porque era sumergirse, entonces, en el pasado de todos.[3] Con estas prioridades, la música popular que en ese mismo momento los provincianos llegados a Buenos Aires estaban tocando en las radios porteñas y grabando discos en los estudios instalados en esa capital –aunque tuviera fuertes continuidades en relación con esas músicas tradicionales del interior del país– no fue considerada de interés por los investigadores (Sánchez 2004: 13).

Si bien los investigadores del Folklore prefirieron denominar a estas últimas manifestaciones como 'proyección folklórica', 'nativismo', 'tradicionalismo', entre otras, Claudio Díaz ha reivindicado el nombre de Folklore para el campo de la música profesionalizada en la industria de la música (Díaz 1999, 2001, 2006, 2009). En su ponencia "Las condiciones sociales objetivas y el proceso de enunciación en el discurso del "folklore"" (2001) Díaz propone:

> La incorporación a los modos de producción, circulación y consumo propios de la cultura de masas produce una ampliación de los mercados, y finalmente crea las condiciones para la emergencia de un campo de producción específico, que se constituye por diferenciación con otros campos relacionados con la industria cultural, tales como el rock y el tango,[4] y que adopta para sí el nombre de "folklore".[5] (Díaz 2001).

Es importante observar cómo los investigadores y los músicos profesionales pioneros construyeron su objeto y/o repertorio, estableciéndolo como tradicional, a partir de un trabajo de selección y difusión que les permitió establecer límites entre lo que es y no es folklórico.

> De tal manera, se puede afirmar que la "tradición" de la que se habla en el folklore es una "tradición selectiva" (...), es decir una determinada manera de "construir" la relación legítima con un pasado configurado a su vez mediante un proceso de selección que supone énfasis, omisiones y silenciamientos. (Díaz 2006)

Tanto los investigadores como los músicos populares que se profesionalizaron establecieron sus 'instituciones' con disputas al interior de cada una de ellas por la hegemonía en la construcción de cánones que determinaran la autenticidad de los rasgos característicos de las prácticas musicales. Es importante comprender que estos caminos circularon paralelamente y se fueron integrando progresivamente. Isabel Aretz y Atahualpa Yupanqui se conocieron en Tucumán y según comenta Pujol (2008), compartieron algunos conciertos en la década de 1940. Tanto Carlos Vega como Rubén Pérez Bugallo[6] escribieron en la Revista *Folklore*, publicación dedicada a la difusión del Folklore surgida en el boom de su profesionalización. Sixto Palavavecino fue informante de Carlos Vega en el año 1951 como lo muestra el disco que editara el Instituto Nacional de Musicología en ocasión de la reedición del libro Panorama de la Música Popular Argentina. Algunas biografías del músico relatan que por los años 50 comenzó su profesionalización. Entonces, mientras fue un informante *folk* para Carlos Vega, en su entorno cultural, Sixto buscaba profesionalizarse como artista.

En estas integraciones pareciera asumirse la continuidad entre aquel folklore anónimo recopilado por los investigadores y la música producida por los músicos populares con sus creaciones y recreaciones. Sin embargo, esta continuidad no siempre fue comprendida como tal. Si bien el objeto, como hemos descrito sucintamente,

3 _ La cursiva es del autor.

4 _ Sobre este proceso de diferenciación ver Díaz (1999)

5 _ Ver Vega (1966) y Aharonián (1997)

6 _ Rubén Perez Bugallo fue un prolífico investigador del folklore argentino. Él instituyó el término 'nativismo' para el folklore profesional tal como lo denominamos en este artículo.

es complejo, es posible establecer dos grandes líneas de pensamiento que podrían encontrarse en cualquiera de los caminos mencionados anteriormente.

Por un lado, las posturas más 'esencialistas', que manifestaron los constructores de la disciplina de estudio, se vinculan en cierto grado de estatismo en la categorización de los fenómenos y bienes culturales llamados *folk*. Para esta perspectiva el objeto-sujeto-bien cultural *folk* es determinable a partir de sus cualidades y estas constituyen la esencia de la tradición y de los rasgos identitarios de una región o país.

Por otro lado, se desarrollaron posturas críticas a estos pensamientos, entre los cuales es posible mencionar a García Canclini en su libro *Culturas Híbridas* (1995). Si bien el autor en este libro refiere principalmente a las artesanías, dedica varios capítulos a relativizar los presupuestos de la Carta del Folklor Americano elaborada por un conjunto representativo de especialistas y aprobada por la OEA en 1970 (García Cancilini 1995: 199).

Aunque el mismo Carlos Vega reconoció en sus últimos años la importancia y la necesidad del estudio de la música popular proponiendo un nuevo término: *mesomúsica,*[7] fueron los estudios de música popular producidos principalmente en Inglaterra a partir de la década de 1980, quienes abordaron más exhaustivamente la constitución de un objeto que incluyó a la música que circula por los medios masivos y la industria de la cultura. Esta nueva perspectiva ha integrado al folklore dentro del contexto de la música popular lo que supone el reconocimiento de las continuidades entre los músicos y sus músicas a través de sus distintas formas de profesionalización.

Como lo menciona Richard Middleton en *Studying Popular Music* (1990): tanto la tradición como la oralidad y la autenticidad, pueden ser analizadas en la música popular.

> Esto abre el camino para estudiar la *continuidad* y *comunalidad* de *cualquier* práctica musical… Una conclusión clara es que las grabaciones, lejos de amenazar la existencia de aquellas músicas, les han dado valor a su vitalidad continuada; y en el proceso han ayudado a articular identidades étnicas y subculturales (Middleton 1990: 132).[8]

Middleton observa que tanto la tecnología como la mediatización no produjeron rupturas en las prácticas folklóricas sino más bien transformaciones dentro de estas continuidades.

> Por supuesto, mientras que los discos y los cassettes no han tenido –como ha sido profetizado- el efecto de detener la recreación (la continua aparición de covers y nuevas versiones demuestran esto) o de destruir la continuidad de la tradición (como muestra los revivals en las listas de éxito, programas de nostalgia, o presentaciones de 'edad dorada' en la radio, y estilos 'subculturales' y minoritarios de larga data), es verdad que la naturaleza de la memoria y la tradición ha cambiado. Se han vuelto mucho más heterogéneas y fluidas, las nuevas producciones se mediatizan y cambian más rápido, la 'unidad de continuidad' probablemente sea mucho más corta (las tradiciones son medidas en

7 _ En su libro las Danzas Populares Argentinas, al referirse a la zamacueca dice: "Esta 'zamba' ultralenta y esta 'cueca' ultrarrápida que actualmente ejecutan los tradicionalistas, son pura adulteración porteña. No existen como danzas diferenciadas en el terreno folklórico argentino" (Vega 1986: 16). Se observa en este párrafo cómo, por la década del 50, Vega todavía estaba más interesado en separar los campos antes que ver sus continuidades.

8 _ "This opens the way to studying the continuity and communality of any musical practice … One clear conclusion to emerge is that recordings, far from threatening the existence of these musics, have encouraged their continued vitally; and in the process they have helped to articulate ethnic and subcultural identities". La traducción es propia. Las cursivas pertenecen al autor.

años o incluso meses antes que en generaciones). Y esto hará que sea mucho más necesaria la investigación empírica de esta área más compleja, afectando la estructura tanto de repertorio como de audiencias (Middleton 1990: 135-136).[9]

La tradición es comprendida como la vigencia en *comunalidad*; la oralidad como medio de transmisión que se mantiene en prácticas que se desarrollan a partir de los discos o de los festivales; y la autenticidad como formas de apropiación dinámicas colectivamente aceptadas.[10]

La inclusión del Folklore dentro de la Música Popular, reconociendo su incorporación a los medios masivos, no implica dejar de lado otras formas de transmisión y circulación de los bienes culturales. Este campo mantiene vínculos de diverso grado con aquellos otros repertorios y formas de hacer música. Héctor Roberto Chavero, del mismo modo que Carlos Vega o Manuel Chazarreta, realizó una serie de viajes donde buscó comprender los distintos personajes del ámbito rural argentino (y sus músicas), antes de construirse como Atahualpa Yupanqui. Asimismo, los músicos no profesionales que continúan cantando un repertorio tradicional mantienen, hoy, algún contacto con la música de los medios masivos y también son permeables a esta.

> Cualquiera sea su acercamiento, la mayoría de los folcloristas actualmente acordarían sobre la importancia de la *interacción* entre lo que ellos toman como música folk y otras músicas; y ellos en general estarían largamente de acuerdo en que la música folk misma, raramente es homogénea sino que está sujeta a especificaciones geográficas y sociales, cambios históricos y estratos culturales (*Ibídem*: 128).[11]

Se propone, entonces, el término de *Folklore Profesional* para este campo conformado por actores que disputan la continuidad y variación de los géneros, sus prácticas musicales y los circuitos de difusión. De este modo, se pretende incluir esta diversidad de prácticas, estableciendo sus diferencias, a partir de dos criterios relacionados entre sí: el grado de profesionalización de sus músicos y producciones y el grado de conciencia estética y/o del lenguaje musical utilizado por los músicos.

El adjetivo 'profesional' permite distinguir el conjunto de prácticas musicales, sus géneros y artistas de, por un lado, el folklore como forma particular de circulación de saberes y bienes culturales y por el otro, de aquellos músicos y prácticas que no buscan insertarse en los circuitos profesionales, que podrían denominarse como *amateurs*.

El concepto de profesionalización se entiende en relación al músico como trabajador en la cultura. En este sentido, se incluyen aquí, todas las competencias artísticas necesarias para desarrollar su trabajo de músico en los distintos circuitos de circulación: festivales, peñas, discos, radios, etc. La profesionalización se constituye en una trayectoria

9 _ "Of course, while record and tape have not – as often prophesied – had the effect of stopping re-creation (the continual appearance of 'covers' and new versions demonstrates that) or of destroying the continuity of tradition (as shown by revivals in the carts nostalgia programmes and 'golden oldie' presentations on radio and long-lived 'subcultural' and minority styles), it is true that the nature of memory and tradition has changed. They become much more heterogeneous and fluid, the inputs mediated and turned over faster, the 'unity of continuity' probably much shorter (traditions measured in years or even months rather than generations). And this will make the much needed empirical investigation of this area more complex affecting the structure of both repertories and audiences." (La traducción es propia. Las comillas pertenecen al autor).

10 _ "…, just as within the discredited concept of 'folk' hide real processes which may still be identified – continuity and active use, together forming tradition – so from the debris or 'authenticity' we may rescue a useful notion: that of appropriation." (Ibídem: 139) "…, así como dentro del desacreditado concepto de 'folk' se ocultan procesos reales lo cuales pueden todavía ser identificados – continuidad, y uso activo, que juntos conforman la tradición – así también de los escombros de la 'autenticidad' podemos rescatar una noción útil: la de apropiación" (La traducción es propia. Las cursivas y comillas son del autor).

11 _ "Whatever their approach, most folklorists now would agree on the importance of interaction between what they take to be folk music and others music; and they would largely agree that folk music itself is rarely homogeneous but is subject to social an geographical specification, historical change and cultural layering" (La traducción es propia. La cursiva es del autor).

donde los músicos disputan un mejor lugar en el campo, lo que se evidencia en el reconocimiento artístico por parte del público y la crítica especializada y por la obtención de mejores condiciones laborales (réditos económicos, mejores condiciones para los espectáculos - sonido de amplificación, asistentes de escenario, etc.-, mejores condiciones de grabación para los discos, mejores condiciones de traslado y hotelería en viajes, entre otras).

En este trabajo no intento dilucidar los problemas que emergen de la puesta en valor económico de la música. Solo pretendo observar a la profesionalización como las condiciones laborales que se negocian continuamente y que tienen vínculos con los valores estéticos puestos en cada momento o escena musical[12] en los modos de ejecución, composición y arreglo. En este sentido, la trayectoria de profesionalización es entendida aquí no solo por las competencias musicales de los músicos sino también por el reconocimiento de éstas dentro del campo. El músico que realiza su actividad exclusivamente por mero placer no se profesionaliza y por lo tanto no disputa un lugar en el campo.

Los géneros musicales, situados en cada escena musical, configuran un conjunto de rasgos estilísticos relacionados a las posibilidades de reconocimiento de los artistas. Por ejemplo: en algunas escenas, la afinación exacta de las guitarras puede ser una pauta requerida para su ingreso y en otras, no. Existen escenas donde se privilegia la danza y por lo mismo, las reglas de ejecución están necesariamente ligadas a satisfacer este objetivo: cierta cualidad de tempo estable, privilegio de géneros en *tempo* rápido, y respeto a la formas. En algunas escenas, como sucede en los grandes festivales, algunos grupos pueden intercalar algunas piezas con cierto grado de arreglo junto a otras en un formato más tradicional.

La puesta en juego de valores musicales tanto en las formas de interpretar como de arreglar y/o componer de los músicos constituye un factor en la profesionalización y se relaciona con el otro criterio propuesto: el grado de conciencia estética y/o del lenguaje musical utilizado por los músicos. Cuando el grupo Los Chalchaleros decidió unificar su vestuario así como también aspectos de su forma de interpretación vocal e instrumental tomaron decisiones estéticas sobre su producción. Aquí también aparecen diversos actores además de los músicos: los productores musicales, los dueños de las compañías discográficas, de las radios y los productores de festivales.

Cada cual contribuye a establecer estas condiciones de profesionalización que configuran estéticas. Ahora bien, el campo se encuentra siempre en disputa por su hegemonía. Si bien los cambios no se producen, generalmente, por grandes rupturas, los actores van proponiendo modificaciones.

Mercedes Sosa junto a otros artistas presentaron un Nuevo Cancionero por Manifiesto pero también en sus prácticas musicales.[13] Distintas transformaciones han sucedido antes y después de este cancionero. El Atahualpa Yupanqui de las primeras grabaciones tiene un registro más agudo y nasal que en los registros de su etapa de madurez. ¿Fue solo un cambio fisiológico en su voz o tomó decisiones sobre su timbre? Los grupos vocales de la década de 1960, las nuevas armonías introducidas por el Cuchi Leguizamón, Tito Francia y Raúl Carnota, las nuevas instrumentaciones sucedidas a partir del vínculo con músicos del jazz y del rock son algunas de las transformaciones que han sucedido en el campo, desde la década del 50.

12 _ El concepto de escena musical proviene de estudios sobre contextos musicales alternativos, principalmente del rock (Shuker 1998). Implica a un conjunto de actores y producciones relacionadas a un género o un conjunto de géneros vinculados, localizados en algún lugar y algún período de tiempo. La escena supone condiciones de profesionalización en cada género o conjuntos de géneros.

13 _ Me refiero al Manifiesto del Nuevo Cancionero lanzado el 11 de septiembre de 1963 en el Círculo de Periodistas de la ciudad de Mendoza y firmado entre otros por: Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Manuel Matus, Eduardo Aragón y Tito Francia, entre otros.

Ahora bien, ¿cada cambio ha conseguido establecerse como hegemónico para todo el campo? Evidentemente no, y esto se demuestra en la diversidad de manifestaciones que disputan este repertorio. La dinámica del campo no se produce por la secuenciación de estilos, sino más bien por una superposición de luchas estéticas que disputan la aceptación del público. En algunos momentos, la lucha no fractura el campo sino que genera escenas paralelas con instituciones propias.[14]

El grado de profesionalización y la búsqueda de desarrollos estéticos de los músicos, son criterios que permiten tanto diferenciar como establecer continuidades entre las producciones musicales de este complejo campo cultural.
De este modo, la dicotomía 'rural – urbano' es entendida como un camino necesario para la profesionalización. Los opuestos 'tradicional – moderno', (como 'tradición – innovación') son comprendidos como disputas dentro del campo entre las prácticas hegemónicas productoras de cánones y las que subvierten las reglas de los géneros, cuestionando las escenas canónicas o configurando escenas paralelas. La oposición 'local – global' constituye niveles de apropiación y antigüedad de los rasgos que caracterizan a los géneros en sus escenas. Finalmente, la dicotomía entre prácticas musicales dentro y fuera de los medios masivos de comunicación es vista aquí como diversos grados de inserción, de posibilidad y de voluntad de profesionalización.[15]

El Folklore Profesional es simplemente folklore para los músicos y su público. El presente trabajo establece un marco necesario para los campos de la investigación y de la enseñanza. Es en estas instituciones donde la polisemia del término ha generado fragmentaciones que necesitan ser revisadas.

14 _ Ver Díaz (2009)

15 _ La descripción del modelo propuesto no desconoce las dificultades que implica profesionalizarse con pocos recursos en el contexto de rápidas transformaciones en las que se encuentran las industrias culturales.

Referencias bibliográficas

Aharonián, Coriún. 1997. "Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero". *Revista Musical Chilena*, No. 188.

Díaz, Claudio. 1999. "Rock y folklore. Estrategias de legitimación en la cultura de masas". En, *El canto exacto. Jornadas de literatura "Creación y conocimiento desde la cultura popular"*. Córdoba: Cátedra de Literatura Argentina I y II, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

_____ 2001. "Las condiciones sociales objetivas y el proceso de enunciación en el discurso del "folklore"". Ponencia presentada en el Congreso Internacional en Homenaje a Noé Jitrik UNIVERSOS DISCURSIVOS: *La palabra que no cesa,* Puebla y México DF, 18 al 22 de junio de 2001. Organizado por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, la Universidad Autónoma de México, la Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco, la Universidad nacional de Buenos Aires y la Universidad nacional de Córdoba.

_____ 2006. "El Nuevo Cancionero. Un cambio de paradigma en el folklore argentino". En, Costa, R. y Mozejko, D. *Lugares del decir II. Competencia social y estrategias discursivas*. 207-251. Rosario: Homo Sapiens.

_____ 2009. *Variaciones sobre el ser Nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino.* Córdoba: Ediciones Recovecos.

García Canclini**,** Néstor. 1995 [1992]. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Middleton, Richard. 1990. *Studying popular music.* Philadelphia: Open University Press.

Portorrico, Emilio Pedro. 2004. *Diccionario Biográfico de la Música Argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: Edición del autor.

Pujol, Sergio. 2008. *En nombre del folklore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*. Buenos Aires: Emecé

Sánchez, Octavio. 2004. *La Cueca Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y sociocultural.* Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, Universidad Nacional de Cuyo.

Shuker, Roy. 1998. *Key Concepts in Popular Music*. Londres: Routledge.

Vega, Carlos. 1944. *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Losada.

_____ 1986 [1952]. *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

_____ 1979 [1966]. "Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos". En: *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega",* Buenos Aires: UCA-FACM, año 3, Nº 3.

Recursos en línea:

Chazarreta, Andrés. 1948. Diario El Liberal-Santiago del Estero- Numero del Cincuentenario- 3 de noviembre de 1948. ‹www.andreschazarreta.com.ar› [Consulta: noviembre de 2009]