

Una propuesta para el estudio de la música popular argentina y latinoamericana a partir de su interrelación con el contexto, con otras artes y con los medios

DUARTE LOZA, Daniel / UNLP, IPEAL; UBA, FFyL; CSMMF – dduarteloza@gmail.com

Eje: Perspectivas teórico-metodológicas en el estudio de la música popular

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Arte indisciplinario – Argentina – América Latina – Herramientas conceptuales – Perspectiva múltiple.

Resumen

Los estudios de la música popular argentina y latinoamericana han adquirido, en la actualidad, un protagonismo necesario y ocupan —como era requerido hacía mucho tiempo— espacios institucionales desde finales del siglo XX. Sin embargo, en muchos casos las herramientas conceptuales utilizadas para realizar estos estudios responden a paradigmas heredados de la música culta de procedencia centroeuropea o bien, a partir de la segunda mitad del siglo XX, a principios renovados, en parte, por la música estadounidense de vanguardia (surgida también a la luz de la influencia de varios compositores europeos emigrados a los Estados Unidos con —y luego de— la Segunda Guerra Mundial). Ocurre entonces que al pretender aplicar estas herramientas se limita y se restringe la música abordada porque no responden específicamente a los fenómenos a estudiar. Ante esta constatación proponemos, de manera sucinta, una serie de herramientas conceptuales para lograr un acercamiento más profundo a la música popular argentina y latinoamericana a partir de una perspectiva múltiple, indisciplinaria y pluridireccional.

Perspectiva múltiple, indisciplinaria y pluridireccional

Todo planteo destinado a abordar el estudio de las propuestas y de las realizaciones musicales populares de la región, desde el hoy, debería ser encarado, necesariamente, a partir de una perspectiva múltiple, indisciplinaria y pluridireccional: contemporánea, heterodoxa y poliédrica. Este enfoque abierto nos habilita varias posibilidades angulares a la vez y su amplitud entronca con nuestra voluntad de adentrarnos en el fenómeno de la música popular argentina y latinoamericana a partir de una mirada panorámica pero, también y sobre todo, de —y desde— una escucha polifónica. Nos interesa indagar, fundamentalmente, en la música popular de la región como un proceso integral que se ve retroalimentado mediante la vinculación de los campos centrales del arte y de la cultura contemporánea, entre sí, y, de este modo, se convierte, a su vez, en un factor determinante para el afianzamiento de América Latina. En este sentido, el estudio de los distintos procesos históricos (sociales, políticos, económicos) —y los transitados en común, que son muchos—, sus vínculos con la geografía cultural y sus relaciones con las concepciones estéticas reinantes resultan determinantes para establecer una manera particular de producir artísticamente en esta región del mundo.

Proponemos además el estudio vinculante de las artes sonoras y musicales, las artes plásticas y visuales y las artes del movimiento y el cuerpo de América Latina como disciplinas que se relacionan activamente, en diálogo permanente entre sí y, también, con las causas sociales. Estas relaciones son fundamentales, desde nuestra aproximación. La música popular siempre implica otras dimensiones de lo artístico que tan solo lo sonoro. Una canción requiere de una lírica por tanto es poesía y música sin supremacías. Una músicaailable no se queda solo con lo sonoro, necesita de una danza. El estudio de la historia (las historias) de la música popular argentina y latinoamericana surge de esta manera como un espacio necesariamente interdisciplinario o, más bien, indisciplinario —desdibujando ciertas delimitaciones constrictivamente disciplinarias— (Duarte Loza, 2012a, 2012b, 2015 y 2018). Por otro lado, Juan Pablo González (2013) citando a Marcón nos hablará de la misma música como una práctica transdisciplinaria: «una agrupación musical, donde cada instrumento es un saber particular o disciplinario, mientras que la música resultante de su accionar comunitario es la síntesis superadora de esos saberes individuales» (p. 49).

Antropofagia cultural

En América Latina se profundizará, en la idea de convertir al tabú en tótem, en la posibilidad de transformar en valor positivo lo negativo (De Andrade, 2008).¹ El concepto de antropofagia cultural impulsado a partir del año 28 del siglo XX por el poeta modernista brasileño Oswald de Andrade, desarrollado, luego, por los poetas concretos brasileños a partir de los años 50 intentará instalar como realidad, esta magia chamánica latinoamericana. Los bárbaros caníbales, los Calibanes de la América indígena (Fernández Retamar, 2004), se asumirán como antropófagos en pleno siglo XX y propondrán la teoría de la deglución, asimilación y devolución de los productos culturales del mundo, filtrados y reelaborados por el propio cuerpo latinoamericano. Se trata ni más ni menos que de una revisión —y de una reversión— de la historia que oprimió, sentenció y silenció millones de cuerpos en América. Así, esta herramienta eminentemente provocadora, motivará el surgimiento de varias expresiones artísticas en Brasil y permitirá analizar varios fenómenos surgidos en el resto de América Latina que establecerán un diálogo de igual a igual con los movimientos artísticos de los países centrales del mundo. Un claro ejemplo es el movimiento neo-antropofágico —así denominado por Caetano Veloso, uno de sus impulsores (De Campos, 1968/ 2003)— de la Tropicália. Con la cara visible de la música popular será un movimiento aglutinador de otros movimientos (Duarte Loza, 2012c, 2013b y 2018) que sabrá aprovechar muy bien todos los recursos artísticos, tecnológicos y mediáticos de su época.

Sin la capacidad de entendimiento que nos provee, en este caso, la antropofagia cultural, sin métodos de afirmación propia en el mundo, sin una *Weltanschauung*² (De Andrade, 2008) fundamentada, el arte propagado por los países centrales parecería convertirse —mediante el uso de los medios masivos de comunicación y, también, a través de las formas consagradas, por la cultura occidental, para la obtención de prestigio artístico—, en el único arte posible. Como correlato, la hegemonía del discurso también arrastra —y, fundamentalmente, nos impone— ciertas formas de producción. Aquí es donde entramos, fuertemente, en discusión; ya que las formas de producir, propias de Latinoamérica, difieren, ostensiblemente, de las formas de producir de los países centrales.

¹ Provocación de Oswald de Andrade a partir de «Tótem y Tabú» términos elegidos por Freud como antagónicos (De Andrade, 2008).

² En los términos del filósofo alemán Wilhelm Dilthey. Esta palabra traducida literalmente significa visión del mundo y es mayormente empleada en castellano como cosmovisión (Duarte Loza, 2018). Así, en alemán, parece escrita en los textos de Oswald de Andrade como en «La crisis de la filosofía mesiánica» su tesis para el concurso de la Cátedra de Filosofía de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de San Pablo en 1950 (De Andrade, 2008).

Ser y estar (sentado y parado)

El ser y el estar (Kusch, 1962) en este lugar del mundo son esencialmente diferentes que en los países centrales (empezando por la lengua: tanto en los países de habla inglesa, como en los de habla alemana o francesa, ambas posibilidades ontológicas se resumen en un solo verbo con la consiguiente limitación: *to be*, *sein* y *être*, respectivamente). La raíz etimológica latina de SER deriva de dos verbos (Cullen, 2018)³: de *esse* en su infinitivo y de *sedere* (estar sentado) en sus conjugaciones; por otro lado la de ESTAR proviene de *stare* (estar parado). Por eso Kusch, aprovechando estas diferencias etimológicas que son, también, diferencias de actitud y de disposición corporal, nos va a hablar de un SER fundamento e igual a sí mismo —ligado, preponderantemente, a Europa— y de un ESTAR americano más pujante y visceral, preparado para la marcha, para el andar. Esta discusión ontológica, también encuentra diferencias cuando se aborda —concretamente, más allá de degluciones y devoluciones metafóricas en el ámbito cultural— la temática específica de la injerencia del cuerpo en relación con la vida cotidiana y con las expresiones artísticas. Nos lleva a pensar en una diferencia de la presencia corporal en nuestras acciones y, en el arte específicamente, nos hace considerar nuestra capacidad performática. En términos musicales, la música de concierto heredada de Europa es una música que mayormente se tocará sentada (música y ser) y de manera antagónica la música popular latinoamericana se tocará, mayormente, de pie (música y estar).

Proxémica

Según los estudios de la proxémica,⁴ en la sociedad alemana, por ejemplo, el espacio vital necesario para cada persona es mayor que en América Latina y la menor distancia social promedio entre dos personas —para evitar incomodidad—, no debería ser inferior a los 60 cm.⁵ Para constatar este vínculo con una expresión artística en particular tomamos por caso al tango. Más allá de su capacidad migratoria y de su diseminación en el mundo (su nomadismo según Pelinski, 2000), el tango como baile es una expresión artística propia de América Latina

³ Cfr. Pensamiento Americano UNTREF. (23 de marzo de 2018). Ser y estar del latín al castellano. // *Jornadas Pensamiento de Rodolfo Kusch* [video]. Maimará, Jujuy, 2012 Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=URjcl8Bo9wY>

⁴ Es —según el antropólogo Edward T. Hall (1990)— la distancia mensurable entre dos personas mientras interactúan entre sí.

⁵ Datos aparecidos en nota publicada por la BBC basada en una entrevista realizada al especialista en ceremonial (de Alemania) Hans-Michael Klein. Cfr. «En Alemania quieren prohibir los besos en el trabajo», 12 de agosto de 2011. BBC. Recuperado de: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/08/110811_alemania_besos_trabajo_lr

(más precisamente, oriunda del Río de La Plata) que, por la falta de proximidad en la vida cotidiana, no se hubiera originado, jamás, en un país —con las distancias que evidencia la proxémica— como Alemania (aunque hoy en día esto no inhabilite a los alemanes a aprender a bailar tango y hasta participar en el campeonato mundial de baile de tango que se realiza todos los años en nuestra ciudad de Buenos Aires). Nos interesa esta relación porque demuestra cuán determinante resulta ser el lugar en donde ocurre la gestación, el surgimiento, en este caso, de este baile, de esta música, de este arte y de su porqué. De esta manera se pone en evidencia que la posibilidad de concebir una danza a partir de un abrazo —y ya no de un enlace cortesano como ocurre, por ejemplo, con el vals en su origen— no sería posible en Alemania por los cánones que rigen a su cultura y a su modo de corporeizar sus vínculos sociales en la vida cotidiana. Siguiendo, entonces, a la proxémica en el plano artístico-musical nos propondremos lograr un grado de cercanía grande entre el arte y la tecnología que nos permita elaborar una poética orgánica, un programa vital y corporal.

Medios y tecnología

Por otro lado, los avances de la tecnología que transformaron, fuertemente, al *homo typographicus* (McLuhan, 1962/1998) a partir del uso de la electricidad, nos aportan datos concretos para entender, contextualmente, ciertos fenómenos artísticos producidos en la música popular de América Latina desde fines del siglo XIX hasta nuestros días. La historia va estableciendo la superposición y coexistencia de distintas maneras de entender, pensar y operar en el mundo —es decir, en el arte, de poetizar— a través del sonido y de la música y de sus posibilidades tecnológicas. Así es como:

- Artistas formados en la tradición oral (algunos, también, en la escrita) van a utilizar las grabaciones discográficas, la radio y luego el cine sonoro como vía para la elaboración de sus realizaciones y para lograr la difusión colectiva.

- Artistas que se formaron en la escucha radial (también en la tradición oral o en la escrita, como estratos superpuestos) van a utilizar la radio y van a ingresar, luego, en el cine y la televisión para realizar sus producciones y para acceder a la masividad.

- Artistas con una formación cimentada a partir de la radio, el cine y la televisión (en superposición con las capas formativas anteriores) van a introducirse en la radio, el cine, la televisión y en los medios digitales para componer sus elaboraciones artísticas y para dar a conocer sus propuestas.

En esta enumeración de posibilidades cronológicas de la formación de artistas queda evidenciada que, además, de cumplir la finalidad de difundir las producciones artísticas los medios descritos van conformando una manera de pensar, de hacer y de producir música. Hoy convivimos con todos estos medios y presenciamos, además, los primeros pasos de una generación de músicos populares formada, principalmente, a partir del uso de los medios digitales. Nuestra propuesta toma el análisis de los estratos mediáticos descrito como punto de partida y se pregunta, también, acerca del futuro de la música popular y de los medios de América Latina, pero sobre todo de las creaciones surgidas a partir de esta vinculación.

A título de ejemplo, resulta importante mencionar que la primera película sonora argentina en formato de largometraje se llama *TANGO!* y es del año 1933 (así como el primer largometraje sonoro estadounidense —el primero en incluir diálogos sonoros— es *El Cantante de Jazz* de 1927, los géneros musicales más reconocidos de cada país en ese momento). Y, en esta misma trama analítica, hay que considerar que Carlos Gardel le debe buena parte de su reconocimiento mundial a las películas que filmó en los Estados Unidos. Esta línea de indagación es fundamental para entender el devenir mediático y su relación con la música popular. Cada medio ha tenido su momento estelar para contribuir como plataforma de despegue a diversos artistas de la música popular. Considerar estas cuestiones será importante, entonces, para entender mejor nuestras realizaciones, el devenir en el andar y el producir de las y los artistas de la región. Carmen Miranda primero se convirtió en una artista reconocida a través de las radios brasileñas y luego, mediante el cine (Duarte Loza, 2013a) —como ícono de la música latinoamericana y sucesora de Gardel en ese lugar— fue reconocida en el mundo entero.

Construcción sonoro-musical

La construcción sonoro-musical es una dimensión central de lo que conocemos —y reconocemos— como música. Y hablar aquí de construcción es, claramente, una toma de posición. De esta manera, el campo al que se hace mención no queda restringido solamente a la composición musical en sentido tradicional. A partir de esta apertura estamos incluyendo, en nuestra propuesta de revisión y re-audición de la música popular argentina y latinoamericana, no sólo el estudio de la composición de «obras» sino también de realizaciones y prácticas musicales y sonoras (rituales, procesiones, desfiles, llamadas) propias de nuestras tradiciones regionales. La construcción musical y sonora como proceso de realización artística instala

ciertas «lógicas» compositivas y también interpretativas, que van a ser determinantes y propias de una tradición, un repertorio, un estilo, una geografía cultural. La comprensión de las relaciones existentes entre los componentes constructivos de las realizaciones y de las prácticas sonoro-musicales, el reconocimiento de las estrategias operativas de los compositores, cantautores e intérpretes y de la resultante formal, la percepción de la materialización de la realización musical como unidad en la escucha y el vínculo de todos estos aspectos a través de la interpretación, permite darle un sentido integrador al proceso sonoro-musical, atendiendo, a la vez —y en cada caso—, a sus rasgos diferenciales y específicos. El enfoque matérico del análisis es una posibilidad concreta y tiene asidero en una línea de indagación musical que se viene implementando, desarrollando y difundiendo históricamente en los centros de estudios musicales del país y que ha sido irradiada, principalmente, desde Centroeuropa. Esta concepción hace hincapié en el análisis de los materiales que intervienen en una «obra» y a partir de allí establece parámetros para discernir cómo ha operado el compositor, qué procedimientos ha realizado y qué estrategias constructivas se evidencian en la obra. De allí se puede establecer si hay cohesión formal, en qué medida y con qué variantes han sido elaborados los materiales, qué posibilidades técnicas utilizan los instrumentos musicales (acústicos y tecnológicos), qué parámetros del sonido se han privilegiado y de qué manera han sido trabajados.

Otro enfoque posible del análisis es el contextual. Esta propuesta de análisis se centra en entender que no toda manifestación musical es una «obra» (en el sentido «clásico» de la palabra) (Goehr, 2002) y sí una práctica concreta y definida en un contexto geográfico y socio-cultural determinado. Vale decir que muchas de las producciones locales y regionales no responden a la idea de obra y sí de práctica, de peregrinación, de ritual, de acompañamiento, o de danza y esto no opera, de ninguna manera, en detrimento de su calidad musical y artística. En estos casos, el análisis que se centra solo en los materiales musicales resulta exiguo. El fenómeno sonoro abarca, además, otras dimensiones y no sólo es necesario, sino que es realmente fundamental atenderlas. No es lo mismo analizar una obra que se toca en posición sentada (una música del ser en los términos de Kusch) que una música que está hecha para ser tocada al caminar (una música del estar). Algo similar sucede cuando se analiza una canción que puede ser tocada, cantada y bailada, como una zamba. Es tan importante la correcta interpretación musical como, así también, que los acentos y las pautas musicales vayan de la mano con la idea coreográfica. La relación música y cuerpo se torna vital y fundamental. En la música instrumental la acción corporal es necesaria para producir el sonido. Todo lo que suena es producto de un gesto, de un movimiento, del cuerpo puesto en acción. Y

no se pretende invisibilizarlo (como ocurre en el paradigma de la música clásica) ocurre más bien todo lo contrario. Además, por ejemplo, en el caso de una canción, la relación de la letra con la música no desmerece la calidad de ninguna de las dos, sino que construye una realización del tipo «motz el sond» (como los antiguos trovadores) (De Campos, 1978) en la que no se piensa a cada una por separado, sino que ambas artes constituyen una unidad en sí misma. Otros enfoques aún más cuestionadores plantean diferencias con respecto al carácter objetual de la música, estableciendo su definición en términos de verbo antes que de sustantivo, considerándola por lo tanto un «musicar» (Small, 1999) cuyo carácter intrínsecamente performático no permitiría establecer diferencias de sustento entre composición e interpretación (Cook, 2003). Teniendo en cuenta estos conceptos, es necesario plantear el desarrollo de saberes que refieran a modos de organización y construcción de diferentes propuestas musicales desde las perspectivas de la audición, el análisis, la interpretación y la creación.

Algunos ejes para la revisión y la re-audición

En relación con las preguntas que nos hacemos el campo de acción exige que abordemos y encaremos con decisión los desafíos que nos propone el escenario actual de nuestra realidad, de la sociedad, de la cultura, de las artes y de la música, en particular. Por tanto, es primordial que consideremos algunos tópicos fundamentales que nos convocan obligadamente y que creemos sustanciales para lograr un mejor desarrollo en materia de formación musical. En este sentido podemos señalar los siguientes ejes que nos servirán de referencia para conducir la transversalidad de la propuesta, a saber: 1. La relación música, imagen y cuerpo. 2. El vínculo entre música y tecnología. 3. La música y los medios de comunicación (y su transformación en medios de realización artístico-audio-visual). 4. El diálogo entre música y política

El eje 1 puede ser entendido como el estudio de los vínculos posibles entre las artes sonoras y musicales, las artes plásticas y visuales y las artes del movimiento y el cuerpo que en América Latina se manifiestan activamente, en diálogo permanente entre sí, logrando cuestionar los límites disciplinares. Pero también podemos considerar aquí que ya la música como disciplina en sí requiere de un tratamiento particular de la imagen, de la escena donde el/la músico/a se desenvuelve y que el cuerpo interviene necesariamente en la performance y por tanto en la producción sonora y en la gestualidad expresiva que involucra la interpretación musical.

El eje 2 se refiere a la producción de música mediante medios tecnológicos y también a su reproducción. Con respecto a la formación también puede ser de provecho la utilización de la tecnología para la generación y disponibilidad de contenidos.

El eje 3 pone de relieve la importancia de los medios de comunicación tanto en la difusión de las realizaciones musicales como en los condicionamientos de contenido, formato y calidad que les imponen a las producciones musicales. Los medios influyen también en la formación. La idea es poder transformarlos en medios de realización artístico-audio-visual.

El eje 4 plantea la idea de diálogo entre música y política ya sea en los contenidos musicales o bien en la proximidad o afinidad de ciertas corrientes estéticas con algunas concepciones ideológicas.

Consideraciones finales

Desde la óptica y la escucha de este planteo la Argentina oficia de punto de partida para los enfoques y el análisis y aparece como epicentro; se plantea, de esta manera, un panorama desde nuestro lugar de origen y a partir de la realidad cultural en la que estamos inmersos. La propuesta consiste en dar cuenta de lo que sucede actualmente con la música popular en Argentina y en América Latina y sobre esta base retratar la historia y mostrar, así, cómo se han dado los diferentes procesos que nos han conducido hasta aquí.

Vale decir también que para la construcción de esta propuesta se ha partido, principalmente, desde un eje musical. Sin embargo, nuestros estudios y prácticas abarcan, además, disciplinas que involucran tanto al cuerpo como a las artes plásticas y visuales y también, a los estudios políticos y sociales. Por eso el camino a transitar que proponemos es el de la integración, tanto en nuestras prácticas y creaciones artísticas, como, así también, a la hora de reflexionar sobre el hacer artístico en —de y desde— este lugar del mundo, a partir de este momento histórico.

Creemos, fervientemente, entonces que la confluencia de los estudios antropológicos, históricos, políticos, sociales, psicológicos, estéticos, artísticos, culturales y la vinculación y el diálogo entre las artes son fundamentales para abordar una investigación que pretenda ahondar en profundidad sobre cualquier disciplina artística.

Por todo esto consideramos que el conocimiento, el análisis y el estudio del arte y de la música popular de nuestro tiempo de Argentina y de América Latina desde la perspectiva que propone nuestro planteo constituye —contrariamente a las prácticas globalizadoras de la

cultura que nos imponen los países centrales— una posibilidad concreta de poner en nuestras manos, ojos y oídos argentinos y latinoamericanos, herramientas fehacientes para situar nuestro hacer artístico, musical y cultural en el contexto histórico-social de nuestra región. De esta manera —creemos, también— será posible establecer un diálogo entre culturas más equilibrado, en el que las prácticas artísticas en, desde, y de América Latina podrán manifestarse en igualdad de condiciones e incorporar elementos procedentes de otros lugares del mundo sin miedo a perder, o a ver menoscabada, por ello, su integridad y su singularidad.

Referencias

- Cook, N. (2003). Music as performance. In M. Clayton, T. Herbert R. & Middleton, R. (comps.). *The Cultural Study of Music. A critical introduction*. London, UK: Routledge.
- De Andrade, O. (2008). *Escritos antropófagos*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Corregidor.
- De Campos, A. (1978). *Poesia, antipoesia, antropofagia*. San Pablo, Brasil: Editorial Cortez & Moraes.
- _____ (autor y comp.) (2003). *Balanço da bossa e outras bossas*. San Pablo, Brasil: Editorial Perspectiva. (original publicado en 1968).
- Duarte Loza, D. (2012a). Salir(se) de las formas. Una poética corpórea entre música y escultura. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (2), 109-138. Doi: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae7-2.sfpc>
- _____ (2012b). Hacia el arte indisciplinario. Algunas reflexiones y una acción (sonora colectiva y participativa en movimiento). *Revista Arte y Políticas de Identidad*, 7, 175-186. Recuperado de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/174031>
- _____ (2012c). Tropicália: arte, carnaval y antropofagia cultural en Brasil como política ante la dictadura militar. *VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata, Argentina: FBA UNLP. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40549>
- _____ (2013a). Carmen Miranda: una Baubo performer en el Olimpo hollywoodense. En M. Saez (comp.). *Ni adentro ni afuera* (pp. 165-170). La Plata: Club Hems Editores.
- _____ (2013b). Música Tropicália: arte y política en Brasil durante la última dictadura militar. En S. García, (ed.) *La representación de lo in-decible en el arte popular latinoamericano* (pp. 129-142). La Plata, Argentina: Edulp.
- _____ (2015). Arte indisciplinario. *Metal*. (1), 25-31. Recuperado de: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/150>
- _____ (2018). *Música Imagen y Cuerpo: Arte Indisciplinario de América Latina*. [Tesis doctoral] La Plata. FBA UNLP. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/67831>
- Fernández Retamar, R. (2004). *Todo Caliban*. Buenos Aires, Argentina: Clacso.
- Goehr, L. (2002). *The imaginary museum of musical works*. Oxford, England: Clarendon Press (Original publicado en 1992).
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones
- Hall, E. T. (1990). *The Hidden Dimension*. New York, USA: Anchor Books.
- Kusch, R. (1962). *América profunda*. Buenos Aires, Argentina: Hachette.
- McLuhan, M. (1998). *La Galaxia Gutenberg. Génesis del "Homo Typographicus"*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg (original publicado en 1962).
- Peliski, R. (2000). *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Corregidor
- Small, C. (1999). El Musicar: un ritual en el espacio social [Conferencia pronunciada en el III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Benicàssim, 25 de mayo de 1997]. *Trans Revista Transcultural de Música*, (4), s/p. Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-muscar-un-ritual-en-el-espacio-social>