

Un recorrido por la canción popular litoraleña argentina en los sesenta: avances de investigación

ADORNI, Angélica / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo - angelicaadorni@yahoo.com.ar

Eje: Artes Musicales - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: música - folclore - canción social - canción romántica - industrias culturales*

» **Resumen**

Al entrar en la etapa final de la investigación doctoral iniciada en 2016, esta comunicación pretende compartir sus principales avances, sintetizando hipótesis e ideas en torno al objeto de estudio. Se realiza una breve descripción general del corpus y de la metodología aplicada, con un escueto recorrido por los repertorios, compositores e intérpretes en relación con la canción popular litoraleña argentina en torno a la década de 1960, considerando la producción y difusión de dichas músicas, así como su recepción. El trabajo se enmarca en el proyecto grupal “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina”, radicado en el IAE.

» **Presentación**

En 2016 comencé mis estudios de doctorado en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), con el propósito de abordar la canción popular del litoral argentino, su repertorio y sus principales exponentes, en especial de la década de 1960. En aquel momento el relevamiento del estado de la cuestión develó la necesidad de concretar una investigación al respecto, habida cuenta de que los estudios académicos referidos al repertorio del folclore de aquel período habían desatendido la música del Litoral. La meta principal de esta investigación consistió entonces en contribuir a la construcción de una historia sociocultural más completa de la música popular argentina de raíz folclórica.¹

Al entrar este año en la etapa final del doctorado pretendo compartir en esta comunicación algunos principales avances. Realizaré en primer lugar una breve descripción del corpus de canciones con una

¹ Bajo la dirección de Silvina Luz Mansilla, desarrollo esta investigación desde el inicio con una beca doctoral UBACyT radicada en el Instituto de Artes del Espectáculo.

alusión a la metodología. Sintetizaré a continuación las hipótesis e ideas más importantes. Finalmente haré una escueta mención a los casos de estudio trabajados que dan cuenta del repertorio, los compositores e intérpretes estudiados, así como de los medios de la producción, difusión y recepción de dichas músicas.

› **Constitución y descripción del corpus de estudio**

La canción del Litoral o litoraleña –en los términos que la estudio– se difunde y populariza en la década del 60, acompañando el desarrollo del llamado *boom* del folclore en la Argentina. Identifico un corpus musical que, anclado en diversas denominaciones y aun con rasgos musicales comunes, se diferencia del repertorio tradicional regional (cuya expresión representativa es el chamamé) y reclama un abordaje en sí mismo.²

La etapa exploratoria dio cuenta de la magnitud del corpus. Se recopiló hasta el momento un número significativo de canciones (unas 340). Presento a continuación dos gráficos que ordenan las piezas según su fecha de composición [Figura 1] y según la denominación adoptada para su registro [Figura 2], aspecto que resulta significativo al problema de investigación.

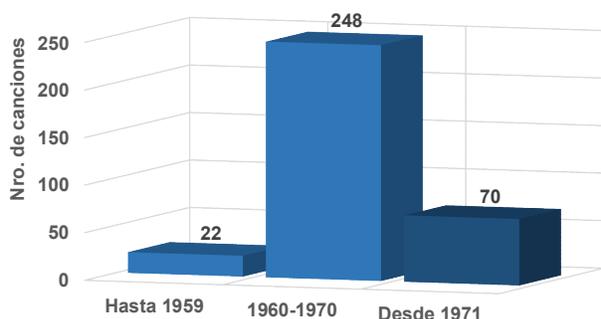


Figura 1. Distribución cronológica del corpus en torno a la década de 1960

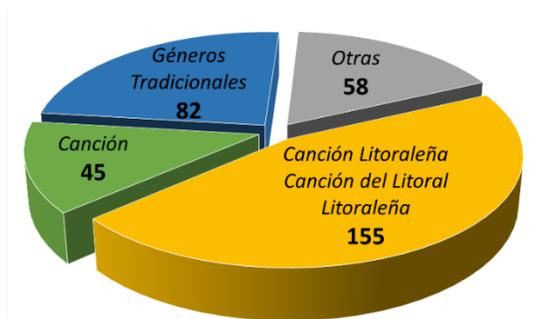


Figura 2. Denominaciones adoptadas para registro y edición de partituras

En el primer gráfico identifiqué que 248 canciones del corpus (73%) fueron compuestas entre 1960 y 1970, mientras que hasta 1959 encuentro solo veintidós piezas (6,5 %) y desde 1971, setenta (20,5 %). En la Figura 2 –sobre la misma muestra de 340 canciones– puede observarse que 155 de ellas (46 %) se registraron como *canción del litoral*, *canción litoraleña* y *litoraleña*. En sentido similar, 45 piezas (13 %) fueron identificadas como *canción* a pesar de basarse en ritmos de la región, mientras que otro grupo grande (58 registros, 17%) adoptó nombres variados como *aire de litoral*, *aire de chamamé*, *canción*

² Para profundizar en el estado de la cuestión véase Adorni (2017b).

costera, canción guaraní, entre otros. Finalmente, 82 piezas de los compositores abordados (24 %) asumieron nombres de formas tradicionales (chamarrita, chamamé, galopa, guarania, etc.).

Entre los compositores abordados consideramos a Ramón Ayala (1927), Aníbal Sampayo (1927-2007), Félix Alberto [“Cholo”] Aguirre Obrador (1928), Ariel Ramírez (1921-2010), Linares Cardozo (1920-1996), Edgar Romero Maciel (1921-2002), entre otros. Se destaca también un corpus de canciones litoraleñas relevantes en la obra de Eduardo Falú (1923-2013) y Jaime Dávalos (1921-1981). Sobresalen como intérpretes femeninas Ramona Galarza (1940-2020), Ginette Acevedo (1942) y María Helena (1946-1969). Estas figuras fueron importantes en la conformación del campo artístico-musical de los 60, cuyas trayectorias tienen aún repercusión.

Las partituras comerciales de gran parte de las canciones se encuentran disponibles en formato a dos páginas en versión para canto y piano o, en menor medida, guitarra. Se percibe en general cierto “refinamiento” en las tapas, tanto de las partituras como de los discos de vinilo, que suelen reproducir la foto del compositor o de algún afamado intérprete. Los artistas son retratados vistiendo ropas urbanas, en ambientes interiores o contextos citadinos. Son esquivas las fotografías de paisajes (excepto si la imagen es pictórica) o la aparición de los músicos con vestimentas típicas (ponchos, botas, trenzas), frecuentes en otros representantes del *boom* [Figura 3].

Esto coincide con la impronta de las grabaciones de la época, donde la “estilización” de la litoraleña se produce mediante la ejecución en un tempo más lento y cadencioso y el uso de instrumentaciones diferentes a las de los grupos de chamamé, lo que produce cierta contención en el impulso rítmico del baile en pos de reducir la recepción al plano de la escucha. En algunos casos esta contención está dada por el acompañamiento en guitarra arpegiada y no rasgueada. En otros casos los instrumentos representativos del chamamé (acordeón, bandoneón, guitarra) se encuentran sustituidos por orgánicos instrumentales con piano, arpa, cuerdas frotadas o sintetizadores. Esto conduce a imaginarios sonoros distantes del chamamé, más bien urbanos y no rurales, donde la pretensión de “universal” se impone sobre el material folclórico.³

³ Usualmente estas orquestas formaban parte del *staff* de las compañías discográficas y estaban a cargo de reconocidos directores. Es el caso de Carlos García, quien arregló y dirigió la orquestación en un número importante de grabaciones que Ramona Galarza hizo para el sello *Odeón* durante la década de 1960.

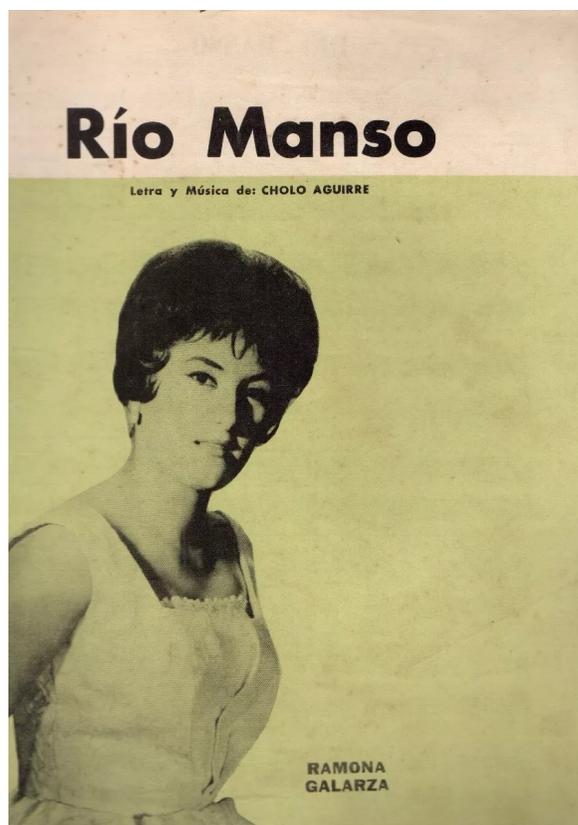


Figura 3. Partitura de *Río manso* (“canción correntina” de Cholo Aguirre). Editorial Lagos.

El número significativo de piezas encontradas; la edición de partituras –y sus sucesivas reediciones– por parte de las casas editoriales (Korn, Lagos, Sinfonía, Melodía, Fermata, Pigal, Tierra Linda); la abundante producción discográfica relativa al corpus; la presencia de los artistas en los medios de prensa masivos de la época, así como en festivales y emisiones radiales y televisivas; todo ello da cuenta de un fenómeno de magnitud –el auge de la canción litoraleña– dentro de lo que fue el fenómeno más amplio del *boom* del folclore. El repertorio circuló y fue comercializado tanto en la Argentina como en el extranjero, en este caso ligado al género de la canción romántica internacional.

› **Comentarios metodológicos**

Luego de la etapa inicial destinada a la detección de fuentes primarias, los materiales fueron abordados a partir de una metodología fundamentalmente cualitativa. Se analiza el corpus tanto desde un punto de vista musical como desde la Historia social y cultural, en su contexto de producción, circulación y recepción, con todas sus implicancias sociales a lo largo del periodo histórico en estudio. Los detalles imponen como necesario el análisis de elementos visuales e iconográficos, a la par del discurso musical, para el conocimiento de este repertorio y de los procesos históricos que lo contextualizaron.

Es sabido que la partitura constituye, especialmente en música popular, solo una guía básica para determinar la melodía y la armonía de la composición, sin reflejar aspectos relacionados con la instrumentación, el estilo, el fraseo, la tímbrica u otros elementos de la interpretación. Se vuelve imperioso entonces el abordaje de registros sonoros o audiovisuales para determinar de manera más precisa la estética de dichas canciones.⁴ El objeto-disco como unidad de estudio es analíticamente rico ya que permite ser abordado en sus diferentes elementos constitutivos: la música, las letras, la gráfica, el texto de tapa. Se aborda además la hemerografía de la época. Entendidos como enunciados, el análisis intertextual de discos y otros materiales brindan rica información sobre el momento y las condiciones de su producción.⁵ Sin duda, la canción popular presenta una serie de desafíos y acordamos con González (2013) en que requiere observarla no como un objeto cerrado y fijado en la partitura o el disco, sino como un proceso, con recorridos múltiples de interpretación, reproducción y recepción, reconociendo las limitaciones del análisis clásico y advirtiendo la importancia de producir enfoques específicos.

› **Hipótesis e ideas principales**

Es sintomática la omisión del término chamamé en el registro, edición o difusión de estas canciones que toman, sin embargo, elementos básicos de ese ritmo. Es sabido que hacia los sesenta el chamamé era una música con una fuerte presencia en casi todo el país. No poseía, sin embargo, el aval simbólico que sí detentaban otras músicas folclóricas del Noroeste, Cuyo o la Pampa bonaerense. Por el contrario, para las clases urbanas medias y altas el chamamé era “música de sirvientas” practicada por segmentos poblacionales humildes (usualmente migrantes de las provincias), asociada a ideas de mal gusto, desorden o promiscuidad (Pujol, 2011).

La hipótesis principal que guía este proyecto considera que la aparición y popularización de la “canción litoraleña” resulta de diversas estrategias de adecentamiento o blanqueamiento, implementadas por las industrias culturales con el objeto de diferenciar a este repertorio del chamamé.⁶ En su lugar, aludir a lo “litoraleño” en términos más generales y esquivos facilitaba a comienzos de los años 60 mayores niveles de identificación, aceptación y consumo, pudiendo hacer extensiva esta música a la clase urbana media y alta, principal consumidora de los productos del *boom*. Así, sostenemos que la litoraleña contribuyó a resignificar la música del chamamé en los sesenta, contrarrestando las ideas negativas que acarrearba su

⁴ La observación de lo propiamente sonoro fue abordada en todos los casos, en ocasiones utilizando herramientas específicas, como las provenientes de la teoría tópica (Adorni, 2018).

⁵ Seguimos aquí el análisis socio-semiótico propuesto por Corti y Díaz (2017) y el intertextual referido por Juan Pablo González (2013).

⁶ *Adecantamiento* refiere aquí a la acción de hacer o volver algo “decente” (con la subjetividad que el término conlleva) mientras que *blanqueamiento* se aplica en este caso como oposición binaria al “cabecita negra” (migrante).

práctica con una sonoridad que invitaba, no al baile, sino a la escucha en el ámbito doméstico, lejos de las “bailantas” chamameceras.

La aparición de la litoraleña generó asimismo entre los cultores del chamamé un debate que giró fundamentalmente en torno a la cuestión de la autenticidad. Se presentó una radical separación de aguas entre quienes estaban a favor de esta “renovación”, considerándola una expresión regional auténtica, y quienes estaban en contra, argumentando que se trataba de un producto comercial de moda pasajera.

Una hipótesis que merece mencionarse (entre otras secundarias que no detallaré aquí) es que un sector vinculado a la canción del Litoral adhirió a movimientos de reivindicación política y social del momento. Es necesario considerar entonces el posicionamiento –partidario o no– de estas figuras, así como dilucidar el ideario político-filosófico que sustentaba su obra y la concepción misma de artista que los inspiraba. También, evaluar las posibles vinculaciones de estos músicos con movimientos artísticos como el Nuevo Cancionero surgido en Mendoza en 1963 u otras expresiones de la canción social latinoamericana.⁷

› **Casos de estudio**

Martha Ulhôa, refiriéndose al campo de la música popular brasilera, señala en los sesenta dos fenómenos de relevancia: la emergencia de una corriente musical con una postura de cuestionamiento político-social, y la aparición y afianzamiento de un segmento joven en el mercado de consumo, ligado a la “joven guardia” (o “nueva ola”) (Ulhôa, 2010: 517).

Estos rasgos de modernización cultural pueden ser pensados también para el caso argentino y me permiten plantear una diferenciación en el corpus de canciones estudiadas.⁸ Por una parte, identifico un conjunto de piezas litoraleñas entroncadas con el llamado “paradigma clásico” del folclore,⁹ orientado fundamentalmente al público urbano, preferentemente juvenil, consumidor central en el llamado *boom* del folclore. Muchas de estas canciones presentan temáticas románticas o “ligeras” y una estética influenciada por el bolero. Ubico aquí algunas grabaciones de Cholo Aguirre, Ginette Acevedo, Ramona Galarza, María Helena, entre otros.

En convivencia, reconozco otro grupo de composiciones que se alinea con la canción social o testimonial, cuya mayor referencia en el campo de la música popular local de la época corresponde al movimiento del Nuevo Cancionero. En estas canciones se observa una “formulación social del paisaje” (Orquera, 2016: 1) que pone al hombre –y particularmente al trabajador– como centro del discurso. Los compositores buscan

⁷ Sampayo y Ayala, por ejemplo, participaron del Primer Encuentro de Canción Protesta en Cuba en 1967. Sampayo sufrió privación ilegítima de su libertad por motivos ideológicos durante la dictadura uruguaya.

⁸ División operativa que admite la existencia de cruces, superposiciones o contradicciones.

⁹ Se entiende por dicho concepto el conjunto de supuestos, convicciones y acuerdos fundamentalmente en torno a la cuestión de la autenticidad, el arquetipo del gaucho y oposiciones como rural/urbano o tradicional/moderno que, conformados en las décadas del 30 y 40 y afianzados hacia los 50, guiaron la composición musical de raíz folclórica (Díaz, 2009).

a veces una renovación musical en su forma y contenido, como contraparte de las transformaciones sociales concretadas y aspiradas durante la década de 1960, logrando mayores grados de autonomía respecto de las necesidades o condicionamientos de la industria. Considero aquí especialmente las producciones de Ramón Ayala, Aníbal Sampayo y Chacho Müller. Indago la influencia de ideas vinculadas al existencialismo sartreano y la noción de “compromiso”, el humanismo y la figura de “hombre nuevo” y la “idea de América Latina” como un relevante y novedoso marco de referencia geopolítica.

Dentro de este grupo abordé en profundidad el caso de Ramón Ayala. Fueron estudiadas sus colaboraciones con el Nuevo Cancionero mendocino y se realizó un estudio pormenorizado de la galopa *El mensú* considerando, en diversos sentidos, su carácter “revolucionario” (Adorni, 2017a, 2019b). El caso de Ayala es particularmente rico por la intersección en su obra artística de diversos lenguajes (musical/poético/pictórico/visual), que merece un abordaje integral [Figura 4].



Figura 4. LP *El hombre que canta al hombre*. El grillo 004 (1964)

Asimismo, el sanducero Aníbal Sampayo desarrolló una significativa actividad artística en nuestro país durante la década de 1960. Sus canciones fueron popularizadas por varios intérpretes, especialmente por Jorge Cafrune. Propongo aquí una mirada transnacional que contemple la ideología político-social del compositor, plasmada en poesías y canciones difundidas más allá de las fronteras del Uruguay.

Por su parte, las canciones de Chacho Müller merecen un abordaje integral tanto por su contenido testimonial como por la renovación formal, musical y poética que proponen. Si bien su auge compositivo

se da en los 60, la figura del rosarino ha cobrado mayor notoriedad en el último tiempo, en que sus piezas han sido resignificadas y revisitadas en el repertorio de artistas recientes de la música popular de raíz folclórica.

En la vereda opuesta trabajé en estos años con piezas de mayor difusión enmarcadas en el paradigma más bien “clásico”. Un tratamiento especial exige la prolífica obra de Cholo Aguirre, a quien se le atribuye la popularización de la litoraleña. Constatando esta atribución, encontramos unas ochenta piezas suyas donde predominan las temáticas amorosas ambientadas en contexto fluvial, algunas de enorme difusión en nuestro país y fuera de él, a través de variados intérpretes. Su figura concentró muchas de las polémicas y los mencionados debates en torno a la litoraleña. Este debate quedó plasmado a través de diferentes voces, como lo evidencia la contratapa del disco *Entre litoraleñas y costeras* (Philips, 1965) donde Aguirre presenta –con actitud defensiva– un nuevo ritmoailable destinado al público juvenil, que denomina “costera” [Figura 5].



Figura 5. LP *Entre litoraleñas y costeras*. Philips 82076L (1965)

Asimismo, fue estudiado con minuciosidad el caso de *Poema XX*, composición litoraleña de Ramón Ayala sobre los versos de Pablo Neruda. La pieza fue grabada por varios artistas, siendo la versión de la chilena Ginette Acevedo la que alcanzó gran difusión en Hispanoamérica (Adorni, 2020). Observamos así circulaciones de la canción litoraleña dentro y fuera de nuestras fronteras, en sus diversos trayectos de producción y grabación, circulación, consumo y puesta en escena de la canción popular en la época.¹⁰

¹⁰ Otro caso ejemplar de difusión internacional es el de la pieza *Acuarela de río* (Abel Montes, 1963) de la que encontramos versiones que llegan a modificar sustancialmente patrones musicales de la canción y desdibujan sus

En otro orden de cosas, una mirada analítica desde enfoques que tomen en cuenta cuestiones de género permite inferir prácticas y valores socialmente arraigados, particularmente en relación con las experiencias de las mujeres, tanto aquellas que ocuparon el lugar de la producción o la interpretación, como las que lo hicieron como consumidoras.

Es particularmente significativa la construcción de la imagen de feminidad que se realiza en torno a Ramona Galarza, susceptible de ser abordada desde esta perspectiva. El análisis intertextual de elementos visuales e iconográficos a la par del discurso musical en la abundante producción discográfica que registró para Odeón-Argentina durante la década del 1960 revela, desde un enfoque socio-semiótico, la construcción deliberada de una imagen pulcra, urbana y estilizada de la artista por parte del sello grabador. En concordancia con la hipótesis general de investigación se observan diversas estrategias de “blanqueamiento” concretadas bajo la lógica de la industria cultural, plasmadas en aspectos sonoros y poéticos, reforzados en imágenes y textos de los discos. Nuevamente, y al igual que en otros artistas, el sello y los medios “adecentan” (es decir, convierten en decente) la figura de Ramona. La imagen que de ella se difunde en los sesenta reafirma los roles sociales de género tradicionales (a saber, el de la mujer como hija, novia, esposa y madre) eliminando la conflictividad social y planteando una modernidad, en cualquier caso, contenida. En el plano sonoro-musical de esta primera etapa discográfica se percibe un alejamiento intencional de la sonoridad típica del chamamé, en pos de un sonido más moderno y urbano, priorizando el plano melódico sobre el rítmico y conteniendo el carácter vivo que conduce a la danza para privilegiar la recepción desde la posición de la escucha quieta y atenta (Adorni, 2019a).¹¹

Con hipótesis orientadas en el mismo sentido, el repertorio de la canción romántica litoraleña fue abordado englobando diversos intérpretes. Entendemos que la inclusión de canciones que tratan, en general, del amor fiel y tierno (monogámico y heteronormativo) contribuyó a la aceptación de la litoraleña, contrarrestando las ideas de indecencia o promiscuidad que acarrearba la práctica del chamamé, especialmente sus bailes. En la década de oro de los “asaltos” (reuniones) juveniles y del Wincofon, las canciones litoraleñas “para escuchar” en la seguridad del ámbito doméstico pudieron habilitar mayores índices de aceptación social y consumo. Se observa en los artistas abordados la construcción de un discurso donde lo moderno y lo juvenil tienen valencia positiva, siempre y cuando la juventud se viva con recato y la modernidad no se aparte demasiado de las normas consensuadas al interior del campo del folclore (Adorni, 2019c).

estéticas de origen, convirtiéndolas al género de la canción “internacional”. Podemos nombrar las interpretaciones de los españoles Paquita Rico y Raphael, la de Enzo Roldán (Nueva Ola peruana) y versiones tropicales por Los Megatones de Lucho (Venezuela) o Jaime Llano González (Colombia).

¹¹ Un estudio puntual (inédito aún) he realizado sobre la canción *La Juana* (1968) de María Elena Walsh que, en sentido contrario y con irónico humor, evidencia las contradicciones y conflictividades de la época en torno a cuestiones de trabajo, género y clase.

El estudio de estos repertorios de mayor difusión abrió distintas reflexiones. ¿Qué características tuvo este cancionero litoraleño local que devino parte del género romántico internacional? ¿Cómo se conformaron esas *performances* interpretativas, para favorecer su circulación entre diversas franjas etarias y diferentes segmentos culturales consumidores, dentro y fuera de la Argentina? Puede suponerse que los orgánicos sinfónicos y las sonoridades urbanas alejadas del universo local/rural pudieron facilitar la inteligibilidad y aceptación por parte de un público amplio, transnacional. Sin dudas, una aproximación al estudio de la circulación y multiplicación de versiones por parte de distintos intérpretes nos permite abordar el abanico de sentidos, significaciones y recepciones de las obras.

> ***A modo de cierre***

Este proyecto como tesis doctoral busca contribuir al conocimiento de la música popular argentina de raíz folclórica durante la década de 1960 e indagar con mayor profundidad el género de la canción litoraleña, cuyo tratamiento ha estado sesgado en la investigación académica musicológica. Se propone una aproximación desde la Historia Social que contemple el análisis musical específico. La interdisciplinariedad y los préstamos terminológicos y metodológicos contribuyen a enriquecer y renovar los abordajes de los objetos de estudio. Resta todavía un trayecto de trabajo que permitirá profundizar en estos aspectos.¹²

¹² Se encuentra a disposición del lector una lista abierta de canciones litoraleñas especialmente seleccionadas por la autora. Puede escucharse en <https://open.spotify.com/playlist/7HqvM9AJxMdc52WvXT8ZJe> o buscar por el nombre de la Playlist "Canciones populares litoraleñas en los 60" por Angélica Adorni.

Bibliografía

- Adorni, A. (2017a). *El mensú* en el cine y la literatura de la primera mitad de siglo XX: una aproximación al contexto de producción de la canción homónima (1956) de Ramón Ayala. En *Actas de las I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, FFyL, UBA. En línea: <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2017>> (consulta: 12-04-2021).
- _____. (2017b). La canción popular litoraleña argentina en los años '60. Una investigación en curso. En Giusto, V. *Folklore latinoamericano, tomo XVII*. Buenos Aires, UNA.
- _____. (2018). Análisis musical de canciones populares litoraleñas bajo la perspectiva de la teoría tópica. En *Actas II Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, FFyL, UBA. En línea: <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2018>> (consulta: 12-04-2021).
- _____. (2019a). ¿Un hada bienhechora en el baile de las sirvientas? Ramona Galarza y sus discos de música litoraleña argentina en los sesenta. En *Contrapulso*, núm. 1, vol. 1. En línea: <<https://repositorio.uahurtado.cl/handle/11242/24589>> (consulta: 12-04-2021).
- _____. (2019b). El hombre que canta al hombre. Ramón Ayala y el 'mundo del arte' hacia mediados de los 60. En C. Pedrotti, & Jaureguiberry, Pablo (Ed.), *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"* (págs. 1-13). Bs As: AAM / INM. Obtenido de <http://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2019/03/ACTAS-XXIII-Conferencia-XIX-Jornadas-2018.pdf> (consulta: 12-04-2021)
- _____. (2019c). "Tiré tu pañuelo al río...": canciones románticas en el repertorio popular litoraleño de la década de 1960. En *Actas del 7º Congreso de Educación Musical "Músicos en Congreso 2019. Será que la canción llegó hasta el sol: miradas, escuchas y reflexiones en torno a la canción"*. Santa Fe, Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral.
- _____. (2020). Difusión internacional de canciones litoraleñas en la década de 1960: el caso de *Poema Veinte* (Neruda/Ayala). En *Actas de las IV Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, FFyL, UBA. En línea: <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2020>> (consulta: 12-04-2021).
- Corti, B., y Díaz, C. (eds.). (2017). *Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina*. Villa María, Córdoba, Eduvim.
- Díaz, C. (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino*. Córdoba, Recoveco.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- Orquera, F. (2016). Paisaje social, trayectoria artística e identidad política: el caso de Ramón Ayala. En *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe (E.I.A.L)*, núm. 27, vol. 1, pp. 13-37. En línea: <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1396> (consulta: 26-04-2021)
- Pujol, S. (2011). *Historia del baile: De la milonga a la disco*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- Ulhôa, M. T. (2010). Bolero, Bossa Nova y Fílin. Estética e ideología en la música brasileña. En *Actas del III Congreso Música, Identidad y Cultura em el Caribe "El bolero en la cultura caribeña y su proyección universal"*, pp. 515-522. Santiago de los Caballeros, Instituto de Estudios Caribeños, Centro León, Ministerio de Cultura.