

MESTIZAJE CULTURAL, EL BARROCO Y LOS RITMOS QUE BAILA EL MUNDO

por Daniel Bozzani

De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platas recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales...

Alejo Carpentier

El maridaje entre las culturas africana, europea, amerindia y en algún punto con identidades del Asia, más allá de la oscuridad de todos los relatos y de la consternación humana, cultural, económica y política, primero a través de la colonización, y luego por las interminables intervenciones y genocidios imperialistas, que no abordaremos en este análisis sobre la música, propuso en nuestra América una pulsión y un dinamismo, un atrevimiento en el arte de la música, el canto y la danza, que jamás se hubiera pensado en las sociedades más tradicionales y endogámicas que conocemos.

Este devenir sincrético no implica de ninguna manera una identidad sonora homogénea y universal, sino construcciones culturales múltiples a partir de contextos sociales, geográficos e históricos diferentes.

Tal vez, hayan sido las grandes culturas indoamericanas las que lograron sobrevivir en cierto grado a la dominación, aunque el mestizaje social y cultural fue permanente y constante a través de los siglos: quechuas, náhuas, mayas, guaraníes y araucanos, como ejemplos de las culturas más influyentes y los bolsones aislados de tantas comunidades que aún luchan por preservar su acervo ancestral.

Lo mágico es que pudieron generar y recrear una hibridación cultural, y musical, que es lo que nos ocupa, que emerge como un gesto identitario consolidado y en permanente cambio. Ese es el dinamismo y la grandeza del mestizaje.

En aquel choque, que también fue horror y encuentro, exterminio y amor, guerra desigual y danza, sinrazón y magia, de aquel encuentro de los conquistadores y los conquistados surgió el primer mestizaje, y desde entonces, la América se pobló de sonidos y gritos de resistencia o de baile, se pobló de esperanza, de fertilidad inexpugnable, se pobló de ritos y finalmente de una canción nueva.

La música, como un patrimonio intangible y especialmente como una transmisión oral no pautada (como nos enseña la etnomusicología), ha sufrido como ninguna otra manifestación cultural, la distorsión, la deformación y muchas veces el olvido en los registros del patrimonio de la humanidad.

La arqueología, la antropología y los relatos históricos, las pinturas, esculturas, instrumentos o restos de instrumentos musicales conservados nos cuentan algunos testimonios que la musicología trata de desentrañar. Lamentablemente las crónicas que han quedado de los primeros europeos que intentaron describir la cultura preexistente, tampoco pudieron hacerlo con el mayor rigor musicológico porque en su mayoría no eran músicos y sus relatos nos aproximan a una mirada universal y poco científica.



Diego Rivera,
*La Malinche, una mujer
entre dos mundos,*
1929-1931.

... De música alcanzaron algunas consecuencias, las cuales tenían los indios Collas, o de su distrito, en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par; cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órganos. Estos cañutos atados eran cuatro, diferentes unos de otros.

[...] Tuvieron flautas de cuatro o cinco puntos, como las de los pastores; no las tenían juntas en consonancia, sino cada una de por sí, porque no las supieron concertar; por ellas tañían sus cantares, compuestos en verso medido, los cuales por la mayor parte eran de pasiones amorosas, ya de placer, ya de pesar, de favores o desfavores de la dama. Cada canción tenía su tonada conocida por sí, y

no podían decir dos canciones diferentes por una tonada; y esto era porque el galán enamorado, dando música de noche con su flauta, por la tonada que tenía decía a la dama y a todo el mundo el contento o descontento de su ánimo, conforme al favor o desfavor que se le hacía; y si se dijieran dos cantares diferentes por una tonada, no se supiera cuál de ellos era el que quería decir el galán. De manera que se puede decir que hablaba por la flauta.

[...] Las canciones que componían de sus guerras y hazañas no las tañían, porque no se habían de cantar a las damas ni dar cuenta de ellas por sus flautas: cantábanlas en sus fiestas principales y en sus victorias y triunfos, en memoria de sus hechos hazañosos...



Fuente: Inca Garcilaso de la Vega, Comentarios Reales, 1609.

Las cosmogonías de las culturas americanas dan cuenta de las manifestaciones musicales en el texto más significativo que se conserva en lengua española, posiblemente traducido desde la oralidad quiché. El mito y la magia precolombinas encuentran en el *Popol Vuh* la creación, el origen del hombre, hecho de maíz, y lo que aconteció a Humahpú e Ixbalanqué, dos semidioses que tenían entre sus atributos el don de la música.

38 Sus espíritus [fueron] solamente al encuentro de los actos, de la música, de las palabras de las tribus cuando estas subieron a la faz del monte: poco faltaba para que acabasen [de llegar] hasta la entrada de la ciudad cuando se levantaron las cubiertas de las cuatro calabazas que estaban al borde de la ciudad; entonces salieron las abejas, las avispas, saliendo como humo del interior de cada una de las calabazas.

14 No hacían más que música, más que canto; su trabajo cotidiano no era sino pintura, sino escultura; recreaban el corazón de su abuela. [Los dos recién nacidos] crecieron, y grandes tormentos [y] penas los fatigaron, los atormentaron. Habíanse vuelto grandísimos sabios: habíanse vuelto músicos, cantantes, escultores: todo era bien [hecho] por ellos. Sabían su nacimiento; sabían también [que eran] los sustitutos de su padre, quien había ido a Xibalbá, adónde había muerto su padre.

15 (final) Después cantaron, tañeron la flauta, tocaron el tambor, tomando sus flautas, sus tambores. Sentaron entonces con ellos a su abuela; cuando tañeron la flauta, con el canto y con la música ejecutaron el aire llamando con el nombre de «Mono de Maestro Mago» (*Popol Vuh*).





Figura representando un músico en terracota. Cultura zapoteca Oaxaca México 250 -700 d. c.

El padre Bartolomé de las Casas, gran cuestionador en su época de los métodos de la colonización y defensor desde la filosofía de la condición humana de los conquistados, en su *Apologética Historia de las Indias* dio testimonio de las danzas y cantos que en la Cuba del siglo XVI, los taínos manifestaban a través de una ceremonia llamada *areíto*. Era una manera de transmitir oralmente sus mitos, su literatura y la historia. La pintura en los cuerpos, el teatro y la danza estaban involucrados en una práctica social de la música.

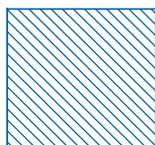
Narraban sus batallas y en sus cantos religiosos y profanos las costumbres y los quehaceres de su cotidianidad. Pero también denunciaron, como explica Las Casas, al cristiano que les robaba y violentaba a sus mujeres y sus hijos. Así nos advierte Leonardo Acosta en su libro «Música y Descolonización», que en este contexto, incursionaron en lo que hoy llamaríamos «canciones de protesta».

El desafío no se extinguió nunca. Las canciones de protesta surcaron todo el continente. Todos los pueblos levantaron su voz. La ebullición de los pueblos hermanados en el mestizaje de sus luchas, hicieron del canto una herramienta implacable para construir la Patria Grande. A partir de los años sesenta en adelante, poblaron con su música y su poesía, una prolongación de aquellos pueblos primeros, con nombres que sería casi imposible de recuperar en este capítulo: Atahualpa Yupanqui, Daniel Viglietti, Mercedes Sosa, Alfredo Zitarrosa, Silvio Rodríguez, Violeta Parra, Inti Illimani y Quilapayún, Molotov y Víctor Jara, Manu Chao, Carlos Puebla, León Gieco, Aterciopelados... Una historia que protagonizó siempre la América de los que amaron y aman la revolución, revolución y pasión que se cuaja de a pedacitos con la fuerza de los que se fueron y la fuerza de los que nacieron.

Cabe destacar en este momento, la importancia de la supervivencia de la música de los pueblos originarios, que a través de sus comunidades, más grandes o más pequeñas, conjugan lo ancestral con la idea contemporánea. Con los instrumentos musicales de su herencia centenaria y con especificidades melódicas y rítmicas aprehendidas con fuerza por la oralidad, pueden manifestarse hoy en la diversidad de su mirada poética. Estas expresiones están especialmente en las zonas andinas, Perú, Bolivia y Ecuador. No así en las regiones de la América Central y el Caribe donde el mestizaje cultural fue más fuerte o en los litorales atlánticos donde las más recientes inmigraciones europeas hicieron de las grandes ciudades de los puertos, el lugar para sembrar el tango o la milonga.

Los instrumentos de viento: los sikus, antaras y las quenenas han existido desde antes de la llegada de los conquistadores. Ocarinas, bombos y tambores, sonajas y parches atravesaron todo el continente. Calabazas y semillas, raspadores de cuerno, trompetas de caracolas y silbatos, pezuñas y huesos hacían de las danzas la materia que enajenaba los cuerpos. Había algunas diferencias en cuanto a los materiales que se disponía. En algunas regiones era la terracota, en otras las cañas o la madera, en otras hasta se usaba el oro y en el Perú, la plata: sonajas de plata, barrocas sonajas de plata. Los españoles trajeron las cuerdas, (aunque ya sonaban los arcos elementales) la guitarra y el violín.

Para tomar ejemplos, esta vez de la región de las antiguas provincias del Río de la Plata, los pueblos kollas y los quechuas mantienen vivos a través de sus coplas los rituales vinculados con la madre tierra, la Pachamama. El pueblo toba, los mocoví y los pilagá embanderaron con sus tambores la resistencia en las regiones del Chaco y Formosa. Los guaraníes atravesaron casi toda América, desde el Caribe hasta el litoral argentino. Siempre había un recorrido que vinculaba la música y la selva. Mapuches o araucanos, desde las pampas argentinas y hacia



Calle 13 - Latinoamérica

Soy, soy lo que dejaron
Soy toda la sobra de lo que se robaron
Un pueblo escondido en la cima
Mi piel es de cuero
Por eso aguanta cualquier clima

Soy una fábrica de humo
Mano de obra campesina para tu consumo
Frente de frío en el medio del verano
El amor en los tiempos del cólera mi hermano

El sol que nace y el día que muere
Con los mejores atardeceres
Soy el desarrollo en carne viva
Un discurso político sin saliva

.....
Soy lo que me enseñó mi padre
El que no quiere a su patria
No quiere a su madre
Soy América latina
Un pueblo sin piernas pero que camina

Tú no puedes comprar el viento,
Tú no puedes comprar el sol
Tú no puedes comprar la lluvia,
Tú no puedes comprar el calor
Tú no puedes comprar las nubes,
Tú no puedes comprar los colores
Tú no puedes comprar mi alegría,
Tú no puedes comprar mis dolores

Una viña repleta de uvas
Un cañaveral bajo el sol en cuba
Soy el mar Caribe que vigila las casitas
Haciendo rituales de agua bendita

El viento que peina mi cabello
Soy todos los santos que cuelgan de mi cuello
El jugo de mi lucha no es artificial
Porque el abono de mi tierra es natural

Trabajo bruto pero con orgullo
Aquí se comparte, lo mío es tuyo
Este pueblo no se ahoga con marullos
Y si se derrumba, yo lo reconstruyo

Tampoco pestañeo cuando te miro
Para que te acuerdes de mi apellido
La Operación Cóndor invadiendo mi nido
Perdono pero nunca olvido
Vamos caminando
Aquí se respira lucha
Vamos caminando
Yo canto porque se escucha

Vamos dibujando el camino
Estamos de pie
Vamos caminando
Aquí estamos de pie.



la Patagonia. y aunque nos resulte imposible contar sus canciones, explicar cada ritmo, cada melodía o describir sus instrumentos, cada uno de ellos cobija en su identidad el grito de sus ascendientes en la realidad de su presente.

Los franciscanos y los jesuitas fueron los más notables impulsores de la música europea en sus innumerables «misiones» o «reducciones». Trajeron, eso sí, los ecos de la música barroca, de la que se creaba en España, Francia y sobre todo en Italia. Trajeron los pentagramas y los instrumentos. Trajeron músicos y se formaron compositores que escribieron y concibieron el llamado barroco latinoamericano.

Además, la música aquí compuesta, influyó a su vez en la música europea, incorporando algunas formas musicales propias como la zarabanda o la chacona. Además del villancico, que fue la forma musical más popular en la iglesia y que luego pasó a formar parte del patrimonio de la música iberoamericana.

Porque América es eso: un largo camino de indianidad sagrada. Entre la gran llanura, la selva y la piedra alta. Y bajo la eternidad de las constelaciones. Sí. América es el largo camino de los indios. Y desde todos los sitios nos están contemplando.

Yupanqui



Iglesia de San Francisco de Asís en Ouro Preto, Brasil.

En México hubo un enorme desarrollo de la «música euroamericana», religiosa y profana. Una enorme cantidad de piezas musicales poblaron las Iglesias de la época hispana y un centro importante fue Morelia (antigua Valladolid) a tal punto que la imprenta de Nueva España editó las piezas más antiguas compuestas en este período.

En Lima y en Nueva Granada se componía y se interpretaba con un enorme esplendor toda esta nueva pronunciación de música que asumía el protagonismo de acercar el evangelio desconocido. Esta música llamada catedralicia prosperó hasta la decadencia de los imperios y el apogeo de las luchas independentistas.

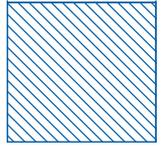
La Compañía de Jesús atravesó tantas ciudades que no podríamos ni siquiera mencionar ni remarcar la importancia y la influencia de cada una. En Bolivia, Chiquitos y Tarija, Charcas o Moxos en el Perú. Argentina, Paraguay y Brasil se unían en las reducciones Guaraníticas, y en el norte del Brasil y en Chile. La América respiraba la misma cifra, la misma fortaleza religiosa que encontró en Yapeyú el bastión más sólido de la tierra de los ríos.

Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. Hasta el amor físico se hace barroco en la encrespada obscenidad del guaco peruano. No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo de lo otónico, metida en el increíble concierto angélico de cierta capilla (blanco, oro, vegetación, revesados, contrapuntos inauditos, derrota de la pitagórico) que puede verse en Puebla de México, o de un desconcertante, enigmático árbol de la vida, florecido de imágenes y de símbolos, en Oaxaca. No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de nombrar las cosas... (Carpentier, 1974, pp. 32-33).

El gran italiano Domenico Zipoli, músico y jesuita, que desde la provincia de Córdoba en la Argentina compuso innumerables obras, le dio a la música para órgano el lugar que tenía en la Europa de aquellos años. Con el órgano ya instalado en las principales catedrales de América o en aquellos lugares como el del convento de Santa Catalina en Córdoba, culmina en el siglo XVIII una de las páginas más europeas y a su vez auténticamente americana.

A partir de las guerras entre las potencias europeas y la debilidad de los imperios, en la Europa se continuaba con el llamado Clasicismo, Beethoven y sus cruces con Napoleón, los movimientos románticos de Alemania, el *Sturm und Drang* y el Romanticismo en todas sus manifestaciones. El siglo XIX propondría el nacimiento de las naciones y la música acompañó aquellos procesos identitarios.

En el Río de la Plata y en la América toda, mientras las luchas por la independencia dominaban la escena política, social y económica del continente, aparecían en los centros urbanos signos de cambio en las estructuras sociales de las familias, sobre todo las de las burguesías locales. Mientras tanto, se sucedían las sistemáticas matanzas de indígenas en manos de los propios hacendados de



las políticas locales ya independizadas de los reinos de España y Portugal. Ya no eran los conquistadores ibéricos, era la «civilización contra la barbarie». El gaucho perseguido y anteriormente utilizado generó una filosofía profunda que encuentra en el Martín Fierro argentino su expresión más popular. Los payadores, que ya habían incorporado la guitarra española y la habían hecho criolla, conquistaban al pueblo con sus coplas y canciones. La guitarra acompañó y acompañará hasta hoy los destinos de las milongas, las poesías sentenciosas, los bailes festivos.

La actividad musical afrolatinoamericana se expresó con más intensidad en los carnavales, aunque estaban prohibidos los bailes de los negros en Cuba pero no así en Brasil, aunque la abolición de la esclavitud se dispuso más de medio siglo después que en otros países de la América. Se distinguía en carnaval de salón y el carnaval de la calle.

«Las danzas de salón» venidas de Europa, el minué, la contradanza, fueron las más populares en el siglo XIX. Y desde el Uruguay y Argentina llegaban otras danzas criollas, el malambo, el pericón, el cielito, el gato y tantas otras.

En el antiguo Alto Perú proliferaban los carnavalitos, mientras el tambor de los negros encendía el frenesí de las comunidades orientales. Poco a poco, y mezclada con la habanera se acercaba el nacimiento del tango.

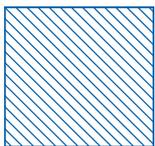
En Chile, la cueca y la tonada; en Brasil, el batuque y el samba; en Colombia, el vals o el bamburo; en Venezuela, el joropo; en México, el corrido; en Cuba, el danzón, la rumba y el son; en Bolivia, la cueca y el huayno; la polca y el chamamé, en Paraguay y litoral argentino, y el merengue, en Santo Domingo.

Los teatros de las ciudades acompañaron la llegada de las músicas y las óperas populares de la Italia de Verdi y de los grandes maestros que visitaban el continente, impregnando y acompañando una inmigración de millones de europeos que buscaron en estas tierras la esperanza de construir un mundo de prosperidad.

La Revolución mexicana de 1910 también hace un aporte significativo en la búsqueda de una expresión de los nacionalismos musicales. Cabe destacar sobre todo a Carlos Chávez y Silvestre Revueltas que encontraron una manera, un sincretismo entre la música académica y la vida y el sentir de las fiestas populares, de su vida cotidiana, de sus ciudades y los trabajadores. Pero también una enorme cantidad de compositores de toda la América emprendieron desde la música de cámara o desde el sonido profundo de las orquestas sinfónicas. Julio Mata, desde Costa Rica; José Castañeda, de Guatemala; Julián Orbón y José Ardevol, desde Cuba; Antonio Estévez y Federico Ruiz, de Venezuela; Heitor Villa Lobos o Gilberto Mendes, de Brasil; Enrique Soro, desde Chile; y Julián Aguirre, Carlos López Buchardo y Alberto Ginastera, desde la Argentina.

Habría que resignificar términos como *folclorización*, *colonización*, *globalización* y *nacionalización* y otros tantos conceptos que pretenden dialogar con lo ideológico y los convencionalismos.

Hay que ponderar también la existencia de una colonización cultural que penetra desde los poderes económicos concentrados, desde las corporaciones discográficas y el cine. Aunque el proceso histórico podría resumirse en tres etapas claramente identificables: la colonización originaria que culminó con las luchas de la independencia por los héroes de la patria, la neocolonización, a través de la ocupación de gobiernos de facto y genocidios militares y la globalización, que es a la que hoy nos enfrentamos, que comprende también un exterminio a través



de una economía que excluye al otro, y una problemática donde el «entretener» y donde los medios de comunicación pueden o podrían tomar la música como una herramienta poderosa en tal sentido.

Las llamadas «industrias» culturales que no siempre explican los fenómenos musicales y las expresiones locales, interpretan lo que se denomina la cultura de masas, ligada a una sociedad de consumo, a cuestiones estrechamente vinculadas a lo comercial. En este recorrido, muchas de las expresiones artísticas y culturales surgieron o florecieron al ritmo de los intereses económicos.

Por otra parte, hay que mencionar que el «folclore urbano» traído a las grandes capitales no es el referente ni el garante de la cultura más originaria, aunque no le quita mérito a los movimientos populares masivos que llenan estadios con multitud de seguidores y es aceptada por las grandes mayorías.

Por eso, profundizamos el reconocimiento de quienes no tienen el acceso a los grandes movimientos de masas, pero que promueven también lo identitario a través de un patrimonio milenario.

Se comenzó en Estados Unidos a llamar «música latina», a partir de los años cincuenta, a todos los géneros y ritmos de todos los países latinoamericanos. Sea cual fuere el origen, amerindio, afro, europeo, como una fusión de culturas en general, probablemente estén más o menos diferenciadas en cuatro grandes regiones: el Caribe, las naciones del Pacífico, la región andina y los litorales orientales y sus selvas.

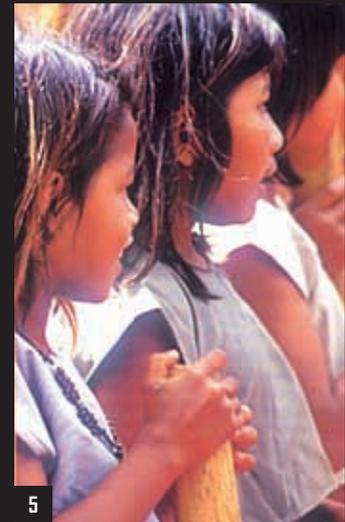
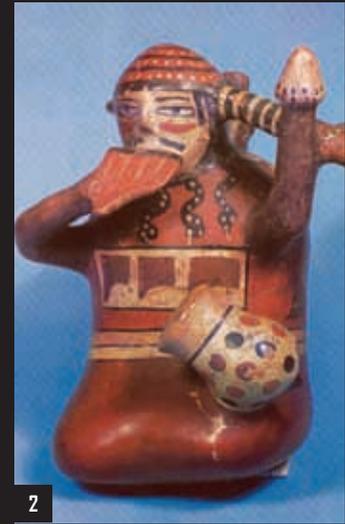
Como una compuerta de ritmos que se abre a todas las regiones, la cumbia, nacida en Colombia en la década del cincuenta fue recorrida por todos los países latinoamericanos, y cada uno la modeló con sus maneras y sus giros. Nació de las tradiciones indígenas del norte de Colombia, con aires de aquellos mencionados areítos. Posee una acentuación rítmica poco tradicional sobre el tiempo débil del compás lo que la distingue de las otras formas musicales. Tal vez sea hoy uno de los ritmos más populares. La cumbia se incluye en el pop latino. El conjunto «Bovea y sus vallenatos», como así también el «Cuarteto imperial», emigran a Buenos Aires y comienza su difusión masiva. Y luego aparecen las variantes: la cumbia santafesina, la cumbia folclórica, la cumbia tropical, la cumbia vallenata, la cumbia tejana y la cumbia villera, también como expresión de protesta.

También ocurre con la «música académica» contemporánea. Restringida en su público, en sus oyentes, experimental y en muchos casos no elitista, como se pretende, que permite la prolongación de la historia de la música explorando nuevos caminos y «provocando» como lo han hecho siempre las vanguardias de todos los tiempos.

El auge de la ópera contemporánea en nuestros países, la exploración de nuevas técnicas para los instrumentos tradicionales, la música electroacústica, acusmática y todos los condimentos que pueden modificar en todo o en parte un discurso o un material sonoro, implica una responsabilidad estética y ética en la que siempre estaremos comprometidos. Surgen en nuestros países gran cantidad de grupos o ensambles de música contemporánea, y compositores que trabajan a veces de manera empírica junto a los intérpretes, festivales y encuentros, donde también las universidades juegan un papel fundamental como centros de investigación y experimentación, que en este capítulo no podríamos detallar.

Como representante de una identidad rioplatense es sin duda el tango lo que desborda las fronteras, no solo las geográficas y culturales sino las del intento sostenido por mantener en el auge de la música popular urbana un género que

también es canto, baile, filosofía y pasión. Desde los inicios en los arrabales, desde la habanera, desde Villoldo, Canaro, Gardel, Troilo, Discépolo, el lunfardo, Ferrer y Piazzolla, hasta las nuevas estéticas de las jóvenes orquestas, bandoneonistas y arregladores, el tango es mucho más que una *marca país*, es la mirada que, de frente al mar o de espaldas al río, nos cuenta con pasión la sórdida y luminosa cotidianeidad de nuestras calles, los desamores y los perfumes barrocos.



1. Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela. Director Gustavo Dudamel.
2. Vaso policromo representando un músico con siringa y tambor. Tardía cultura Nazca 400-600 d. c. Costa meridional del Perú.
3. Bailes de Pallas, mujeres nobles que acompañaban al Inca en sus apariciones públicas (Cod. MC, lám. 149).
4. Cumbia.
5. Coro de niños en Tamandúá. Representan las manifestaciones de los mbyá-guaraní de la provincia de Misiones, Argentina.





BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, L. (1982). *Música y descolonización*. La Habana: Arte y Literatura.
- Anónimo. (1986). *Popol Vuh*. Las antiguas historias del Quiché. La Habana: Gente Nueva.
- Anton, F. y Dockstader, F. J. (1967). *L'arte nell' antica America*. Milán: Rizzoli.
- Apel, W. (1979). *Harvard Dictionary of Music*. Ciudad: Harvard College.
- Carpentier, A. (1974). *Tientos y Diferencias*. La Habana: Unión de escritores y artistas de Cuba.
- ————— (1980). *El concierto barroco*. México: Siglo XXI.
- Furlong, G. (1969). *Historia Social y Cultural del Río de la Plata*. Buenos Aires: Guillermo Furlong.
- Instituto Indígena. (1969). *De lo profundo de la madre tierra, 1. Música indígena de la República Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Desarrollo Social.
- Sarduy, S. (2011). *El Barroco y el Neobarroco*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Vega, C. (1944). *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Losada.







Colectivo Político Ricardo Carpani,
Origen popular, 2014. Técnica: tinta y fibra.