

126

*Versiones, apropiación e intermusicalidad en el Río de la
Plata*

María Eugenia Domínguez

2011

Universidade Federal de Santa Catarina
 Reitor: Álvaro Toubes Prata
 Diretora do Centro de Filosofia e Ciências Humanas: Roselane Neckel
 Chefe do Departamento de Antropologia: José Antonio Kelly
 Sub-Chefe do Departamento: Evelyn Schuler Zea
 Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social: Antonella Imperatriz Tassinari
 Vice-Coordenador do PPGAS: Alberto Groisman

ANTROPOLOGIA EM PRIMEIRA MÃO

Editores responsáveis

Evelyn Schuler Zea
 José Antonio Kelly
 Rafael Devos
 Scott Head

Comissão Editorial do PPGAS

Alberto Groisman
 Alicia Castells
 Antonella Imperatriz Tassinari
 Carmen Rial
 Edviges Ioris
 Esther Jean Langdon
 Evelyn Schuler Zea
 Gabriel Coutinho Barbosa
 Jeremy Loup Deturche
 José Kelly Luciani
 Maria Regina Lisboa
 Maria Eugenia Dominguez
 Márnio Teixeira Pinto
 Miriam Furtado Hartung
 Miriam Grossi
 Oscar Calávia Saez
 Rafael Devos
 Rafael José de Menezes Bastos
 Scott Head
 Sônia Weidner Maluf
 Théophilos Rifiotis
 Vânia Zikán Cardoso

Conselho Editorial

Alberto Groisman, Alicia Castells, Antonella Imperatriz Tassinari, Carmen Rial, Edviges Ioris, Esther Jean Langdon, Evelyn Schuler Zea, Gabriel Coutinho Barbosa, Jeremy Loup Deturche, José Kelly Luciani, Maria Regina Lisboa, Maria Eugenia Dominguez, Márnio Teixeira Pinto, Miriam Furtado Hartung, Miriam Grossi, Oscar Calávia Saez, Rafael Devos, Rafael José de Menezes Bastos, Scott Head, Sônia Weidner Maluf, Théophilos Rifiotis, Vânia Zikán Cardoso

Solicita-se permuta/Exchange Desired

As posições expressas nos textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Antropologia em Primeira Mão

2011

Antropologia em Primeira Mão é uma revista seriada editada pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Visa à publicação de artigos, ensaios, notas de pesquisa e resenhas, inéditos ou não, de autoria preferencialmente dos professores e estudantes de pós-graduação do PPGAS.

Copyleft

Reprodução autorizada desde que citada a fonte e autores.

Free for reproduction for non-commercial purposes, as long as the source is cited.

Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação
em Antropologia Social, Universidade Federal
de Santa Catarina. Florianópolis : UFSC / Programa
de Pós Graduação em Antropologia Social, 2011 - v.126; 22cm
ISSN 1677-7174

1. Antropologia – Periódicos. I. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Antropologia
Social.

Toda correspondência deve ser dirigida à
Comissão Editorial do PPGAS
Departamento de Antropologia,
Centro de Filosofia e Humanas – CFH,
Universidade Federal de Santa Catarina
88040-970, Florianópolis, SC, Brasil
fone: (48) 3721-9364 ou fone/fax (48) 3721-9714
e-mail: revista.apm@gmail.com

Versiones, apropiación e intermusicalidad en el Río de la Plata

María Eugenia Domínguez

Resumen:

Este texto presenta una reflexión sobre las versiones como procedimiento compositivo que conduce a la intermusicalidad. (Monson, 1997) Partiendo de la perspectiva relacional elaborada por el americanismo musical, y entendiendo las versiones como resultantes de prácticas de apropiación (Schneider, 2006), se destaca la dimensión pragmática de las versiones en la medida en que permiten crear y reconocer relaciones (López Cano, 2011). Me interesa, a su vez, pensar la versión como práctica que disuelve el límite entre autor/compositor e intérprete. Versionar canciones –práctica que, si entendida como apropiación, implica en un aprendizaje por parte del sujeto que se apropia- es una forma de transformarse en integrante de una comunidad de intérpretes. Esas prácticas, sin embargo, no conducen a la homogeneidad anunciada en algunos estudios sobre aculturación, mestizaje o hibridismo. Las versiones de antiguos tangos, milongas, murgas o candombes por parte de los músicos del Río de la Plata (cuyas prácticas fueron objeto del estudio etnográfico que inspira esta reflexión) también permiten elaborar contrastes y jerarquías –es decir, diferencias- que estructuran esa musicalidad.

Palabras clave: versión, apropiación, compositor-intérprete, Carlos Vega, americanismo musical

Abstract:

This essay examines cover versions of music as compositional procedure through a lens of intermusicality (Monson, 1997). Utilizing the relational perspective formulated by American musicology as point of departure, and conceiving cover versions as the result of appropriation practices (Schneider, 2006), I argue that their pragmatic aspects allow listeners to build and recognize relationships (López Cano, 2011). My aim is to re-evaluate cover versions as practices that dissolve limits between author/composer and performer. When understood as appropriation practices that ostensibly indicate a learning process on the part of the appropriation subject, cover versions may be understood as a way of becoming part of an interpretive community. These practices, however, doesn't necessarily lead to homogenization, as some studies centered in acculturation or hybridization processes have concluded. On the contrary, cover versions of old tangos, milongas, candombes or murga songs by River Plate musicians (whose practices were examined in the ethnographic study that inspires this essay), also inherently build contrasts and influence hierarchies – that is, differences – that structure this musicality.

Key Words: cover version, appropriation, composer-performer, Carlos Vega, musical americanism

Versiones, apropiación e intermusicalidad en el Río de la Plata

María Eugenia Domínguez¹

Entre los músicos del Río de la Plata es muy frecuente la apropiación de canciones antiguas para realizar nuevas versiones. La realización de versiones es, entre ellos, un procedimiento compositivo totalmente legítimo, además de frecuente. Aquí quiero reflexionar sobre las versiones, como formas de componer y arreglar canciones, buscando trascender el gran divisor establecido entre autor e intérprete en parte de las tradiciones de estudios musicales.

Para ello busco articular una perspectiva relacional, inspirada en el concepto de apropiación que propone Arnd Schneider (2006). En la historia del arte el concepto de apropiación generalmente es pensado en su sentido formal, significando básicamente tomar elementos de un contexto e integrar en otro. Sin embargo, desde la filosofía y antropología el concepto de apropiación ha sido pensado como práctica hermenéutica que puede ser caracterizado como un procedimiento de aprendizaje comprensivo a través del cual los elementos adoptan nuevos significados (Ricoeur, 1981; Schneider, 2006). En ese acto de apropiación, tanto el objeto apropiado como el sujeto que se apropia –y ese sujeto puede ser colectivo-, se ven modificados: el “hacer nuestro” –como muchos músicos describen lo que significa hacer una versión- implicando necesariamente un aprendizaje que transforma. Dicha perspectiva relacional dialoga, a su vez, con algunas formulaciones conceptuales que permiten pensar las relaciones temporales y espaciales que se establecen a través de la música. Así, las versiones serán pensadas como constitutivas de redes de relaciones y del fenómeno que Monson (1997) denomina intermusicalidad. Antes de emprender ese trayecto refiero a las ideas que Carlos Vega presenta en “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos”, pues entiendo que este ensayo sienta las bases para la elaboración de una perspectiva dinámica y relacional para el estudio de la música del continente.² Ya en la década de 1960 Vega nos ofrecía una concepción de la dinámica musical – y los procesos sociales que se gestan a partir de ella- que cuestiona las divisiones rígidas entre creación (o composición) y apropiación (o interpretación), que disuelve los límites entre tipos de música (como académica, popular y folclórica³) y que trasciende cualquier asociación esencialista entre música, lugar, nación o región.

La música de la región del Río de la Plata y la cuestión del hibridismo

Al promediar la década de 1990 se registraba en las ciudades de Buenos Aires (Argentina) y Montevideo (Uruguay) – emplazadas, respectivamente, en las orillas occidental y oriental del Río de la Plata-, un número creciente de iniciativas musicales que presentaban

¹ Professora do Departamento de Antropologia / PPGAS - UFSC. E-Mail: eugison@yahoo.com

² Para componer mi interpretación del trabajo de Vega retomo algunas ideas presentadas por Coriún Aharonián en trabajos sobre Carlos Vega y su obra, sobre este ensayo en particular, y otros trabajos que retoman de diferentes formas las ideas seminales de Vega. En su artículo de 1997 (“Carlos Vega y la teoría de la música popular: Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero”) Aharonián analiza el ensayo en pauta destacando, entre otras cosas, el pionerismo de su contribución teórica. El trabajo de Aharonián es un estudio crítico exhaustivo del ensayo de Vega, que destaca otros aspectos además de los que, para organizar mi argumento, señalo aquí.

³ En este texto utilizo la forma castellanizada del término folclore. Sin embargo, mantuve la grafía folklore cuando se trata de citas textuales de autores que utilizan la forma inglesa del término.

sus trabajos como música rioplatense. Al buscar conocer lo que esta categoría significa para los músicos, sus públicos y otros actores que describen sus trabajos en los medios de comunicación, descubrí que se le asocian una variedad enorme de significados como también que existen criterios bastante diferentes para definirla.⁴

Buena parte de las canciones que estos músicos realizan puede clasificarse en los géneros tango, milonga, murga y candombe. Sin embargo, la apropiación frecuente de canciones conocidas para elaborar nuevas versiones – procedimiento compositivo muy antiguo en la región – hace que esas cuatro categorías no sean suficientes para describir la gran variedad que se expresa en esta musicalidad.⁵ Por un lado, muchas canciones de los repertorios platenses ya recibieron versiones en más de uno de esos géneros. A su vez, en algunos casos las versiones o arreglos también aproximan o “fusionan” – para usar la expresión que los músicos generalmente emplean – dos o más de ellos. De este modo, las sucesivas versiones suelen conducir a las canciones a través de los límites que podríamos establecer entre los géneros que constituyen ese conjunto. No es raro que las sucesivas versiones de una canción transformen lo que antiguamente era un tango en un candombe, o en una milonga-candombe y luego en un tango-murga, transformaciones que pueden resultar de diferentes combinaciones. Dependiendo del caso, esas sonoridades se conjugan también con las del rock, del jazz y/o del folclore.⁶ Como analizo en *Suena el río* (Domínguez, 2009), las apropiaciones de temas o canciones difundidas en algún género platense para arreglarlas según las pautas de otro género de ese conjunto articulan relaciones sonoras (o auditivamente perceptibles) y crean redes espacio-temporales, contribuyendo a la elaboración de nociones de regionalidad que trascienden la división nacional.⁷ Sin embargo, en muchos casos esas apropiaciones reelaboran contrastes y distinciones que contribuyen a la articulación de relaciones de oposición (Radcliffe-Brown, 1978) entre uruguayos y argentinos. El fenómeno parece ajustarse a la dinámica que describiera Lévi-Strauss en 1950 (1993): cuando la intensidad de los intercambios entre dos grupos es tan acentuada que podría redundar en proximidad y semejanza se disparan, a su vez, mecanismos de diferenciación que hacen a la dinámica permanente de la diversificación humana.

Si bien los diálogos y tránsitos entre los actuales territorios del Uruguay y la Argentina son antiguos⁸, las musicalidades articuladas en los trabajos más recientes presentan particularidades en relación a las de décadas anteriores. En texto de 2005 Coriún Aharonián describe el segmento al que refiero de la siguiente manera:

⁴ Refiero aquí a las prácticas de un segmento de músicos que actúan fundamentalmente en las ciudades de Buenos Aires y Montevideo, entre quienes realicé el estudio en que se basa mi tesis de doctorado en antropología *Suena el río* (Domínguez, 2009). Remito a ese trabajo para el examen de algunas series de canciones o conjuntos de versiones del repertorio platense.

⁵ Piedade elabora el concepto de musicalidad para referir al conjunto integrado de elementos musicales y simbólicos que se expresa a través de una comunidad de personas. (2003:55)

⁶ En Argentina el término folclore se utiliza para englobar un conjunto de géneros como zamba, milonga, chacarera o chamamé, entre otros. El folclore argentino puede ser descripto como un campo jerarquizado: el repertorio que ha sido legitimado como “tradicional” y “nacional” está integrado fundamentalmente por géneros musicales y danzas del noroeste del país, de la región pampeana y de Cuyo. Remito a Díaz (2009) para un análisis de ese campo.

⁷ En artículo de 2011, López Cano también refiere a la dimensión pragmática de las versiones describiéndolas como procedimientos que permiten crear y reconocer relaciones.

⁸ Recordemos que los actuales territorios del Uruguay y la Argentina fueron parte de una misma unidad política y administrativa durante el periodo colonial, integrando, desde 1776, el Virreinato del Río de la Plata, dominio de la corona española.

By the end of the twentieth century Uruguay was – in spite of its size - producing a great deal of high quality popular music. In the same way as its 1960's song movement had become influential far beyond the country's borders, so two new genres from the last decades of the twentieth century, the candombe and the murga, began to be adopted in Argentina". (2005: 345) "There was a new explosion of rock bands between 1985 and 1990, followed by a quiet continuity in this field during the 1990's and the beginning of the new century, frequently influenced by fusions of murga, candombe and milonga. (2005:349)

Las palabras del autor registran, por un lado, la apropiación de géneros uruguayos por parte de los músicos y del público argentino, y por otro la incorporación de elementos asociados a la murga, al candombe y a la milonga en muchas bandas del rock local. En Buenos Aires, muchos de los conjuntos que integran este recorte reúnen a argentinos y uruguayos que viven en esa ciudad o que viajan para trabajar. A su vez, muchos de los argentinos que trabajan en este segmento son hijos de uruguayos y/o ya vivieron o trabajaron por periodos de tiempo variables en el Uruguay. Y, si bien la murga uruguaya y la murga argentina eran expresiones bastante restrictas al carnaval hasta finales de la década de 1970, a partir de los años ochenta se registra una incorporación creciente de ambos géneros⁹ en el mundo de la canción popular, tanto en las actuaciones en vivo como en las grabaciones, contribuyendo para que esos géneros no se circunscribieran más al período del carnaval.

Esta proliferación de trabajos que aproximan géneros “locales” y “tradicionales” de estéticas más o menos roqueras no es exclusiva del Río de la Plata sino que se registra con las debidas variantes en toda América Latina, especialmente desde los años noventa del siglo XX.¹⁰ Hubo paralelamente a ese movimiento una proliferación de estudios y publicaciones que describen estas dinámicas como parte de la intensificación de los intercambios culturales promovidos por la globalización¹¹ y que identifican una enorme variedad de formas musicales sincréticas, mestizas o híbridas en relación a las prescripciones genéricas que en ellas pueden ser identificadas. La tendencia se caracterizaría también por el reciclaje de lo viejo, lo que en música se registraría a través de la proliferación de versiones o arreglos de obras muy difundidas en décadas anteriores. Esta cuestión remite a una discusión que ocupa a las ciencias sociales desde hace algunos años. Si algunas voces destacaron la tendencia a la homogeneización cultural – u occidentalización del mundo – que resultaría de la intensificación de las comunicaciones en las últimas décadas del siglo XX, otras mostraron que esa proximidad aumentada gracias a las nuevas tecnologías redundaría en más diversidad y en procesos de indigenización. (Appadurai, 1996) Jonathan Friedman (1999), presenta una crítica a los conceptos de hibridismo en los que subyacen nociones de cultura como

⁹ Para pensar los géneros musicales sigo la propuesta de Menezes Bastos (1995, 1996) y me inspiro en las formulaciones de Bajtín (2008) sobre los géneros discursivos. En su definición los géneros son conjuntos de enunciados que muestran una cierta estabilidad en los planos estructural, temático y estilístico. La murga uruguaya y argentina son aquí considerados géneros distintos, porque por más que exista afinidad temática entre ambas, exhiben también diferencias muy significativas en sus composiciones y en las formas de interpretación durante la actuación.

¹⁰ Sobre la aproximación del rock con géneros latinoamericanos “tradicionales” ver, por ejemplo, los artículos editados por Paccini Hernandez, Fernandez L’Hoeste y Zolov (2004). Sobre la carnavalización y adopción de elementos de los universos murguero y candombero en el ámbito del rock de Buenos Aires remito al trabajo de Silvia Citro (2000) que analiza la propuesta del grupo Bersuit Vergarabat, o de Cecilia Benedetti (2005) que trabaja con el caso de La Renga.

¹¹ Ver Ochoa (2003).

totalidades o conjuntos simbólicos que representan y son la expresión material de grupos de individuos con límites definidos, concepción ésta asociada a ideas esencialistas de identidad. Hibridismo, en esta perspectiva, sería una forma más de esencialismo. En definitiva, remarca el autor, las culturas siempre son impuras, no hay nada anterior al hibridismo. Ese término confunde porque sugiere un pasaje de una condición de pureza a una de mezcla. En la misma dirección Jean-Loup Amselle (1998) habla de “sincretismo original” para denotar que toda práctica cultural es de alguna manera apropiación, ya que es parte de un continuo histórico y espacial.

En los estudios sobre las músicas del continente americano esta tendencia hacia una perspectiva relacional marca presencia desde la década de 1930, por más que se haya mantenido a la sombra de perspectivas más nacionalistas. Desde entonces – y desde diferentes áreas disciplinares – investigadores, como también compositores y músicos (actividades que en muchos casos se concentran en la misma persona), buscaron elaborar perspectivas que trasciendan los límites internacionales en la comprensión de las transformaciones musicales del continente. Esta idea puede parecer controvertida porque, sabemos, buena parte de la investigación musical – desde la musicología, antropología o folclore – tuvo, por lo menos hasta la década de 1960, compromisos evidentes con proyectos más o menos nacionalistas. Al reflexionar sobre las relaciones entre las musicologías latinoamericanas González afirma:

Desde su consolidación en Europa central en el último tercio del siglo XIX, la musicología se ha desarrollado con una fuerte tendencia nacionalista. Fenómeno replicado, por cierto, en América Latina. No sólo la recuperación y construcción de un pasado musical sentido como propio, sino que el proceso mismo de especialización del investigador y la necesidad de acceder a fuentes primarias –escritas, orales o mediales-, junto a la oferta preponderante de fondos locales y nacionales de investigación, han restringido la acción latino/ inter/ pan/ americanista de la musicología en nuestra región. (2009:45)

Me parece, sin embargo, que más que una contradicción, esta tensión entre americanismo y nacionalismo expresa una relación de oposición donde esos términos son interdependientes y se alimentan mutuamente. Esa relación imprime un matiz algo paradójico en la obra de una serie de investigadores y músicos del continente que desde la década de 1930 cultivan el americanismo musical, siendo su mentor Francisco Curt Lange y con sucesores como Carlos Vega (Argentina), Lauro Ayestarán (Uruguay), Isabel Aretz (Argentina- Venezuela), Paulo de Carvalho-Neto (Brasil), Argeliers León (Cuba), entre otros. Esta tendencia dará lugar, más tarde, al interamericanismo, y a los estudios latinoamericanos de finales del siglo XX.¹²

Americanismo musical: Vega y la música de todos

Para describir la línea abierta por el americanismo musical quiero aquí referir especialmente a uno de los últimos trabajos del folclorista argentino Carlos Vega – figura central en la musicología americanista de los últimos ochenta años (González, 2009; Díaz, 2009; Roldán, 1998) –, por tratarse de una formulación teórica particularmente interesante para pensar la intermusicalidad y la apropiación. Me refiero a “Mesomúsica. Un ensayo sobre

¹² Sobre el americanismo musical, iniciado por el alemán Francisco Curt Lange, y sus relaciones con el interamericanismo y los estudios latinoamericanos –tres abordajes musicológicos de lo latinoamericano que se sucedieron a lo largo del siglo XX – véase González, 2009.

la música de todos”, presentado inicialmente en el año 1965, en la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología, en la Universidad de Indiana, y que fue reeditado sucesivas veces entre 1966 y 2010¹³.

Permítanme comenzar describiendo cómo fue mi aproximación al trabajo sobre la mesomúsica para mejor explicitar las ideas que quiero destacar. Cuando comencé a investigar prácticas asociadas a la música rioplatense busqué, primeramente, textos de aquellos folcloristas que en la primera mitad del siglo XX escribían y publicaban trabajos sobre la música de la región¹⁴. En ese cuadro, los trabajos de Carlos Vega (Buenos Aires, 1898-1966) y Lauro Ayestarán (Montevideo, 1913-1966), su discípulo, se tornaron lecturas imprescindibles. Por un lado me brindaban informaciones y datos históricos muy valiosos sobre las músicas en cuestión. Además, sus formulaciones me ayudaban a comprender con más claridad la perspectiva culturalista que fue paradigmática en los estudios folclóricos de la primera mitad del siglo XX, que informa en parte estos trabajos, y que hoy aparece con frecuencia en muchos discursos de sentido común.

Carlos Vega comienza a realizar trabajo de campo en diferentes regiones de Argentina en la década de 1930, (con viajes e investigaciones de campo también en Bolivia, Paraguay, Chile, Perú y Uruguay) y se mantuvo activo, investigando y publicando hasta 1965. Durante ese período, la ciencia del folklore – como Vega definía su área disciplinar (1998), orientada a la *Völkerkunde* e inspirada en parte en el programa de los *Kulturkreise* y *Kulturkreislehre* austríaco – se quería americanista, pero resultó más en una especie de “nacionalismo mancomunado” ya que fue “entendido y practicado como una suma o agregación de partes nacionales más que como una visión integrada de ellas.” (González, 2009: 50) Sin embargo, me parece que el trabajo sobre mesomúsica, expresivo del polo más americanista de la producción de Vega, sienta las bases para la elaboración de una perspectiva relacional para el estudio de la música popular destacando su dimensión social y sociabilizadora, además de crear las condiciones para la posterior desnaturalización de los grandes divisores establecidos entre música académica, popular, folclórica e indígena. Recordemos que los trabajos del americanismo musical se ocupan tanto de la apropiación de música “superior” por parte de sectores “iletrados”, combinación que bajo esta fórmula resulta en música folclórica, como también de la apropiación de formas folclóricas o “del pueblo” para constituir músicas “nacionales” a través de la obra de compositores “eruditos”. Si bien todos esos grandes divisores que coloco entre comillas aún están presentes en el trabajo de Vega, entiendo que su forma de plantear la relación entre creación y apropiación deshace cualquier pretensión de objetividad en la delimitación de una frontera entre música erudita y música popular, adelantándose al movimiento que desarma esa división a partir de la década de 1990.¹⁵

La perspectiva americanista, que describo aquí con base en el ensayo de Vega, se caracteriza, resumidamente, por incluir dentro del espectro de prácticas musicales dignas de atención académica a lo que hoy convencionalmente se denomina “música popular urbana”. Hasta entonces, lo que hoy incluiríamos en esta categoría estaba excluido del horizonte del

¹³ La primer versión que conocí del texto de Vega fue el ensayo publicado en *Ethnomusicology* en 1966 –y registro aquí mi agradecimiento a Menezes Bastos por la indicación de esta lectura, como también por los comentarios a versiones anteriores del texto que aquí presento. Trabajé luego con la versión del ensayo editada por Coriún Aharonián en la Revista Musical Chilena (una edición importante para comprender las diferencias entre las sucesivas ediciones del texto de Vega) y con la que edita el mismo autor en la obra “Estudios sobre los orígenes del tango argentino”, de 2010, que es similar pero trae nuevas notas.

¹⁴ Téngase en cuenta que tanto en Argentina como en Uruguay comienza a usarse la denominación antropología social a partir de 1985, al finalizar las últimas dictaduras militares en los dos países. Hasta entonces la antropología argentina se practicaba en tres áreas: arqueología, etnología y folklore.

¹⁵ Sobre la construcción de la dualidad música académica-música popular remito a Hamm (1995:1-40)

americanismo musical propuesto por Francisco Curt Lange, que consideraba igualmente legítimos el estudio de las músicas de tradición escrita y el de las músicas de tradición oral, pero que dejaba afuera buena parte de la música que se toca, se baila, se graba, se compra y se vende en el continente – y que desde aquí viaja al Viejo Mundo, para dar lugar a sucesivas apropiaciones –, desde comienzos del siglo XX. La perspectiva americanista se caracteriza, también, por concebir a las músicas de América Latina como partes constitutivas de grandes corrientes musicales que pueden pensarse como cadenas de transformaciones de larga duración. A su vez, la perspectiva de Vega permite comprender a los folclores nacionales como resultantes de prácticas de apropiación indisociables de los flujos transatlánticos y de los tránsitos de personas y bienes a lo ancho y a lo largo del continente – es decir, como efecto de la modernidad latinoamericana – y no más como la expresión de algún substrato asociable al “ser nacional auténtico”. En 1944 Vega afirmaba: “*Sabiduría antigua. No hay ninguna simplicidad, ninguna sencillez, ninguna espontaneidad, ninguna ingenuidad en el mundo folklórico*” (1998: 338), alejándose así de aquella visión primitivista que marcaría el canibalismo de las vanguardias nacionalistas y la obra de aquellos compositores para quienes el americanismo musical era una “causa”¹⁶.

Entre otras cosas, Vega demuestra en el ensayo en cuestión que existen en América Latina corrientes musicales anteriores a la formación de las naciones modernas y de sus diferentes patrimonios musicales. Así, al negar la existencia de entidades territoriales y musicales dadas de antemano, nos invita a observar los procesos históricos y políticos que condujeron a las asociaciones simbólicas entre música y territorio típicamente modernas a las que estamos acostumbrados. Asociaciones éstas naturalizadas en muchos discursos, como si algunos géneros musicales fueran el sonido natural de determinadas regiones geográficas pensadas más como categorías naturales que sociales. En las conclusiones de su *Panorama de la música popular argentina*, de 1944, Vega ya afirmaba:

...los partidarios de la generación espontánea tendrán la satisfacción de notar que, aunque no inventa, el pueblo modifica lo que adopta, principalmente por mezcla de lo que recibe con lo que poseía; en fin, los regionalistas observarán que, en efecto, hay zonas reservadas para ciertos cancioneros y que en ellas predominan ciertas especies, pero no por ingerencia de la montaña, la selva o el río, no por local desarrollo de gérmenes, sino por azares de migración y puja de los grupos, o por arrinconamiento debidos a la presión de nuevas promociones que lanzan las ciudades. (1998:336)

Esas músicas que se constituyeron a partir de la amalgama de géneros venidos de diferentes lugares y de las “disponibilidades circundantes” en cada lugar – que siempre son, a su vez, la continuación o transformación de otras expresiones – constituyen lo que el autor denomina “mesomúsica” o “la música de todos”. Carlos Vega explica el surgimiento de danzas y músicas con base en los préstamos o apropiaciones recíprocas entre expresiones musicales “locales” y “de afuera”, ejemplificando con la contradanza:

La Contradanza, entonces, pasó de París a todas las capitales, a todas las ciudades, pueblecitos y lugares de Europa y de los otros continentes; fue adoptada por la clase media y por las clases bajas, en fin, llegó hasta los ambientes afroamericanos y hasta las poblaciones aborígenes. Todo esto en su carácter de mesodanza y de mesomúsica.

¹⁶ Algunos exponentes paradigmáticos de esta tendencia son el argentino Alberto Ginastera (Buenos Aires, 1916- Ginebra, 1983), el brasileño Héctor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 1887-1959) o el mexicano Carlos Chávez (Ciudad de México, 1899-1974). (González, 2009: 46)

Pero desde un punto de vista histórico general falta todavía lo más importante: la mesodanza es folklorígena¹⁷, engendra danzas folklóricas. (Vega, 1997)

Llama la atención en el ensayo de Vega su perspectiva constructivista en relación a la consolidación de determinados géneros y repertorios como genuinos representantes de los folclores nacionales. A su vez, las transformaciones en el ámbito de la mesomúsica no revelan el matiz pesimista de la mayoría de los trabajos que en su época examinaban la diversificación cultural, en buena medida inspirados por el paradigma culturalista y el modelo de la aculturación. Anticipándose a su tiempo Vega afirma que inclusive las danzas y músicas folklóricas son producto de la apropiación creativa de expresiones venidas “de afuera”. En este cuadro de ideas el canibalismo generalmente atribuido a las vanguardias modernas en relación a los folclores nacionales es, a su vez, producto de un canibalismo anterior.

Aquellas grandes corrientes a las que aludía Vega se fragmentaron con la modernidad latinoamericana, y el mapa que las representa hoy tiene fronteras calcadas sobre los límites entre las naciones. Lauro Ayestarán – en su trabajo de 1967 sobre el folclore musical uruguayo – ya advertía sobre las limitaciones de estudiar la música ciñéndose a los límites entre las naciones latinoamericanas ya que, como él mismo señalaba, la mayoría de las músicas del continente revela formas elaboradas durante el periodo colonial, cuando las fronteras entre los países no eran las actuales. (Ayestarán, 1967: 22) Por lo tanto Vega, como luego también Ayestarán¹⁸, partían de la idea de que la existencia de expresiones transnacionales o híbridas es anterior a, y condición para, la territorialización de músicas folklóricas. Transcurridos aproximadamente cincuenta años, puede decirse que hoy existe un relativo consenso en los estudios etnográficos sobre la necesidad de no considerar la relación entre música (o cultura) y territorio como algo evidente, prestando más atención a las mediaciones internacionales y al papel fundamental de éstas últimas en la elaboración de músicas (o culturas) “locales”. Como señalan Gupta y Ferguson:

But the larger point is not simply the claim that cultures are no longer (were they ever?) fixed in place. Rather, the point, well acknowledged but worth restating, is that all associations of place, people and culture are social and historical creations to be explained, not given natural facts. This is as true for the classical style of ‘peoples and cultures’ ethnography as it is for the perhaps more culturally chaotic present. And the implication, animating an enormous amount of more recent work in anthropology and elsewhere, is that whatever associations of place and culture may exist must be taken as problems for anthropological research rather than the given ground that one takes as a point of departure; cultural territorializations (like ethnic and national ones) must be understood as complex and contingent results of ongoing historical and political processes. It is these processes, rather than pre-given cultural-territorial entities, that require anthropological study. (Gupta & Ferguson, 2001:4)

Desarrollando este tipo de problematización, algunos trabajos recientes examinan las posibilidades de elaborar modelos que permitan comprender mejor los procesos a través de los cuales musicalidades que son parte de largas cadenas de transformaciones pasan a ser

¹⁷ En la versión editada por Coriún Aharonián, publicada en la Revista Musical Chilena en 1997, se menciona en la nota n° 44 que el mecanoscrito de Vega trae la siguiente anotación en lápiz: “folklorígena=generatrix / folklorigenerant”. En la traducción que Gilbert Chase y John Chappel realizaron para la revista *Ethnomusicology* (que publicó una versión en inglés del texto en 1966, probablemente la más conocida a nivel mundial), el término es traducido como “folklore-generative”.

¹⁸ Sobre las relaciones entre vida y obra de esos dos autores ver Aharonián, 2000.

simbólicamente asociadas a determinados territorios e ideologías nacionales. Por ejemplo, Menezes Bastos (2007) examina las relaciones *lundu-modinha-fado* como parte de un sistema de relaciones históricas y estructurales que condicionan los contrastes y distinciones recíprocas que darán lugar a la etnicización, racialización y nacionalización de determinados géneros musicales. Los tránsitos de músicos y músicas, entre Europa, África y América durante el periodo colonial, y a lo largo de las costas americanas como entre el Viejo y el Nuevo Mundo a comienzos del siglo XX, fueron determinantes en la constitución de músicas e identificaciones nacionales (Menezes Bastos, 1996:158-159). A partir de esos movimientos, la música popular se torna un potente articulador simbólico en el escenario internacional y discurso privilegiado a constituir *ethos* nacionales distintivos, contribuyendo, al mismo tiempo, para estructurar las jerarquías sociales, raciales y estéticas al interior de las naciones latinoamericanas modernas.¹⁹

Con base en estos desarrollos recientes y desde una perspectiva contemporánea podríamos señalar que el modelo difusionista de Vega es un poco mecánico en el sentido de que parece que las músicas “emprenden sus andanzas” solitas. Seguramente hoy, cualquier estudio sobre esta temática tendría en cuenta que por detrás de esas “andanzas” de las músicas, canciones y repertorios, hay sujetos, afectos e intereses y también, fuerzas políticas y de mercado. Es decir, los trabajos más actuales en esta línea tienden a incluir relaciones de poder, prácticas y agencia en el análisis. A pesar de ello, entiendo que el ensayo, y especialmente la noción de “música de todos”²⁰ pueden ser valorizados, no solo disolver divisiones rígidas entre categorías de música (como académica, popular y folclórica) o por trascender los límites entre naciones para pensar las prácticas musicales del continente, sino también porque, de alguna manera, cuestiona la noción de autoría individual y la separación rígida entre compositor e intérprete. De este modo, nos permite comprender la realización de versiones sin reproducir presupuestos característicos de la ideología individualista moderna. La formulación de Vega escapa del paradigma productivo o de propiedad²¹ que muchas veces se aplica para pensar las composiciones, versiones y/o arreglos musicales en ámbitos occidentales, donde propiedad y autoría son pensados como equivalentes. Abre, de este modo, la posibilidad de pensar la apropiación en un sentido que trascienda el individualismo posesivo que caracteriza a los discursos legales y económicos sobre autoría y derechos de autor.

Versiones, apropiación e intermusicalidad

Muchos discursos de sentido común asocian los registros más antiguos disponibles de una canción con la condición de originalidad de la misma. Sin embargo, varios estudios muestran que las primeras grabaciones o partituras disponibles de muchas canciones modernas fueron, en realidad, la apropiación de “motivos populares” o “canciones anónimas” preexistentes. Esto a pesar de que los músicos (y quienes comentan sus trabajos en los

¹⁹ Los trabajos de Hering Coelho (2009) e Oliveira (2009) exploran, cada uno a su modo y con objetos diversos, esta línea de interpretación.

²⁰ El sentido pleno de esta expresión se pierde en la traducción al inglés publicada en *Ethnomusicology*, donde el artículo se titula “*Mesomusic. An Essay on the Music of the Masses*”. Como sabemos, en la tradición anglosajona, el adjetivo *popular* alude a las conexiones entre música y mercado a través de los medios industriales de divulgación de la música, contrastando el uso más frecuente en los países latinoamericanos donde el adjetivo popular remite generalmente a una asociación con los sectores subalternos.

²¹ Paradigma de propiedad pensado aquí a partir del individualismo posesivo que caracteriza mayormente los sistemas legales y económicos occidentales. (Coombe, 1998; Schneider, 2006) Sobre el paradigma productivo de propiedad en contraste con el paradigma relacional amerindio, véase Sáez (2009).

medios) resalten aquellos aspectos que dicen respecto a la originalidad, novedad y autonomía de músicas y artistas, valores característicos de la ideología individualista moderna (Dumont, 2000), oscureciendo los efectos de las relaciones sociales en la constitución de esos trabajos.

Como muestran los autores de la *Antología del tango rioplatense*, el desarrollo del género entre 1890 e 1910 – periodo generalmente descripto como la Guardia Vieja –, estuvo marcado por la apropiación de “motivos populares” (Novati, 1980: 20-21). Se observa también que el tango de las primeras décadas del siglo XX era un ámbito en que muchas piezas, por más que firmadas por autores y compositores individuales mostraban continuidades de distinto tipo con piezas anteriores que tenían a su vez otros autores y compositores. Al referir al proceso de consolidación del samba brasileño como género moderno, Roberto Moura (1983: 57-70) describe apropiaciones del mismo tipo, que acabaron generando disputas por la autoría de temas célebres que antes circulaban de forma anónima.²² Las disputas se acentúan sobre todo cuando la autoría redundaba en beneficios económicos a través de los derechos de autor. Esta comparación permite inferir la existencia de mecanismos similares, propios de la creación de lógica no individualista en contextos en que se consolidaban idearios modernos. Las sucesivas apropiaciones de canciones conocidas puede ser interpretada como el encuentro de dos lógicas: la de la creación colectiva, que se expresa a través de las sucesivas transformaciones del repertorio disponible, y una lógica individualista en que la creación pasa a ser concebida como un acto individual, realizado por un artista singular y autónomo. Aquellos “motivos populares” no son otra cosa que diseños melódicos o rítmicos que pueden ser concebidos como “música de todos” si optamos por la fórmula de Vega, alejándonos de este modo de aquella otra concepción que define a la música popular como música “muy difundida”, especialmente por la industria del entretenimiento. Así, no estaríamos tanto ante creaciones autorales que se tornaron música muy difundida sino de “música de todos” que sucesivamente se torna autoral.²³

Como muchos músicos reconocerían, existe cierta dosis de continuidad y otro poco de transformación en cualquier composición, versión o arreglo²⁴. Las diferentes realizaciones pueden ubicarse siempre en algún lugar de la línea de continuidad que existe entre los polos de la creación individual y del anonimato o creación colectiva. Los propios músicos, y los estudios o crónicas sobre sus prácticas, pueden resaltar uno u otro de esos aspectos dependiendo del argumento que se busca defender: cuanto más moderno el artista o cuanto más se valore la renovación en un determinado contexto más se resaltarán la magnitud del cambio introducido, oscureciéndose la continuidad en el uso de algunas prescripciones genéricas consideradas tradicionales y la pertenencia del compositor a mundos artísticos (Becker, 1982) determinados.

Si muchas canciones editadas, grabadas y difundidas por la radio, en las primeras décadas del siglo XX, adquirieron en ese proceso el estatuto de “canción de referencia”²⁵, no

²² En *Feitiço Decente*, Carlos Sandroni examina el mismo fenómeno. (2001: 131-155)

²³ Sobre la función autor remito a la conferencia de Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, de 1969, como al célebre trabajo de Roland Barthes “La muerte del autor”, de 1968. Un balance de las contribuciones de estos y otros autores al debate sobre la relación entre autor, obra, escritura y texto puede ser consultado en Barbosa Jr. (2011).

²⁴ Para una reflexión sobre los límites entre arreglo y composición véase Menezes Bastos (2011).

²⁵ Este término posiblemente evoque la fórmula de Lévi-Strauss para el estudio de la mitología americana donde tenemos mitos de referencia y sucesivas variantes. Aquí lo estoy utilizando en el sentido que propone López

es menos cierto que esta condición solamente se torna evidente después de que son creadas una o más variantes, arreglos o versiones de aquella “canción original”. Adoptando una perspectiva relacional como la que proponía el americanismo musical podemos pensar las series de versiones o las sucesivas apropiaciones, y las diferencias que ellas elaboran, más como relaciones que como rupturas o cortes. Las transformaciones que esas series expresan establecen una relación de continuidad temporal y espacial entre las variantes, continuidad esta que hace al carácter “tradicional” y “regional” de algunos repertorios. Esa red de relaciones formada a partir de la realización de versiones – o intermusicalidad – no refiere solamente a las relaciones objetivas que podríamos detectar en series de variantes o versiones, por ejemplo analizando la obra, registrada en grabaciones o partituras, de un compositor o grupo de compositores. La intermusicalidad refiere también a la actividad de escucha de un oyente particular que establece esas relaciones y que podrá relacionar diferentes obras anteriores y posteriores según de quién se trate y dependiendo del contexto. La idea es poder situarnos en un punto intermedio entre posiciones objetivistas y subjetivistas, siguiendo la propuesta de Bajtín. En las palabras de Julia Kristeva:

[Bajtín] *es uno de los primeros en reemplazar la separación de los textos como unidades estáticas, por un modelo en el cual la estructura literaria no es, sino que se elabora en relación con otra estructura. Esa dinamización del estructuralismo no es posible sino a partir de una concepción según la cual la ‘palabra literaria’ no es un punto (un sentido fijo) sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior.* (Kristeva, 1978:78)

De este modo, la intermusicalidad no es solamente efecto de apropiaciones de canciones o temas preexistentes como también es un principio que orienta y direcciona las prácticas interpretativas de los oyentes.²⁶ Inspirado en las ideas de Julia Kristeva sobre intertextualidad y en las formulaciones de Bajtín (1996) sobre la condición dialógica del lenguaje, el concepto de intermusicalidad refiere a las relaciones musicales auditivamente perceptibles, que pueden escucharse en el contexto de tradiciones musicales particulares (Monson, 1997). Las alusiones intermusicales – como, por ejemplo, las citas musicales – revelan la capacidad indexical de la música, es decir, su eficacia para establecer, a través de medios sonoros, referencias espaciales y temporales relativas al contexto en que ese proceso ocurre.

La intermusicalidad, entonces, refiere al proceso de elaboración de relaciones espacio-temporales a través de referencias sonoras a temas musicales o canciones. El hecho de que las canciones de los repertorios del Río de la Plata puedan ser interpretadas según las prescripciones de los diferentes géneros que constituyen esa musicalidad es muchas veces encarado por los músicos como una prueba a la hora de argumentar sobre el parentesco entre esos géneros. Sin embargo, con base en el concepto de intermusicalidad, este procedimiento puede ser pensado en la dirección opuesta. La metáfora del parentesco entre los géneros y su

Cano (2011: 57-82). Remito al trabajo de este autor para una distinción entre “versiones de referencia” y “canción de base”, como entre “versión” y “variante”.

²⁶ Rubén López Cano utiliza el concepto de “intertextualidad musical” (2007: 30-31) para referir al mismo tipo de fenómenos que pueden ser analizados como intermusicalidad. Utilizo aquí el concepto de intermusicalidad de Monson (1997) para destacar que se trata aquí de referencias sonoras. Otra fórmula conceptual que apunta en esta misma dirección es la de *dialectical soundings* (Madrid, 2010) inspirada en Walter Benjamin y sus imágenes dialécticas.

consecuente concepción de música rioplatense como un sistema de “géneros hermanos” o “primos” inducen a la elaboración de relaciones que los aproximan. Las sucesivas versiones de una misma canción – especialmente en los diferentes géneros que pueden ser agrupados en este conjunto – crean lazos simbólicos entre las canciones y entre los géneros en que éstas son clasificadas, permitiendo que ese universo sonoro sea pensado como una misma musicalidad.

Entre los músicos del Río de la Plata muchas veces se entiende la realización de versiones o arreglos como una forma de extender el alcance del original u obra previa, al transformarlo a través de nuevos significados que resultan justamente de la relación dialógica entre la versión actual y las precedentes. Al evaluar las *astracanadas* – un tipo de versión²⁷ que caracteriza las composiciones de las murgas tanto uruguayas como argentinas, donde una canción es transformada para adaptarse a una nueva letra – murgueros y murguistas (como se denomina a los artistas que se dedican al género argentino y uruguayo respectivamente) valorizan mucho la creatividad poética necesaria para este tipo de composición. Las evaluaciones estéticas de una versión o *astracanada* se concentran mucho más en las formas en que la canción fue modificada que en las continuidades con la anterior. Entre esos músicos (y probablemente este hecho se extiende a otros grupos) no es general ni necesaria la valoración de las nociones de originalidad y autenticidad como supondría una lectura fiel del canon artístico moderno. Así la separación rígida entre autor o compositor e intérprete (condensada en la fórmula del “cantautor”, muy utilizada en castellano) se desvanece, asumiendo que toda interpretación implica a su vez en creación.²⁸

Pienso que esta reflexión en torno de las versiones y del fenómeno de la intermusicalidad, subsidiada por un concepto interpretativo de apropiación, nos permite distanciarnos de aquellos discursos que necesariamente asocian apropiación a nociones de propiedad y al paradigma productivo que iguala autoría-originalidad-propiedad, deslegitimando aquellas prácticas que retoman lo que otros ya retomaron anteriormente. Las sucesivas versiones, evidentemente, no conducen a una especie de homogeneización musical, cultural o social como enfatizan algunos discursos que refieren al mestizaje, sincretismo o hibridismo. Al contrario, ellas contribuyen para la elaboración de diferencias de distinto tipo. Recordemos que si concebimos a las versiones como apropiación estamos necesariamente hablando de una forma de composición que exige transformación.²⁹ A través de los arreglos elaborados pueden remarcarse diferencias – estéticas y sociales – entre el intérprete actual y el anterior. En el Río de la Plata la apropiación de canciones uruguayas para versionarlas según las prescripciones genéricas de formas identificadas como argentinas es una forma de reelaborar el contraste formal y de sentido que existe entre las sonoridades que distinguen a los dos países. En ese ámbito, versionar canciones preexistentes es una forma de transformarse en integrante de una comunidad de intérpretes que, en el caso del Río de la Plata, trasciende el límite internacional al mismo tiempo en que reconoce y recrea las diferencias nacionales que dividen la región.

²⁷ En este texto refiero a las versiones de modo genérico aunque éstas pueden ser clasificadas en diferentes tipos. Una tipología posible puede ser consultada en López Cano (2011).

²⁸ En esta misma dirección, Martín Graziano (2011) habla de “cancionistas”, para reemplazar “cantautor”, un término bastante usado en las crónicas sobre música en la región. Como explica ese autor el término cantautor, al subrayar la autoría que puede ostentar un cantor, oscurece los aspectos creativos implicados en la interpretación.

²⁹ Cuando la intención es la copia o imitación fiel estamos ante un tipo particular de versión que, en el Río de la Plata, es referido como *cover*.

Otro tipo de diferencia que estructura esta comunidad de intérpretes se relaciona con la disposición de saberes diferenciados. El hecho de que versionar sea una práctica legítima no impide que la “belleza” o “sofisticación” de algunos arreglos sea considerada importante, distinguiendo algunas prácticas de otras. Esas distinciones posibilitan que los músicos describan parte de los trabajos de ese segmento como “música popular de calidad” o “de nivel”, una cualidad medida con base en la “complejidad técnica” de los arreglos (caracterizada, ésta, por el dominio de saberes como contrapunto y la armonía, accesibles fundamentalmente para aquellos que en algún momento de su vida frecuentaron conservatorios de música), clasificando jerárquicamente las prácticas respectivas.³⁰ El contraste generalmente señalado entre música erudita y popular no debe hacernos olvidar que la música popular, lejos de ser aquel paraíso romántico donde “se une la voz del pueblo”, es un ámbito estructurado por jerarquías simbólicamente eficaces en la medida en que afectan de forma clara lo que los músicos quieren y pueden hacer.

Recordemos, como ya dijimos algunos párrafos más arriba pero ahora para concluir, que la intermusicalidad no refiere solamente a las relaciones objetivas identificables en una serie de versiones, sino a la capacidad de los oyentes (y los músicos también lo son) de elaborar relaciones entre obras posteriores y anteriores. En ese proceso las canciones de referencia o versiones anteriores también pasan a integrar cadenas significantes, y su significado será afectado por las versiones o arreglos que le son posteriores. De este modo, la apropiación refiere a un proceso bidireccional, de ida y vuelta, que contribuye a articular una continuidad temporal y espacial a través de la música. En esa red intermusical, todo intérprete es también autor/compositor y, como quería Vega, la música es de todos.

Referencias:

- AHARONIAN, Coriún. 1997. “Carlos Vega y la teoría de la música popular: Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero”. En *Revista musical chilena*, Santiago, v. 51, n. 188, jul. 1997.
- _____. 2000. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: Tacuabé.
- _____. 2005. “Uruguay- Montevideo” en *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* (Vol. III, ‘Caribbean and Latin America), John Shepherd, David Horn, Dave Laing (eds.), London/New York: Continuum, 2005.
- AMSELLE, Jean-Loup. 1998. *Mestizo Logics: Anthropology of Identity in Africa and Elsewhere*. Stanford: Stanford University Press.
- APPADURAI, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- AYESTARÁN, Lauro. 1967. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca.
- BAJTIN, Mijaíl. 2008 [1979] *Estética de la creación verbal*. Mexico: Siglo XXI.
- _____. 1996 [1981] *The Dialogic Imagination. Four Essays*. (Michael Holquist, Ed.) Austin: University of Texas Press.
- BARBOSA Jr. Adilson A., 2011, “O autor entrevistado”, em QUEIROZ, Sônia (Org.) *O que é um autor? de Michel Foucault. Duas traduções para o português*. Belo Horizonte: UFMG. Disponível em www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/oqueumautor-site.pdf [consultado em 30/11/2011]
- BECKER, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

³⁰ Remito al trabajo de Menezes Bastos (2009) para un examen de las fricciones resultantes de discursos sobre la complejidad técnica en relación a la MPB.

- BENEDETTI, Cecilia. 2005. "El rock nacional en los 90. El caso de La Renga." En *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*. Alicia Martín (ed.) Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- COOMBE, Rosemary. 1998. *The Cultural Life of Intellectual Properties: Authorship, Appropriation and the Law*. Durham: Duke University Press.
- CITRO, Silvia. 2000. "Estéticas del rock en Buenos Aires. Carnavalización, fútbol y antimenemismo." En *Pesquisas recentes em Estudos musicais no Mercosul*. Lucas, M.E. & R.J. de Menezes Bastos (eds.) Porto Alegre: Universidade Federal de Rio Grande do Sul.
- DÍAZ, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folclore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- DOMÍNGUEZ, María Eugenia. 2009. "Suena el río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires." Tese de Doutorado. PPGAS-UFSC.
- DUMONT, Louis. 2000. *O individualismo. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco.
- FRIEDMAN, Jonathan. 1999. "The Hybridization of Roots and the Abhorrence of the Bush". En Featherstone, Mike & Scott Lash (Eds), *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London: Sage.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. 2009. "Musicología y América Latina: una relación posible". En *Revista Argentina de Musicología*. N° 10, pp. 43-72.
- GRAZIANO, Martín. 2011. *Cancionistas Del Rio de la Plata. Después del rock: una música popular para el siglo XXI*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- GUPTA, Akhil, FERGUSON, James. 2001. "Culture, Power, Place: Ethnography at the end of the era". En *Culture, Power, Place. Explorations in critical anthropology*. Durham: Duke University Press.
- HAMM, Charles. 1995. "Modernist Narratives and Popular Music". En *Putting Popular Music in its Place*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HERING COELHO, Luis F. "Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns Batutas". Tese de Doutorado. PPGAS-UFSC.
- KRISTEVA, Julia. 1978. *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1993 [1950]. "Raça e História". Em *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- LÓPEZ CANO, Rubén. 2011. "Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana". *Revista Consensus* 16, pp. 57-82.
- _____. 2007. "Música e intertextualidad". En *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. 104. Pp. 30-36. [Consultado 14/11/2011]
- MADRID, Alejandro. 2010. "Dialectical Soundings". Comunicación presentada en el Congreso Internacional de la Sociedad Iberoamericana de Etnomusicología (SIBE), Lisboa, 28-31 de octubre de 2010. (Actas en prensa)
- MENEZES BASTOS Rafael J. de. 1995. "Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem." *Anuário Antropológico*. 1993: 9-73.
- _____. 1996. "A origem do samba como invenção do Brasil (porque as canções têm música?)" *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 31: 156-177.
- _____. 2007. "Para uma antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: o caso do fado e sua pertinência ao sistema de transformações lundu-modinha-fado." *Antropologia em Primeira Mão*. N° 102. Florianópolis: PPGAS-UFSC.

- _____. 2009. “MPB”, o Quê? Breve História Antropológica de um Nome, que Virou Sigla, Que Virou Nome”. Em *Antropologia em Primeira Mão*, N° 116. Florianópolis: PPGAS-UFSC.
- _____. 2011. "Conflito, Lamentação e Irrisão na Música Popular Brasileira: Um Estudo Antropológico sobre a Saudosa Maloca de Adoniran Barbosa. Por que as Canções têm Arranjos?" (En prensa)
- MONSON, Ingrid. 1997. *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: Chicago University Press.
- MOURA, Roberto. 1983. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte.
- NOVATI, Jorge et.al. 1980. *Antologia del Tango Rioplatense. Desde sus comienzos hasta 1920*. Buenos Aires: Instituto nacional de musicología Carlos Vega.
- OCHOA, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- OLIVEIRA, Allan de P. 2009. “Miguilim foi para cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja.” Tese de Doutorado. PPGAS-UFSC.
- PACINI HERNANDEZ Deborah, FERNANDEZ L’HOESTE Hector & ZOLOV Eric. 2004. (Eds.) *Rockin’ las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o América*. Pittsburg: University of Pittsburg Press.
- PIEIDADE, A. T. de C. 2003. “Brazilian Jazz and Friction of Musicalities”, en TAYLOR ATKINS, E. (Ed.) *Jazz Planet*. Mississipi: University Press of Mississipi/Jackson
- RADCLIFFE-Brown, A.R. 1978 [1937] “O método comparativo em Antropologia Social” en *Radcliffe-Brown. Grandes cientistas sociais*. São Paulo: Ática.
- RICOEUR, Paul. 1981. *Hermeneutics and the Human Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROLDÁN, W.A.1998. “Nota preliminar”, en Vega, Carlos, *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- SÁEZ, Oscar C. “Prometeo de pie. Alternativas étnicas y éticas a la apropiación del conocimiento tradicional”. En Zamudo, T. (org.) *Derecho, Economía y Sociedad*. Bs. As: Universidad de Buenos Aires, 2001.
- SANDRONI, Carlos. 2001. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- SCHNEIDER, Arnd. 2006. *Appropriation as Practice. Art and Identity in Argentina*. New York: Palgrave Macmillan.
- VEGA, Carlos. 1998. [1944] “La ciencia del Folklore” en *Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- _____. 1966. “Mesomusic. An essay on the music of the masses”, *Ethnomusicology*, 10 (1): 1-17.
- _____.1997. “Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos”. *Revista musical chilena*, jul. 1997, vol.51, no.188, p.75-96.
- _____. 2010. “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos.” En *Estudio para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina.