

XVII Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia

Universidad Nacional de Catamarca

2, 3, 4 y 5 de octubre de 2019

Mesa temática 145: Los usos del pasado en la Argentina: producción historiográfica y debates colectivos acerca de la historia nacional (1850-2017)

Cattaruzza, Alejandro (UBA/CONICET)

Lvovich, Daniel (UNGS/CONICET)

Bisso, Andrés (UNLP/CONICET)

Título: Música para c@ntar la historia. Los usos del pasado y la música de raíz folklórica argentina (1965-1975).

Autor: Ariel Mamani

Pertenencia institucional: CEHISO/UNR - UADER

Correo electrónico: mamani.ariel@uader.edu.ar - mamaniariel@yahoo.com.ar

Resumen:

Desde mediados de la década de 1960 y hasta principios de los '70, algunos artistas ligados a la música de raíz folklórica argentina crearon y difundieron una serie de obras musicales donde el relato histórico cobraba centralidad. Ello se dio a partir del rescate de un personaje del pasado o a través de la musicalización de un texto que narraba un acontecimiento histórico, ligando de esa forma a la práctica musical con la participación política y, tangencialmente, con cierta discusión historiográfica. De esa manera la producción musical operó como forma y continente de un particular modo de acceso al pasado donde muchas veces los artistas buscaron dirimir en el tiempo pretérito las pujas del presente.

La presente ponencia busca analizar estas prácticas artísticas, poco abordadas y estudiadas, que presentan la posibilidad de reconstruir un tipo de “enunciación historiográfica” a partir de formatos musicales, buceando en las diferentes estrategias puestas en funcionamiento para tal fin. Por diferentes vías, este tipo de obras musicales, con sus aporías y paradojas, mantuvieron un vínculo inestable y borroso con el campo historiográfico académico, es por ello que además de repertoriar algunas de las obras musicales con contenido histórico este trabajo intentará plantear un conjunto de discusiones suplementarias en relación a la producción musical teniendo en cuenta los vínculos con el campo intelectual, artístico y político.

El repertorio analizado de obras y autores ligados a la música de raíz folklórica argentina puede dar cuenta de los vínculos que unen el trabajo artístico con la labor realizada por la historiografía profesional. Este doble juego de análisis permitirá estudiar tanto el mensaje que transfieren dichas producciones artísticas al representar un proceso histórico, como así también observar el diálogo que pudo haberse entablado entre dichas realizaciones musicales y la producción eminentemente historiográfica originada desde el propio campo. Por último, se hará mención a la circulación que lograron estas narraciones teniendo en cuenta lo curioso del formato seleccionado, vinculado específicamente a la cultura de masas, y que permitió en muchos casos lograr un alto nivel de difusión de sus particulares narraciones del pasado.

Palabras clave: Historiografía – música folklórica – política - Argentina

Música para contar la historia. Los usos del pasado y la música de raíz folklórica argentina (1965-1975).

Ariel Mamani

Introducción

Artistas ligados a la música de raíz folklórica argentina, en las décadas del 60 y 70 del siglo XX, crearon y difundieron una serie de obras musicales donde el argumento histórico cobraba centralidad. Ello se dio a partir del rescate de algún personaje del pasado o a través de la musicalización de un texto que narraba acontecimientos históricos, ligando de esa forma a la práctica musical con la participación política y los usos del pasado. De esa manera la producción musical operó como forma y continente de un particular modo de acceso al pasado donde muchas veces los artistas buscaron dirimir en el tiempo pretérito las pujas del presente.

La presente ponencia busca analizar estas prácticas artísticas, poco abordadas y estudiadas, que presentan la posibilidad de reconstruir un tipo de “enunciación historiográfica” a partir de formatos musicales, buceando en las diferentes estrategias puestas en funcionamiento para tal fin. Por diferentes vías este tipo de obras musicales, aún con marcadas aporías y paradojas, mantuvieron un vínculo inestable y borroso con el campo historiográfico académico. Por ello que en este trabajo, además de repertoriar algunas de las obras musicales con contenido histórico, se intentará plantear un conjunto de discusiones anexas en relación a la producción musical teniendo en cuenta los vínculos con el campo intelectual y político.

Asimismo, la presente ponencia pretende sistematizar una serie de ideas sobre líneas de acción alrededor de la relación establecida entre música e historia, a partir de la elaboración de una

serie de lineamientos en un marco referencial que pueda resultar útil para próximas investigaciones. De esa manera se procurará esbozar una especie de programa de acción a futuro a partir de la interacción proveniente de dicho enfoque.

El repertorio de obras y autores ligados a la música de raíz folklórica argentina que se analizará puede dar cuenta de los vínculos que unen el trabajo artístico con la labor realizada por la historiografía profesional. Este análisis posibilitará estudiar tanto el mensaje que transfieren dichas producciones artísticas al representar un proceso histórico, como así también observar el diálogo que pudo haberse entablado entre dichas realizaciones musicales y la producción eminentemente historiográfica originada desde el propio campo. Por último, se hará mención a la circulación que lograron estas narraciones teniendo en cuenta lo curioso del formato seleccionado, vinculado específicamente a la cultura de masas, y que permitió en muchos casos lograr un alto nivel de difusión de sus particulares narraciones del pasado.

Para lograr el objetivo propuesto, en los siguientes párrafos se buscará repertoriar una serie de obras musicales donde el argumento o temática central ha sido de contenido histórico, es decir donde una narración de los hechos del pasado se plasmó a partir de un formato poético-musical. A partir de algunos breves señalamientos sobre estas piezas poético-musicales, se intentará presentar las posibilidades y los alcances, así como también los límites de la propuesta. De esa forma se podrían identificar aquellos elementos y situaciones que podrían priorizarse a través de los diferentes análisis, tanto musicales como historiográficos.

El pasado no es propiedad exclusiva de los historiadores

La forma como los grupos humanos interpelamos al pasado presenta múltiples formatos y acercamientos. Al interior del conjunto societal se trazan y proyectan una serie de imágenes acerca del pasado que tienen diversos orígenes y funciones. Es posible afirmar que estas representaciones del pasado son susceptibles de ser encontradas principalmente en libros de historia, artefactos que constituyen el soporte estandarizado por la práctica historiográfica. Allí se presentan las interpretaciones elaboradas por la historia profesional, cuyas investigaciones alcanzan poca o mucha presencia en la sociedad, dependiendo de las formas de circulación del saber académico, entre otros variados factores.

No obstante, dentro de otras esferas también afloran en forma recurrente abordajes del pasado mucho menos desarrollados que constituyen representaciones de diverso tipo. Un agente primordial en estos acercamientos es el Estado, quien elabora y transmite un relato histórico mediante una múltiple y variada serie de dispositivos que incluyen tanto la acción en el ámbito escolar, la monumentalía cívica y patriótica y las conmemoraciones oficiales.

También la sociedad civil en su conjunto, ya que el pasado forma parte de la construcción política e identitaria colectiva, participa en la producción social del recuerdo. Al ser la historia una disciplina con una barrera técnica débil, admite la posibilidad de que cualquier persona se adentre en los territorios que pretendidamente serían de la “exclusividad” de los historiadores. En cada uno de estos despliegues, a través de puestas en escena con una fuerte carga de significados, se ofrece una narración de la historia que si bien no resulta del todo uniforme, constituye un importante insumo para estudiar cómo se piensa el pasado. De esa manera se generan diversas formas no “puramente” historiográficas, es decir que no reúnen los requisitos estrictamente científicos que el campo reputa como necesarios.

Por lo tanto, las formas de acceso al pasado no son siempre puestas en práctica por historiadores de formación profesional, sino que también participan activamente en la tarea historiadores sin formación académica, científicos sociales formados en otras disciplinas, coleccionistas y anticuarios, militantes políticos, funcionarios, burócratas, educadores, y también artistas, entre ellos músicos y poetas. En ese sentido, las disputas acerca de una determinada imagen sobre el pasado, muchas veces se dirimen por fuera del campo historiográfico, en el ámbito social, político o cultural.

Relaciones entre la música y la disciplina histórica.

Tanto la historia de la música como la musicología son disciplinas bien desarrolladas desde hace décadas. Sin embargo, la “dimensión sonora del pasado” es un espacio que casi no ha contado con la atención de la historiografía profesional (GONZÁLEZ & ROLLE, 2007). Como hace notar Jacques Attali, el mundo occidental continúa fascinado por la imagen, priorizando aquello que se ve por sobre lo que se escucha (ATTALI, 1995). Más allá de este señalamiento, la grieta entre los historiadores y el mundo de los sonidos ha sido profunda, y como manifiestan José Geraldo Vinci de Moraes y Elías Thomé Saliba, “(...) o historiador de ofício manteve-se distante da música e dos sons” (VINCI DE MORAES & SALIBA, 2010: 13).¹

A pesar de ello, se han llevado adelante esfuerzos para poder estrechar vínculos entre la historia y la música. Como señalan González y Rolle: “En los últimos decenios, los historiadores han descubierto las ricas posibilidades que ofrecen las fuentes musicales para la mejor comprensión de la historia (...)” (GONZÁLEZ & ROLLE, 2007: 34).

La posibilidad de estrechar una relación entre ambas disciplinas debe mucho a los avances que la propia musicología ha experimentado en su conformación como campo autónomo, en

¹ En relación a ello, para ampliar o discutir esta postura es interesante el libro de Arlette Farge (1991) *La fascinación del archivo*.

especial para estudiar fenómenos de la historia contemporánea de América Latina. A pesar de que la música de raíz latinoamericana había tenido un claro tratamiento eurocéntrico, ya que se la consideraba en su conjunto como un anexo de la música española, con el tiempo el abordaje latinoamericano de la musicología se ha presentado de diferentes formas en el continente (GONZÁLEZ, 2013).

Pero además del escaso abordaje por parte de los estudios históricos del “patrimonio sonoro” como un elemento más a analizar, la propia musicología, inmersa durante mucho tiempo en una visión exclusivista de la disciplina, había hecho foco sobre determinados fenómenos musicales ligados principalmente a una concepción de la cultura basada en la dicotomía alta y baja, menospreciando de esta manera a las manifestaciones musicales de carácter popular, con la desventurada idea de que, en definitiva, éstas manifestaciones, muchas de ellas caracterizadas por la sencillez y lo estandarizado de su estructura, no eran merecedoras de una reflexión y análisis.

A pesar de dichos aportes realizados para vincular los estudios históricos y musicológicos, queda mucho aún por trabajar. En pos de colaborar con este esfuerzo aquí se presenta una propuesta que busca hacerse un espacio para poder estudiar en profundidad un espacio poco abordado dentro del citado vínculo.

Delineando especificidades

El tipo de abordaje que se discute aquí no trata solo recuperar las voces del pasado al realizar un análisis histórico de la sociedad tomando como eje el mundo sonoro. Tampoco se trata de una aproximación, vinculada a un enfoque interdisciplinario pero con fuerte anclaje en la historia de la música, que pueda llevarnos a establecer e identificar diversos tipos de géneros, estilos y tendencias, obedeciendo a criterios de carácter fundamentalmente estéticos.

La propuesta aquí presentada busca estudiar un nicho aparentemente poco abordado dentro del vínculo entre música e historia. Si bien la música será tomada como insumo principal, se debe producir un giro en su abordaje, es decir, el acercamiento debe darse no de una manera tradicional, donde la música es la fuente, sino donde la producción musical opera como continente de un mensaje de corte historiográfico. La propuesta encierra una aproximación que se complementa de esos otros enfoques pero que busca una especificidad al tomar aquellas obras musicales que operan como soporte para una narración e interpretación de la historia.

El interés se centra en obras musicales de formato ampliado que podremos catalogar de música de raíz folklórica, aunque con evidentes vínculos, por el formato elegido, su elección organológica o su aspecto performativo, con el mundo de la música académica. En tanto y en

cuanto la creación musical constituye un acto discursivo, puede ser de utilidad la metodología propuesta por Alejandro Madrid, donde se analice primero

(...) el ejercicio de autorrepresentación e identificación de los compositores que se revela en su estilo musical y en su retórica sobre la música; y segundo, el papel que tienen las ideas que se reflejan y sobre las cuales reflexiona la música de estos compositores en la construcción y negociación de los discursos hegemónicos (...) (MADRID, 2008: 12).

No obstante, lo que aquí interesa no es la música ni un estilo musical en sí, sino los acercamientos a la historia que muchos músicos e intelectuales ensayaron al presentar su visión del pasado a través de un formato musical. Si bien la música será tomada como fuente se debe producir un giro en su abordaje.

El acercamiento debe darse no de una manera tradicional sino a partir de analizar cómo la producción musical operó como continente de un mensaje no únicamente estético, sino también de corte historiográfico y político. El análisis se centrará en un conjunto de obras musicales que implican un contenido que en buena medida podemos considerar de carácter “historiográfico”, cuyo tema central hace referencia a hechos o procesos de la historia.

La especificidad de este tipo de investigación requiere de algunos lineamientos importantes que hay que definir previamente. Por un lado, no toda música es susceptible de ser abordada por este tipo de análisis, más allá de que hay ciertas obras que por el paso del tiempo se han transformados en relatos del pasado, al reflejar aquel momento coyuntural en el que han sido creadas.

Por ejemplo, la canción “Preguntas por Puerto Montt”, del cantautor chileno Víctor Jara, hoy día se puede tomar como el relato de un acontecimiento pasado, por supuesto. Allí el músico relata la represión y muerte de unos pobladores en el sur de Chile bajo la presidencia del democristiano Eduardo Frei en 1969.

Sin embargo, esa obra musical no sería útil al análisis aquí propuesto ya que no nació con el propósito explícito de narrar el pasado. Es obvio que con el paso de los años esta canción puede ser una fuente para el estudio histórico, desnudando las tensiones del contexto y la incapacidad de un gobierno para resolver algunos de los acuciantes problemas de aquel instante. Sin embargo, la pieza musical no reuniría los requisitos para ser incluida en los análisis aquí propuestos. Para Víctor Jara, su autor e intérprete, la canción significaba nada más y nada menos que un acto militante, además de estético, que pretendía interpelar y denunciar al presente y no al pasado. Su objetivo no fue construir un relato sobre el pasado sino que describió el presente, el cual hoy se nos presenta en la forma de pasado.

Un caso diferente sería una canción como “Zamba de Vargas”, obra musical de carácter tradicional sin autor conocido. En ella se relata en forma musical aspectos de la batalla entre fuerzas mitristas y las huestes capitaneadas por Felipe Varela en torno al Pozo de Vargas en 1867. La tradición habla de que la melodía fue ejecutada musicalmente en la propia batalla por una banda de músicos que acompañaba a los Taboada, jefes santiagueños representantes del mitrismo en las provincias del norte. No obstante, su texto, o al menos una de las versiones, ya que hay varias, fue agregada posteriormente con el objetivo explícito de narrar los acontecimientos. La pretensión, así sea cercana en el tiempo, de narrar hechos del pasado, conferiría a la pieza musical en un objeto de análisis en la clave aquí propuesta.

En definitiva, lo que se intenta es dotar a estos análisis de una especificidad mayor, que se proyecte sobre obras musicales que explícitamente han elaborado una narración del pasado, en la cual intelectuales y artistas optaron en forma consciente por narrar la historia valiéndose de la música como vehículo. No se trata de enumerar posibles errores históricos en las obras artísticas, amén de que puedan ser señalados, sino de realizar un análisis de las visiones plasmadas en dichos artefactos culturales con el objetivo de rastrear los paradigmas historiográficos que guiaron, implícita o explícitamente, la creación de las obras. De esta forma se busca desentrañar el posible diálogo existente entre los historiadores profesionales y los artistas e intelectuales que abordaron en sus obras la propia versión de la historia.

La búsqueda se orienta en poder reconstruir los trazos de una “enunciación historiográfica” a partir de formatos musicales, es decir que intentaremos aludir a las diferentes operaciones historiográficas que fueron puestas en práctica (en forma consciente o no), independientemente del formato que registró dicha enunciación, que en este caso fue la música. El propósito no es, por ende, descalificar o validar las obras aquí tomadas a partir de un criterio estético en particular, toda vez que

(...) el estudio de una práctica musical –señala Rubén López Cano– no debería determinarse necesariamente por su valoración estética ni por su estatus artístico. Factores como su relevancia social, su relación con otros problemas y discursos de investigación, su importancia dentro de las industrias culturales o su rol dentro de las luchas de clase por la hegemonía cultural son suficientes para ello (SANS & LÓPEZ CANO, 2011. 21).

El contenido historiográfico es lo que interesa en este tipo de obras, analizando su contexto de producción, sus objetivos tanto musicales como extramusicales, los diálogos que generó en el propio ámbito historiográfico y en la sociedad toda, los vínculos con la industria y la recepción.

Asimismo, tampoco aparece como objetivo la aspiración de elaborar un canon, más allá de que pueda estudiarse si han sido incluidos anteriormente o no. Esto no quiere decir que no se le atribuya importancia al canon musicológico ni que deba excluirse del análisis vinculado a la problemática que aquí se presenta.

El canon –señala Omar Corrado– se manifiesta en la vida musical: programaciones de concierto, libros de divulgación, audiciones radiales, antologías, listas de grabaciones más vendidas: se trata de distintas apariciones, dispersas, contradictorias, de jirones del canon, sujetos a las condiciones de producción, difusión y consumo así como a las variables de las subculturas actuantes y su grado de poder en un conjunto social determinado (CORRADO, 2004/2005: 23).

Junto a ello se procurará extraer cuáles fueron los temas y personajes históricos que se representaron mayoritariamente y cuál fue el enfoque elegido para tal fin. Este tipo de estudios puede parecer anodino o carente de interés, a la vez que puede pensarse que no hay suficientes obras musicales que hayan intentado representar con letra y música a la historia, lo cual tornaría poco representativa la muestra. Algunas de estas salvedades se buscarán rebatir aquí.

Obras musicales con contenido “historiográfico”

Dentro de la música de raíz folklórica hay diversos ejemplos de este tipo de obras. Muchas de ellas son canciones o danzas que se basaron en un acontecimiento histórico o se encargaron de reivindicar la figura de algún personaje histórico. Dichas canciones son muy numerosas y ocuparía mucho espacio aquí mencionarlas. Para realizar un recorte más ajustado es conveniente comenzar por aquellas canciones o piezas musicales contenidas en algún tipo de ciclo integral, pensadas como parte de un todo de mayor duración. Allí el argumento opera como hilo conductor de una serie de canciones con una temática común, muchas veces unidas por un relato no cantado y que, respondiendo a esa lógica formal, se plasmaron en un soporte discográfico.

El trabajar con este tipo de fuentes no tradicionales en el ámbito de la historiografía posee un fundamento teórico y metodológico: considerar a la obra discográfica como un objeto inteligible más allá del fenómeno sonoro en sí, que porta de un tipo de mensaje complejo, que a partir de imágenes sonoras ejerce una dirección de sentido sobre el oyente. Ello significa romper con aquellos abordajes tradicionales del aspecto musical y literario, para insertarse en un espacio inestable y enmarañado pero, a la vez, rico en significaciones.

Durante los años 60 y 70 numerosos artistas compusieron obras poético-musicales de gran formato, con argumentos variados, pero donde se destacan por su número la temática histórica.

Al mencionar este tipo de obras hay que tener presente un grupo de factores muy significativos que influyeron en el medio y posibilitaron su gestación. Por un lado, la tendencia de los artistas en producir trabajos de carácter poético-musical en un formato mayor puede tener relación, en un principio, con nuevas y mejores condiciones brindadas por el soporte discográfico en el cual plasmar la obra. El mayor espacio de almacenamiento que ofrecían los LPs de 33 1/3 rpm, surgidos a fines de los años 40s, permitió que se pudieran generar grupos de canciones cuyo encadenamiento podía darse a través de una temática o eje conceptual común, contando así con un soporte de mayor duración.

En este sentido, como advierten González y Rolle, el énfasis puesto en los aspectos tecnológicos es relevante “(...) dada la importancia de los medios y de la industria cultural en la propia concepción de una música masiva, moderna y mediatizada (...) (GONZÁLEZ & ROLLE, 2007: 34)”. Esto resulta de mucha importancia porque, como sostiene Fabbri, se debe “(...) tener presente que las relaciones entre música y *mass media* son incomprensibles si no se considera la especificidad de las técnicas que permiten la difusión masiva de la música (...)” (FABBRI en GONZÁLEZ, 2007: 34).

Por otro lado, y en forma independiente de las posibilidades técnicas vinculadas al soporte, se puede observar la ambición de lograr un discurso musical con pretensiones más complejas dentro de la música popular, que además permitiría a los artistas una intervención diferente, tanto desde el punto de vista estético como desde el campo de la política (CORRADO, 2010; AHARONIÁN, 2012).

Muchas de estas obras poético-musicales que contenían argumentos de carácter histórico fueron un soporte a través del cual pudo plasmarse un tipo de relato ligado particularmente a la comunicación de masas. Uno de los objetivos primordiales de esta clase de obras parece haber sido lograr una ampliación en la circulación de esas narraciones del pasado por fuera de los círculos historiográficos o académicos tradicionales.

Repertoriar algunos ejercicios historiográficos desde la música

Algunos de los artistas que realizaron, en tanto intelectuales, este tipo de intervenciones en el campo, estuvieron agrupados de una manera un tanto inorgánica, mientras que otros actuaron a título individual. En ocasiones la búsqueda de los creadores se orientó hacia el rescate de determinados procesos y personajes históricos que habían caído en un “olvido historiográfico”. Algunas de las representaciones del pasado que se plasmaron y/o surgieron de aquellas creaciones musicales, se presentaron tratando de impugnar los enfoques ya canonizados por la historia tradicional, constituyéndose así en una visión alternativa. En gran medida, la creación

artística de estas canciones u obras musicales “históricas”, se acercó a posturas que revisaban críticamente la imagen establecida desde el campo historiográfico, proponiendo imágenes del pasado que provocaron tensiones con la historiografía académica.

A pesar de que la mayoría de estas interpretaciones del pasado se cristalizaron en representaciones muy simplistas, esquemáticas e imprecisas, la circulación y permanencia de algunas de ellas permitieron un nivel de circulación que las fue transformando en una especie de sentido común contra-histórico (en relación a la historiografía profesional).

Obra	Año	Autor/Compositor	Sello
Romance de la Muerte de Juan Lavalle	1964	Ernesto Sabato – Eduardo Falú	Philips
El Chacho. Vida y muerte de un caudillo	1965	León Benarós - AAVV	CBS
La independencia	1966	León Benarós - AAVV	CBS
Los Caudillos	1966	Félix Luna – Ariel Ramírez	Philips
Los Oficios del Pedro Changa (Poema Cantado)	1967	Armando Tejada Gómez - AAVV	CBS
Canto monumento a la memoria del Brigadier General José María Paz	1968	Carlos Di Fulvio	RCA
Vida y muerte de Don Juan Manuel de Rosas	1969	Armando Luis Mogliani - Roberto Enrique Bernich / Carlos Leoz	Diapasón
Mujeres Argentinas	1969	Félix Luna – Ariel Ramírez	Philips
La Conquista del desierto	1970	Carlos Di Fulvio	RCA
¡Viva Güemes!	1971	León Benarós - AAVV	CBS
Cantata Sudamericana	1972	Félix Luna – Ariel Ramírez	Philips
El Camino del Quijote	1972	Carlos Di Fulvio	s/e
Cantata Montoneros	1974	(Hernán Juárez) Nicolás Casullo – Manuel Picón - AAVV	Lealtad

El listado precedente intenta dar cuenta de muchas de las obras integrales de aquel período realizadas en torno a un argumento donde el pasado tenía algún tipo de centralidad. Este tipo de obras posibilitaron un diálogo entre memoria, historia, renovación artística y militancia política. Esta conjunción se transformó en algo especialmente fructífero en aquellos momentos de gran agitación social y política en nuestro país.

Si bien en las décadas de 1920 y 1930 ya se había ensayado en América Latina una búsqueda nacionalista y/o americanista por parte de varios compositores, ésta derivó en un lenguaje artificioso y forzado, que en buena medida colaboró con la construcción identitaria y sonora de los estados nacionales, que aprovecharon al máximo a este tipo de lenguaje musical pleno de lugares comunes. Por ello, señala Coriún Aharonián:

Aquellos que sienten necesidad de ser serios y responsables se refugian en un nuevo ‘universalismo’ eurocéntrico, una forma de evitar el papel de *entertainer* exótico. Recién hacia fines de los sesenta, una nueva generación intentará retomar sin culpa un camino de afirmación identitaria, que en algunos casos será encarado con espíritu de patria grande latinoamericana (2012: 186).

Este viraje mostró la preocupación ética y estética de los creadores ante la realidad de Latinoamérica, que se expresó mayoritariamente a través de obras de carácter épico, recurriendo en algunos casos a la forma canción (asociada a la música popular) o ciertas formas “híbridas” que fusionaban tanto al lenguaje académico con el popular.

Ello queda en evidencia en obras como *Romance de la Muerte de Juan Lavalle*, de la dupla Sábato Falú (1965), o en el caso de *Los Caudillos* (1966) y la *Cantata Sudamericana* (1972), de Luna-Ramírez. En esas obras se evidencia cierta aspiración de apropiación y adaptación de la tradición musical europea en la composición de música de raíz folklórica. Pero esta mayor complejidad en lo narrativo y en lo musical podía vincularse no sólo a decisiones estéticas de los creadores, sino que además se enlazaban con otros posibles objetivos, sean de orden pedagógico, estético o político.

Como se mencionó previamente, por ese entonces se podía observar la ambición de muchos artistas en producir un discurso musical más complejo desde dentro de la música popular. La ampliación del formato de estas obras, más allá de la ventaja que otorgaba el avance tecnológico que se mencionó líneas más arriba, se inscribió en una tendencia dentro de la música popular que buscó afanosamente una validación de su práctica a partir de la cercanía o lejanía con los parámetros de la música académica.

(...) los criterios aplicados –recuerdan Sans y López Cano– a la construcción del valor en la música popular han sido derivados primordialmente de la música erudita, que sirve de apoyo simbólico y estético para la práctica musical (...) (SANS & LÓPEZ CANO, 2011: 19).

Figuras como Ariel Ramírez, Eduardo Falú o Carlos Di Fulvio, más allá de su adscripción al mundo de la música de raíz folklórica, constituyeron un significativo enlace con la música académica, tanto por su formación, como por el proyecto artístico que intentaron materializar. Éste se enmarcaba en una búsqueda de la “universalización” de la música folklórica a través del perfeccionamiento de las técnicas y formatos que sacaran a la música tradicional de cierto “atraso” estilístico y formal.

Ello parecía ser esencial no solo dentro del marco circunscripto a los debates estéticos del mundo musical. Mucho de estas discusiones y proyectos renovadores se ligaban con los objetivos políticos que buscaban afanosamente reposicionarse en el intrincado juego relacional de las diferentes tendencias partidarias en Argentina pos-peronista.

Los intelectuales antiperonistas –señala Matthew Karush (2019)– abogaban por músicos locales que concilianen las tradiciones argentinas con valores estéticos universales o con sofisticadas tendencias

extranjeras. Denigraban lo que consideraban música de baja calidad, mientras promocionaban versiones cultas y modernas del tango y el folklore, géneros populares de linaje impecablemente argentino (KARUSH, 2019: 199).

Es por ello que un lenguaje musical plasmado en obras de mayor duración y complejidad, podía suponer un nuevo tipo de oyente ligado a cierta renovación del folklore, que si bien pretendía ser “universal”, tenía como principal destinatario a sectores urbanos de una clase media culta y letrada, fuerte capa receptora de la modernización de mediados de siglo XX llevada adelante por el desarrollismo.

No obstante, otros creadores optaron por enfatizar en la composición muchos elementos vinculados a un lenguaje más llano y vinculado a lo que se entendía por popular. En este caso es ostensible el esfuerzo realizado desde los trabajos de León Benarós, donde el lenguaje musical y literario marchó en un sentido muy diferente a los casos anteriormente mencionados. Trabajos discográficos como *El Chacho. Vida y muerte de un caudillo* (CAFRUNE, 1965), *La Independencia* (CAFRUNE, 1966) o *¡Viva Güemes!* (FIGUEROA REYES, 1971) tienen una función marcadamente más pedagógica que las otras obras mencionadas. En parte por las características de los intérpretes, pero también por el tono que le imprimieron los respectivos compositores, las canciones poseen un lenguaje cercano a la gauchesca. Ello se plasmó no solo en los textos sino también en la interpretación. En relación a *La Independencia*, de 1966, Benarós decía:

Este long play ha sido el resultado del permanente diálogo entre intérprete, autor y compositores para que la obra se integrara en un homenaje elevado y digno, pero de cálido tono popular como lo tuvo la criolla gesta de nuestra emancipación (CAFRUNE, 1966: encarte).

Por ello la centralidad de la figura de los intérpretes y la performance que ellos podían encarnar. Por ejemplo, Jorge Cafrune era poseedor de una poderosa imagen que lo posicionaba no sólo como un artista sino también como un “gaucho”, como una especie de igual que se expresa (MOLINERO, 2011).

Queda claro entonces que la orientación más pedagógica de éstos LPs poseen un carácter diferenciador de otros formatos, como podrían ser libros, documentales o conferencias. En este sentido, hay una búsqueda de plasmar una narración que no sea “desde arriba”, es decir a partir de intelectuales que se esforzaban por acercarse desde sus saberes académicos a un público más vasto. Por ello la elección de Cafrune y Hernán Figueroa Reyes como intérpretes y el tono gauchesco que poseen los mencionados trabajos discográficos, queriendo demostrar que es un

gaucho puede relatar la historia. Resulta así un relato sencillo y claro, aunque con tono simplista y escaso de profundidad analítica, objetivos éstos que no parecían buscarse en la obra. Esta simpleza, tanto desde lo musical y narrativo, como en el enfoque historiográfico, bien podía ser una estrategia diferenciadora con aquellas otras obras similares que habían elegido como temática central el relato de la historia argentina desde soportes vinculados a la música.

Por supuesto que se entiende aquí que esta apuesta estética y pedagógica encerraba un alto grado de artificialidad ya que detrás de aquel lenguaje en clave gauchesca, de la música criolla y de las figuras campechanas de Cafrune y Figueroa Reyes se encontraba el trazo de la escritura del propio León Benarós, un intelectual que a pesar de su vinculación desde lo estético y lo político al mundo popular, pertenecía y gestaba su obra desde circuitos cultos.

Sí aquellos trabajos de Benarós poseían una intención didáctica, esa marca también estuvo presente en *Los Caudillos*, *Mujeres Argentinas* y *El Romance de la Muerte de Juan Lavalle*. Empero, a pesar de ese interés didáctico, aquellas obras buscaban más que nada sedimentar contenidos previos, reforzando lo que se suponía que el público ya tenía incorporado a partir de una plataforma de saberes previos cuyo vehículo debía haber sido la escolaridad y los recursos simbólicos desplegados por el Estado. Por ello, tanto para Luna como para Sabato el afán educador no necesariamente debía caer en un lenguaje demasiado llano sino más bien se van instalando sobre una plataforma de saberes ya establecidos de manera previa, una especie de “competencia enciclopédica”, tomando el concepto de Umberto Eco (1987).

Recorriendo un camino similar, en lo político y en lo historiográfico, la Tendencia Revolucionaria peronista también intentó un relato musical de la historia. En este caso la dirección de Montoneros había planteado la necesidad de elaborar una obra poético musical que pudiera reconstruir para la militancia, las luchas populares del peronismo y los orígenes mismos de la organización. Para la creación de esta obra, que se denominó *Cantata Montoneros* (HUERQUE MAPU, 1974) se contactó a Huerque Mapu, un grupo de música folklórica formado en 1972.

El texto de la *Cantata Montoneros* fue creado a partir de un trabajo colectivo bajo la atenta supervisión y corrección de la directiva de la organización. Nicolás Casullo, quien cumplía funciones al frente del Departamento de Cultura y Comunicación de Masas del Ministerio de Educación de la Nación, había contactado a los músicos y también participó como autor de los textos, aunque firmando con el seudónimo de Hernán Juárez. También integró el equipo de trabajo Manuel Picón, cantautor uruguayo.

Se grabó con aportes de Montoneros y bajo un sello fantasma, Lealtad, teniendo en cuenta la tensión reinante en aquellos días. La circulación del LP con la grabación de la *Cantata*

Montonera fue muy restringida, y solamente alcanzó a ser representada públicamente en un par de oportunidades.

(...) hoy sabemos que la Cantata Montonera –señala María Lucía Abbattista– no alcanzó a producir el efecto para el que había sido creada, durante algunos meses se pasó en algunas radios, se reprodujo en algunas unidades básicas y por años se interpretó informalmente en algunas peñas (ABBATTISTA 2009, 2).

Lo complejo del proceso creativo colectivo, las constantes observaciones de la cúpula de la organización y lo restringido de la propuesta, orientado a un núcleo militante, operó como obstáculo para su difusión. A ello hay que sumarle la poca difusión al no contar con los resortes propios de la comercialización que podía tener un sello discográfico profesional.²

Intelectuales para contar y cantar la historia

En este sentido conviene detenerse en la figura de León Benarós. Este escritor, ensayista, poeta y abogado, nacido en 1915 en la provincia de San Luis, fue miembro de la llamada “Generación del 40”. Colaboró con importantes publicaciones como *Sur*, *Pájaro de Fuego*, *Anales de Buenos Aires*, y los periódicos *Clarín* y *La Nación*. Prolífico autor, desplegó su actividad en diversos y variados campos, donde se destacan cantidad de creaciones musicales en colaboración con reconocidos compositores como Sebastián Piana, Carlos Guastavino, Eduardo Falú y Adolfo Ábalos, oficiando Benarós como letrista.

Muchas de sus canciones presentaron un acercamiento a los temas históricos, entre las que se deben mencionar *El Chacho (vida y muerte de un caudillo)*, interpretado por Jorge Cafrune (1966); *¡Viva Güemes!*, con la interpretación de Hernán Figueroa Reyes (1971) y *Forjadores de la Patria*, musicalizada por Eugenio Inchausti (1981) y la interpretación del conjunto Los Arroyeños. La vinculación de Benarós con la divulgación se dio además a través de la revista *Todo es Historia*, publicación fundada por Félix Luna, donde el poeta escribió durante años una sección fija llamada “El desván de Clío”.

En 1965 se editó *El Chacho. Vida y obra de un caudillo*, un LP con textos de Benarós y la interpretación del reconocido folclorista Jorge Cafrune. La musicalización de los textos estuvo a cargo de diversos artistas, entre ellos Eduardo Falú, Waldo Belloso y Adolfo Ábalos. Allí se rescataba la figura de Ángel Vicente Peñalosa a partir de una serie de canciones que realizaban un recorrido por la vida del caudillo riojano.

² Más sobre la *Cantata Montoneros* en SMERLING & ZAK (2014).

En 1966 se editó otro trabajo discográfico donde se daba la colaboración de León Benarós con Jorge Cafrune que se denominó *La independencia* (CAFRUNE, 1966). La interpretación corrió otra vez por cuenta exclusiva de Jorge Cafrune en voz y guitarra, repitiéndose a su vez la participación compositiva de varios músicos (Waldo Beloso, Adolfo Ábalos y Carlos Di Fulvio), mientras que las letras eran responsabilidad autoral de León Benarós. El LP era parte de la conmemoración del sesquicentenario de la declaración de independencia argentina.

El contenido del trabajo discográfico estaba bastante en sintonía con los paradigmas más elementales de la historiografía patriótica, adhiriendo al consagrado panteón de héroes de la independencia. Ello es reafirmado por el propio Benarós en el encarte del LP: “La patria en sí, Manuel Belgrano, Mariano Moreno, Guillermo Brown, el Soldado Desconocido, Martín Güemes, San Martín y sus granaderos, el Congreso de Tucumán, forman sucesivamente el temario que inspira las composiciones” (CAFRUNE, 1966, encarte).

Anterior a los esfuerzos de Benarós por cantar la historia, en 1965 el escritor Ernesto Sabato junto al músico Eduardo Falú habían grabado *Romance de la Muerte de Juan Lavalle* (FALÚ & SABATO, 1965), una obra poético musical de larga duración donde relataban la retirada y muerte del general Lavalle en el marco de las guerras civiles de Argentina a mediados del siglo XIX.

En esta obra se iban intercalando los relatos realizados por el propio Ernesto Sabato con la interpretación en voz y guitarra de Eduardo Falú, compositor de la música de la obra. Si bien Sabato expresa la pretensión de no sacralizar al personaje elegido, buscando enfatizar aquellos rasgos humanos y contradictorios, finalmente su mirada resulta apologética del general Lavalle, insertándose en la tradición de exculpar al militar.

El texto de la obra musical era un extracto de un libro publicado a inicios de los años 60 por Sabato, *Sobre héroes y tumbas* (SABATO, 1961), donde narra historias paralelas, aunque unidas por el trasfondo épico de huida general Lavalle a principios de la década de 1840. La obra literaria tiene como eje central la atribulada relación entre Martín y Alejandra, que se desarrolla en Buenos Aires en los primeros años de la década de 1950, y contiene un tono antiperonista en la opresiva ambientación.

A pesar de la extensa divulgación de esta obra, Sabato retomó el argumento sobre Lavalle, en este caso no como una trama periférica dentro de otro relato sino otorgándole centralidad:

Cuando salió la novela, varios amigos me sugirieron la posibilidad de hacer una obra musical con el texto, quizá una suerte de oratorio, pero mi hijo Jorge Federico, apoyado por otros amigos, me dijo que sería mejor hacerlo con un músico folklórico (FALÚ & SABATO, 1965: encarte).

La opción de un formato con música folklórica tenía como objetivo ampliar el nivel de circulación hacia otros sectores no necesariamente cultos y letrados, público que consumía las novelas de Sabato (MAMANI, 2006). Sin embargo, se puede también observar como a Ernesto Sabato “(...) tal como Luna y Ramírez, (...) recurrió a la música popular como el fundamento de una identidad nacional unificadora (...)” (KARUSH, 2019: 204).

Continuando este raconto, es importante incorporar en el análisis algunas de las obras elaboradas en conjunto por el pianista Ariel Ramírez y Félix Luna, importante historiador argentino. Ello permite observar la relación entre un historiador se involucra directamente con la divulgación a través del formato musical.

Extensa es la colaboración entre Ramírez y Luna, pero aquí señalaré aquellos que reúnen la especificidad planteada para este trabajo.³ *Los Caudillos* (1966) es un LP grabado con un fuerte apoyo e ingentes recursos por parte de la compañía discográfica Philips.⁴ Allí se presentó un retrato poético-musical de algunos caudillos argentinos a partir de la reelaboración de material incluido en el libro homónimo del propio Félix Luna (1966). La obra musical, con una grandilocuente orquestación sinfónica, exhibió una mirada por demás de superficial de los caudillos. Probablemente, la adaptación a un formato diferente y con códigos de otro orden, llevó a Félix Luna a realizar un ajuste del texto, debiendo restringir el contenido, presentando una visión simplista del fenómeno del caudillismo. El abordaje que realiza la dupla Luna-Ramírez no resulta demasiado significativo. A lo sumo lo que el historiador intentó es demandar un lugar en el panteón nacional para estos personajes, muchas veces apenas presentados como héroes de orden provincial o local.

Es probable que, en este intento de reformulación del panteón nacional, Luna mostrara un tímido alineamiento con revisionismo. No obstante, la apuesta era más bien la presentación de un relato histórico consolidado, que pretendía ser superador de las disputas, no sólo historiográficas sino también políticas. De esa forma se pretendía lograr una historiografía que

³ La colaboración comenzó en un trabajo musical importantísimo para muchos de los aspectos aquí evidenciados, más allá de que no se trata de una obra con contenido histórico. Me refiero a *La Misa Criolla*, de 1965, disco fundamental a la hora de considerar a las obras de música popular de larga duración. Para ahondar en la colaboración entre estas dos figuras de la cultura argentina ver MAMANI (2014).

⁴ Queda como tarea para completar los abordajes aquí propuestos estudiar el papel y las estrategias de los diferentes sellos discográficos, que según puede observarse a simple vista, poseían estrategias y miradas que no parecen aleatorias sino parte de algún tipo de posicionamiento, ya sea político o comercial. Se puede observar cómo Philips acompañó los vaivenes de la apuesta desarrollista de Luna-Ramírez, editando todos sus LP con contenido histórico. CBS fue el sello que acompañó a las obras de Benarós, mientras que RCA fue quien grabó y difundió las obras de contenido histórico de Carlos Di Fulvio.

pudiese atravesar los enfrentamientos actuales para ofrecer una versión equilibrada del pasado nacional. Una postura historiográfica que, como se verá, poseía un claro correlato con la postura política y militante tanto de Félix Luna como de Ariel Ramírez en el frondicismo.

Años más tarde la dupla repitió el ejercicio de acoplar relato histórico y obra musical al editar *Mujeres Argentinas*, (RAMÍREZ & LUNA, 1969). La serie de canciones estuvo basada en el rescate de la mujer en diferentes momentos de la historia argentina. El trabajo discográfico tuvo mucha más repercusión que la propuesta anterior, transformándose en uno de los discos conceptuales más populares de la música argentina (MAMANI, 2017).

El trabajo discográfico contó con una composición más sencilla y despojada, con canciones más breves, recurriendo a determinadas formas musicales de carácter popular. Ello demuestra algo de retroceso en la apuesta anterior, donde se experimentó en formas musicales más extensas y un lenguaje más complejo y renovador.

Historia, militancia política y experimentación musical

Se puede observar, entonces, como existieron elementos comunicantes entre la música de raíz folklórica, diversas líneas de interpretación historiográfica y proyectos políticos en disputa. Se ha marcado aquí la importancia narraciones históricas a partir de obras musicales de carácter folklórico, lo que no solo permite indagar en los usos que se le da al pasado, sino su participación en la contienda política. Aquí surge en forma clara la capacidad que encierran las interpretaciones del pasado para transformarse en componentes principales para la discusión política.

El pasado posee la habilidad de re-significarse a partir de las preocupaciones que el presente ofrece, por ello se ha podido observar someramente como los rescates del pasado son siempre de carácter presentista.

Un enfoque artístico (...) supone el énfasis, ya sea en la obra y sus circunstancias de creación, interpretación y recepción, o, en los procesos compositivos que la producen, considerando las variaciones que dichos procesos experimentan a lo largo del tiempo (...) (GONZÁLEZ & ROLLE, 2007: 35).

Estas apuestas estéticas e “historiográficas”, y las diferentes discusiones en derredor, manifiestan el nivel de politización de aquella coyuntura. Asimismo, reflejan la compleja y constante relación establecida entre la historia y la política.

De esa manera la temática histórica se presentó con una fuerte centralidad en la trama narrativa de muchas obras musicales, la mayoría de las veces presentándose de forma explícita como un

relato con pretensiones, si no del todo historiográficas, al menos como una de las formas de intervenir en la interpretación del pasado.

Es posible esbozar aquí una línea para profundizar. Cada uno de los principales sectores políticos en pugna en el campo político de aquél entonces, peronismo, izquierda y desarrollismo y nacionalismo poseía su contraparte en el ámbito cultural, más específicamente en el plano de las corrientes musicales dentro del folkore.

Mientras que observamos al peronismo en el desempeño de Jorge Cafrune y Benarós, el desarrollismo tenía sus representantes más fieles en Ariel Ramírez y Félix Luna, y más tímidamente en la dupla Falú-Sabato. A su vez la izquierda también disputaba el escenario folklórico a partir de las figuras relacionadas al Partido Comunista, tanto en solitario (Horacio Guarany, por ejemplo) como en forma un tanto más orgánica vía el movimiento Nuevo Cancionero. También hicieron uso de la canción como herramienta de la disputa política, aunque no fueron desarrollados aquí ya que no hay demasiados ejemplos de obras integrales desde este sector.

Por su parte el nacionalismo, en una vertiente tradicionalista en materia musical, poseía diferentes representantes que si bien no elaboraron obras que aquí se pudieran analizar participaron muy activamente de las disputas aquí señaladas, especialmente presentando un repertorio anclado en los postulados más básicos y esencialistas de la música de raíz folklórica, como por ejemplo Roberto Rimoldi Fraga o el propio Hernán Figueroa Reyes.

A su vez, también puede distinguirse a la par de estos posicionamientos políticos y musicales a diferentes posturas historiográficas asumidas en los trabajos discográficos: revisionismo (tanto en la vertiente más más tradicional vinculada al nacionalismo rosista como en la ligada al peronismo de izquierda); materialismo histórico (a través del Nuevo Cancionero) y una especie de neopositivismo deudor del mitrismo.



Esta participación artística y política, en muchos casos se desarrolló con enérgica actitud militante, en otros se vislumbró tibiamente, buscó entrelazar sin eufemismos las nociones de pasado-presente-futuro. Es así como estos artistas intervinieron de lleno en el campo político y cultural del momento, lo que impulsó a muchos de ellos a participar en la discusión e interpretación del pasado desde ámbitos artísticos y culturales.

Algunas conclusiones provisionales

¿Es posible enumerar algunos de los beneficios que surgirían de este tipo de relación entre la historia y la música? Para la historiografía, creo provisoriamente, que muchos son los beneficios de esta relación. Por un lado, porque permite acercarse a formas de acceso al pasado donde la tensión entre historia y memoria están muy visibles. Por el otro, porque posibilita observar y analizar el impacto de esas narrativas en buena parte de la sociedad. El estudio de los modos de circulación de un producto musical (registro de ventas, difusión en los medios, regalías y derechos de autor, público asistente a los conciertos, etc), todos datos que pueden ser relevantes para darnos al menos una idea aproximada de la circulación. Se podrá decir que no es diferente el tratamiento de esos datos, en relación a la circulación, que se le puede dar a una obra escrita, la cual puede ajustarse de manera similar a parámetros equivalentes.

Sin embargo, en el período abarcado, décadas del 60 y 70, las posibilidades de reproductibilidad técnica eran mucho más acotadas que hoy día, de forma que los índices de venta o los registros de difusión podrían darnos una pauta aproximada del nivel de difusión. Pero además deberá tenerse en cuenta el ámbito performativo de la música, especialmente importante porque puede haber significado un singular vehículo de transmisión a partir de conciertos, encuentros

informales o guitarreadas, peñas, o cualquier otro espacio que nos pueda brindar un panorama que no debe ser descartado, más allá de que no sea posible mensurar su real alcance y que su impacto exacto no pueda ser ponderable. Esto resulta significativo ya que es un elemento que diferencia, por ejemplo, a la circulación a través del libro, que si bien puede tener una circulación informal, digamos de mano en mano o a través de copias, nunca trascenderá el restringido marco de la lectura individual, salvo extrañas excepciones.

La mayor parte de las obras aquí mencionadas que abordaron un tema histórico propusieron una narrativa de características impresionistas, de acuerdo con las particularidades de un producto eminentemente artístico. Si bien aquí se sostiene que su tratamiento historiográfico es acertado, éste siempre debe darse con las singularidades que reconozcan su particularidad como manifestación artística. Por ello mismo no deben juzgarse como elaboraciones historiográficas en regla. Pese a ello merecen atención porque han participado (o participan) en forma activa en las imágenes que se configuran sobre el pasado. Asimismo, muchas de esas imágenes pudieron penetrar profundamente en sectores de la sociedad, en ocasiones con más fuerza con más fuerza que los propios productos historiográficos tradicionales.

Bibliografía:

- AHARONIAN, Coriún (2012) *Hacer música en América Latina*, Montevideo: Ediciones Tacuabé.
- ABBATTISTA, María Lucía (2009) “‘Llegó la hora, llegó ya compañero’. La Cantata Montonera en la disputa por la montonerización del peronismo”. Ponencia presentada en XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.
- ATTALI, Jacques (1995) *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México: Siglo XXI.
- CORRADO, Omar (2004-2005) “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología*, 2004-2005, Núm. 5-6, pp. 17-44.
- CORRADO, Omar (2010) *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- ECO, Umberto (1987) *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen.
- FARGE, Arlette (1991) [1989] *La fascinación del archivo*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo (2013) “Musicología y América Latina”, en GONZÁLEZ, Juan Pablo *Pensar la musicología desde América Latina*, Buenos Aires: Gourmet Musical, pp. 19-46.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio (2007) “Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular”, *Revista de História. Universidade de São Paulo*, Núm. 157 (Terceira Série), 2º sem. 2007, pp. 31-54.

- KARUSH, Matthew (2019) “Música y nación en la Argentina posperonista”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, Núm. 50, enero-junio de 2019, pp. 198-222.
- LUNA, Félix (1966) *Los caudillos*, Buenos Aires: Peña Lillo.
- MADRID, Alejandro (2008) *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*, La Habana: Casa de las Américas.
- MAMANI, Ariel (2006) “Réquiem para un cóndor ciego. Juan Lavalle según la visión estetizada de la dupla Sabato-Falú”, *Prohistoria*, año X, Núm. 10, primavera 2006, pp. 173-184.
- MAMANI, Ariel (2014) “Cantando la Historia. Música folklórica, participación política y divulgación histórica en la cancionística de Félix Luna”, *Cambios y Permanencias*, Núm. 5, diciembre 2014, pp. 189-219.
- MAMANI, Ariel (2017) “Heroínas, mártires y cautivas. Renovación folklórica y usos políticos del pasado en el LP *Mujeres Argentinas* (1969)”, *Revista Argentina de Musicología*, Núm. 18, pp. 143-166.
- MOLINERO, Carlos (2011) *Militancia de la canción*, Buenos Aires: De aquí a la Vuelta.
- SABATO, Ernesto (1961) *Sobre héroes y tumbas*, Buenos Aires: Seix Barral.
- SANS, Juan Francisco y LÓPEZ CANO, Rubén (coords.) (2011) *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, Caracas: Fundación Celarg.
- SMERLING, Tamara y ZAK, Ariel (2014) *Un fusil y una canción. La historia secreta de Huerque Mapu, la banda que grabó el disco oficial de Montoneros*. Buenos Aires: Planeta.
- VINCI DE MORAES, José Geraldo y SALIBA, Elías Thomé “0 historiador, o luthiere a música”, en VINCI DE MORAES, José Geraldo y SALIBA, Elías Thomé (orgs.) (2010) *História e música no Brasil*, São Paulo: Alameda.

Discografía:

- CAFRUNE, Jorge (1965) *El Chacho. Vida y muerte de un caudillo*, LP Vinilo, Buenos Aires, CBS.
- CAFRUNE, Jorge (1966) *La independencia*, LP vinilo, Buenos Aires: CBS.
- FALÚ, Eduardo & SABATO, Ernesto (1965) *Romance de la Muerte de Juan Lavalle*, LP Vinilo, Buenos Aires, Philips.
- FIGUEROA REYES, Hernán (1971) ¡Viva Güemes!, LP Vinilo, Buenos Aires, CBS.
- HUEQUE MAPU (1974) *Cantata Montoneros*, LP Vinilo, Buenos Aires: Lealtad.
- RAMÍREZ, Ariel y LUNA, Félix (1966) *Los Caudillos. Poema épico nacional en forma de Cantata*, LP Vinilo, Buenos Aires: Philips.
- RAMÍREZ, Ariel y LUNA, Félix (1969) *Mujeres Argentinas*, LP Vinilo, Buenos Aires: Philips.