

Pequeños y grandes relatos de la música chilena del siglo XX

Juan Pablo González

Revista Argentina de Musicología 18 (2017), 27-38.
ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Pequeños y grandes relatos de la música chilena del siglo XX

Este artículo aborda las distintas circunstancias, necesidades, enfoques y estrategias presentes en los grandes relatos tanto de la música popular como de la música de arte en Chile en el siglo XX. Considera el impacto producido por la irrupción de los microrelatos a comienzos del siglo XXI enfocados en la construcción de memoria del pasado musical reciente, producto de un tipo de investigación musical independiente ligada a los propios protagonistas y seguidores de los fenómenos musicales abordados. Asimismo, el artículo ofrece una revisión crítica de los grandes relatos de la música de arte chilena del siglo XX, observando procesos de canonización de repertorio y los cruces entre memoria e historia. Finalmente, el texto propone estrategias para seguir adelante con el estudio histórico de la música popular chilena luego de la irrupción de los microrelatos, enfatizando aspectos artísticos, productivos y de recepción crítica que constituirían una “música popular situada”, sujeto histórico sobre el que la musicología debería priorizar su quehacer.

Palabras clave: Música popular, Música de arte, Chile, Siglo XX

Micro and Great Stories of Chilean Music of the Twentieth Century

This article addresses the different circumstances, needs, approaches and strategies present in the great stories of both popular music and art music in Chile in the twentieth century. It considers the impact produced by the irruption of micro-stories at the beginning of the twenty-first century, focused on the construction of memory of the recent musical past. This, product of a type of independent musical investigation linked to the own protagonists and followers of the musical phenomena addressed. Likewise, the article offers a critical review of the great stories of twentieth-century Chilean art music, observing the repertoire canonization processes and crossings between memory and history. Finally, the text proposes strategies to continue with the historical study of Chilean popular music after the irruption of micro-stories, emphasizing artistic, productive and critical reception aspects that would constitute a “located popular music”, the historical subject on which musicology should prioritize their work.

Keywords: Popular Music, Art Music, Chile, Twentieth Century

Introducción

Cuando a fines de los años noventa comenzamos a investigar y publicar sobre historia social de la música popular en Chile del siglo XX con Claudio Rolle — historiador y compañero de ruta— junto a un equipo de ayudantes y tesistas, nunca imaginamos que una década más tarde nuestro solitario esfuerzo se vería recompensado por la presencia de una creciente bibliografía sobre música popular chilena, con un claro énfasis en la crónica de los acontecimientos recientes y en la construcción de memoria.¹

Así comienza *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (2017), libro en que abordo un convulsionado período en la música y la sociedad chilena, llegando casi al final de un agitado pero fascinante siglo. En la introducción manifiesto mi asombro por la abundancia de publicaciones sobre música del pasado inmediato en Chile, con casi todos los protagonistas y seguidores de las distintas corrientes de la música chilena vigentes y deseosos de plasmar en el papel las narrativas de sus vidas y de su afición. Esto, incrementado por la necesidad de recordar, narrar e interpretar el turbulento período de las décadas de 1970 y 1980 en la historia del país, como forma de recuperación y reconstrucción de una identidad republicana herida. De este modo, la abundancia de testimonios, crónicas, entrevistas y recuerdos publicados sobre música popular chilena reciente, me llevó a dar un giro en el gran relato histórico que veníamos hilvanando con Claudio Rolle sobre la música popular en Chile durante el siglo XX.

Nuestro foco había sido la historia social de la música en su sentido amplio, más que los géneros musicales o los artistas en particular. Esto es, toda música creada, interpretada, producida y/o consumida en Chile en el siglo XX. Un vasto campo donde coexistieron músicas que preservaban el antiguo orden junto a otras que participaban de procesos de modernización social. Todo esto en los mundos burgués, obrero y mesocrático; en la juventud y la adultez; y en el espacio público y privado, buscando además los diálogos y fricciones de estos mundos y espacios sociales entre sí. La escucha del campo completo de la música popular de un lugar y una época determinados, es la que nos permitió darle forma a lo que podemos denominar un gran relato histórico situado.

1. Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), 21.

En base al proyecto “Historia Social de la Música Popular en Chile en el siglo XX”, desarrollado desde 1999 en la Universidad Católica de Chile y desde 2013 en la Universidad Alberto Hurtado con el apoyo del Fondo de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT) logramos construir el gran relato de la historia de la música popular en Chile y sus esferas de influencia, rompiendo además el cerco nacionalista autoimpuesto por la musicología en América Latina. Lo hicimos en base a la pluralidad de fuentes que nos brinda la cultura popular, conformada por registros sonoros y audiovisuales, partituras, cancioneros, prensa, sumando —con cautela— la propia memoria de los protagonistas a partir de los años sesenta.²

En las siguientes páginas abordo las estrategias que hemos seguido para construir el gran relato de la música popular y también de la música de arte chilena del siglo XX; la irrupción de los microrrelatos; y algunas propuestas para seguir adelante.

Construyendo el gran relato

En los grandes relatos históricos de la música, confluyen diversos enfoques teórico-metodológicos que sirven como rectores de las narrativas abordadas. Estos pueden ser enfoques estéticos, artísticos, económicos, tecnológicos, biográficos y sociales, junto a sus posibles combinaciones. Las decisiones estéticas siempre han estado presentes en un relato histórico de la música al tener que definir objetos de estudio relevantes, normalmente determinados por cánones preexistentes. Un enfoque artístico también es habitual en estos relatos, con el énfasis en la obra y sus circunstancias y procesos productivos. En el caso de la música popular, sin embargo, el enfoque en la obra debiera sumar también sus procesos de mediación y consumo. En este caso, resulta vital abordar su registro o reconstrucción sonora, pues enfrentamos obras no sólo definidas por el compositor, sino también por intérpretes, productores e ingenieros de sonido, lo que además invita al diálogo entre enfoques artísticos, económicos y tecnológicos en el relato histórico de la música popular.

En efecto, debido a la importancia de los medios y de la industria en la propia concepción de una música masiva, moderna y mediatizada como es la música popular, la economía y la tecnología son aspectos centrales en su relato histórico, que debieran articularse con aspectos artísticos y sociales para conformar una historia social de la

2. Sobre las precauciones para el uso de la memoria como fuente histórica ver Margarita Diges: *Los falsos recuerdos. Sugestión y memoria* (Barcelona: Paidós, 1997).

música. Naturalmente que los enfoques económicos y tecnológicos también están presentes en los relatos de la música de arte, al considerar tanto la situación laboral del músico y las instituciones que lo cobijan, como el desarrollo de los instrumentos musicales y los recintos donde son utilizados, junto al desenvolvimiento de la industria de la partitura y del disco.

Los múltiples factores que intervienen en el devenir histórico de la música han encontrado un suelo fértil para ser abordados con el incremento de la capacidad políglota de la historia social ocurrido a mediados del siglo XX, como señala Claudio Rolle,³ incorporando a su acervo categorías de análisis y propuestas teóricas de las ciencias sociales que han enriquecido su mirada y escucha del pasado. Conceptos como los de rol social, género, familia, comunidad, identidad, centro y periferia, consumo, capital cultural, poder y mentalidad, se han instalado como problemas relevantes para los estudiosos de la historia y, ciertamente, han determinado su forma de observar y escuchar las huellas e indicios del pasado, incluida la música.

Estas categorías leídas históricamente, con conciencia de la riqueza de la teoría social y las posibilidades de iluminación para la comprensión de los seres humanos, cambiaron la cara de la historia, señala Rolle⁴. Ellas constituyen herramientas interpretativas necesarias para abordar la función social de la música, sus aspectos de producción y consumo, y su participación en la construcción de modos colectivos de percibir y reaccionar frente al mundo. A partir de estas categorías incorporadas al relato histórico es que surge el interés por descubrir el modo en que una sociedad recibió, seleccionó, transformó, hizo suyas y preservó o no determinadas propuestas musicales; cuáles fueron sus condiciones de producción y de consumo y cómo se construyeron sus posibles significados.

La lógica relacional de la historia social, que busca contextos sociales vinculados a acontecimientos, series de hechos, personajes, creencias, instituciones, procesos y cambios sociales⁵, parece adquirir una importancia mayor aún al abordar el siglo XX, dada la velocidad con que se manifestaron los cambios e influencias culturales y sociales en el mundo. De esta forma, las fuentes para remontar el acontecer humano en el tiempo se multiplicaron a partir de la segunda posguerra, entrelazándose de un modo

3. En Juan Pablo González y Claudio Rolle: *Historia social de la música popular en Chile. 1890-1950* (Santiago de Chile/La Habana: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, 2005).

4. *Ibid.*

5. Claudia Pancino: *Storia sociale* (Venecia: Marsilio, 2003), 17.

particularmente rico, dadas las relaciones entre historia y memoria, que es uno de los mayores desafíos para abordar la historia del pasado inmediato. Ya sea en grandes o pequeños relatos.

Afrontando los microrrelatos

La posibilidad de construir relatos del pasado reciente relativos a la música, el público, la industria y los músicos chilenos empezó a ser desarrollada en forma creciente en este país a comienzos del siglo XXI. Esto produjo el explosivo desarrollo de publicaciones al que me refería al comienzo, basadas en los testimonios, las experiencias y la memoria de los protagonistas de los hechos, de sus familiares y de sus seguidores. Estas publicaciones han atomizado el gran relato histórico de la música popular del pasado inmediato, dividiendo géneros, artistas, públicos y mediaciones en islotes independientes y autónomos. Esta atomización, si bien ha permitido profundizar y diversificar el espectro de narrativas de la música popular, ha pasado por alto que el campo de la música popular es un campo integrado, lo que en el caso chileno es incrementado por la existencia de músicos, industrias y públicos abiertos a varios géneros o estilos diferentes entre sí.

Los microrrelatos de memoria provienen de un amplio campo multidisciplinario que converge en lo que podemos llamar *investigación musical independiente*, concepto más amplio que el de musicología propiamente tal. Propongo esta diferencia en base a tres criterios principales: este es un campo formado por disciplinas que no estudian la música de manera exclusiva; se desarrolla según objetivos no sólo de la academia sino también del campo profesional; y sus resultados se suelen comunicar a través de medios menos usados por la academia, como son los libros de autor —editados o autoeditados—, los documentales de radio y televisión, los sitios web y los blogs.

En base a un informe que preparé para el II Coloquio de Investigación Musical de IberoMúsicas (La Habana 2016), un setenta y cuatro por ciento de los libros sobre músicos y música chilena editados en Chile desde 1940 —década en que se institucionaliza la investigación musical en este país— ha sido publicado a partir de 2000.⁶ Este incremento manifiesta el aumento de las personas capacitadas e interesadas en investigar y escribir sobre música, generando, al mismo tiempo, un público lector especializado en una especie de círculo virtuoso. Al mismo tiempo, el incremento de la actividad editorial revela la

6. González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990*, 31.

necesidad social de construcción de memoria luego del álgido período político vivido en el país en los años setenta y ochenta. Publicar sobre música entonces, es también un medio reparador y liberador, que contribuye a reconstruir identidades desplazadas.

De un universo de 91 libros publicados en Chile entre 2010 y 2015 que son producto de algún tipo de investigación musical independiente, un veinticinco por ciento está dedicado al folclor; un veintidós por ciento al rock y sus derivados; un diecisiete por ciento a la cantautoría; y un dieciséis por ciento al pop. Luego sigue la música de arte, con un ocho por ciento; la balada romántica con un seis por ciento; y el jazz y la música tropical con un tres por ciento cada uno. Los autores de estas publicaciones forman un conglomerado de profesionales y aficionados, que normalmente son seguidores de las tendencias musicales y de los músicos sobre los que escriben. Los propios músicos involucrados, sus productores y técnicos, sus familiares y conocidos tienen una activa presencia como autores, coautores o entrevistados, de acuerdo al objetivo de rescate y construcción de memoria que poseen este tipo de publicaciones.

Junto a los músicos y folcloristas, quienes más publican microrrelatos sobre música son los periodistas. Se trata de profesionales que practican un periodismo de investigación abierto a temas de fuera del ámbito político, económico y policial donde tradicionalmente se desenvuelven. Como señala Víctor Rondón,⁷ la vocación comunicativa del periodismo, su facilidad para construir relatos y su llegada a lectores no especializados, lo pone en ventaja respecto a la escritura académica en la publicación de libros historiográficos y de memoria. Esto resulta especialmente evidente en el campo de los estudios en música popular.

“¿Es posible tomar en cuenta las ‘pequeñas’ historias, lidiar con la fragmentación y sin embargo, apuntar a una comprensión integral y totalizadora de los hechos?”, pregunta Silvina Mansilla en su reseña de *La música en Hispanoamérica en el siglo XX* (2015) de Consuelo Carredano y Victoria Eli.⁸ Pienso que eso es posible en la medida que ya existan grandes relatos integradores, que permitan leer esos microrrelatos en el marco de un horizonte más amplio. Al tratarse de la música de arte del siglo XX, los microrrelatos latinoamericanos siempre se han entendido en relación a las tendencias

7. Víctor Rondón: “Una aproximación a las historias de la música popular chilena de posdictadura como ejercicio de construcción de memoria”, *Neuma* 9/1 (2016): 14.

8. Silvina Luz Mansilla: “Narrativas grandes y pequeñas sobre la música en Hispanoamérica durante el siglo XX. Reseña de: Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 8: La música en Hispanoamérica en el siglo XX*”, *Revista de Musicología* 40/1 (enero-junio 2017): 250.

europas dominantes, que cuentan con bien instalados macrorrelatos. En el caso de la música popular, en cambio, eso ha sido más difícil pues esta música presenta mayores particularidades y ha sido más independiente de la europea. Son nuestros microrrelatos del pop-rock y del jazz los que se pueden leer sobre el gran fondo del macrorrelato anglo que aborda estos géneros.

La proliferación de microrrelatos basados en la memoria, puede alimentar también tanto la micro como la macro historia musical del tiempo presente, en una retroalimentación que debería ser constante. Esto ocurre tanto en la música popular como en la música de arte, pues en este último caso la abundancia de artículos monográficos o microrrelatos se inserta en el amplio marco de las grandes historias universales y nacionales de la música, que en el caso chileno alcanza a cubrir desde mediados del siglo XVI hasta fines del siglo XX, como veremos a continuación.

Grandes relatos localizados

A diez años de su llegada a Chile en 1939, Vicente Salas Viú (1911-1967) —un musicólogo catalán refugiado luego de la Guerra Civil Española— logró escribir el primer y único libro dedicado a la música chilena de arte de la primera mitad del siglo XX: *La creación musical en Chile. 1900-1951* (1952). Se trata de un libro que aborda mayoritariamente compositores en actividad en la década de 1940, por lo que también fue escrito en colaboración con ellos, aunque cotejando siempre su memoria con las fuentes escritas, pues “las informaciones de los propios interesados, casi siempre confiadas a la memoria, suelen confundir fechas, como me ha sido dado comprobar, e incluso, en pocas ocasiones, abultar resultados”, nos advierte el autor.⁹

El texto demuestra la aguda comprensión de Salas Viú de los procesos sociales, institucionales y estéticos de la música chilena de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, casi el ochenta por ciento del libro está dedicado a entregar información biográfica, de catálogo y analítica de los cuarenta compositores seleccionados por el autor y de sus obras por separado, sin lograr integrar esa multiplicidad de realidades y propuestas en un relato único. Es decir, nos entrega cuarenta microrrelatos que se leen en el marco de un relato inicial que sirve como horizonte introductorio.

9. Vicente Salas Viú: *La creación musical en Chile. 1900-1951* (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1952), 14.

Veinte años más tarde, un compositor y sociólogo —Roberto Escobar (1970)—, y un musicólogo —Samuel Claro (1973)— junto a otro compositor —Jorge Urrutia-Blondel—, expandieron el relato sobre la creación musical chilena del siglo XX hasta comienzos de los años setenta, actualizando lo realizado por Sala Viú. Escobar aportaba una nueva visión socio-cultural del pasado y del presente musical chileno, con su *Músicos sin pasado* (1970). Por su parte, en su *Historia de la música en Chile* (1973), Claro y Urrutia retomaban el macrorrelato nacional desde el siglo XVI, ya iniciado por Eugenio Pereira Salas con sus libros de 1941 y de 1957, sumando además un capítulo sobre la música anterior a la conquista, tal como los grandes relatos de la música occidental incluían un capítulo preliminar dedicado a la música de la antigüedad.

Los treinta años que le faltaron a los libros de Escobar y de Claro y Urrutia para completar el gran relato del siglo XX, fueron quedando paulatinamente sin cubrir, ya que en el resto del siglo no se publicaron en Chile nuevas historias generales que fueran sumando lo que faltaba del siglo XX musical chileno. Sin duda que el golpe de Estado de septiembre de 1973 —y la consiguiente diseminación de músicos chilenos por el mundo— tuvo que ver con esta postergación. A fines de los años setenta, había solo unos quince compositores y unos cinco musicólogos activos en el país. Sin embargo, la presencia de un maestro fundamental en la formación de compositores y musicólogos chilenos del último tercio del siglo XX como fue Cirilo Vila (1937-2015) permitió que a partir de los años ochenta se fuera tejiendo nuevamente el entramado musical académico y surgieran cada vez más compositores, tendencia que anunciaba la verdadera explosión compositiva ocurrida en Chile a partir de los años noventa.

De todos modos, el último tercio del siglo XX quedaba sin ser cubierto por el gran relato de la música contemporánea en Chile. La proximidad temporal parecía ser un impedimento más que una facilidad para emprender estos estudios, ya que los musicólogos que podíamos asumir esa tarea teníamos relaciones personales y laborales con los compositores que podrían ser estudiados, lo que complicaba nuestra “objetividad” y distancia crítica. Salas-Viú, en cambio, por ser extranjero, es muy probable que haya logrado mantener cierta distancia y neutralidad ante los compositores a quienes entrevistó y estudió en su libro de 1952. Por sobre todo, requeríamos ordenar un panorama sobrecargado de estrenos sin conocer aún el destino que tendrían las nuevas obras, como para delimitar un universo de estudio estable. Similar problema había enfrentado Roberto Escobar al escribir sobre la generación de los compositores de su misma época, “lo que

hace particularmente difícil todo análisis crítico objetivo”¹⁰. Necesitábamos entonces, definir un repertorio sobre el cual construir un canon, algo que Salas Viú no alcanzó a tener, que Escobar eludió desde su análisis sociológico y que Claro y Urrutia sencillamente obviaron.

Es por eso que con mi colega compositor y etnomusicólogo Rafael Díaz propusimos definir y abordar lo que llamamos los cuarenta principales de la música de arte chilena del siglo XX. Lo hicimos sumándonos a los balances de fin de siglo que ocurrieron al comienzo del nuevo. En nuestra selección, consideramos tres variables como criterio de base canonizante del repertorio chileno de concierto: circulación, recepción y discurso crítico. Es así como nos basamos en el concepto de los *cuarenta principales*, con el que la industria musical agrupa las canciones más transmitidas semanalmente por la radio. Además con esto, lográbamos atraer cierta atención mediática a nuestro trabajo, dándole mayor audibilidad a una música que ha sido irónicamente llamada música (o)culta.

Los estudios de *rankings* de popularidad concluyen que estas mediciones cumplen una doble función, pues junto con medir índices de popularidad, también contribuyen a crearlos, ya que el público tiende a favorecer a los que están en la lista de los más populares, perpetuando su ubicación en ella. Cabe preguntarse hasta qué punto este fenómeno sico-social afectaría también la canonización de repertorio de música de arte. Al menos los discos más vendidos de música clásica tienden a ser los preferidos por los nóveles compradores.

Sin que nos lo hubiéramos propuesto, con nuestro *Cantus firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX* (2011), seleccionamos también cuarenta compositores, igual que Salas Viú a comienzos de los años cincuenta, aunque en nuestro caso se trataba de los cuarenta compositores y obras chilenas canónicas de todo el siglo XX¹¹. Me refiero a los compositores más valorados por sus pares, cuya obra se interpretaba o podía escucharse en discos a comienzos del siglo XXI y que había generado discurso analítico y/o crítico.

Lo que quedaba de manifiesto con nuestro trabajo era la fragilidad con la que se historizaba sobre el tiempo presente, pues si en 1971 el libro de Escobar daba cuenta de setenta y ocho compositores chilenos del siglo XX y el de Samuel Claro lo hacía de

10. Roberto Escobar: *Músicos sin pasado* (Santiago de Chile: Pomaire, 1970), 10.

11. Rafael Díaz y Juan Pablo González: *Cantus firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX* (Santiago de Chile: Amapola, 2011).

setenta y cuatro en 1973, nuestro catastro realizado cuarenta años más tarde, incluía solamente a veinticuatro compositores hasta los años setenta en el canon compositivo chileno. De este modo, sólo un treinta y uno por ciento de los compositores considerados por Escobar y por Claro, efectivamente permanecían en la historia de la música de arte chilena a comienzos del siglo XXI.

Historia social *versus* historia artística como gran relato historiográfico musical continúa siendo la disyuntiva, ya que es posible que suceda lo mismo con nuestra propia selección, pues no sabemos si los dieciséis compositores más cercanos en el tiempo a nosotros incluidos en *Cantus firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*, efectivamente continuarán vigentes en treinta años más o si serán ya sólo un mito.

Palabras finales

Los ejes de continuidad y cambio, de innovación y conservación, de tránsito de esferas de influencia y de inserción cultural, que resultan fundamentales al construir un relato histórico sobre música, aparecen con mayor claridad en una historia de largo aliento y hacen más comprensibles los desafíos que supone el estudio de la música en el tiempo. Sin embargo, al acercarnos al tiempo presente, esos ejes pierden nitidez, por lo que la opción tradicional de la historia ha sido evitar la cercanía temporal con su objeto de estudio. Es aquí donde los criterios de validación crítica adquieren importancia en la conformación de un relato de la música de nuestro tiempo.

Debido a esto, para el último tercio de la historia de la música popular en el siglo XX, he propuesto dar un giro epistemológico, moviéndome desde el concepto de música popular en Chile en general, al de música popular chilena en particular, sujeto histórico que ofrece varios desafíos para su esclarecimiento. Intento ahora construir el relato de una música popular nacional que necesariamente debe ser autoral para que sea situada, rasgo que debiera manifestarse en aspectos artísticos, productivos y de recepción crítica de una música masiva, mediatizada y moderna. Una música popular situada sería aquella que no sólo ha surgido de una completa cadena productiva asentada en el país —creación, producción, mediación y consumo—, sino que ha formado parte de las narrativas de identidad de los habitantes de un territorio, tanto durante como después de su aparición.

En el caso del Chile de fines del siglo XX, se trata de músicas que han sido presentadas por la industria y por los medios dentro de al menos seis géneros que poseen

sus propios micro y macrorrelatos. Se trata de géneros internacionales, la mitad de ellos de procedencia anglosajona y la otra mitad de procedencia chilena y latinoamericana. Estos son: pop/rock, punk, hip-hop, fusión, nueva canción y cantautoría —junto a sus posibles cruces e influencias—. Es dentro de estos géneros donde podemos encontrar la propuesta creativa, productiva y receptiva medular de la música popular desarrollada en Chile en los años noventa. Se trata de una música popular de autor heredera de cierta forma de las corrientes estetizantes de la música popular de fines de los años cincuenta en América Latina —con Antonio Carlos Jobim, Astor Piazzola y Violeta Parra— y de mediados de los años sesenta en Estados Unidos y Gran Bretaña —con Bob Dylan y Los Beatles¹²—.

De este modo, para culminar el gran relato de la música popular en Chile durante el siglo XX propongo una narración amplia, pero en un sentido más ancho que largo, incorporando objetos múltiples en el mismo relato, e inter-relacionando géneros, prácticas y mediaciones para entender mejor procesos artísticos y sociales complejos. Como nos recuerda Leonardo Waisman en este dossier, es esa “polifonía en prosa” propuesta por Gustave Reese —o historia de foco múltiple según Rick Altman—, la que propongo como un gran relato que permita situar la proliferación de microrrelatos en un horizonte referencial, al mismo tiempo que se nutre de ellos.

12. Para problemas de estetización en la música popular ver Diego Fischerman: *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular* (Buenos Aires: Paidós, 2004) y Marcos Napolitano: *A síncope das idéias* (San Pablo: Perseu Abramo, 2007).