

# De la “música argentina de raíz folclórica” como discurso de identidad mestiza:

música, racialización  
y etnización en cuatro  
versiones de la *Misa Criolla*  
de Ariel Ramírez

## On “Argentine folk music” as a Mestizo Identity Discourse:

Music, Racialization and  
Ethnicization in four Versions  
of Ariel Ramírez’s *Misa  
Criolla*

**Viviana Parody\***

Universidad de Buenos Aires

 <https://orcid.org/0000-0003-0691-843X>

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.36.2022.3851>

---

\* Viviana Parody es Profesora de Artes en Música (UNA), Magíster en Antropología Social (FLACSO Argentina), y doctoranda en ambas disciplinas (FDA/UNLP y EIDAES/UNSAM respectivamente). Ha sido Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) entre 2020 y 2023. El presente artículo se corresponde con su proyecto postdoctoral, y se sucede a trabajos previos relativos al folklore argentino tales como “Cuando ‘dios y la patria lo demandan’: acerca de la (im)posibilidad *queer* del ‘folklore’ argentino” (2022). Email: [viviparody@yahoo.com.ar](mailto:viviparody@yahoo.com.ar).



Recibido: 27 julio 2022 \* Aceptado: 27 octubre 2022 \* Publicado: 22 noviembre 2023

### ¿Cómo citar este texto?

Parody, V. (jul.-dic., 2022). De la “música argentina de raíz folclórica” como discurso de identidad mestiza: música, racialización y etnización en cuatro versiones de la *Misa Criolla* de Ariel Ramírez. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (36), 108-141. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.36.2022.3851>

### Resumen

El presente ensayo problematiza la función identitaria aglutinadora del folklore musical argentino como relato de nación *mestiza*. Para ello se analizan, en clave decolonial y poscolonial, diferentes versiones performadas de la *Misa Criolla* de Ariel Ramírez de los años 1967, 1988 y 2014. En estas versiones se advierten diversas estrategias de etnización/racialización cuales sustratos del mestizaje homogeneizante pretendido. Su revisión posibilita asumir estas contradicciones y ambigüedades de la identidad nacional que la música vehiculiza, a la vez que visitar el debate contemporáneo que la musicología latinoamericana viene proponiendo en su crítica al multiculturalismo de base esencialista.

**Palabras clave:** folklore argentino, etnización/racialización, mestizaje discursivo, *Misa criolla*

### Abstract

This essay problematizes the unifying identity function of Argentine musical folklore as a story of a mestizo nation. To this end, different performed versions of the *Misa Criolla* by Ariel Ramírez from the years 1967, 1988 and 2014 are analyzed, in a decolonial and postcolonial key. In these versions, various strategies of ethnicization/racialization are noted as substrates of the intended homogenizing miscegenation. Its review makes it possible to assume these contradictions and ambiguities of the national identity that music conveys, while at the same time revisiting the contemporary debate that Latin American musicology has been proposing in its criticism of essentialist multiculturalism.

**Keywords:** Argentine folklore, ethnicization/racialization, discursive miscegenation, *Misa Criolla*

“...pero el lenguaje común se ha anticipado a la ciencia distinguiendo estos diversos orígenes y las medias castas intermedias, muy sensibles aún en el Perú y en Bolivia, aunque no sean felizmente muy visibles en nuestra propia sociedad argentina”

Domingo Faustino Sarmiento. *Conflicto y armonías de las razas en América* (1883)

El vínculo entre *raza*, *etnicidad* y *nación* ha ocupado a lo largo de la historia a no pocos intelectuales en América Latina. Tal inquietud puede encontrarse muy tempranamente entre quienes gestaron las independencias de nuestros países, coincidiendo en una única razón americana<sup>1</sup>, y en un proyecto emancipatorio basado en la educación (popular, rural y agraria) como vía de inclusión para las “castas” (Rodríguez, 1840; Martí, 1977). Se trataba de un anhelo heterogéneo, tangible en el caso de las Provincias Unidas del Río de la Plata (actual República Argentina) en las traducciones del acta de la independencia a los idiomas *guaraní*, *quechua* y *aymara* que Juan Manuel Belgrano<sup>2</sup> (prócer nacional) encargara realizar, en evidente consonancia con su concepción pluricultural y plurilingüe de la sociedad. Poco más de medio siglo después, los idearios modernizadores eclipsaron este proyecto en pos de un plan civilizatorio (Ribeiro, 1969; Elias, 1987)<sup>3</sup> que para los estados nacionales latinoamericanos vino a resultar fundacional<sup>4</sup> (Quijano y Wallerstein, 1992; Quijano, 2000a, 2000b; Wade, 1997, 1993, 2002; De la Cadena, 2005; Frigerio, 2006; Segato, 2010, 2007; Stolcke, 2008; Restrepo, 2023).

En este extenso proceso que va de las colonias a las repúblicas, dos formas de gestión de poblaciones caracterizaron a la región, ambas erguidas sobre criterios racializados<sup>5</sup> de jerarquización social. Tales han sido la *pureza*

<sup>1</sup> Para entonces (inicios de siglo XIX) no se encontraban delimitados los Estados Nacionales sino que la organización político-territorial aún era virreinal. Por lo tanto, próceres e intelectuales pensaban en América, y no en términos de nacionalismos como hoy se los conoce.

<sup>2</sup> <https://www.cultura.gob.ar/manuel-belgrano-su-vision-sobre-el-rol-de-la-mujer-y-los-pueblos-origi-9085/>

<sup>3</sup> Norbert Elias (1993) argumenta que el proceso civilizatorio (desplegado en el caso de Europa occidental entre los siglos XII y XVIII) abarcó la moderación de las costumbres entendida como un mayor control de las emociones y los comportamientos. En tanto esta moderación siempre se encuentra, según el autor, en riesgo de perderse, también es posible que de esta forma se pierda la condición de civilizado, razón que justifica el “patrullamiento” de las “buenas costumbres”.

<sup>4</sup> Para estas nuevas corrientes intelectuales (Sarmiento, 1883), *la raza* también fue central, aunque bajo consignas eugenésicas.

<sup>5</sup> Por racialización se entiende “el proceso de marcación-constitución de diferencias en jerarquía de poblaciones (en el sentido foucaultiano) a partir de diacríticos biologizados, que apelan al discurso experto, independientemente de que su inscripción sea en el cuerpo-marcado o en el sujeto moral, pero siempre apuntando a la gubernamentalización de la existencia de las poblaciones así racializadas” (Mitchel, 2000; cit. en Restrepo y Arias, 2010, p. 60).

*de sangre* y el racismo científico.<sup>6</sup> Siguiendo a Luis Lira Montt (1995) en su estudio sobre el estatuto de limpieza de sangre en el derecho indiano, Verena Stolcke (2008) ha señalado que, a diferencia de como ocurriera bajo el racismo científico a partir del siglo XIX, el criterio de *pureza de sangre* heredado a las colonias de la España medieval hacía referencia a la “calidad de no descender de moros, judíos, herejes o cualquier persona convicta por la Inquisición” (Lira Montt, 199, p. 33-34 en Stolcke, 2008, p. 3). Al respecto, Walter Mignolo (2001) ha distinguido que aunque bajo el estatuto de *pureza de sangre* las personas se clasificaran de acuerdo con su religión, la base de este principio también debe entenderse como biológica en tanto en los siglos XVI y XVII la sangre era asumida como vehículo de la moral. Solo “cuando la ciencia reemplazó a la religión, la clasificación racial pasó del paradigma de pureza de sangre al de color de la piel” (cit. en Restrepo y Arias, 2010, p. 52), estableciéndose así un segundo sistema de clasificación de poblaciones que, bajo un nuevo discurso, mantuvo vigente la asociación entre conducta moral y tipología racial (Lombroso, 1887).

Si bien éstos han sido dos criterios históricos correspondientes con conceptualizaciones situadas y epocales de “raza”, ambos criterios de clasificación social sobreviven en el sentido común perpetuando lecturas (racializadas) de mundo (De la Cadena, 2005; Wade, 2002, cit. en Restrepo y Arias, 2010). En casos como el argentino, el proyecto modernizador efectivamente hegemonizó un imaginario de nación blanco-europeizado (Sarmiento, 1997; 1883) que en 1910 el Centenario cristalizó (Clemenceau, 1999), para alcanzarnos aún en la actualidad aunque no sin tensiones y disputas (Margulis y Urresti, 1999; Frigerio, 2006). Tal es así que, muy a pesar de la erosión que los diferentes movimientos nativistas y criolistas pudieron ejercer sobre este imaginario a lo largo de todo el siglo XX (Prieto, 2006; Adamovsky, 2020; Roca et al., 2010; Hirose, 2010), los esfuerzos por una identidad nacional *criolla* o *mestiza*<sup>7</sup> aún conviven en la Argentina con el ideario de Nación blanco-europeizado, dando cuenta de un orden racial-espacial (Rahier, 1999; Wade, 1993) que se hace expreso en términos de centro-periferia: “Buenos Aires capital” como blanquedad vs “el interior del país” como negridad (Ratier, 1971; Grosso, 2008).

<sup>6</sup> Restrepo y Arias (2010) también advierten sobre el error de considerar como necesaria o indefectiblemente racial cualquier jerarquización que recurra a aspectos como “el color de la piel” o la pureza de la sangre. Para los autores, la “raza”, más que un constructo histórico, es “una singularidad que permite la multiplicidad de articulaciones raciales posibles”, según el contexto (p. 48). Por su parte, Segato (2010) —siguiendo a Quijano (2000a; 2000b)— definió la raza como *signo*; es decir, como “el resultado de la lectura contextualmente informada de la marca en el cuerpo de la posición que se ocupó en la historia” (p. 11).

<sup>7</sup> La política cultural del primer peronismo, entre 1946 y 1955 retoma esta tensión que describo enarbolándose tras la difusión de las músicas y danzas provincianas.

Al decir de Rufer (2016), no es cualquier tipo de Estado el que articula la idea *folk* de nación, sino solo aquel cuya definición de pueblo se corresponde con una acepción unívoca de cultura y un tipo de homogeneidad insoslayable en relación con el sentido de pertenencia:

Este proceso respaldó la creación de un tipo específico de homogeneización ciudadana (la cultura hecha fundamento de ley). A lo que me refiero aquí es que el concepto de “una nación, una cultura, una lengua y (a veces) una religión”, ha funcionado generalmente como un enunciado hegemónico que ocultó una serie de mecanismos que intentaron implementar formas específicas de racialización excluyente. (pp. 18-31)

Esta forma específica de “racialización excluyente”, aun diferenciándose de la ideología racial colonial, arrastró sus sedimentos (Quijano, 2007). En su reciente trabajo titulado *Arqueología del mestizaje*, Laura Catelli (2020) también demuestra cómo, en su afán unificador, el discurso del mestizaje cultural “recuerda y olvida el pasado colonial tras la ilusión de una síntesis racial armónica y reparadora”.<sup>8</sup> Dicho de otra forma, en el mestizaje como discurso cultural las violencias coloniales se trasvasaron a la nación (pp. 65-69).

En este proceso mediante el cual la *episteme* nacional recubrió la lógica colonial (Grosso, 2008), las artes jugaron un rol ejemplar. Y entre todos los artefactos culturales, la música ha sido privilegiada para acompañar estos procesos. Siguiendo las ideas de Frith (1996), Tagg (1999) y Vila (2002), Hernández Salgar (2012) afirma que, contrariamente “a la ilusión de la autonomía del arte”, la música “contribuye activamente a la creación de la realidad, de los grupos sociales a los que pertenecemos, y de las identidades que asumimos” (p. 41). Quizás por esta razón, entre los trabajos académicos dedicados a analizar la relación entre música, etnicidad/racialización y nación (Wade, 2002; Hernández Salgar, 2009; Mendivil, 2010; Beezley, ed. 2018; Corti, 2018), es notorio encontrar que todos parten de asumir la eficacia que nuestros estados nacionales presentaron a la hora de configurar “comunidades imaginadas” (Anderson, 1983/1993; Hobsbawm, 1984; Chatterjee, 2008). No obstante, vale la pena advertir que esta misma clave de lectura se ha aplicado tanto para resaltar los procesos

<sup>8</sup> Rivera Cusicanqui (2010) propuso distinguir entre mestizaje de sangre y mestizaje cultural o simbólico. Segato (2010) prefirió hablar de mestizaje etnocida para referirse a aquel proceso “utilizado para suprimir memorias y cancelar genealogías originarias, cuyo valor estratégico para las elites se ve, a partir de ahora, progresivamente invertido para hallar en el rostro mestizo, no-blanco, indicios de la persistencia y la posibilidad de una reatadura con un pasado latente (...) que se intentó cancelar” (p. 20).

recientes derivados del multiculturalismo (Frigerio, 2006; Corti, 2015, 2018; Ferreira Makl, 2007, 2008; Parody, 2016, 2017), como para dar cuenta del sentido “híbrido, transcultural o mestizo” que a nuestras músicas populares resultaría intrínseco (Sánchez Canedo, 2010; Mendivil, 2010; Fornaro, 2010; Recasens Barberá y Spencer Espinosa, 2010). En tanto no se advierte en el *mestizaje cultural* un dispositivo discursivo cuya eficacia se prolonga hasta nuestros días (Catelli, 2020)<sup>9</sup>, tras este tipo de trabajos descriptos (no exentos de antecedentes)<sup>10</sup>, la tendencia en musicología ha sido ubicar en el multiculturalismo un nuevo régimen de verdad cuya base indefectiblemente debe resultar esencialista (Bioletto Bueno, 2019). Si bien algunos estudios han remitido al mestizaje de manera crítica al abordar las etnicidades atribuidas a la música nacional (Spencer, 2009), lo han hecho sobre todo analizando el canon discursivo textual (científico o literario) que sobre las músicas “folklóricas” se ha emitido a la manera de verdaderos “paradigmas” (Bohlman, 1992; Weber, 1999, cit. en Spencer, 2009). En otros casos se ha priorizado el abordaje de la *musicopoiesis*, es decir, el discurso musical en sí mismo o discurso de primer orden (Ferreira Makl, 2013). Por último, también se encuentran aquellos estudios focalizados en *el decir* de los propios músicos respecto de su objeto (Corti, 2011) o “discursos de segundo orden” (Carvalho y Segato, 1994), mediante los cuales la música puede ser definida por sus hacedores como “negra” o “mestiza” (Corti, 2018).

Contando con la genealogía anteriormente referida, en el presente trabajo propongo una lectura a contrapelo del “crisol de razas” que sobre el folklore argentino se proyecta. Utilizo para ello el estudio de diferentes versiones de una obra emblemática de la música nacional como lo es la *Misa criolla* (1964) compuesta por Ariel Ramírez. Desde una noción foucaultiana de discurso, analizo tres de las diversas versiones de esta obra en las que resultan centrales los procesos de etnización/racialización. Estas dinámicas hegemónicas y contrahegemónicas del *mestizaje* cuya expresión de colonialidad se correspondería con el “colonialismo interno” (González Casanova, 1987; Rivera Cusicanqui, 1993; De Oto y Catelli, 2018) son asumidas en esta obra gracias a la mediación de los músicos que operan como sujetos-instrumentos o signos de una alteridad espectral globalmente legitimada, aunque localmente indecible y transfigurada. Durante mi abordaje, resalto la vigencia de los estudios de performances en su versión antropológico-teatral (Turner, 1987;

<sup>9</sup> Catelli (2020) distinguió el “mestizaje estratégico carnal” del mestizaje simbólico como política cultural que tuvo en Vasconcelos y Gilberto Freyre algunos de sus máximos exponentes.

<sup>10</sup> Entre las obras tempranas, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* –escrita por Fernando Ortiz en 1942– quizás haya sido la que mayor horizonte dio a tantísimos trabajos de folkloristas de diferente origen nacional. De hecho, su noción de transculturación aún es utilizada (Colombres, 2005; Pratt, 2010).

Schechner, 2000), en especial al momento de privilegiar *los cuerpos* en el análisis de la performance musical (Madrid, 2009; Citro, 2012). Propongo que un contextualismo radical<sup>11</sup> aplicado al análisis de las performances posibilita distinguir los procedimientos mediante los cuales *saber y poder* coaccionan al friccionar entre lo dicho manifiesto y la huella que se inscribe a la manera de lo no dicho (aunque performado). Para ello, en el primer apartado, ubico a la obra en el marco de las múltiples escenas musicales<sup>12</sup> en las que tiene su emergencia. Si bien no dejo de entender al folklore argentino como fenómeno de masas (Díaz, 2009; Chamosa, 2012), intento no despojarlo de la liminalidad a partir de la cual las corporeidades “performan” la música (Corti, 2018; Madrid, 2009). Siguiendo a Paul Gilroy (1993), pongo en consideración que ha sido precisamente por esta capacidad significativa y plurisémica que, en su faz de industria, el folklore musical pudo habilitar formas culturales etnicizadas/racializadas que jugaron tanto “un rol moderno como modernista” constituyéndose “como contracultura de esa modernidad” y “proveyendo un modelo de performance que puede suplementar y parcialmente desplazar la preocupación por la textualidad” (cit. en Corti, 2018, p. 81). En las diferentes versiones performadas de la obra podemos ubicar experiencias encarnadas en las que conviven “un imaginario pasado anti-moderno” con “un pos-moderno porvenir”. Concluyo dirimiendo la posibilidad de resituar estos tópicos entre los horizontes de la musicología latinoamericana contemporánea (González, 2001, 2008; Palomino, 2021).

## Una plegaria, múltiples escenas

Ariel Ramírez nace en Santa Fe en 1921. Estudia piano en su provincia, hasta que el afán por la música popular lo lleva a Córdoba en compañía de Atahualpa Yupanqui, quien lo insta a conocer el “folklore” del noroeste argentino. Durante dos años, Ramírez recorre las provincias de Tucumán, Salta y Jujuy. Ya en Humahuaca estudia con Don Justiniano Torres Aparicio, doctor y músico (maestro del Dr. Carrillo).<sup>13</sup> A los 22 años arriba a Buenos Aires como intérprete (1943) y obtiene cierta difusión como

<sup>11</sup> Aymara Barés (2021) —citando a Grossberg (2009)— nos recuerda que en el contextualismo radical “ningún elemento puede aislarse de sus relaciones” (p. 28), por lo que se hace necesario entender los eventos “de manera relacional, como una condensación de múltiples determinaciones y efectos”. El entramado de esas relaciones es lo que en los estudios culturales británicos se denomina como “contexto”, al descartarlos como mero “telón de fondo de los acontecimientos”, en vez de entenderlos como la condición para que estos sean posibles (Grossberg, 1997, p. 255), pues serían “la resultante de la coyuntura histórica concreta” (Restrepo, 2013, pp. 12-13).

<sup>12</sup> El concepto de escena musical puede rastrearse Bennet y Peterson (2004), Pedro *et al* (2018), Mendivil y Spencer (2016), aunque el uso que aquí hago de esta noción no es exacta a las fuentes.

<sup>13</sup> Ramón Carrillo fue un médico sanitarista nacido en la provincia de Santiago del Estero, también formado *entre* la Universidad de Buenos Aires y Europa. Fue el primer titular de la cartera sanitaria en 1946, durante el primer gobierno del presidente Perón, y su alcance fue social y renovador.

pianista.<sup>14</sup> Allí se forma en composición con Luis Gianneo, Guillermo Graetzer y Erwin Leuchter,<sup>15</sup> hasta que en 1946 consigue grabar para RCA Víctor uno de sus primeros discos. En 1950 inicia sus viajes por Europa, ofreciendo durante cuatro años conciertos en prestigiosas salas de Barcelona, Santander, Madrid, Londres y Hamburgo. A su regreso, se radica primeramente en Lima (1954) y, tras brindar diversos conciertos en Chile, Bolivia y Uruguay, vuelve a Argentina en 1955 para fundar la *Compañía Folklórica Ariel Ramírez*, "reclutando" en ella a los mejores músicos de las diferentes regiones del país.<sup>16</sup>

Es durante su gira por Europa (1950-1954) que, en un convento en Würzburg —Alemania—, dos religiosas —Elisabeth y Regina Brückner— le brindan un relato testimonial referido a su acción de caridad durante el nazismo. Esto habría dado motivo, años más tarde, para la escritura de la *Misa criolla*. Respecto de esta motivación, Ariel Ramírez (2006) refirió:

...[En Europa]...encontrar a estas religiosas me permitió dialogar en español con otras personas, en medio de un universo de habla alemana e italiana. Almorzando diariamente con ellas, desde la ventana contemplaba extasiado el inspirador paisaje tras una enorme casona. Sin embargo, ellas no compartían mi entusiasmo: no podían olvidar que esa casona había sido parte de un campo de concentración donde hubo alrededor de mil judíos prisioneros. [...] Frente al relato de mis queridas protectoras, sentí que tenía que escribir una obra, algo profundo, religioso, que honrara la vida, que involucrara a las personas *más allá de sus creencias, de su raza, de su color u origen*. Que se refiriera al hombre, a su dignidad, al valor, a la libertad, al respeto del hombre relacionado a Dios como su Creador". (s.p.; énfasis de quien suscribe).<sup>17</sup>

La escena reviste situaciones por demás ecuménicas y plurilingües, a la vez que traduce el clima epocal de posguerra en el que entra en declive la

<sup>14</sup> Firma contrato con Radio *El Mundo*. En 1946 inició su discografía en RCA Víctor (21 discos dobles de 78 revoluciones), y en 1961 en Philips.

<sup>15</sup> Estos maestros pertenecían a la generación de compositores pedagogos. En su mayoría, se habían formado en Viena, radicándose posteriormente en la Argentina, facilitando a músicos locales el acceso a materiales imprescindibles que dejaron de tener distribución en plena Segunda Guerra Mundial. Como director de publicaciones de la Editorial Ricordi, Erwin Leuchter impulsó la edición de muchas de las obras que aún nutren la formación musical académica en Argentina.

<sup>16</sup> Entre ellos, Jaime Torres, Jorge Cafrune, Raúl Barbosa, y el grupo Los Fronterizos, formado en 1953.

<sup>17</sup> Transcribo extractos de su testimonio difundido por *Raíces Argentinas*. Antiguamente también disponibles en la página web del compositor —<http://www.arielramirez.com>—.

superioridad racial como principio ordenador de la humanidad (Stolcke, 2000).<sup>18</sup> Este cambio de paradigma propio de la posguerra, fue acompañado con la creación de organismos que desde entonces estuvieron dedicados a garantizar la paz entre los pueblos, todo lo que se volvió condición de posibilidad para los siguientes sucesos históricos, entre ellos el lento proceso de descolonización de África (1955-1975).<sup>19</sup> Es en dicho contexto que el padre Guido Haazen —un fraile franciscano de origen belga que desde 1953 se desempeñaba en Congo— crea la *Misa Luba*,<sup>20</sup> una adaptación de la misa en latín a los estilos tradicionales de canto en lengua *kiluba*. Originalmente interpretada en la misión católica de San Bavón por *Les Troubadours du Roi Baudouin* —el coro de adultos y niños de la ciudad congoleña de Kamina—, la *Misa Luba* emprendió su gira ese mismo año por Europa y los Países Bajos, para actuar luego en Bruselas —Bélgica— y en Alemania junto a los Niños Cantores de Viena (Foster, 2005). En ese mismo año (1958), Philips Records libera los registros de un LP de diez pulgadas de la *Misa Luba* interpretada por *Les Troubadours du Roi Baudouin*, primero en Holanda y luego en otros mercados europeos. En el lado A, el disco contenía canciones congoleñas y, del lado B, se encontraban las seis piezas que integraban la *Misa Luba* —“Kyrie”, “Gloria”, “Credo”, “Sanctus”, “Benedictus” y “Agnus Dei”—. En 1965, el *Kyrie* se utilizó por primera vez en un film y —aprovechando la sucesiva utilización cinematográfica de las músicas de la misa— el sello discográfico editó el *Sanctus* y el *Benedictus* como obra independiente, pasando este a ocupar durante 11 semanas el primer puesto en las listas de ventas británicas.<sup>21</sup> Es, en principio, tras el éxito de la *Misa Luba*, que Philips encarga a Ariel Ramírez la *Misa criolla* (Díaz, 2009).

A su regreso a la Argentina en 1955, luego de la gira por Europa (1950-1954), las composiciones de Ariel Ramírez habían cobrado mayor reconocimiento en la escena musical nacional. Desde al menos dos décadas el proceso económico de industrialización creciente había movilizó porciones enteras de población provinciana hacia la ciudad de Buenos Aires, y esta dinámica de “migración interna” (además de favorecer la

<sup>18</sup> De acuerdo con la UNESCO, después de la Segunda Guerra Mundial, el vocablo “raza” fue reemplazado por “etnia” (Stolcke, 2000).

<sup>19</sup> Entre 1881 y 1914, los Estados europeos se repartieron África siguiendo el modelo territorial de los Estados Nacionales (Pelegrín, 2011). Su proceso de descolonización estuvo lejos de acontecer de forma pacífica. Hicieron parte de este proceso la guerra de Argelia —colonia francesa—, la Guerra de independencia de Angola —colonia portuguesa—, la crisis del Congo Belga —en su formulación como República Democrática del Congo—, el levantamiento del *Mau Mau* en la Kenia británica, y la Guerra civil de Nigeria en el estado secesionista de Biafra.

<sup>20</sup> Respetando el formato usual de este tipo de obra coral-religiosa, Haazen desarrolló la misa mediante un proceso de creación colectiva con su coro de escuela, cuyo repertorio estaba centrado en los cantos tradicionales, por lo cual el lenguaje musical de la misa tiende a alejarse de la influencia musical occidental.

<sup>21</sup> Pueden visualizarse estos datos en <https://www.officialcharts.com/charts/>.

difusión de nuevos repertorios)<sup>22</sup> encontró su visibilidad durante el primer peronismo (re)configurando la formación nacional *racionalizada* (Grimson, 2016; Ratier, 1971). En su justicia redistributiva, los dos primeros gobiernos peronistas (1946-1955)<sup>23</sup> favorecieron la inclusión masiva de los trabajadores a través del consumo —incluyendo el consumo recreativo—, además de instaurar una política cultural de corte nacionalista y revisionista en cuyo centro estuvo puesto el folklore —científico, de difusión, pedagógico y musical-danzario o artístico—. <sup>24</sup> En nombre del federalismo —y prácticamente contra el porteño-centrismo europeizante de la capital del país—, las músicas y danzas provincianas que hasta entonces solo podían conocerse de la mano de espectáculos o emisiones radiales costumbristas,<sup>25</sup> fueron instituidas por el Estado para ser enseñadas y aprendidas en todo el país (Hirose, 2010; Díaz, 2009; Chamosa, 2012).

La ruptura del gobierno del General Perón con la Iglesia Católica en 1954, seguida del sangriento bombardeo a la Plaza de Mayo en 1955, dio entonces lugar a un período de aproximadamente dos décadas en las que en la Argentina las instituciones democráticas serían sucesivamente interrumpidas por golpes de Estado.<sup>26</sup> En tales años, la escena musical latinoamericana vio emerger a Violeta Parra, Víctor Jara, y todxs lxs músicxs que acompañaron al *Movimiento Nuevo Cancionero* en su apuesta por un folklore de compromiso social y de reivindicación latinoamericanista e indigenista (Fornaro y Guilleux, 2021). Sin que por ello se entienda la adhesión de Ramírez a tales principios izquierdistas, cierto es que Atahualpa Yupanqui finalmente había sido su maestro y las retóricas del *Movimiento Nuevo Cancionero* lo reponían en gran medida, facilitando ciertos cruces discursivos entre artistas en pos de un mismo imaginario subalternizado.<sup>27</sup> Estas corrientes indigenistas y americanistas favorecieron la renovación cultural de la mano de los ideales de la revolución cubana (1959) que, en el contexto ideológico de la Guerra Fría, alimentó “movimientos contestatarios que veían en los extremos —revolución o muerte— una efectiva respuesta a situaciones de exclusión social” (Ruffini, 2016). En igual sentido, la Teoría de

<sup>22</sup> Con la difusión de los discos de Antonio Tormo, el chamamé pasó a ser identificado con el peronismo y lo “popular-chavacano”. Navidad Nuestra —lado b del disco— tiene un chamamé muy mesurado que no forma parte de la Misa.

<sup>23</sup> Gobiernos a cargo del General Juan Domingo Perón, de fuerte liderazgo político y marcada atención por los sectores más desfavorecidos.

<sup>24</sup> En su aspiración a la unidad nacional fundada en el federalismo, durante el primer peronismo se impulsó la enseñanza del folklore en las escuelas. También se crearon el Instituto Nacional de Folklore y el Instituto Carlos Vega (Díaz, 2009; Chamosa, 2012; Hirose, 2010).

<sup>25</sup> Desde 1920, junto a la labor de las primeras emisoras radiales, folkloristas como Andrés Chazarreta y Manuel Gómez Carrillo exaltaron el nacionalismo *folk* con dotes de tradicionalismo, siendo esto condición de posibilidad para el surgimiento posterior del folklore como movimiento cultural (Chamosa, 2012; Díaz, 2009).

<sup>26</sup> Entre 1955 y 1976 se hicieron cuatro golpes de Estado en Argentina.

<sup>27</sup> El álbum *Mujeres Argentinas* editado por Philips en 1969 reúne poemas de Félix Luna y música de Ariel Ramírez interpretadas por Mercedes Sosa, y es un buen ejemplo de estos cruces.

la dependencia (Cardoso y Faletto, 1969; Faletto, 1999) y la Teología de la liberación (Dussel, 1995) sustanciaron estas ideas. Cuando en 1963 en el marco de estos movimientos sociales ecuménicos la Iglesia Católica convoca al Concilio Vaticano II, su principal objetivo estuvo puesto en la renovación de la relación entre pueblo e iglesia, proceso que también fue dado en clave subalterna.<sup>28</sup> Esto se tradujo en que, a pesar de que la lengua oficial del Concilio fue el latín, éste resultó sumamente permeable y heterogéneo en materia de lenguas y “etnias” (así como de apertura a otras confesiones religiosas cristianas). A la vez, entre sus determinaciones finales estuvo la aprobación del uso de “lenguas vernáculas” para la realización de misas y liturgias que hasta entonces, en todo el mundo, se realizaban en latín. La Comisión Episcopal para Sudamérica, encargada de la traducción al español de la misa, fue entonces presidida por el Padre Catena, un sacerdote argentino de origen santafesino perteneciente al Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo con quien Ariel Ramírez mantenía una amistad de juventud. Él es quien encarga, con la letra de la misa en español en mano, la obra a la que Ariel Ramírez pone música *criolla*.<sup>29</sup>

### **Sonoridades “tradicionales” en la *Misa Criolla* (o acerca de lo “criollo” regionalizado)**

Al igual que ocurriera con la *Misa Luba* del padre belga Guido Haazen, el disco que Philips Records editó de la *Misa Criolla* de Ariel Ramírez tuvo a la misa en su Lado A (mayoritariamente compuesta en base al folklore andino o del noroeste del país, con un solo número pampeano final), y a las demás músicas regionales argentinas en su Lado B bajo la unidad sonora de la obra *Navidad Nuestra* (otras seis piezas en co autoría realizadas junto al historiador Félix Luna).<sup>30</sup>

La *Misa Criolla* consta de cinco partes que se ajustan estrictamente a la estructura de una misa cantada: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*. La hace singular no solo el uso del español a cambio del latín, sino el uso de “ritmos musicales tradicionales de Argentina”: el *Kyrie* es un aire de *vidala-baguala*, el *Gloria* alterna entre ritmos de *huayno* (“carnavalito”) y *yaraví*, el *Credo* es una *chacarera trunca*, el *Sanctus* un *carnaval*

<sup>28</sup> Tuvo su apertura con el papa Juan XXIII, quien lo anunció el 25 de enero de 1963 —en las postrimerías de la revolución cubana—, y tuvo su clausura el 8 de diciembre de 1965 con Pablo VI —quien sucedió a Juan XXIII tras su fallecimiento—.

<sup>29</sup> Osvaldo Catena había sido elegido por el Concilio por ser experto en música y liturgia. Mantenía lazos de amistad con Ariel Ramírez desde su ciudad natal, en la que ejerció el cargo de director del Instituto Superior de Música dependiente de la Universidad Nacional del Litoral. Fue fundador del Grupo Pueblo de Dios, con el que editó y grabó numerosas piezas musicales para la liturgia cristiana hasta su muerte en 1986.

<sup>30</sup> En este caso contaron con la colaboración del padre Antonio Segade puesto que estas composiciones del LADO B del disco se corresponden con seis hitos del evangelio de infancia (San Lucas y San Mateo).

*cochabambino*, y finalmente el *Agnus dei* se aparta del eje andino-norteño siendo un *estilo pampeano*. Su primera grabación tuvo lugar en 1964, para publicarse al año siguiente en la histórica placa Philips 820 39 LP. En esta versión, los instrumentos musicales y los intérpretes fueron: *clave* y dirección (Ariel Ramírez); *percusión* (Domingo Cura); *bombo* y *accesorios de percusión* (Chango Farías Gómez); el *charango* (Jaime Torres); la *guitarra* "criolla" (Luis Amaya y José Medina); *contrabajo* (Alberto Remus); y *voces solistas* del grupo *Los Fronterizos*<sup>31</sup>. La dirección de grabación estuvo a cargo de Juan Belotto, y el *coro* -dirigido por el Padre Segade- correspondió a la Cantoría de la Basílica de Nuestra Señora del Socorro (Buenos Aires).

La obra presenta unidad en sí misma gracias a la continuidad del tratamiento tímbrico e interpretativo, además de la unidad que es dada por la forma (misa) y la relación entre las "especies musicales" seleccionadas para cada parte de la misa con absoluto protagonismo andino. Algunas fuentes sonoras entendidas como "nativas" o "criollas", como el *bombo legüero*, permanecen de inicio a final de la obra estando éste específicamente destacado al inicio (*Kyrie* y *Gloria*, con las especies *vidala-baguala* y *huayno-yaravi*), relegado hacia la zona áurea de la obra (*Credo*, chacarrera trunca), e inexistente al cierre (*Agnus Dei*, estilo pampeano). El coro se mantiene en su configuración, vocalización y estilo de emisión (uso de la voz, arreglos corales) en la concepción europea. Sin embargo, es el coro el que crea permanentemente un *aura* de tinte geográfico, un tipo de *espacialidad* sumamente abierta sobre la que se instalan las voces solistas cuales peregrinos suplicantes en la inmensidad del paisaje. Estas voces aterciopeladas buscan llegar al cielo, no solo por el rango de alturas que el coro alcanza (en las voces angelicales y femeninas) sino también por los recursos tímbricos de los solistas masculinos (en las voces del grupo *Los Fronterizos*<sup>32</sup>). Sus voces, solitarias frente a la inmensidad, resultan suplicantes, se elevan al cielo desde el grito de la tierra, aunque de manera "moderada" respecto de aquella *vocalidad* que es propia de la *baguala*<sup>33</sup>. La esfera andina es prudencialmente despojada de *quijadas* o elementos percusivos más "nativos" derivados del pastoreo, evitando así dotar a

<sup>31</sup> El grupo salteño se conformó en 1953 con Carlos Barbarán, Gerardo López, Eduardo Madeo y Juan Carlos Moreno. En 1956 César Isella reemplaza a Carlos Barbarán. En 1954 graban su primer disco en Buenos Aires, y en 1957 realizan su primera gira europea, de manera que ya tenían repercusión al momento de grabar la *Misa Criolla* (1964) y el LP *Coronación del Folklore* (1963) junto a Ariel Ramírez (Díaz, 2009).

<sup>32</sup> De igual formación y con mismo éxito, en dicha época se encontraban otros grupos como *Los Chalcaleros*, *Los Huaca Huá*, *Los cuatro de Córdoba*. Se trataba en todos los casos de voces masculinas acompañadas de guitarra y bombo, con vestuario gauchesco alegórico (botas, pantalón bombacha, poncho).

<sup>33</sup> La *baguala* es una especie musical de la familia del *canto con caja* andino. Es generalmente tritónica, y su emisión vocal utiliza agudos extremos y ornamentos melódicos que se denominan *kenko* (en *quechua* "serpenteado"): voz impostada en alternancia de los registros de pecho y cabeza (Cámara De Landa, 2001; Aretz, 1976).

la obra de animalidad. Hay, en este sentido, ausencia de todo signo de “barbarie” en la versión “criolla” de la misa como versión sacra del mundo andino que de esta forma alcanza el cielo. Por la misma razón, los aullidos festivos de las *señaladas* o las *corpachadas*<sup>34</sup> tampoco forman parte de los recursos tímbricos en el *huayno*<sup>35</sup>. En el *Gloria*, lo festivo, como aquello permitido del orden de la bacanal, es acotado a los cascabeles, que contrastan con la solemnidad del coro. La medida, y cierto modalismo que es citado a manera de intertextualidad por medio del tritono o la pentatónica, conforman su característica tonal-modal y armónica.

Ramírez estimaba que la obra representaba a la humanidad “más allá del origen, de la religión, o las razas”, al decir del propio Ramírez y su cantante solista, Zamba Quipildor. La *Misa* se propone, en este sentido, en primera instancia, desde la música como lenguaje universal, y específicamente desde la música religiosa como lenguaje ecuménico -y como dadora de la estructura formal de la obra-, incorporando a la vez sonoridades situadas y regionales, en una apuesta por la paz y contra el genocidio<sup>36</sup>, en consonancia con el contexto de época pero también en relación con las connotaciones que llevaron a Ramírez desde el contexto del nazismo a pensar en América y su propio conflicto con “las razas”, palpado por Ramírez en sus viajes de juventud por el noroeste argentino, territorio que en la obra cobra visibilidad cual alteridad mediante determinadas sonoridades y músicos regionales entendidos como elementos indisociados.

Si observamos a estos músicos-instrumento en las diferentes “puestas en escena” de la obra, se distingue con claridad su *performatividad musical* creciente (Madrid, 2009). Las connotaciones etnicizadas/racializadas de esta primera serie de versiones o presentaciones responden a sentidos regionalizados de “lo criollo”. En el registro de su estreno en Alemania (1967)<sup>37</sup>, se observa a la totalidad de los músicos con traje de etiqueta, con excepción de las voces protagonistas a cargo del grupo *Los Fronterizos* quienes utilizan el atuendo gauchesco distintivo de la provincia de Salta (bota, pañuelo, bombacha “de gaucho” y camisa blanca, y poncho en color

<sup>34</sup> Es un ritual ganadero consistente en el señalamiento de animales para su reconocimiento por parte de cada pastor. Generalmente es seguido de una fiesta nocturna y la matanza de algún cabrito en la mañana. El ritual implica una reunión importante con puestos andinos vecinos. Asimismo, la *corpachada* es una ceremonia comunitaria de ofrendas a la *pachamama* (o madre tierra) con participación pueblerina masiva.

<sup>35</sup> Ariel Ramírez no denomina como “carnavalito” a esta pieza sino como *huayno*. El vocablo “carnavalito” fue utilizado para denominar al *huayno* por compositores pedagogos porteños (nacidos en Buenos Aires) como Edmundo Zaldivar, tras lo que dicha denominación queda abigarrada al sistema escolar argentino.

<sup>36</sup> Fueron el propio Ariel Ramírez, y Zamba Quipildor (tenor solista destacado en las versiones de las décadas de los 80 y 90), quienes resaltaron siempre el carácter universal y ecuménico de la obra.

<sup>37</sup> Es de resaltar que la Misa se estrenó en Tilcara, frente a la Iglesia. El sitio se conmemora con el pasaje que lleva el nombre de Ariel Ramírez. De dicha presentación no existen registros filmicos públicos.

rojo y negro). Este tipo de escenificación se reitera en todos los escenarios (nacionales e internacionales) en los que fue ejecutada la obra durante los años 60 y 70. Incluso en el caso del film *Argentinísima II* (Ayala y Olivera, 1973), en el que el *Kyrie* musicaliza la multitudinaria *Procesión del Señor y la Virgen del Milagro* en Salta, siendo esta provincia asociada a la gesta independentista mediante la figura del General Güemes (homenajeadada en la performatividad gauchesca o criollo-regional de *Los Fronterizos* mediante el atuendo).



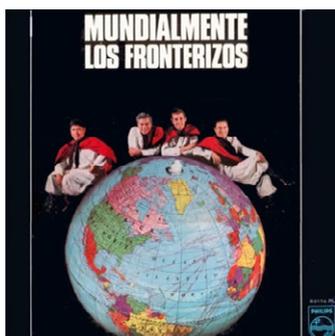
**Figura 1.** *Misa Criolla* en Alemania, 1967. Archivo del grupo Los Fronterizos.



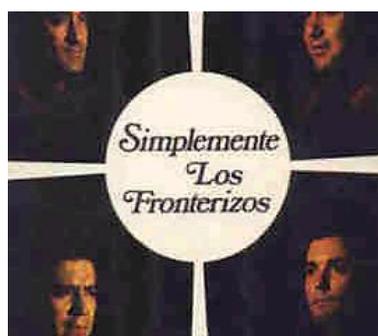
**Figura 2.** Los Fronterizos en 1972.



**Figura 3.** Contratapa del disco *Coronación del Folklore* (1963). ©



**Figura 4.** Disco de 1967.



**Figura 5.** Disco de 1968.



**Figura 6.** En Francia, 1967.©

Cuando Ramírez convoca para la grabación al grupo *Los Fronterizos*, el éxito y difusión del grupo en manos de Philips ya contaba con antecedentes discográficos (Figuras 4 a 6).<sup>38</sup> En su lanzamiento internacional, *Los Fronterizos* representan lo nativo; en su contexto de recepción nacional son la imagen viva del criollo mestizo cuyo rango social asciende por su “consagración” artística mundial, lo que revierte el estigma doblemente racializado del mestizo (Catelli, 2020).

Es en este contexto que se suscita el proceso de expansión y “dignificación estética” del folklore argentino (Díaz, 2009) cuyas máximas obras exponentes han sido *Coronación del Folklore* (1963) y *la Misa Criolla* (1964), en el primer caso con el protagonismo de Ariel Ramírez junto a Eduardo Falú y *Los Fronterizos*, y en el segundo reuniendo a Ariel Ramírez con Domingo Cura, Jaime Torres, *Los Fronterizos* y Raúl Barboza (quien junto con las identidades regionales litoraleñas, entre otras, queda con su *acordeón* plasmado en el LADO B del disco). En su semiosis, estas dos obras identificadas con el “boom” del folklore, presentan adjetivaciones mediante las cuales lo “criollo” se subordina a lo monárquico y eclesiástico (Díaz, 2009). En estas obras, músicos y compositores visitan el archivo colonial invirtiendo sus lógicas: ahora es el colonizado el que es coronado mediante su consagración artística, y a la vez, en su *pureza de sangre cristiana* es redimido.

<sup>38</sup> Las imágenes son tomadas del Archivo del grupo Los Fronterizos. [http://www.losfronterizos.com/Pant\\_principal.htm](http://www.losfronterizos.com/Pant_principal.htm)



**Figura 7.** Ariel Ramírez y Los Fronterizos entregando el disco al Papa en el Vaticano, 1967.



**Figura 8.** Tapa del LP (1964).

En todas las versiones de la Misa, la *performance* remite a criterios etnicizados/racializados en una doble acepción: en su representación de las alteridades regionales (mediante la articulación entre vestimenta, fuente sonora y fenotipo), y en la delimitación de espacialidades escénicas cuales fronteras étnicas (Barth, 1969). Entiendo aquí la *enticidad* como *locación* cultural o discursiva (*locus*), por lo que no se trata de un atributo exclusivo de aquellos sujetos factibles de ser esencializados como “étnicos” (Hall, 1997 en Restrepo, 2004), sino de una condición que también enviste a Europa (en su *performance* civilizatoria). Dada su condición relacional y selectiva (Hall, 2010), la etnicidad emerge como la consecuencia de las condiciones epocales (global-locales) que permiten su articulación siempre específica. En este mismo sentido, la adjetivación de “criollo” debe comprenderse contextualmente (puede tanto resaltar lo hispánico-blanqueado como, en otros contextos como el aquí analizado, lo mestizo en un sentido local-regional racializado).

Como puede observarse en la Figura 9, esta primera versión o “puesta en escena”, a la derecha del escenario los criollos son los *gauchos salteños* como voz provinciana que se interpone al criollismo pampeano como alegoría nacional de mediados de siglo (Prieto, 2006; Adamovsky, 2020)<sup>39</sup>. A la izquierda, Ariel Ramírez y Domingo Cura visten de *smoking* asumiendo un hispanismo que en la organología es traducido por el *clave* y el *bombo* (ejecutado con técnica orquestal). Junto a ellos, también de *smoking* y con posición destacada en la delantera, Jaime Torres y su *charango*. En el centro del escenario: Europa (coro polifónico, y director coral con *chaqué*).<sup>40</sup> En esta concepción, la etnicidad sería entonces “una modalidad (entre otras como género, generación, clase, nación) históricamente articulada (y, por

<sup>39</sup> En algunas versiones son ubicados en el centro, sin embargo siempre con distancia del coro y de los otros grupos de músicos, siendo esto definido con criterio étnico-racial, no solo musical.

<sup>40</sup> Respecto de la distinción, ver Bourdieu (1988).

tanto, necesariamente plural) de inscripción/problematización de la diferencia/mismidad” (Restrepo, 2004, p. 45)<sup>41</sup>. Por su parte, la *racialización* ya hemos visto que refería “a un régimen discursivo en el cual lo biológico es entendido como un efecto de verdad” (p.46). De esta forma, *etnicidad* y *racialización* se distinguen aunque presentan analogías y superposiciones: la primera se encuentra asociada a la locación social (*locus* de enunciación) y se articula mediante “rasgos culturales”, mientras que la racialización se basa en características somáticas que operan como diacríticos sociales (Hall 2000, en Restrepo, 2004, p. 47). En las diferentes versiones de la *Misa Criolla* aquí citadas, según coyuntura histórica, se encarnan diacríticos etnicizados/racializados mediante la representación de identidades sociales (y alteridades) que resultan regional o provincialmente definidas en oposición a una versión blanca e hispánica del “criollo”. A la vez, de la mano de la Iglesia y la Corona, el folklore mira a Europa, no solamente como mercado sino como matriz dadora de valores morales y fuente de legitimación estética<sup>42</sup>. Los valores morales son transcritos en la metáfora interétnica que encarna la obra, mediante la distribución de espacios escénicos étnica y racialmente delimitados. En este procedimiento, el vestuario o la indumentaria son asumidos como segunda piel, como máscara, como segundo cuerpo (Fanon, 2015 en Aguirre, 2021).



**Figura 9.** *Misa Criolla* en Holanda, 1967.

<sup>41</sup> Según sintaxis histórica específica en la cual opere, la “etnicidad” puede investir connotaciones diferentes, de allí la necesidad de una radical historicidad, relacionalidad y posicionalidad o análisis de “eticidades concretas, históricamente situadas, desde las cuales se pueden decantar analíticamente las condiciones de existencia compartidas para suponer una modalidad específica, pero plural, de inscripción/problematización de la diferencia que llamaríamos etnicidad” (Restrepo, 2004, p. 44).

<sup>42</sup> Díaz (2009) y Chamosa (2012) entenderían esto como parte de la relación entre folklore argentino e industria musical. Dada la totalidad de la obra de Ramírez, aquí prefiero sostener que para músicos y compositores de folklore, aún los de *elite*, se conjugaban también factores sociales, culturales y políticos en este proceso.



**Figuras 10 y 11.** Segundo tipo de versión de la *Misa Criolla*, con Cuarteto de los Andes (Argentina) y Zampa Quipildor como tenor.



**Figura 12.** Tukuta Gordillo y Zamba Quipildor, la *Misa Criolla* en Cosquín, 1988.  
Fuente: Prisma/Archivo Histórico.

En las versiones de la *Misa* realizadas a partir de los años 80 y 90, la *salteñidad* desaparece en los términos anteriormente descritos en función de la unidad nacional representada en la indumentaria del cantante solista (poncho blanco y celeste)<sup>43</sup>. En manos del *Cuarteto de los Andes*, se apersonan en esta serie de versiones algunos instrumentos musicales “típicos” de la Quebrada de Humahuaca (Jujuy), a la vez que atuendos eclesiásticos en el cuarteto de músicos andinos que los ejecuta. Son otras entonces las relaciones interétnicas que se establecen: la voz criolla encarna al mestizo en su definición nacional mediante poncho celeste y blanco, con fenotipo y vocalidad andinos; en el cuarteto andino el “indio” americano es redimido mediante los atuendos eclesiásticos, aunque empuñando *erke*, *xicus*, *guitarra “criolla”* y *charango*. Europa, y su proyección local, mantiene sus distinciones y jerarquías vistiendo de etiqueta (*chaqué*, *smoking*).<sup>44</sup>

<sup>43</sup> En estas versiones el cantante solista pasará a ser *Zamba Quipildor*, tenor oriundo de la provincia de Jujuy.

<sup>44</sup> Prisma es la plataforma digital que hace posible la democratización del acceso al acervo audiovisual y sonoro del Archivo Histórico de RTA (Radio y Televisión Argentina). Tal como establece el artículo 7 del Reglamento de Funcionamiento del Archivo Histórico de RTA, Prisma garantiza el acceso universal por internet del material emitido y/o grabado por Radio Nacional y la Televisión Pública, así como de piezas audiovisuales o sonoras a los que el Archivo ha accedido a través de los convenios de digitalización que RTA mantiene con diversas instituciones públicas de la Argentina.

En relación con el archivo colonial, como nos recordara Coriún Aharonián (1993, p. 45), “a América llega no solo la dominación de las instituciones musicales que la colonia verá instauradas, sino los andalucismos y todos los grises dados entre el cristianismo medieval (formas cadenciales de la música trovadoresca) y el modalismo moro”, lo que es claro en las coplas de canto andino (*canto con caja*<sup>45</sup>). Según cita el musicólogo, quien establece en oposición dos lenguajes musicales (el culto y el popular) es “la nueva Europa burguesa capitalista” realizando esta escisión entre culto/popular. La primera Europa, habría sido la encargada de “vanguardizar” la música popular folklórica europea. Sin embargo, según Aharonián, la música litúrgica culta no abarcó las necesidades de la América colonizada, y la música popular europea dio razones para enraizar en América: “Ante el triunfo de los cristianos por sobre los andaluces, la música de la clase dominante del frente cristiano intenta plantear una franca oposición de modelos: sobriedad, un mesurado ascetismo y polifonía totalizante, contra flujo torrencial, sensualidad y tesurado modalismo” (Aharonián, 1993, p. 46).

La opción de la *Misa Criolla* es claramente la sobriedad, la civilizatoriedad. Siguiendo a Daniel Belinche y Verónica Benassi (2016), lo mismo puede referirse en relación a las *vocalidades*: “En la música popular no se canta con apoyo, ni ahuecando el velo del paladar como un bostezo. Se canta de pecho, incluso, endureciendo y levantando la garganta en el límite del desgarrar. Y esa voz rota puede ser condición de su existencia” (p. 35).

En el tratamiento de las voces de la *Misa Criolla* hay una clara opción por el sujeto civilizado en tanto nativo cristianizado (Wilde, 2010), lo que se estima en la *Misa Criolla* en el tratamiento de las voces solistas (siempre masculinas): “asumida como una diferencia aculturada, la inclinación negativa del exotismo queda reemplazada por un escrutinio (positivo) del punto de vista nativo” (Peirano, 2008, p. 232). Siguiendo el concepto de Charles Hale y Rosamel Millamán (2006) acuñado por Silvia Rivera Cusicanqui (2004), vendría a la obra la idea de “indio permitido”. Volviendo a Stolcke (2008), también la idea de *gentil*: la condición que los indígenas como vasallos de la Corona de Castilla podían adquirir a través del bautismo como acto de purificación de la sangre<sup>46</sup>. En su acepción “criolla”, esta misa recorre la genealogía de “un programa según el cual las expresiones culturales nativas...debían ser sustraídas de su vínculo con las

<sup>45</sup> Entre las recopilaciones de Isabel Aretz, y posteriormente de Leda Valladares, pueden encontrarse incluso textos de coplas que refieren al Rey Salomón.

<sup>46</sup> Por ello sus almas debieron ser instruidas por la Iglesia. Así entendida, “la pureza de sangre simbolizaba la fe genuina e inquebrantable en Dios”. Por su condición de *gentiles* (bautizados) se les consideraba de “sangre pura... sin mezcla o infección de ninguna secta maldita” (Stolcke, 2008, s.p.).

creencias tradicionales y dotadas de un significado cristiano”, tratamiento que tiene sus bases en el repertorio eclesiástico de las misiones (Wilde, 2010, p. 107).<sup>47</sup>

El siguiente recurso tímbrico de privilegio para este proceso de semantización que la *Misa Criolla* propone es el inaugurado por el *charango* como instrumento protagonista, el que en todas las versiones de la obra dio lugar a la aparición escénica del Otro, del músico racializado/eticizado que emerge cual *espectro* (presencia en la obra, ausencia en el imaginario de nación) con la autenticidad del “origen”. Como instrumento musical “criollo”, el *charango* destaca el inicio del *Gloria* (del *huayno*) junto a las voces solistas, almas campesinas rendidas ante Dios Padre. Los *staccatti* de las voces en el *yaraví*, y el uso del español (en defecto del *quechua* o *aymara*) evitan la intervocalidad y el plurilingüismo<sup>48</sup>, lo que vuelve a este *huayno* en una obra representativa de la identidad nacional argentina<sup>49</sup>. En el mismo sentido, en la *chacarera trunca* el *bombo legüero* (fuente sonora de origen africano) se escucha “falto de animalidad” (falta de graves imprescindibles en el golpe de parche, abundancia de fraseos no sincopados), y la guitarra presenta un tipo de rasguído *muy* medido y con ausencia de chasquido. Es con todos estos tratamientos, aunque con algunos más que con otros, que Ramírez “vuelve criolla” a la obra eclesiástica cuyo anclaje en América data de la colonia (la misa). Estos elementos convierten a la obra en una Misa “nuestra”. Al igual que en la *Misa Luba*, quien protagoniza la *Misa Criolla* no es únicamente el “indio” o el “criollo”, sino el colonizado. “El cuerpo mestizo puede así ser entendido como carta de navegación, a contracorriente” (Segato, 2010, p. 26).

### Lo “criollo” postbicentenario: entre lo “étnico” y lo (alegóricamente) “popular”

Para finalizar este ensayo, dos versiones contemporáneas de la *Misa Criolla* resultan de interés, pues vuelven a traer la relación entre música y etnicidad/racialización. La primera de ellas es la realizada para el cincuentenario de la creación de la *Misa Criolla* (2014) en el Vaticano, tras la asunción del Papa Francisco, el “papa argentino” (Figura 12). En esta versión, la presentación artística contó con la participación de Patricia Sosa en la voz y Facundo Ramírez<sup>50</sup> en el piano, junto con otros músicos

<sup>47</sup> Según Wilde (2010) este tipo de pedagogía musical-moral ha sido extendido en toda América Latina vía las misiones jesuíticas.

<sup>48</sup> Vuelvo a resaltar que la misa tiene su texto en español, no en lenguas originarias como ocurre con la *Misa Luba*.

<sup>49</sup> En Bolivia y Perú los *huaynos* suelen combinar español con *quechua*.

<sup>50</sup> Ariel Ramírez fallece en 2010, y su hijo Facundo Ramírez -siendo eximio concertista de piano- continuó relaborando la obra de su padre. El elige a Patricia Sosa, cantante melódica de voz grave.

argentinos y el coro romano *Musica Nuova*. Entre los “músicos otros” que la difusión del evento no menciona, se encuentran los músicos andinos. En este caso, nuevamente Tukuta Gordillo es quien asume la ocupación espacial-instrumental otorgando mayor protagonismo al *erke* en un marco de reivindicación originaria. Al centro del escenario, sobre su micrófono, se despliega la bandera *wiphala* (símbolo de los pueblos originarios andinos en su movilización étnica). Sobre el piano de Facundo Ramírez, como *aura* del charanguista: un *aguayo*<sup>51</sup> (Figura 15). La versión destaca y privilegia sus presencias como músicos andinos/indígenas que son revestidos de los *mantos sagrados* o vestimentas eclesiásticas (Figuras 12 y 13), ya introducidas en las versiones de los años 80 y 90, aunque en este caso los músicos originarios se encuentran ubicados *en el centro* de la escena interfiriendo con la *wiphala* la europeidad del coro, encabezando la orquesta, y delimitando dos zonas áureas o sagradas. Junto a la ampliación tímbrica de la percusión (Figura 14), que no teme echar mano de *chekerés* y *caxixis* introduciendo así por primera vez otros instrumentos de origen africano/afroamericano (además del *bombo legüero*), se incorpora *lo popular* en la periferia de la escena como contenido secularizado/desacralizado alejado de los espacios liminales o áuricos etnicizados.



Figura 13. Basílica de San Pedro, Vaticano, 2014. Charango.

<sup>51</sup> El aguayo es manto andino tejido a base de lana de llama, oveja o de alpaca, teñido con tintes naturales.



**Figura 14.** Basílica de San Pedro, Vaticano, 2014. Erke.



**Figura 15.** Percusión. Registro audiovisual del Ministerio de Cultura de la Nación, Argentina.

En contraposición a esta versión, la realizada recientemente en el Teatro Colón para los cien años del natalicio de Ariel Ramírez (2021), nos posibilita reabrir un segundo núcleo significativo cuando el *acordeón* en manos del Chango Spasiuk<sup>52</sup> se vuelve su figura privilegiada, pues el concierto se inicia con las obras que en 1964 formaron parte del lado B del LP.<sup>53</sup> En este concierto, Facundo Ramírez define la obra compuesta por su padre junto al historiador Félix Luna —en parte contenida en el lado B del LP original de la *Misa Criolla*— como “cancionero popular argentino”, repertorio que pasa a interpretar a manera de *concierto de piano*, percusión, guitarra, bajo

<sup>52</sup> Raúl Barboza había sabido ser el acordeonista en otras dos oportunidades en que la obra fue ejecutada.

<sup>53</sup> *Navidad Nuestra* es una de las más importantes obras folclóricas argentinas de Ariel Ramírez (1921-2010) y Félix Luna (1925-2009), en una larga lista de creaciones compartidas que aquí no mencionaré por razones de extensión.

eléctrico, y acordeón. A diferencia de su padre, Facundo Ramírez se acerca mucho más al virtuosismo que a los típicos adornos medidos de rasgos folklóricos que han sido característicos en Ariel Ramírez y los pianistas de su generación<sup>54</sup>. En Facundo, se destaca la brillantez seguida de abundancia, en desmérito de la transparencia y sencillez cadenciosa de su padre<sup>55</sup>.

En este concierto dado en el Teatro Colón (Figuras 16 y 17), las insignias originarias se encuentran en los márgenes, los músicos andinos y regionales rodean el espacio central del piano que dialoga privilegiadamente con el cantante (Abel Pintos, como “voz joven” y melódica del folklore). De todos los escenarios utilizados en las versiones aquí analizadas (generalmente iglesias, o escenarios consagratorios), el Teatro Colón opera como consagratorio por excelencia, a la vez que la obra en tanto concierto (sin el orden de la misa) resulta *secularizada*. Adquiere también, al secularizarse, un sentido contradictoriamente popular mediante la inclusión de figuras destacadas de la música folklórica masiva (Chango Spasiuk, Abel Pintos), los que al igual que el pianista y el cantante son agasajados al final del concierto con ramos de flores extendidos por cuatro consortes vestidos en estilo neoclásico, cual gesto señorial y cortesano propio del siglo XVII. De esta forma, esta versión limita a su mínimo la *etnización* de los músicos andinos, a la vez que repone (y exagera) la tensión entre lo culto y lo popular.



**Figura 16.** Basílica de San Pedro, Vaticano, 2014.

<sup>54</sup> Adolfo Ábalos es otro claro ejemplo de este estilo.

<sup>55</sup> Las versiones citadas pueden visualizarse en los canales de Youtube del Ministerio de Cultura de la Nación y del Teatro Colón respectivamente. Las figuras son extractos de dichas transmisiones.



Figuras 17 y 18. Cien años del natalicio de Ariel Ramírez, Teatro Colón, 2021.

## Conclusiones

En este breve ensayo inicial he tomado, simplemente, cuatro versiones de una de las obras emblemáticas de la música nacional (la *Misa Criolla*), para primeramente situar su creación en lo que consideré como sus escenas musicales (local, regional y global) de emergencia. Este *contextualismo radical* metodológico me permitió determinar su antecedente en la *Misa Luba* (y en el proceso de descolonización que ésta enuncia), su correlato en la insurgencia latinoamericana (que en el mismo año se hará manifiesto con el *Movimiento Nuevo Cancionero*), y su elocución “dignificadora” como inscrita en la lógica de una *formación nacional de alteridad racializada* (Buenos Aires blanca, y su “interior criollo”). Seguidamente, presenté un primer análisis posible de las diferentes versiones de la *Misa Criolla* de

Ariel Ramírez, a saber: las realizadas durante los años 60 y 70, cuyo mejor registro filmico es de 1967 y procede de Alemania; las realizadas a partir del concierto dado en Cosquín en 1988 (versiones de los años 80 y 90); y finalmente dos reinterpretaciones actuales de la obra dadas en el marco conmemorativo del nacimiento de la misma (2014, Vaticano) y en el natalicio de su autor (2021, Teatro Colón de Buenos Aires). En todos los casos, “lo criollo” opera como significativo vacío que articula la alteridad-mis-midad de la Nación según intención y contexto (Corti, 2011; Rufer, 2012).

Siguiendo a Rubén López Cano (2011, p.2), solemos afirmar que una versión es aquella actualización de una obra previamente existente que en realidad podría ser pensada como *experiencia de escucha* que requiere de la asociación de la nueva versión con la original, y de la asunción de los cambios de significación que la nueva versión introduce. Sin embargo, estas versiones analizadas exceden los sentidos de escucha en favor de *lo performado* (Madrid, 2009). En la creación de esta obra confluyen intenciones ecuménicas, descolonizadoras, y procesos de etnización/racialización. En las versiones ecuménicas de la obra, la construcción de lo “criollo” como etnicidad se establece no tanto desde los ritmos o “especies musicales” (o no únicamente) sino desde un tratamiento *performático* y *acusmático* (Feld, 1982 en Bieletto Bueno, 2019, p.118) en el que las sonoridades “acusan cosmogonías y formas de habitar el mundo, a la vez que permiten construir conocimiento particular” sobre el mismo. En este tipo de tratamiento, en el que desde el enunciado performático el “indio” gentil cristianizado revisita la densidad histórica con la cual la colonialidad lo enviste (Segato, 2010), la música andina como etnicidad privilegiada no es desprovista de los efectos de la *racialización* moderna o tardía. En este sentido, en relación con el proyecto modernizador del Estado-Nación argentino, la *Misa Criolla* erosiona el proyecto cultural del blanqueamiento echando mano de una alteridad/otredad permitida y nombrada como “criolla”, a la vez que entendida como mestiza. En dicha alteridad permitida, “lo andino” opera como metonimia de la música nacional argentina (Chamosa, 2012), para ser presentado en términos provincianos u originarios, según década. De manera creciente, en las presentaciones de la *Misa Criolla* dadas a partir del contexto democrático avanzado (es decir, con posterioridad a su presentación en el Festival Nacional de Folklore de Cosquín de 1988), la *performance musical* pareciera querer resaltar su lógica *ch'ixi* (Rivera Cusicanqui, 2010), su *poiesis fronteriza* (Mignolo, 2013). Gracias a la virtud de su ambivalencia (o de la *contradicción*, en términos de Rivera), diversos signos constitutivos de la *performance musical* que exceden a lo musical (como vestuarios “nativos” de los músicos, bandera *wiphala* o aguayos, insignias nacionales o papales) se constituyen en diacríticos

culturales junto a los instrumentos musicales “nativos” que paulatinamente son incorporados por aquellos músicos que también son entendidos en estos términos. La obra comienza entonces a seguir lógicas en las que los diferentes discursos musicales se sostienen a la forma de un plurilingüismo (y no de un “hibridismo” ni un “mestizaje”).

Silvia Rivera (1993) distingue dos tipos de mestizajes o dos tipos de alusiones a lo mestizo: aquella versión que refuerza la estructura de castas colonial y, en cambio, aquella versión de mestizo que privilegiando su memoria indígena coexiste con la alteridad *q'ara* (no india) sin fundirse “en la tranquilidad de lo uno” sino viviendo en la contradicción colonial. Este “conjunto de contradicciones diacrónicas de diversa profundidad, que emergen a la superficie de la contemporaneidad y cruzan por tanto las esferas coetáneas de los modos de producción, los sistemas político estatales y las ideologías ancladas en la homogeneidad cultural” es en realidad entendido por Rivera como colonialismo interno (1993, p.30). Como refiere Berenice Corti (2011, p.7), “la variación de las condiciones de producción de estos discursos fue modificando el sentido del objeto simbólico referido”. Por esta misma condición, la *Misa Criolla* en el Teatro Colón (panteón emblemático de la música teatral local de estilo europeo), a cien años del natalicio de su creador, puede conseguir reasumir su elitismo y a la vez alcanzar un nuevo estatus popular *secularizado*. En este sentido, permanentemente la obra se halla en la delgada línea que hipotéticamente divide a la música académica de la música vernácula o folklórica, y a la “vanguardia” de la “tradición”.

En relación con “el grado de atención que debiera merecer la escucha musical y la relación de esta práctica con la construcción de las subjetividades”, Natalia Bieletto Bueno (2019, p.115) nos advierte respecto del multiculturalismo como *régimen aural*. Siguiendo a la etnomusicóloga en su diferenciación de este régimen respecto del régimen acústico, asumo que un régimen acústico “tiene que ver con lo que suena de manera predominante en un lugar, en un momento dado en la historia y en una determinada sociedad” (p. 117). Se trata de regímenes instaurados mediante recurrencias o ritualidades sonoras que respecto de la vida social resultan performativas (Daughtry, 2015 y Khan, 2011 en Bieletto Bueno, 2019). Los regímenes aurales, en cambio son “estructuras culturales y socio-políticas que moldean las formas de percepción y las prácticas de escucha que se inducen de forma mayoritaria” (Bieletto Bueno, 2019, p.118). Por esto afirmo que, en todo caso, en lo aquí analizado, el “mandato multicultural” puede operar (a partir de los años 80) como condición de posibilidad más que como régimen de escucha. A la vez, las versiones de la *Misa Criolla*

ejecutadas por el propio Ariel Ramírez en Europa entre los años 60 y 80, dejan claro que la *glocalidad* como circulación mundial de las particularidades locales o participación global desde la localidad (Robertson, 2003 en Bieletto Bueno, 2019), es preexistente respecto del multiculturalismo. El caso nos advierte que, en la Argentina, la tarea de “imaginar la nación”, más allá de las hegemonías, mantiene visiones en pugna (Smith, 2009).

## Referencias

- Adamovsky, E. (2020). *El gaucho indómito*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Aguirre Aguirre, C. (2021). Experiencia vivida, destrucción y autocreación: itinerarios fanonianos sobre el cuerpo. *Anuario de filosofía argentina y americana*, 38(2), 11-45.
- Aharonián, C. (1993) Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. Conferencia pronunciada en el *VI Encontro Nacional da ANPPOM Música na América Latina*. Instituto Villa-Lobos da UNI-RIO, Escola de Música UFRJ, Conservatorio Brasileiro de Música. Agosto, 2-6.
- Anderson, B. (1993 [1983]) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aretz, I. (1976). Áreas musicales tradiciones orales en América Latinas. *Revista Musical Chilena*, 134, pp. 9-44.
- Belinche, D. y Benassi, V. (2016). Cantar: resplandores tardíos de la civilización y la barbarie. *Clang*, (4), pp. 33-46.
- Bares, A. (2021). Lawrence Grossberg: aportes al debate estructura/agencia. *La Trama de la Comunicación*, 25(1), pp. 91-101.
- Barth, F. (1969) *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beezley, W., (Ed.) (2018). *Cultural Nationalism and Ethnic Music in Latin America*. Albuquerque: U of New Mexico P.
- Bennett, A. y Peterson, R. (Eds.) (2004). *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt UP.
- Bieletto-Bueno, N. (2019). Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI. *El oído pensante* 7 (2), pp. 111-134.
- Blázquez, G. (2012). Las fiestas mayas una y otra vez. Performances patrióticos y performatividad de Estado en Argentina, en Rufer, M. (Coord) *Nación y diferencia. Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*. México: Editorial Itaca.

- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Cámara De Landa, E. (2001). La música de la baguala. *Boletín de Música Casa de las Américas*, 6-7 (Nueva Época), pp. 23-38.
- Cardoso, F.H. y Faletto, E. (1969). *Dependencia y desarrollo en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Carvalho, J. J. y Segato R. (1994). Sistemas abiertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais. *Cuadernos de Antropología* 164, s.p.
- Citro, S. (2012). La eficacia ritual de las performances en y desde los cuerpos. *ILHA*, 13(1), pp. 61-93.
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970. Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Chatterjee, P. (2008). *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Buenos Aires: Siglo XXI, CLASCO.
- Clemenceau, G. (1999). *La Argentina del Centenario*. Buenos Aires: UNQ.
- Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Corti, B. (2011). Discursos de raza y nación en y sobre Sarmiento. La (im) posibilidad mestiza de la 'blanquedad' porteña. En *Actas de las I Jornadas de Estudios Afrolatinoamericanos* (GEALA); Instituto de Estudios Históricos E. Ravignani, Facultad de Filosofía y Letras; Buenos Aires.
- Corti, B. (2013). Espacio, sonido y performance en la reformulación de narrativas de la nacionalidad: la música en los festejos del Bicentenario argentino. En *ACTAS del X<sup>mo</sup> Congreso de la IASPM-AL*, Córdoba.
- Corti, B. (2015). *Jazz argentino. La música "negra" del país "blanco"*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Corti, B. (2018). 'Sonar negro': la performance jazzística y la binarización de la 'raza'. Antecedentes en la ciudad de Buenos Aires. *Anuario de la Escuela de Historia*, (30), pp. 78-94.
- De la Cadena, M. (2005). ¿Son los mestizos híbridos? Las políticas conceptuales de las identidades andinas. *Universitas Humanística* 61, pp. 51-84.
- De Oto, A. y Catelli, L. (2018). Sobre colonialismo interno y subjetividad. Notas para un debate. *Tabula Rasa*, (28), pp. 229-255.
- Díaz, C. (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Dussel, E. (1995). La historia social de América Latina y el origen de la teología de la liberación. En Marini, M Y Millán, M. *La teoría social latinoamericana: La centralidad del marxismo*. Coyoacán: El Caballito, pp. 167-176.

- Elias, N. (1987). *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Trad. de Ramón García Cotarelo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Faletto, E. (1999). Los años sesenta y el tema de la dependencia. *Revista de Sociología* 13, pp. 119-126.
- Ferreira Makl, L. (2007). An Afrocentric Approach to Musical Performance in the Black South Atlantic: The Candombe Drumming in Uruguay. *Revista Transcultural de Música*, 11, s.p.
- Ferreira Makl, L. (2008). Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina. En Lechini, Gladys (Comp.) *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: CLACSO.
- Ferreira Makl, L. (2013). Desde el arte a la política y viceversa en los ciclos de política racial. En Guzmán, F. y Geler, L. (Comp.) *Cartografías afrolatinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Fornaro, M. (2010). De improviso: el canto payadresco, expresión de origen hispano en el área rioplatense”. En Recasens Barberá, A. y Spencer Espinosa, Ch. *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano (79-90)*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX); Ediciones Akal.
- Fornaro, M. y Guilleux, C. (en prensa). *¡La Nueva Canción da la vuelta al mundo! Conexiones, transferencias y apropiaciones*. Montevideo: UDELAR.
- Foster, M. (2005). *Missa Luba: A New Edition and Conductor's Analysis*. Dissertation. University of North Carolina at Greensboro.
- Frigerio, A. (2006). ‘Negros’ y ‘Blancos’ en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales. En: Maronese, L (Comp) *Buenos Aires Negra: Identidad y Cultura*. (77-98). Buenos Aires: CPPHC.
- Frith, S. (1996). Music and identity. En Hall, S. y Du Gay, P. *Questions of cultural identity*. Londres: Sage Publications.
- González, J.P. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena*, 55(195): pp. 38-64.
- González, J. P. (2008). Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina. ¿La gallina o el huevo?. *Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 12 [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans).
- González Casanova, P. (1987). El colonialismo interno. En *Sociología de la explotación*. México: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Grimson, A. (2016). Etnicidad, racialidad y clase en los orígenes del peronismo: Argentina, 1945. *Working Paper Series*, 93, pp. 1-73.

- Grosso, J. L. (2008). *Indios muertos, negros invisibles. Hegemonía, identidad y añoranza*. Córdoba: Grupo Editor Encuentro.
- Hale, Ch. y Millaman, R. (2006). Cultural Agency and Political Struggle in the Era of the 'Indio Permitido'. En D. Sommer (ed.). *Cultural Agency in the Americas* (281-304). Durham: Duke UP.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán-Lima-Quito: Enviñón Editores, IEP, Instituto Pensar, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Hernández Salgar, O. (2009). *Músicos blancos, sonidos negros. Trayectorias y redes de la música del sur del Pacífico colombiano en Bogotá*. Tesis de Maestría. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Hernández Salgar, O. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7(1), pp. 39-77.
- Hirose, M. B. (2010). El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza. *Revista del Museo de Antropología* 3: 187-194.
- Hobsbawm, E. (1984). Introdução: A Invenção das Tradições. En Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence (eds). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Lombroso, C. (1887). *L'homme criminel, criminel- né, fou moral, epileptique, étude anthropologique et médico-legale*. Trad. Su la IVE edition italienne par MM. Regnier et Bournet; et précédé d'un preface du Dr. Charles Letoruneau. París: Felix Alcan Editeur.
- López Cano, R. (2011). Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. *Consensus* 16, 57-82.
- Madrid, A. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Revista Transcultural de Música*, 13, s.p.
- Madrid, A. (2010). Música y nacionalismos en Latinoamérica. En Recansens Barberá, A. y Spencer Espinosa, Ch. *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (227-236). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX); Ediciones Akal.
- Margulis, M. y Urresti, M. (1999). *La segregación negada. Cultura y discriminación social*. Buenos Aires: Biblos.
- Martí, J. (1891/1977). *Nuestra América*. Caracas: Ediciones Biblioteca Ayacucho.
- Martínez, T, y Taboada, C. (2011). Una civilización sin 'indios' o la sublimación mítica del pasado. En Ana Teresa Martínez *Los hermanos Wagner entre*

- ciencia, mito y poesía: Arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de identidad en Santiago del Estero (1920-1940)*. Bernal: UNQUI.
- Mendivil, J. (2013). Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno. En Recasens Barberá, A. y Spencer Espinosa, Ch. *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 37-46). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX); Ediciones Akal.
- Mendivil, J. y Ch. Spencer. (2016b). “Epilogue: Reconsidering Music Scenes from a Latin American Perspective”. En Mendivil, J. y Spencer, Ch. (Eds) *Made in Latin America* (160-164). Nueva York: Routledge.
- Mignolo, W (2001). Colonialidad del poder y subalternidad. En Rodríguez, I. (ed.) *Convergencia de tiempos. Estudios subalternos/contextos latinoamericanos. Estado, cultura, subalternidad*. Ámsterdam: Rodopi.
- Mignolo, W. (2013). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Ortiz, F. (2002 [1942]). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.
- Palomino, P. (2021). *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Parody, V. (2016). *Candombe ‘afrouuguayo’ en Buenos Aires. Territorio, cultura y política*. Tesis de Maestría. Buenos Aires: FLACSO.
- Parody, V. (2017). ‘Danzando en el umbral’: del sujeto intersticial y su (im)posibilidad en un campo racializado de estudios ‘afrodescendientes’ en argentina. *Intersticios de la Política y la Cultura. Intervenciones Latinoamericanas*, 6(12), pp. 119–145.
- Pedro, Josep; P., R.; del Val, F. (2018). Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas”. *Cuadernos de Etnomusicología*, 12, pp. 63-88.
- Peirano, M. (2008). Antropología sin culpa: una visión desde Brasil. En Degregori, C. y Sandoval, P (ed.) *Saberes periféricos. Ensayos sobre la antropología en América Latina*. Lima: Institut français d’études andines, Instituto de Estudios Peruanos.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Quijano, A. y Wallerstein, I. (1992). “La americanidad como concepto o América en el moderno sistema mundial”. *Revista Internacional de Ciencias Sociales* 134, pp. 583-591.

- Quijano, A. (2000a). "Colonialidad del poder y clasificación social". *Journal of World Systems Research* XI, 2, pp. 342-386.
- Quijano, A. (2000b). ¡Qué tal raza!. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales* 6, 1: pp. 37-45.
- Quijano, A. (2007). "Colonialidad del poder y clasificación social". En Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (Eds.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Rahier, J. (1999). "Mami, ¿qué será lo que quiere el negro?": representaciones racistas en la revista *Vistazo*, 1957-1991. En Cervone, E y Rivera, F (Eds) *Ecuador racista* (73-110). Quito: FLACSO-Ecuador.
- Ramírez, A. (2006). La creación de la *Misa criolla*. *Raíces Argentinas*, en línea: <https://web.archive.org/web/20090210134053/http://raices-argentinas.com.ar/2006/abril2006/misaaramirez.htm> [Antiguamente también disponibles en la página web del compositor] <http://www.arielramirez.com->; <http://www.arielramirez.com/obra2.htm>
- Ratier, H. (1971). *El cabecita negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Recasens Barberá, A. y Spencer Espinosa, Ch. (2010). *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX); Ediciones Akal.
- Restrepo, E (2004). *Teorías contemporáneas de la etnicidad. Stuart Hall y Michel Foucault*. Colombia: Ed. Universidad del Cauca.
- Restrepo, E. (2013). Articulación y contextualismo radical. *Seminario Stuart Hall y los estudios culturales en América Latina y el Caribe*. Red de Estudios y Políticas Culturales (CLACSO-OEI).
- Restrepo, E. (2023). Expedición Humana, a la zaga de la 'Colombia oculta': diversidad genética, arrogancia científica e imaginarios de nación. *Tabula Rasa*, 47, pp. 239-273. <https://doi.org/10.25058/20112742.n47.10>
- Restrepo, E. y Arias, J. (2010). Historizando raza: propuestas conceptuales y metodológicas. *Crítica y Emancipación*, (3): pp. 45-64.
- Rivera Cusicanqui, S. (1993). La raíz: colonizadores y colonizados. En Albó, X y Barrios, R (coords.) *Violencias encubiertas en Bolivia*. Tomo 1: Cultura y política. La Paz: CIPCA-ARUWIYIRI, p. 56.
- Rivera Cusicanqui, S. (2004). Reclaiming the Nation. *NACLA*, 39(3): pp. 19-23.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Chhixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Retazos-Tinta Limón.

- Roca, P; Soria, C y Dieleke, E (Eds.) (2010). *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rodríguez, S. (1828/1840). *Sociedades americanas. Cómo serán y cómo podrían ser en los siglos venideros*. Valparaíso: Imprenta del Mercurio.
- Ribeiro, D. (1969). *Las Américas y la civilización*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rufer, M. (2012). Introducción. En Rufer, M (coord.). *Nación y diferencia procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales* (9-47). México: Editorial Itaca.
- Rufer, M. (2016). Nación y condición poscolonial sobre memoria y exclusión en los usos del pasado. En Bidaseca, K. (Comp.) *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*. Buenos Aires: CLACSO.
- Ruffini, M. (2016). Poder y violencia en Argentina durante la década de 1960. La trama del atentado al ex presidente Arturo Frondizi. *Nuevo mundo mundos nuevos*, XVI, pp. 1-19.
- Sánchez Canedo, W. (2010). Las cambiantes identidades sonoras negro-africanas en Bolivia. En Recasens Barberá, A. y Spencer Espinosa, Ch. *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (115-124). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX); Ediciones Akal.
- Sarmiento, D. (1845/1997). *Facundo*. Buenos Aires: Santillana.
- Sarmiento, D. (1883). *Conflicto y armonías de las razas en América*. Buenos Aires: S. Ostwald.
- Segato, R. (2007). *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Segato, R. (2010). Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje. *Crítica y Emancipación*, (3): pp. 11-44.
- Schechner, R. (2000). *Performance*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Smith, A. (2009). *Ethno-symbolism and Nationalism: A Cultural Approach*. New York: Routledge.
- Spencer, Ch. (2009). Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre la autenticidad y etnicidad de la (zama)cueca chilena. *Revista Transcultural de Música*, 13, s.p.
- Stolcke, V. (2000). ¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad... y la naturaleza para la sociedad?. *Política y Cultura*, 14, pp. 25-60.
- Stolcke, V. (2008). Los mestizos no nacen, se hacen. En *Identidades Ambivalentes en América Latina (siglos XVI-XXI)*, Verena Stolcke y Alexandre Coello (eds). Barcelona: Bellaterra.

- Tagg, P. (1999). Introductory Notes to the Semiotics of Music. [En línea]. <http://www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf>.
- Turner, V. (1987). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Vila, P. (2002). Música e identidad. En Ochoa, A. M. y Cragnolini, A. (Eds) *Cuadernos de nación. Músicas en transición*. (pp. 15 – 43). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Wade, P. (1993). *Blackness and Race Mixture. The Dynamics of Racial Identity in Colombia*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Wade, P. (1997). *Race and ethnicity in Latin America*. Londres: Pluto Press.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.
- Wilde, G. (2010). Entre la duplicidad y el mestizaje: prácticas sonoras en las misiones jesuíticas de Sudamérica. En Recasens Barberá, A. y Spencer Espinosa, Ch. (Comp.) *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), Ediciones Akal.