

La música popular como recurso para la enseñanza y la discusión de la historia contemporánea de Argentina y Latinoamérica. Las marchas partidarias, el corrido mexicano y la canción de protesta.

Dunan, Fernando Gabriel.

Cita:

Dunan, Fernando Gabriel (2017). *La música popular como recurso para la enseñanza y la discusión de la historia contemporánea de Argentina y Latinoamérica. Las marchas partidarias, el corrido mexicano y la canción de protesta. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/320>

Mesa 59. Teoría e historia de la Educación Popular en Latinoamérica y América del Norte. Siglos XIX y XX.

Título: La música popular como recurso para la enseñanza y la discusión de la historia contemporánea de Argentina y Latinoamérica. Las marchas partidarias, el corrido mexicano y la canción de protesta.

Autor: Dunan, Fernando Gabriel (UBA)

Para publicar en actas

Introducción

La música popular es el resultado de un proceso histórico, político, social y cultural, no debe ser considerada como un hecho artístico aislado de las circunstancias y el contexto. Hasta la más sencilla melodía o canción pasatista nos brinda elementos para la comprensión de los fenómenos sociales.

En el caso de nuestra América, la construcción de una música que podríamos denominar como popular significó un proceso de varios siglos en el cual la música de los pueblos originarios se fundió con la de los conquistadores y colonizadores españoles o lusitanos quienes impusieron una manera distinta de ver al mundo a la par que recibía el aporte fundamental de los esclavos negros y más tarde la de los inmigrantes europeos de los siglos XIX y XX.

La canción popular desde sus orígenes, fue la traducción en palabras y sonidos del paisaje de un país y una región, o de cierto costumbrismo. Momentos políticos y sociales llevaron a muchos autores y cantores populares a asumir un compromiso con su arte y forma de expresión, actitud que redundó en que el arte musical no fuera meramente un registro de lo geográfico y de tradiciones folclóricas. La canción pasó a ser un testimonio valioso como denuncia de injusticias en determinados momentos históricos, una herramienta para la lucha revolucionaria, la difusión de determinadas ideologías o un elemento que contribuyó a la identificación y referencia con un proyecto político. En consecuencia la música de los pueblos, puede ser considerada como una fuente de la historia y por lo tanto como un instrumento que debe ser tenido en cuenta para el abordaje de esta disciplina.

En los textos dedicados a la enseñanza de la historia tanto en nivel primario como secundario la música aparece como un recurso pedagógico para el tratamiento de

distintos contenidos históricos. El presente trabajo parte de revisar su presencia en los textos escolares, y las sugerencias como recurso, de la música popular en el campo de la enseñanza de la historia, así como también algunas propuestas para la labor en el aula centrándonos en aquellas manifestaciones musicales producidas durante el siglo XX en Argentina y América Latina como las marchas partidarias, los corridos mexicanos del período revolucionario y la “canción de protesta” latinoamericana de las décadas del 60 y 70.

LA MÚSICA POPULAR COMO FUENTE HISTÓRICA. EN BUSCA DE UNA DEFINICIÓN.

¿Qué es la Música Popular? La idea más común es que cuando hablamos de música popular nos estamos refiriendo a un amplio universo en el que estarían comprendidos los más variados géneros y estilos musicales, desde el rock en sus múltiples variantes, el tango, los diversos folclores, la llamada “world music”, el jazz, la salsa, en resumen todo un enorme abanico de expresiones musicales cabe dentro de la música popular. Para algunos autores, quienes plantean una definición por la contraria entienden que todo lo que no es música clásica, erudita o docta, es música popular.

En los distintos estudios consultados acerca de esta temática, algunos investigadores se remiten al concepto anglosajón “popular music” el cual se estaría refiriendo mas a la música folclórica y tradicional que a las variantes musicales mencionadas anteriormente, por ello es que proponen un concepto más preciso y a la vez mas extensivo , el de “música popular urbana”. Este incorpora un elemento en común que comparten estas expresiones y es que éstas se desarrollan en el ámbito urbano. Sin embargo este término nos resulta insuficiente para reflejar la diversidad y la convivencia que se da en las ciudades entre la música moderna y comercial, con músicas académicas o manifestaciones de folclore tradicional.¹

Tema de debate en la musicología, la “música popular” tardíamente fue considerado como objeto de estudio de esa disciplina, sólo la llamada “música culta” y las expresiones musicales provenientes de zonas rurales, tradicionales, comunitarias fueron de la atención de los investigadores. Esta actitud de los académicos marginaba del campo de estudio a manifestaciones culturales que comprometían a millones de personas ignorando esta importante expresión de la cultura de masas. La música popular

¹ Goialde Palacios, Patricio. “Música popular /músicas urbanas: introducción.” Musiker 20, (2013) 7.

había sido menospreciada bajo el argumento de ser considerada banal, efímera, comercial y carente de valores estéticos.

Esta visión descalificadora, afortunadamente irá dejando lugar a una actitud más amplia por parte de algunos investigadores. El musicólogo argentino Carlos Vega, atento a la influencia que ya ejercía la industria musical en la década del 40 formuló un concepto más apropiado, el de “mesomúsica” o “música intermedia” colocando a la música popular en una posición equidistante entre la música clásica y el folclore.² A pesar de que la teoría de Vega no alcanzó una acabada formulación significó el comienzo de un proceso de interés y aceptación en el mundo académico de la música popular.

Paulatinamente en Latinoamérica los investigadores harán sus aportes al reconocimiento de este concepto y algunos hablarán también de “música popular urbana” incorporando además del ámbito, la idea de la dependencia de los medios de comunicación de masas.

En esta línea a fines de los 90 el musicólogo chileno Juan Pablo González propuso la definición instrumental para la música popular.

“Se trata de una práctica musical urbana o urbanizada que es definida por su, masividad, mediatización y modernidad.”³

Aquí González pone el acento en la forma en que esta música llega a la población. Esta lo hace a través de los medios masivos de comunicación, llegando no sólo al público sino también a los propios artistas, quienes del mismo modo se nutrieron de grabaciones en su proceso de formación como músicos populares.

Este canal de difusión supone como consecuencia otra de sus características que es la masividad. Simultáneamente la música llega a millones de personas, produciéndose una situación de importación – exportación de distintas prácticas musicales nacionales. Es así como el tango y el bolero durante las décadas del 20 al 50 alcanzaron a una vastísima masa de oyentes en todo nuestro continente.

El estudio de la música popular y su incorporación a los debates y reflexión del mundo académico ha significado la suma de amplios sectores, muchas veces

² González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina*. (Buenos Aires, Gourmet Musical, 2007) 83

³ González, Juan Pablo. Op. Cit. 83

segregados, que practican, consumen y construyen su mundo de sentido en base a una música que es de todos.⁴

Otro enfoque, en este caso desde la Sociología propone Pablo Alabarces acerca del problema en un artículo sobre Música Popular, identidades y resistencias, centrándose en géneros populares como la cumbia y el rock

Alabarces intenta definir este concepto, siguiendo a Gramsci presentando una mirada en la cual lo popular es identificado con las clases subalternas.

“Entonces, nuestro análisis de la música popular debe pensarse en ese contexto: en el de una distribución compleja y estratificada de los bienes culturales, donde lo popular ocupa posiciones subalternas”⁵

Al autor le preocupa la noción de resistencia en la cual supone que sectores de las clases subalternas (jóvenes, mujeres, minorías étnicas) desarrollen acciones que puedan ser interpretadas como destinadas a señalar la relación de dominación y a poder modificarlas.⁶ Las músicas populares generarían un espacio simbólico de resistencia político- cultural ya sea en su lírica o el ritual que significa un concierto, que concentrarían en el caso de una dictadura una expectativa de cambio vislumbrando un horizonte democrático.

Origen rural, desarrollo urbano, masividad, y expresión de las clases subalternas, entre otras características, nos permiten afirmar la importancia de la música popular como fuente para el estudio y la enseñanza de la historia.

LAS CANCIONES COMO TEXTOS

La mayor parte de la música popular tiene forma de canción, por lo tanto si buscamos el sentido de una canción, en primera instancia, claramente lo encontraríamos en su letra. Éstas pueden ser analizadas como objetos literarios, prescindiendo de la música en tanto poemas. El sociólogo de la música Simon Firth en su obra “Ritos de la interpretación” refiere a este tipo de análisis como “contenidista” para caracterizar esta actitud del investigador o crítico en la cual prevalece un interés por las letras por sobre los sonidos.⁷ Sin duda es de las letras de

⁴ González, Juan Pablo. *Op.Cit.* 95

⁵ Alabarces, Pablo. “Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *Revista transcultural de música.* 12. (2008) 3.

⁶ Alabarces, Pablo. *Op. Cit.* 4

⁷ Frith, Simon. *Ritos de la interpretación.* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Paidós: 2012) 284

donde recopilamos mayor información, pero no debemos dejar de lado en nuestro abordaje de la obra musical, si nos interesa como fuente histórica, lo que respecta a los elementos sonoros, éstos también nos ofrecen información. Este aspecto será tratado más adelante.

Como afirmáramos al comienzo de este trabajo, las canciones pueden ser un instrumento para la transmisión de ideologías o de argumentos, y en muchos casos éstos aparecen formulados en forma de consignas. Podríamos tomar por ejemplo el concepto de reforma agraria, y revisar algunas obras para observar como es planteado por distintos autores de la música argentina y latinoamericana.

El uruguayo Anibal Sampayo, en el candombe “Reglamento de tierras” referido al reglamento de reparto de tierras que realizara José Artigas en 1815 reitera insistentemente

Tajante como navaja
es la consigna artiguista
barrer al latifundista
la tierra es del que trabaja.

Sampayo quien perteneciera al MLN-Tupamaros y sufriera años de cárcel por su militancia, le canta a la lucha de Gervasio de Artigas y encuentra en la figura y la acción del héroe nacional uruguayo los antecedentes históricos de la reivindicación agrarista.

En “Triunfo agrario” de Tejada Gómez y César Isella, los autores en una suerte de “juego de palabras” unen en un mismo verso el ritmo folclórico sureño “triumfo” y el concepto de triunfo, entendido como victoria. En este caso no es tal ya que lo expone como derrota frente al profundo dolor que provoca el latifundio.

Este es un triunfo, madre, pero sin triunfo.
Nos duele hasta los huesos el latifundio.

Continuando con la cuestión de la tenencia de la tierra, otro uruguayo Daniel Viglietti, en ritmo de milonga en el estribillo de “A desalambrar” resume su consigna agrarista.

A desalambrar, a desalambrar!
Que la tierra es nuestra,
es tuya y de aquel,
de Pedro y María, de Juan y José.

Consignas anti latifundistas, propuestas de expropiación, argumentos que fundamentan el derecho de campesinos y trabajadores a poseer la tierra circulan a través de las canciones de estos autores comprometidos que conocimos por sus ediciones discográficas pero que también alcanzaron una gran circulación y difusión en la voz de cantantes y guitarristas, en mayor o menor medida, profesionales o improvisados, en peñas populares, centros culturales o simples fogones.

Existen también canciones que son narrativas, que pueden referirse específicamente a hechos o procesos ocurridos en el pasado. En la “Zamba de Vargas”, de autor anónimo, se relata el enfrentamiento del caudillo riojano Felipe Varela con las tropas federales conducidas por Antonio Taboada en la batalla del Pozo de Vargas (1867). En este caso estamos ante una pieza musical, de origen probablemente rural, una zamba, ritmo muy extendido en nuestro noroeste y que tal vez sea la más antigua de las que se tenga registro, pero que alcanzó gran popularidad ya que fue grabada e interpretada por notables artistas del folclore como los Chalchaleros, los Cantores de Quilla Huasi, Ariel Ramírez, los Cantores del Alba y el Dúo Salteño entre otros. En sus versos nos dice.

Atacó Varela con gran pujanza
tocando a degüello a sable y lanza
se oyen los alaridos
en el estruendo de la carga
y ya pierden terreno
los santiagueños de Taboada.

Más cercanos a nuestros días y contemporáneos a la crisis que se abatió en la Argentina del 2001 el grupo de rock Los Piojos en “Dientes de corderos” le cantan al estallido social y la debacle política de ese momento oscilando entre lo metafórico y lo realista

Dientes de corderos, sobre la ciudad
árboles de fuego, para navidad.
Ollas que destellan, en la noche azul
abollada estrella, vieja cruz del sur.
Los lobos ahora se excitan, tiemblan frente a la tv
aunque el plan va saliendo aprisa,
el plan va saliendo bien.

Existen canciones que tienen una temática que podríamos caracterizar como biográfica, nunca exhaustiva por la brevedad que imponen los acotados minutos de una canción, sin embargo nos pueden brindar en unas pocas líneas elementos relevantes sobre la vida de algún personaje.

Este puede ser el caso de “Hasta siempre” canción en homenaje a Ernesto Guevara compuesta en ritmo de guajira por el cubano Carlos Puebla. En sus versos despide al guerrillero y héroe de la revolución cubana exaltando su figura citando también momentos de su vida como combatiente en el decisivo combate de Santa Clara, acción que decidió la victoria de la lucha contra el dictador Fulgencio Batista.

Tu mano gloriosa y fuerte
Sobre la historia dispara
Cuando todo Santa Clara
Se despierta para verte.

En una chacarera, “Guerrillero Santiagueño” , Peteco Carabajal rinde homenaje, en un tono comparable a la canción de Puebla, al guerrillero coterráneo fundador del Ejército Revolucionario del Pueblo, y sin eufemismos en su interludio lo menciona con nombre y apellido: Roberto Mario Santucho.

Roberto Mario Santucho
guerrillero santiagueño
ni la muerte ni el olvido
podrán vivir en tus sueños.

En “La canción del Brujito”, el mismo Peteco elige un lenguaje más metafórico para referirse a la mayor figura de nuestro fútbol en una suerte de narración acerca del origen humilde y la genialidad futbolística y sobrenatural de Diego Maradona. Lirismo para describir un barrio pobre y su don en estos versos.

Sobre el barrial rodó la Luna
los grillos dieron la señal
y al corazón de un niño
llegó la gracia.

Por una hendija del cartón
como un silbido helado entró
un brujo que aparece
de vez en cuando.

Vamos le dijo al niño
tu sueño tiene una estrella
toma este campo libre
y esta pelota de medias.

Más que datos biográficos estas canciones nos están proporcionando una idea de cuáles fueron los sentimientos y las percepciones que tenían los contemporáneos sobre determinadas figuras de la historia. Los datos históricos propiamente dichos son escasos, pero para las intenciones de los autores no son necesarios, si, por el contrario el empleo de metáforas o adjetivos laudatorios o denigrantes que según el caso levanten o derrumben la imagen del personaje en cuestión.

El problema que aquí nos ocupa no es tanto lo que dicen las palabras literalmente sino como son interpretadas, las palabras deben servir para transmitir el sentido de las canciones.

Encontramos casos en el cual la interpretación ha sido totalmente tergiversada. Simon Firth en el trabajo anteriormente citado plantea esta situación como un

“desplazamiento” de las letras.⁸ Entre varios ejemplos que menciona, es muy significativo el del tema de Bruce Springsteen “Born in USA” (Nacido en los EEUU) canción que intentó apropiarse el Partido Republicano en ocasión de la elección presidencial de 1984. La letra del tema en cuestión es claramente de protesta, y su contenido sin duda está en las antípodas del pensamiento de los republicanos norteamericanos ya que resume una visión crítica y pesimista de los ex combatientes que habiendo crecido en la clase obrera y luego de ser enviados a pelear a Vietnam, retornan sin nada. Springsteen relata en primera persona:

Me metí en un lío en el pueblo.

Así que me pusieron
un rifle en mi mano.

Me enviaron a
un país extranjero...
para que matara
hombres amarillos. [...]

Vuelvo a la refinería
de mi pueblo.
El capataz me dice:
"Hijo, si dependiera de mí...".
Fui a la Administración
de Veteranos de Guerra.
Me dijeron:
"Hijo, ¿no lo entiendes?".

Claramente la canción expresa la desazón y decepción que encuentra este trabajador tras su vuelta de luchar en el frente, sin embargo es en el estribillo en los que puede dar lugar a esa confusión aprovechada por los republicanos ya que Springsteen repite insistentemente junto al coro “Born in USA” (nacido en los EEUU). Aquí el estribillo se transforma en una arenga triunfante dejando atrás el tono amargo del resto

⁸ Frith, Simon. Op Cit. 294

de la canción, produciendo otro efecto el de orgullo y admiración en lugar de la ironía que pretendía el autor.

En Argentina nos encontramos con un caso que se asemeja a lo ocurrido con Springteen. En nuestro país la popular canción del santafesino León Gieco “Sólo le pido a Dios” especie de plegaria antibelicista también sufrió un “desplazamiento” de su letra. Gieco compuso esta canción en el contexto de la disputa entre nuestro país y Chile por la soberanía sobre el canal de Beagle, y las islas Picton, Nueva y Lennox , situación que nos llevara al borde de un conflicto bélico. La canción que había estado prohibida por años por la dictadura militar, acusada de “pacifista” pasó a ser recomendada, durante 1982 pero ahora en el contexto de la guerra de Malvinas para su difusión.⁹ Esta irradiación compulsiva llevó al tema de Gieco a convertirse en un himno por el gran público pero al mismo tiempo, la popularidad de esta canción hizo que el cantante se sintiera utilizado por el régimen militar.

EL SONIDO TAMBIÉN ES CONTENIDO

En el tratamiento que reciben las canciones como fuentes históricas en los libros dedicados a la enseñanza de esta disciplina prácticamente no se han considerado los elementos sonoros como testimonios que nos puedan proveer de interesante información histórica, sólo se ha priorizado el texto por sobre la música. Este déficit, falta de consideración o desinterés por este aspecto podría atribuirse a que los historiadores y profesores carecen de una formación que les permita abordar desde ese ángulo a la obra musical , tratarla en su totalidad y poder advertir los datos que ellas nos puedan proporcionar.

Recordemos que todo lo que el hombre dice o escribe, todo lo que toca o fabrica nos puede informar acerca de él,¹⁰ por lo tanto los sonidos que acompañan una canción indudablemente son fuentes que nos pueden ser de interés para la investigación o la enseñanza de la historia.

⁹ Pujol, Sergio. *Rock y Dictadura. Crónica de una generación. (1976-1983)* (Buenos Aires: Corregidor. 2007) 112-113

¹⁰ Bloch, Marc. *Apología para la historia o el oficio del historiador.* (México: Fondo de Cultura Económica. 2001) 87

Volviendo a Simon Frith, en su obra ya citada, se interroga acerca de si la música en tanto música, tiene sentido.¹¹ Ritmo, melodía, estructura, tono y hasta ruido están cargados de sentido y no podemos ignorarlos cuando los tratamos como testimonios del pasado histórico. Las canciones nos proveen de datos acerca de cómo se pensaba o se sentía el hombre frente a determinado protagonista, hecho o proceso. Justamente el sonido es factor fundamental para interpretarlos.

Por ejemplo la estructura musical (sonidos ordenados de una forma particular) nos evoca los sentimientos que pueden haber tenido los oyentes. Tensión, tristeza, exaltación, serían una respuesta emocional frente a lo que se está escuchando.

Volviendo a un ejemplo anterior, “Nacido en EEUU” de Bruce Springteen, el “desplazamiento” que se produjo en la interpretación del estribillo se encuentra reforzado y en cierta medida confirmado por su textura, sección rítmica en acordes mayores dando una idea de arenga como de triunfo.¹²

Convencionalmente los acordes mayores producen un sentimiento de “alegría” mientras que los menores nos producirían el efecto contrario de “tristeza”. No sería este el caso de la “Marcha Peronista”. La introducción comienza con un redoble para dar lugar a una entrada triunfante de los vientos, muy semejante a una música cinematográfica cuya melodía canta sobre un acorde menor “Los muchachos peronistas, todos unidos triunfaremos...”

Las canciones no pueden ser consideradas independientemente de la interpretación que hacen los artistas. En este caso es fundamental la audición de la obra, debemos prestar atención justamente a cómo se dicen las palabras y cómo se expresa el mensaje de la canción que hemos elegido como fuente. Tomaré como ejemplo al cantautor brasileiro Geraldo Vandré famoso por su himno antidictatorial “Para que no digan que no hablé de las flores”. En sus composiciones de carácter nordestino, el modo de cantar, la armonía modal y la utilización de solo dos acordes nos transmiten la monotonía y la angustia traduciendo en sonidos la gravedad que denuncia del pobre y postergado nordeste de Brasil. Aquí el canto es en tono de “lamento”.¹³

En “El visitante” de Almafuerte, canción de homenaje y a la vez de denuncia de la situación de olvido que sufren los ex combatientes de Malvinas, el sonido metalero y la voz poderosa de Ricardo Iorio ponen profundidad, fuerza y dramatismo describiendo

¹¹ Frith, Simon. Op. Cit. 190

¹² Frith, Simon. Op. Cit. 295

¹³ De Campos, Augusto. *Balance(o) de la bossa nova y otras bossas*. (Ciudad autónoma de Buenos Aires: Editorial Vestales. 2016) 94

los tormentosos pensamientos que sufrieron aquellos que pelearon en las islas y el fantasma de la muerte que regresa.

Recordando el mal momento
atrincherado en tu habitación;
soledad, humo y penumbras
despertares de ultratumba.

La canción que fue parte de la banda de sonido de la película homónima de Javier y Marcos Olivera, necesariamente es “música dura para el duro tema de los sobrevivientes de Malvinas.”¹⁴

Apocalipsis del sustento interior
andar sin encontrarle alivio al tormento
desesperante, mórbida aflicción
del visitante y su castigo.

En el “Ángel de la bicicleta”, canción de León Gieco y Luis Gurevich en homenaje al militante social Claudio Pocho Lepratti, asesinado por la policía santafesina durante la crisis del 2001 el tratamiento musical del tema es sobre una base de “cumbia villera”, variante local de este ritmo surgido en Colombia, representativo y muy escuchado por entonces en los barrios populares de Argentina. En la grabación como invitados participan “Los Pibes Chorros” principales exponentes de este subgénero de la cumbia. La elección de esta estética en el sonido sobre el que se desarrolla la canción no es caprichosa, “el espíritu de la canción [...] pedía el swing de una cumbia villera”¹⁵

Existen otros numerosos ejemplos, como el del “Ángel de la bicicleta” en los cuales el tratamiento musical, el arreglo con el cual se ha encarado la composición resulta inseparable del sentido que nos proponen las letras. En “Octubre, mes de cambios” canción de Roque Narvaja sobre un ritmo de huayno en su intermedio instrumental, la quena de Uña Ramos y el charango interpretado por el propio Roque

¹⁴ Ramos, Sebastián. “Una declaración universal” La Nación, 10 de octubre de 1998, sección Entretenimientos.

¹⁵ D’Addario, Fernando. “Yo era un hombre bueno” .Rolling Stone, agosto 2005,

dan un clima de una época, en la cual en nuestro continente las transformaciones estaban prontas a llegar.

Es Octubre quien manda en la calle
Son los tiempos que deben llegar
Es América toda una madre
De su vientre saldrá el Salvador
Que nos guiará...

LA MÚSICA POPULAR EN LOS MANUALES DE HISTORIA.

En el proceso de enseñanza-aprendizaje de la historia, sin duda un recurso muy utilizado es el libro de texto. Éste es un instrumento que facilita al docente cumplir con el currículum, y en sí mismo contiene distintos recursos paratextuales (imágenes, documentos escritos, gráficos, etc), que pueden funcionar como una excelente síntesis y compendio de los contenidos con el nivel y la autoridad necesarios para realizar una tarea que cumpla con el mínimo de nivel científico que esta asignatura requiere. Otro aspecto a favor del empleo de manuales en el aula es la disponibilidad que tenemos en algunos establecimientos del nivel secundario ya que numerosas escuelas cuentan con un número importante de dichos textos.

En nuestra práctica como docentes de historia en el aula, una preocupación frecuente es encontrar recursos y entre ellos las fuentes que nos permitan una mejor labor en la clase.

La música popular no ha sido, a diferencia del cine y la literatura un recurso muy utilizado en el estudio y la enseñanza de la historia. Una recorrida por la mayoría de los libros de texto del nivel secundario editados en nuestro país nos permitiría comprobar en primera instancia que este recurso no parece haber merecido gran interés por los autores, mientras que si encontramos profusamente, como ya señalara anteriormente páginas dedicadas al cine y en menor medida a la literatura.

En algunos de estos textos encontramos breves menciones al tango para tratar la década del 30 en nuestro país, tal vez una imagen de Gardel que ilustre la página y un breve epígrafe con una mínima información.¹⁶ En otros manuales podemos advertir incorporada información más relevante como el origen de este género musical, la

¹⁶ Basualdo, Victoria y otros. *Historia de la Argentina. Desde los pueblos originarios hasta la actualidad.* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Kapelusz Editora, 2013) 262

mención de algunos representantes, y la temática de las letras¹⁷ La revolución juvenil en los 60 y sus expresiones musicales están presentes en casi todos los textos. Los Beatles, Bob Dylan, los festivales como Monterrey o Woodstock, algunas letras de los autores de esa época, acompañan las páginas dedicadas a la rebelión de la juventud que se dio durante la segunda posguerra. El Rock Nacional también aparece en casi todos los textos, tal vez por su contemporaneidad con los autores de la mayoría de estos libros, información sobre sus orígenes a mediados de los 60' con sus bandas fundadoras como Los Gatos, Manal, Almendra, los 70 con la figura excluyente de los Sui Generis, y los 80 con la carreras solistas de Gieco y Charly García y una serie de letras comprometidas con la realidad de entonces. (No bombardeen Buenos Aires, Sólo le pido a Dios, Reina Madre., Aquellos soldaditos de plomo).

De los textos consultados sólo uno se ha ocupado en incluir la música popular en cada contexto histórico político y cultural. Nos estamos refiriendo a “Historia. La Argentina del siglo XX” de los autores María E. Alonso, Roberto Elisalde y Enrique Vázquez publicado por la editorial Aique. Este texto que abarca el período que va desde 1930 hasta el año 1995 al concluir la primera presidencia de Carlos Menem. En gran parte de sus capítulos encontramos un acertado tratamiento de los aspectos culturales del período en cuestión. Dedicó una extensión considerable y apropiada para un libro de nivel secundario al origen y desarrollo del tango durante la década del 30. Menciona tangos como Yira yira, descriptivos de la realidad y el sentimiento pesimista de la época, incluyendo un análisis del historiador Galasso sobre dicha obra.¹⁸ Muy interesante es la mención que hacen ya para la década del 40 de cultura de los sectores populares y la irrupción del folclore traído por las masas desde el interior, señalando la importancia de “cantores” populares como Antonio Tormo.

Para la década del 60 manifestaciones juveniles de carácter “pasatista”, como “el Club del Clan” también son consideradas relacionándolas con el boom de la televisión destacando el papel que jugaron los medios de comunicación y los sellos grabadores a la hora de “construir” ídolos populares como Palito Ortega.¹⁹

El rock nacional encuentra en un par de capítulos un considerable y merecido espacio reconociendo su papel como constructor de identidad de los jóvenes a partir de mediados de los 60 y también como un instrumento de resistencia frente a los gobiernos

¹⁷ Friedmann, Germán. *Historia Argentina contemporánea*. (Buenos Aires, Puerto de Palos, 2001) 153

¹⁸ Alonso, María Ernestina, Elisalde, Roberto y Vázquez, Enrique C. *Historia: La Argentina del siglo XX*. (Buenos Aires: Aique, 1997) 32

¹⁹ Alonso, María Ernestina, Elisalde, Roberto y Vázquez, Enrique C. Op. Cit. 123-124

autoritarios que se sucedieron en nuestro país. Letras como la “Marcha de la Bronca” de Pedro y Pablo, y “Aprendizaje” de Sui Generis testimonian parte de ese “cancionero rebelde” que aportaron nuestros roqueros.

El nuevo folclore argentino y su renovación con figuras como Mercedes Sosa, Horacio Guarany, César Isella y Armando Tejada Gómez aparecen en un contexto cultural de rebeldía, cuestionamiento y transformación de la sociedad. La letra de “Cuando tenga la tierra” (D. Toro-A. Petrocelli) resume ese espíritu de cambio con un tópico tratado en muchas obras folclóricas de los 60 y 70, la tenencia de la tierra.

Propuestas de actividades en las que se involucren canciones populares más bien son escasas. La mayoría están referidas a la década del treinta, análisis de las letras de tangos como “Al mundo le falta un tornillo”, y “Pan” con guías en las que se proponen preguntas acerca del contexto económico, sentimientos, cambios de valores, y transformaciones sociales en un análisis que sólo se limita al contenido de las letras y no a lo musical.

Encontramos algunas propuestas de trabajo con temáticas correspondientes a la historia siglo XIX en Argentina especialmente referidas al período rosista con algunas zambas y cielitos que glorifican la figura de Juan Manuel de Rosas y a algún que otro caudillo. Sólo unas pocas preguntas que interrogan sobre elementos del rosismo que se evidencian a través de sus versos o propuestas de cruzar esta información con otros artes como el pictórico.²⁰

A modo de síntesis y conclusiones producto de esta revisión de los textos escolares en la cual indagamos cuál es el lugar que ocupa la Música Popular como recurso para el proceso de enseñanza-aprendizaje de la ciencia histórica queremos señalar:

- a) La música popular, como recurso en comparación con la cinematografía, imágenes (cuadros, grabados, fotografías), fuentes escritas y gráficos ocupa poca atención de los autores.
- b) El poco interés o desconocimiento de esta manifestación cultural como fuente histórica lo podemos atribuir a un déficit en este tema en la formación de los docentes.
- c) Existe una coincidencia al incluir al tango en los contenidos y en las actividades para tratar la década del 30 o el rock nacional para los 60 y 70

²⁰ Campos, Esteban, Galliano, Alejandro y otros. *La expansión del capitalismo y la formación de los estados nacionales en América Latina.3* (Buenos Aires, Estrada, 2013) 102

mientras que canciones pensadas como instrumentos políticos de comunicación, difusión, o simple registro de los hechos no haya sido tomada en consideración por los autores, un ejemplo claro lo representan los cantos de la Revolución Mexicana.

d) El análisis y el trabajo de fuentes sólo está limitado al contenido de las letras, la interpretación del aspecto sonoro no es estimado.

e) Poca presencia de la canción como un recurso motivacional para introducir al alumno en los contenidos temáticos.

LA MÚSICA POPULAR EN EL AULA. PROPUESTAS DE TRABAJO.

LAS MARCHAS PARTIDARIAS.

Sin lugar a dudas la “Marcha Peronista” símbolo incuestionable del movimiento Peronista debe haber sido una de las melodías más cantadas, tarareadas y escuchadas del acervo musical argentino. Ya sea en su versión completa cuando la entonan militantes políticos o sindicales a viva voz y con dudosa afinación como en su versión futbolera en la que su estribillo muta en un “Dale campeón”. Si bien la “marcha” cuenta con infinidad de grabaciones con interpretaciones que van desde el tango, chamamé, pasando por el heavy metal y hasta el “remix” que “deejays” propalan a lo largo de las discotecas de nuestro país, la cantada por Hugo del Carril, estrenada un 17 de octubre de 1949, junto a un coro no identificado y la Orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal dirigida por el maestro Domingo Marafiotti ²¹ es el arreglo clásico que pervive en nuestra memoria.

Marchas y canciones partidarias, en suma el canto político en sus diferentes expresiones existen en las diferentes culturas políticas. Al calor de las luchas revolucionarias se compusieron y se entonaron canciones que pasaron a la posteridad y se constituyeron en himnos que expresaron ideología. Sin duda las melodías y letras inmortales de “La Marsellesa”, himno de Francia desde la época de la Revolución y la “Internacional”, letra escrita por un obrero francés durante la comuna de París y musicalizada años más tarde se constituyeron en clásicos de la canción política de todos

²¹ Adamovsky, Ezequiel y Buch, Esteban. *La marchita, el escudo y el bombo*. (Buenos Aires: Planeta, 2016) 86-87

los tiempos que se “oficializaron” como himnos de movimientos democráticos y revolucionarios. Sin embargo no debemos pensar que solamente estas fuerzas políticas crearon obras musicales que se convertirían en símbolos que representarían su identidad política, el fascismo italiano y el nazismo alemán se valieron también de una considerable cantidad de composiciones musicales para la difusión, la reafirmación y unificación ideológica, para ello valga como ejemplo “Giovinezza” (Juventud) himno fascista y “Bandera en alto”, himno del Partido Nacional Socialista Obrero Alemán.

Si nos remontamos a los comienzos de nuestra historia independiente el “Himno Nacional Argentino” conocido originalmente como “Marcha Patriótica”, fue compuesto en el fragor de la guerra de la independencia contra España, de allí el contenido independentista y anti español de la primera versión. A comienzos del siglo XX al “cancionero patriótico” se le irán sumando obras como “Marcha de San Lorenzo”, de Carlos Benielli y Cayetano Silva cuyos versos rinden homenaje a la heroica acción del general San Martín en el bautismo de fuego del Regimiento de Granaderos y el “Himno a Sarmiento”, de Leopoldo Corretjer canción que glorifica la polémica figura de Domingo F. Sarmiento. La oficialización de su ejecución en actos y eventos escolares, significará también la utilización pedagógica de las canciones patrióticas.

La década del 20 nos traerá la marcha de un partido político con “Adelante radicales” basada en una melodía italiana, también inspiradora de cánticos futboleros. Es una canción de campaña, glorificando la figura de su máximo líder Hipólito Yrigoyen y el lema de Alem “que se rompa y no se doble.”

En las décadas del 30 y 40 nos encontraremos con una especie de boom o moda de las marchas. Es así que se escribirán canciones sobre profesiones y todo tipo de instituciones, algunas con más suerte que otras lograrán repercusión como la “Canción del estudiante” y otras pasaron al olvido como “La canción del referí”. En este contexto de auge de obras conocidas como “marcha canción” en el año 1949 es compuesta la “Marcha los Muchachos Peronistas”

UN EJEMPLO. LA MARCHA “LOS MUCHACHOS PERONISTAS”

La propuesta en este caso es la utilización de la canción como fuente histórica y recurso en el aula para desarrollar y trabajar sobre un determinado período de nuestra historia, el Peronismo en la etapa comprendida entre los años 1943 hasta 1955.

Como elemento de motivación nos podemos referir a la canción en la introducción al tema, al ser una melodía conocida, popular y hasta familiar para los

alumnos, puede resultar un buen efecto “disparador” para rastrear saberes previos de los estudiantes. Podemos adelantar algunas características de la canción y señalar la importancia de la misma como símbolo de esta fuerza política y una trascendencia que llega hasta el presente. La actividad específica propuesta para este contenido , se relaciona con algunas temáticas específicas del peronismo que están presentes en la Marcha como la política social y económica, el ejercicio del poder y el culto a la personalidad del líder.

- I. El trabajo en el aula puede iniciarse con una audición de la canción preferentemente en su versión original, ya que este arreglo e interpretación facilitarán el análisis.
- II. Presentación de una guía que se responderá en base al contenido de la letra, la música y la utilización de material complementario.
 - 1) Realizar una breve biografía de los autores y del intérprete de la obra.
 - 2) Transcribir todos los versos que refieran al culto de la personalidad del líder. ¿cómo describen al líder?
 - 3) ¿a qué principios sociales se refiere la letra? Mencionar ejemplos.
 - 4) Explicar el significado de la expresión “combatiendo al capital”
 - 5) Según tu opinión ¿Cuál es la intención de incluir la frase “Por esa Argentina grande con que San Martín soñó, es la realidad efectiva que debemos a Perón.”
 - 6) Escuchar la versión de la marcha “Los muchachos peronistas” cantada por Hugo del Carril. Prestar atención a los distintos elementos musicales. (voces, instrumentación, estructura) Realizar un comentario tratando de relacionarlos con los distintos aspectos vistos en clase sobre el peronismo del período 1946-1955.

LOS CORRIDOS MEXICANOS Y LA REVOLUCIÓN

“Desde el punto de vista histórico, los "corridos" son el archivo de la lucha; fueron guardando la importancia de cada día, la toma de las ciudades, las derrotas., la caída de los caudillos, los asesinatos, la promulgación de los "planes", la repartición de las primeras tierras, todo lo que forma el cuerpo de incidentes y de ideas de los años 1910- 1924. Estamos hablando del itinerario doloroso del pueblo, travesía de amarguras y de vergüenzas, un ideal lejano e incompleto, como

siempre.”²²

Con estas palabras a modo de conclusión el historiador mexicano de la Revolución Baltasar Dromundo, en un artículo sobre los corridos revolucionarios nos fundamenta el carácter y la importancia que les corresponden como fuentes históricas a estas manifestaciones del canto popular y folclórico mexicano.

El corrido es una manifestación musical originaria de las áreas rurales de México, situándolo en el siglo XVIII. Mucho se ha discutido acerca de su origen hispánico, mestizo o indígena, disputa que excede la extensión y el objetivo del presente trabajo. Desde comienzos del siglo XIX, se conservan testimonios de corridos compuestos para el movimiento independentista en los cuales se menciona al libertador Cura Hidalgo y también algunos compuestos durante la intervención francesa.²³ El corrido ya en sus comienzos fue un vehículo para expresar lo local frente a lo extranjero pero también un instrumento de lucha, crítica y resistencia.

[...] “diez hombres armados y los carceleros
pegaron el grito con valor
para defender la nación del yugo español.” [...] ²⁴

Los corridos fueron un vehículo para la divulgación y comunicación para ciertas facciones, también actuaron como un reproductor de códigos y sistemas de valores de ese momento. Estas canciones sirvieron como un elemento que contribuyó a levantar la moral de los combatientes y a afianzar su identidad diferenciándolo del enemigo, muchas veces ridiculizado. Existe una profusa producción de corridos en los cuales la intención es transmitir valores. También oficiaron como un instrumento de formación y comunicación para amplios sectores de la población en condición de analfabetos cumpliendo también un objetivo de propaganda de los líderes revolucionarios como Villa o Carranza.

La Revolución Mexicana no se resumió en un himno que identificara este tortuoso proceso sino que se expresó en una multiplicidad de canciones populares

²² Dromundo, Baltasar. “Los cantos de la Revolución Mexicana” *Revista de la Universidad de México*. 9 (Julio, 1931) 222

²³ Lira-Hernández, Alberto. “El corrido mexicano, un fenómeno histórico-social y literario” *Contribuciones desde Coatepec*. 24 (enero-junio, 2013) 33-34

²⁴ Lira-Hernández, Alberto. Op. Cit 34

“gritos a la altura de la angustia y del hambre”²⁵ que reflejaron la lucha revolucionaria y a sus protagonistas.

Actualmente existen distintos subgéneros que han alcanzado una notable popularidad como los “narcocorridos” que como antes narraron las acciones de héroes y villanos de la Revolución ahora lo hacen de los protagonistas del mundo del tráfico de drogas.

LA REVOLUCIÓN MEXICANA A TRAVÉS DE LOS CORRIDOS.

Para esta actividad hemos hecho una selección de corridos. (La cucaracha, Adelita, El soldado, corrido de Pancho Villa, carabina 30-30, Máquina 501, Soldado Revolucionario, El siete Leguas, El adiós del soldado, Nuestro México Febrero 23, Gabino Barrera, El mayor de los Dorados)

- I. Como introducción y motivación para el tema de la Revolución Mexicana en el aula proponemos la audición del estribillo de la versión original de “La cucaracha”

"La cucaracha, la cucaracha
ya no puede caminar.
porque le falta, porque le falta
mariguana que fumar."²⁶

Evidentemente los alumnos tienen un conocimiento de la melodía y letra identificándola como una canción infantil tradicional, ante la sorpresa inicial debido a ese cambio en el estribillo, se les aclara a los estudiantes el verdadero sentido de la expresión “...porque le falta mariguana que fumar”.

- II. Elaborar un trabajo escrito acerca de la Revolución Mexicana y los corridos en base a la siguiente guía de análisis.
 - 1) Seleccionar por lo menos 4 corridos de la lista propuesta.
 - 2) Buscar información y explicar las características de este género musical.
 - 3) Ubicar en contexto histórico de cada uno. ¿a qué aspectos de la revolución se refieren?

²⁵ Dromundo, Baltasar. Op. Cit 214

²⁶ Dromundo, Baltasar. Op. Cit 316

- 4) ¿Qué protagonistas son mencionados? ¿qué actuación tuvieron en la Revolución?
- 5) Mencionar cuáles son las críticas o virtudes que destacan de cada uno.
- 6) Sobre un mapa de México señalar los lugares geográficos mencionados en las canciones.

AMÉRICA LATINA Y LA CANCIÓN DE PROTESTA.

“Canción de protesta”, “canción testimonial”, “nueva canción” o “canción de autor” han sido las diversas denominaciones que investigadores, periodistas y hasta el mercado han empleado para referirse a aquel tipo de canciones que por su temática y contenido tuvieron como objetivo la difusión de ideologías en tiempos de cambio, ya sea nacionalistas, revolucionarias o anti imperialistas levantadas por muchos procesos identificados con una izquierda en ascenso. Este contexto histórico político ubicado principalmente a partir de la década del 60 con el triunfo de la Revolución Cubana, el proceso de modernización que iniciara Brasil y que truncara un golpe de estado así como distintos procesos nacionales que se vieron interrumpidos por el avance militarista en toda América Latina en concordancia con la doctrina de Seguridad Nacional impulsada desde los Estado Unidos, dan lugar a una corriente cultural de denuncia, resistencia y crítica al sistema capitalista y sus instituciones. Artistas como Violeta Parra, Víctor Jara, Quilapayún, e Inti Illimani de Chile, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, de Argentina, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa y los Olimareños de Uruguay, Alí Primera, Soledad Bravo y Gloria Martín de Venezuela, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Caetano Veloso y Gilberto Gil en Brasil, Carlos Puebla, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés entre otros darán cuenta de la transformación que lleva a comprometerse con la canción constituyendo un movimiento que se conocerá como la “Nueva Canción Latinoamericana”.²⁷ En los Estados Unidos se produjo paralelamente un proceso en el cual la canción también sufrió una renovación. Los 60 se encontraron con un “renacimiento” del cancionero folk dando lugar a nuevas estrellas del género como Joan Báez, siguiendo la tradición de canciones que narraban las luchas sindicales, juicios a esclavos negros fugitivos o partidarias de la causa de los republicanos españoles. Es Bob Dylan quien con temas como “Blowin in the wind” y “The times are

²⁷ Velasco, Fabiola. “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición.” *Presente y Pasado. Revista de Historia*.27. (enero-junio. 2007) 145

a changin” abordan las nuevas temática de los derechos civiles, la guerra nuclear y el mundo de la juventud y sus conflictos.²⁸

España también tendrá su movimiento de la “Nueva Canción” en las décadas del 60/70 jugando un importante papel político anti dictatorial que se veía en las reivindicaciones regionales y de identidad lingüística, esto era evidente en los cantantes de regiones como Cataluña, el país Vasco, Galicia, Asturias y Aragón.²⁹

Un hito de la canción de protesta Latinoamericana será el Festival de la canción de protesta de 1967, organizado por la Casa de las Américas en Cuba momento en el cual se establecieron algunas líneas que confluían en entender que su música debía ser un instrumento de apoyo a los movimientos revolucionarios de izquierda y los procesos de liberación de América Latina y del Mundo. Un ejemplo de esta tendencia fue el apoyo que los artistas manifestarán hacia la Revolución Cubana, acción que se plasmará en la composición de numerosas obras laudatorias de los protagonistas de esa lucha, en especial de Ernesto Guevara, y de los distintos momentos del proceso revolucionario en la isla.

LA REVOLUCIÓN CUBANA Y SUS PROTAGONISTAS A TRAVES DE LA CANCIÓN DE PROTESTA.

A través de una serie de canciones se propone tratar la temática de la Revolución Cubana, sus protagonistas, la situación previa, la lucha revolucionaria, las transformaciones (educación, salud, comités de defensa, etc), la relación con los Estados Unidos.

Para la actividad sugerida hemos seleccionado varias canciones de Carlos Puebla (Cuba), Víctor Jara (Chile) y Rubén Ortiz, fundador del grupo mexicano “Los folkloristas”.

Canciones propuestas.

De Carlos Puebla “Hasta siempre”, “Canto a Camilo”, “Y en eso llegó Fidel”, “Todo por la Reforma Agraria”, “El comité de defensa”, “Por allí vinieron”, “El son de

²⁸ Torres Blanco, Roberto. “Canción Protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico.” *Cuadernos de Historia contemporánea*. 27. (2005) 222-223

²⁹ Torres Blanco, Roberto. Op. Cit. 230-231

la alfabetización” “Rompiendo las relaciones” “Diez serán”. De Víctor Jara. “El aparecido” De Rubén Ortiz. “Zamba del Che”

- I. Se le solicita a los alumnos previamente escuchar las canciones sugeridas y copiar las letras de las mismas. Éstas se encuentran en la web sin mayor dificultad.
- II. Responder la siguiente guía de análisis.
 - 1) ¿Cuáles son los protagonistas de la Revolución que se mencionan en las canciones propuestas? Transcribir frases que los caractericen. ¿qué valores les atribuyen? Buscar información que fundamente o refute la apreciación que han hecho los autores acerca de estas figuras.
 - 2) A través de las canciones. ¿Cómo podrías narrar las transformaciones más significativas de la Revolución? Transcribir los versos que consideres más relevantes.
 - 3) Hacer una lista de los momentos de la Revolución citados en las canciones. Redactar un comentario de cada uno empleando información complementaria.
 - 4) Buscar información acerca de los siguientes géneros o estilos de la música cubana: son, bolero, guajira, guaracha y rumba. Señalar cuáles son los elementos característicos de cada uno. ¿Las obras seleccionadas para el trabajo a cuál de estos géneros corresponde?

Bibliografía

- Adamosvsky, Ezequiel y Buch, Esteban. *La marchita, el escudo y el bombo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta. 2016
- Alabarces, Pablo. “Música popular, identidad, resistencia, y tanto ruido (para tan poca furia)”. *Revista Transcultural de Música*. Número 12, julio. Barcelona. 2008.
- Andújar, Andrea, Carabajal, Benjamín y otros. *Historia. Argentina y el mundo. La segunda mitad del siglo xx*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Santillana. 2017
- Andújar, Andrea, Morichetti, María y otros. *Historia. Argentina y el mundo. La primera mitad del siglo xx*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Santillana. 2010
- Basualdo, Victoria y otros. *Historia de la Argentina. Desde los pueblos originarios hasta la actualidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Kapelusz Editora. 2013
- Friedmann, Germán. *Historia Argentina contemporánea*. Buenos Aires. Puerto de Palos. 2001
- Benedetti, Mario. *Daniel Viglietti*. Gijón: Ediciones Júcar. 1974
- Campos, Esteban, Galliano, Alejandro y otros. *Historia 3. La expansión del Capitalismo y la formación de los estado nacionales en América Latina*. Buenos Aires. Estrada. 2013
- Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino .1920-1970: identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa. 2012
- Covián, Marcelo y Rosenstone, Robert. *Los cantos de la conmoción. (Veinte años de rock)*. Barcelona. Tusquets. 1974
- D’Addario, Fernando. “Yo era un hombre bueno” .Rolling Stone, agosto 2005,
- De Campos, Augusto. *Balance (o) de la bossa nova y otras bossas*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Editorial Vestales. 2006.
- Dromundo, Baltasar. “Los cantos de la Revolución Mexicana”. *Revista de la Universidad de México*. México. Julio. 1931
- Frith, Simon. *Ritos de la interpretación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Paidós 2012
- Goialde Palacios, Patricio. “Música popular/ músicas urbanas: introducción”. *Musiker. Cuadernos de música*. Sociedad de estudios vascos. Número 20. 2013
- Gonzalez, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical. 2007
- Lira-Hernández, Alberto. “El corrido mexicano, un fenómeno histórico-social y literario” *Contribuciones desde Coatepec*. Número 24. Toluca. Enero-junio. 2013.

- Marchini, M. Darío. *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad. (De la utopía a la persecución y las listas negras en Argentina 1960-1983)*. Buenos Aires. Catálogos. 2008
- Motta, Nelson *101 canções que tocaram o Brasil*. Río de Janeiro. Estação Brasil. GMT Editores. 2016
- Olivera, Ruben. “Identidad nacional y música en América Latina”. *Brecha*. Montevideo. 1992
- Pujol, Sergio. *Rock y Dictadura. Crónica de una generación. (1976-1983)* Buenos Aires. Corregidor. 2007
- Ramos, Sebastián. “Una declaración universal” *La Nación*, 10 de octubre de 1998, sección Entretenimientos
- Torres Blanco, Roberto. “Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*. Número 27. Madrid. 2005
- Velasco, Fabiola. “La Nueva canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición”. *Presente y Pasado. Revista de Historia*. Número 23. Mérida. 2007