

# EDUCACIÓN PARA UNA ESTÉTICA MUSICAL DE TRANSFERENCIA

Gabriel Castillo F.  
Doctorando  
Universidad De La Sorbonne.

La subordinación de la estética tradicional de la música a una analítica tonal, explica en gran medida su negligencia crítica para acceder a la especificidad diversa de sistemas de sentido que define la personalidad musical social en las sociedades americanas. La aptitud de una estética para ensanchar su registro de sentido depende de la capacidad y de la vocación en la educación musical de crear útiles de transferencia eficaces para la adecuación de la escucha a la manufactura sonora.

The traditional aesthetics of music subordinated to a tonal analytics clears up, to a great extent, its critical negligence to achieve the varied specificity of sense systems, defined in American societies by the social and musical personality. The ability of aesthetics to widen its sense record, depends on the musical teaching skills and aptitudes to create effective transference tools for adjusting listening to sound production.

La divergencia de tradiciones técnicas de composición que revela la historia de los estilos musicales en Europa, sobre la cual se apoya la tesis de la elitización progresiva de una música *docta* respecto de una música *popular* –que a la par del desarrollo de la industria cultural se mutará en *música de masas*– no es equivalente a la coexistencia de sistemas musicales de sentido distintos, incluso opuestos, que es posible apreciar en América.

La tonalidad opera aún como el gran paradigma musical de Occidente, aunque ello se exprese bipolarmente en una crisis caracterizada por un flujo extremo entre los principios de asimilación y de diferenciación. Por una parte, ella se manifiesta en reducción regresiva del arquetipo, erigida como bien de consumo fetiche por la industria cultural. Por otra, ella expresa la diferenciación al infinito como afirmación del paradigma por la instauración de su negación sistemática.

La comprensión de su evolución cismática induce a abandonar la dicotomía tradicional *etnocentrismo de clase y celebración populista* por una dicotomía doble, caracterizada por una disimetría interna entre el culto del repertorio *clásico* y la autarquía de la creación *docta* y por una oposición externa entre composición *docta* y producción *popular* (Menger 76-9). Esta última, identificada nominalmente en dichas sociedades a la idea abstracta de *masa*, posee una naturaleza heterónoma. Su razón de existir, social y artística está sometida a la demanda que se expresa y produce continuamente en el recurso a técnicas y a temas musicales y literarios inmediatamente accesibles, infinitamente variados y, sin embargo, siempre familiares. El mo-

tor de su desarrollo es su capacidad de extender la necesidad de placer inmediato y de renovar la satisfacción por el juego de la concurrencia artística, económica y tecnológica entre los productores (Menger 78).

La escucha y la manufactura musical son recíprocas. La manufactura se hace siempre a la medida de la escucha y la escucha está determinada por la calidad de su vínculo con una tradición de manufactura. El enunciado funciona, pero requiere, a escala social real, una nueva profundidad. En realidad, en ella, éste se realiza en una malla de interrelaciones en que escuchas diversas afectan (y se afectan por) diferentes formas de manufactura, a través de una dinámica tan intrincada como aquella que determina el intercambio permanente de información en el seno de la sociedad. Esta dinámica determina el flujo de transferencias que definen una personalidad musical social. Personalidad que se destila de una formación que atañe a la totalidad, sin perjuicio de una educación musical deliberada y al margen de la escucha de las *grandes obras maestras*. Ella se forma más bien por la sedimentación perceptual de una masa de producciones anónimas pero eficaces, que modelan nuestra matriz de recepción auditiva; adquisiciones cotidianas, automatismos que nacen de la frecuentación constante e irreflexiva de un conjunto de obras secundarias que forman un ciclo histórico y cultural (Francès 7).

Por su parte, la analítica tonal de la academia manufactura a la medida de lo que oye y lo que oye se oye como altura, duración, intensidad y timbre. En la tradición musical de las sociedades centrales de Occidente, aquella a la que la tradición americana adhiere sin pertenecer enteramente, no es posible producir un gesto audible, sin comprometer estos cuatro elementos.

En términos históricos, el estatuto de estos parámetros de escucha y manufactura, varía. A decir verdad, hasta mediados del siglo XIX, sólo tres de estos elementos, altura, duración e intensidad, constituyen materiales orgánicos, mientras que el timbre aparece como una dimensión externa y estable, aceptada como aditamento o terminación. Particularmente, en lo que concierne la definición de agrupaciones de instrumentos por familias y los estilos de orquestación. Pero la preeminencia de las tres variables antes mencionadas en desmedro del timbre había llegado a su apogeo sobre fondo de una transformación mayor: aquella que se hace convención en el siglo XVIII y que opera un fantástico cambio en el sistema de sentido del espacio auditivo y compositivo. Me refiero a aquella que catalizada por la invención del melodrama, troca la horizontalidad del contrapunto por la verticalidad de la armonía y que impone a la escritura una geometría euclidiana, que consolida el lenguaje interválico en la configuración de melodías, estructura armónica y ritmo.

El timbre hace su entrada al siglo XX con una nueva autonomía y se emancipa lentamente en un proceso que pareciera estancarse a finales de los setenta. En la primera mitad del siglo se vuelve recurso consciente, aunque a partir de la interválica tonal. Se le añade luego la exploración física del "instrumento" y finalmente se extiende a toda organización sonora de lo audible con el desarrollo de la membrana y de la informática.

La química y la matriz de la escucha que está en la base de tal tradición viaja a América en el modelo cultural del conquistador y se reproduce con la artesanía compositiva del barroco siguiendo una serie de sistematizaciones hoy difusas, vinculadas a la polifonía modal hispánica y, a través de ella, a otras formas tan ancianas como difíciles de discernir, de raigambre Al-Aldaluz.

La institucionalidad ilustrada que se consagra durante el período de emancipación administrativa de las colonias ibéricas introduce las variables sociohistóricas que permiten la comprensión crítica de las sociedades americanas del siglo XX. En el campo del arte, el cambio de rumbo en la asimilación de modelos externos dará lugar a una problemática particular. A diferencia de las ideas, la incorporación de nuevas técnicas de producción simbólica necesitaba de un período de adaptación mucho más largo. Fuera de la renovación de los materiales, el abandono del barroco por la adopción de nuevos estilos obligaba al dominio en bloque de los sistemas de sentido que hacían posible un estatuto diferente para el arte. Además esta adopción se produce en el instante en que el arte de los países imitados, que comenzaba a alejarse de los criterios neoclásicos, ve acrecentarse su autonomía. Aumento de autonomía que, dicho sea de paso, se producirá a la par de una elitización creciente que separará cada vez más a los estilos identificados a lo *popular* y luego a las *masas*.

En América, el intento de asimilación de tal proceso dio a luz un híbrido; no existiendo una correspondencia real entre las clases sociales de los países industriales y las de los países sudamericanos neofeudales, el arte europeo fue considerado como un todo acordado en administración a los grupos gestionarios dominantes, mientras que el rol europeo de *arte popular* fue asumido, siempre bajo el dictado oligarca, por gran parte de los circuitos de producción simbólica de origen barroco.

De este modo, la incipiente taxonomía estética, más que estética fue sociológica. Incluso algunas técnicas barrocas estrechamente ligadas a la aristocracia colonial perdieron su estatuto en desmedro de un arte cuyo linaje de origen era bastante dudoso: estilos mestizos de diseño y de ornamentación en arquitectura reemplazados por falsos mármoles neoclásicos; polifonía litúrgica reemplazada por sonos militares y ópera italiana; arte de superposición religiosa reemplazado por un arte de realismo épico.

En el terreno musical esta situación no pudo generar una reacción sino al fin de siglo; en el momento en que la acomodación da sus primeros frutos y en que aparecen en escena los primeros compositores *modernistas*. Ya no los viejos compositores artesanos, casi anónimos, de las catedrales coloniales, sino compositores nacionales, la mayor parte de ellos formados en Europa y bien dispuestos a hacer valer la paternidad de sus obras. Con un dominio correcto de la escritura romántica germana –y más tarde del impresionismo francés–, su primera reivindicación fue la de levantarse contra la ópera italiana que se había extendido en las principales ciudades americanas como primer sustituto ilustrado del espectáculo colectivo-musical barroco.

La tradición musical escrita, en muchos sentidos toda una novedad, fue implantada, difundida y renovada en América por las instituciones académicas que

comenzaban a crearse en torno a los primeros compositores modernistas. Las instituciones patrimoniales y guardianas de este código cultural europeo, que durante la colonia estaban ligadas a la Iglesia Católica y que habían experimentado un vacío de setenta años después de los movimientos independentistas, se reperfilaron en la formación de conservatorios nacionales fundados, en su mayoría, en los últimos años del siglo XIX. La tradición de escritura que, respecto de las nuevas encrucijadas de poder, parecía la única destinada a legitimar la existencia de una cultura musical, era sin embargo la más débil de las tradiciones musicales. La más débil ante una tradición oral que, diferente en esencia, se había desarrollado hasta alcanzar una gran complejidad en sus implicancias sociales. Paralelamente, las múltiples corrientes musicales que integraban lo que de un modo general y simplificador tiende a llamarse *mundo popular*, aquellas que no contaban ya más con el arbitrio de las instituciones coloniales, se habían estrechado en su intercambio para llegar a productos muy homogéneos en su hibridación. Según Orrego Salas, una suerte de *confrontación* tuvo lugar entre las clases subalternas "entre el indígena y el criollo y entre ambos y el negro", de la cual surgieron "especies musicales híbridas de una notable originalidad y de un valor regional". Por otra parte, se trataba de un "fenómeno de transculturación que, especialmente evidente a nivel del folklore, constituyó la columna vertebral de su desarrollo artístico" (Orrego Salas 175).

En efecto, a partir de entonces, toda tendencia, toda corriente discursiva o productiva proveniente de la academia no es explicable sino como toma de posición consciente, de apertura, de asimilación o de clausura, frente a los materiales musicales aportados por la vorágine de la *hibridación*; aportados, además, por el campo incierto que generaba la inminencia de una dialéctica entre las dos tradiciones.

La analítica tonal margina al auditor de porciones anchas de sentido. Los elementos sonoros captables por su matriz de percepción son incluso muchas veces un dato secundario en el modelo de la manufactura, que sirve como información articuladora de una transferencia primaria. Este *ruido* en la transferencia intermodelística opera ya entre los dos polos de expresión del paradigma tonal. El modelo de asimilación se repliega por la acción de la fuerza centrípeta de la banalización de las variables de altura y duración en la escucha y la manufactura, mientras que el modelo de diferenciación se disipa mediante la subordinación de dichas variables a la autarquía del timbre. El primer modelo entra en crisis por el aniquilamiento del valor de la manufactura. El segundo, por la disociación entre el valor formal –que se transforma en una arquitectura tautológica de sentido– y su tradición.

La pluralidad de sistemas de sentido musicales en América exige, sin embargo, reformular los parámetros de escucha, para que ésta satisfaga los requerimientos auditivos de la manufactura. Reformularlos, significa crear parámetros de transferencia. La creación de útiles analíticos de transferencia implica por una parte reconocer la coexistencia en América Latina de sistemas de sentido diversos, pero por otra parte implica asumir que todos los americanos estamos involucrados por la dinámica social de esta coexistencia y por su transposición en un conjunto de unidades simbólicas que son simultáneamente objetos y ritos.

No reconocerse es no conocerse y no conocerse es condenar al fracaso toda tentativa de cambio. La identificación de la institucionalidad *criolla* al pensamiento que considera moderno, opera, en términos generales, como estrategia de alienación masiva por el recurso de la universalización de los sistemas teóricos de *las luces*. La universidad concentra los útiles ideológicos de esta alienación, así como en términos estrictamente musicales el conservatorio encarna la estructura de poder a través de la cual se consolida el rechazo, ignorante, de la vida creativa no escrita; o mejor, no europea. La música escrita de la América del siglo XX da testimonio de esta situación por efecto de su ineluctable condición de mimesis de su *otro* fundador. La adhesión a su *afuera* es proporcional al fracaso de su aprehensión de su *dentro*.

La ceguera del modernismo de las repúblicas americanas reposa sobre la manera en que los modelos críticos exógenos han sido interpretados y acomodados. Así, toda proposición de desarrollo ha sido concebida como "transformación de la sociedad tradicional en sociedad moderna" (Cousiño 49). Sociología y antropología son dos disciplinas que poseen, en su origen, un objetivo común: el relato y la interpretación del cosmos *moderno*. La primera se ocupa de lo moderno como emergencia y como instauración; la segunda, su complemento, se ocupa de lo que pasa a pérdida en la medida en que la modernidad se completa. A este excedente se llama *lo tradicional*. Sin la percepción de este proceso de emergencia y de evanescencia como inminente, disciplinas como la etnología o el estudio del folclor pierden su sentido.

Pero una estética musical que se ciñe a dicha premisa para la comprensión del arte social de América, arriesga una sordera endémica. Ello entraña el aniquilamiento de los útiles de transferencia en todos los sustratos de la totalidad estética, que en América no es totalmente específica y, en primer lugar, en el del relato: sin variable de transferencia, el relato histórico pierde su parahistoria, lo que, en otros términos, consiste en afirmar que no puede haber historia de la música escrita americana sino como historia de su puesta al día respecto de la historia de la escritura musical en las sociedades centrales y, particularmente, en aquellas en que la unión entre relato y escritura posee una tradición más antigua: Italia, Alemania, Francia, Inglaterra. Tal aproximación conceptual renuncia de entrada al conocimiento de los factores que caracterizan la escucha social de la obra, independientemente del hecho de que el criterio según el cual se clasifica a estas obras como composiciones *doctas* sea o no discutible.

¿Cuál es el sentido de una música escrita si ella existe sólo como fetiche y como vehículo de distinción social dentro de una sociedad estructurada mayoritariamente en torno a una producción simbólica de carácter comunitario? El análisis que se puede hacer de las categorías *docto-popular*, a partir de las diferenciaciones que ofrece la tradicional mirada a través de las relaciones sociales de producción, debe en América pasar además por una arquitectura social hecha de superposiciones, de enfrentamientos y de hibridaciones de varios modelos culturales. Modelos culturales algunos de los cuales carecen absolutamente de relato histórico, pero que sin embargo existen y se muestran por su interferencia en el relato de aquellos modelos culturales que sí poseen una identidad histórica.

Si la condición histórica de América no sajona se expresa en la coexistencia de proyectos sociales guiados por sistemas de valores diferentes e incluso, a veces, opuestos, deberíamos concluir que no es posible levantar un discurso general sobre la condición cultural del continente, a partir de la historicidad de sólo uno de estos proyectos, sin tener en cuenta los otros. Si, por otra parte, nos propusiéramos tal tarea tomando en cuenta la *pluriculturalidad* –y partiendo del supuesto que la pertenencia del observador a uno de los modelos podría ser paliada por una transferencia aceptable de información– una nueva dificultad todavía más compleja e indisoluble aparecería ante nuestros ojos. ¿Cómo se hace el balance general de una historia cuando ésta comprende de hecho un conjunto de historias, cada una con cualidades de relato internas propias e intransferibles? Quiero decir, ¿cada una con nociones de mundo a diferentes niveles de síntesis y cada una con registros de temporalidad de los cuales sólo algunos serían correctamente asimilables a la idea misma de historia?

Si el aspecto *progresivo* lineal de una sociedad se apoya sobre su aspecto circular, cíclico, entonces: ¿progresa esta sociedad? Si, empleando los términos de Lévi-Strauss, una historia acumulativa coexiste con una historia estacionaria al punto de tocarse: ¿cuál absorbe a la otra? ¿Es posible imaginar una historia acumulativa quedando inmóvil tras ser absorbida por el poder de los ciclos de una historia estacionaria; una girando sin cesar en torno a la otra como en torno a un gran hoyo negro invisible a sus sistemas de radar?

A partir de la tradición etnográfica podría aventurarse la hipótesis general de que el sistema de representación musical americano –al menos en las sociedades más complejas– estaba organizado en función de una estructura de *alturas* pentatónica anhemitonal. La existencia aparentemente contradictoria de instrumentos capaces de reproducir fracciones de tono, no se justificaría sino por las cualidades de diferenciación auditiva de dichas sociedades (Adorno 1989: 270). En efecto, es altamente probable que sus aparatos sono-cognitivos hayan estado mejor dispuestos a una escucha de timbres que a una configuración musical armónica.

De otro modo resulta difícil explicarse por qué después de cinco siglos, en la zona andina, todas las versiones mestizas de la guitarra española poseen afinaciones tan complejas respecto de intervalos tan simples según las *leyes de la tonalidad*. El Cuatro venezolano y el Tiple colombiano, por ejemplo, toman ambos los cuatro primeros grados descendentes de la gama paradigmática Mi-Si-Sol-Re (La-Mi). Pero en ellos, a diferencia de la guitarra, la segunda cuerda Si se afina en la octava superior, lo que quiebra en términos de color la correspondencia existente en la guitarra entre gama y arpeggio. El Tiple, además, está afinado en tripletas; vale decir que la gama no sólo se rompe por la alteración del Si, sino también porque cada nota está configurada por una cuerda octava-baja en el centro y por dos cuerdas octavas superiores dispuestas a cada lado de la cuerda central; y todo ello en una combinación de materiales orgánicos y metálicos, que acentúan en este instrumento la referencia auditiva al clavijero barroco.

Asimismo el Charango, instrumento urbano bastante expandido en la antigua zona de dominación incaica (Perú, Bolivia, Ecuador, norte de Chile y de Argen-

tina, aunque es posible encontrarlo hasta México), agrega a los rasgos antes mencionados una extraña afinación por cuerdas dobles, siguiendo los valores Mi (superior)-La (inferior)-Mi, (octavas superior e inferior)-Do (entre el primer Mi y el La) y Sol (entre el La y el segundo Mi). Esta configuración de valores que la etnomusicología de formación tonal interpreta como un acorde de La menor con séptima menor (La-Do-Mi-Sol), denota más bien a mi juicio una disposición colorística múltiple expresada por la variable pentatónica de transferencia incompleta Do-(Re)-Mi-Sol-La.

Todo ensayo de comprensión de formas de representación simbólicas puras carece de sentido en la práctica, a menos que sirva para esclarecer la manera dinámica en que dichas formas se generan y se vinculan en una coyuntura específica del *real* histórico. Mientras la idea de América sea inseparable de la idea de Conquista, la evolución del arte americano remitirá constantemente a la evolución del arte mestizo y, por consiguiente, de una producción simbólica estrechamente ligada a un conjunto de procesos de superposición cultural.

Síntoma e indicio de esta superposición es la inmensa variedad de sonotipos y estructuras musicales mutantes que descubren los etnomusicólogos a partir de la triple herencia continental: autóctona-precolombina, hispano-árabe y africana. Ello permite a numerosos investigadores considerar a América como el continente más rico en *música diversa*.

En su clásico Estudio sobre *Tradiciones Musicales y Aculturación en Sudamérica*, Carlos Vega afirmaba que:

los continentes posteriores a Colón son los más ricos en Música. La conquista y la colonización significaron una paralela invasión general de música europea sobre la aborígen de cada continente, pero una excepcional circunstancia favoreció entre todos al continente americano. América precolombina conserva varios estratos de música, incluso la música más primitiva y algunos elementos de Oceanía y acoge envíos de música pentatónica de Asia. América colonial recibe, caso único, gran parte de la música de África ecuatorial, es decir, que un continente tan variadamente provisto se mezcla con el nuestro. Además recibe América casi toda la música europea superior y media de los últimos siglos y, con ella, algunas escuelas que florecieron hasta tres o más siglos antes de Colón y sobrevivieron en Europa hasta el descubrimiento (Vega 1967: 232).

Estos principios de alteridad respecto de la evolución europea de la tonalidad se conservan incluso en la música hispanoamericana, debido en gran medida a las particularidades de los orígenes musicales ibéricos respecto de Europa central. Así, en el análisis que el investigador hace de la gama que caracteriza al *Cancionero Terciario Colonial*, se determina un punto de iniciación musical que él llama tónica, pero que en su desarrollo posterior no está tratada de acuerdo a parámetros estrictamente tonales. Sin embargo, compara la estructura melódica –la que comprende un desarrollo modal– a lo que él denomina seudolidio menor:

Las melodías de este cancionero ascienden como el menor melódico europeo; pierden tres grados al comenzar el descenso, recupera el dominio de su gama desde el cuarto grado hasta la tónica. Pero hay algo más, las melodías de este cancionero nunca avanzan ni descienden hasta la tónica, sino que confían a la voz inferior, el asiento tónico inicial y el reposo tonal conclusivo. Y vemos aquí otra de las características de este cancionero, la marcha de dos voces en terceras paralelas. Generalmente la melodía comienza con la tercera o la quinta y finaliza con la tercera. El movimiento melódico originará la tercera característica, la cuarta aumentada (Vega 1944: 159-161).

El investigador constata también que la cuarta aumentada así como la sexta mayor rigen sólo para la voz melódica superior y no para su tercera.

El desprecio de los conquistadores frente a los valores culturales de las sociedades conquistadas estuvo en la base de su incapacidad para medir los aspectos complejos de los sistemas de pensamiento encontrados. Esta es una de las razones por las que el principio de superposición, aun cuando estaba contemplado en las políticas de expansión religiosa, no fue realmente previsto en su aspecto general ni en todas sus consecuencias sobre el tejido social. A los ojos del conquistador, el sistema de representación musical autóctono se redujo a lo que, de hecho, era apenas la punta del iceberg: la utilización ritual de elementos musicales. Incomprensión que las primeras décadas de mestizaje vieron expandirse a causa del desfase inminente de sistemas de sentido. En efecto, para los mexicas o para los incas no había estrictamente arte (todavía menos música), ni religión, ni ciencia, ni economía como esferas separadas de la actividad humana tal como los españoles de la época podían ya percibirlos. Además, aquello que los españoles percibían y distinguían como música, no se escribía. No era por lo tanto codificable como la música europea había comenzado a serlo de manera sistemática, al menos desde finales del siglo VI. Esta falta de escritura fue entonces asimilada a la inexistencia de sistema de producción y de representación sonora, idea que fue reforzada por el intercambio perceptual sin consenso de sentido.

Estos conflictos centenarios no nos parecen un simple dato del pasado para comprender el presente, sino más bien una suerte de círculo de condiciones que delimita en permanencia dicho presente y que, de tal suerte, modifica en esencia el sentido de tiempo, la calidad del relato y la ética del espacio. El relato está constantemente sometido a la crítica por el correlato y la historia, por la prehistoria, que es también para-historia.

Una estética musical consciente de este modo de ocurrencia puede y debe crear sus útiles de transferencia. Con ellos se alarga la escucha y se libera la manufactura. Adorno veía en la cosificación creciente de la música industrial, en los Estados Unidos de los años 30, una sordera profunda manifestada como complemento simbólico de la pérdida del habla en el hombre, de la extinción del lenguaje como expresión, de la incapacidad para comunicar: "Si nadie puede verdaderamente hablar, nadie puede en verdad oír" (Adorno 1988: 139).



En América, mientras, al margen del margen de la cosificación, un peligro inverso se potencia por negligencia crítica ante la analítica tonal: el de reprimir el diseño de una manufactura por una escucha inadecuada. Si no se puede verdaderamente oír, no se puede verdaderamente hablar.

Yoji Yuasa amplió la epistemología de la percepción de la música japonesa abriendo las ventanas de su estructura temporal, su estructura espacial, su gestualidad en el sonido, su timbre y su vínculo con la lengua, y mostró a sus pares de Europa que su carencia de sistema armónico como soporte de una melodía estaba compensado por un refinamiento extremo en la noción de altura, respecto de los movimientos gestuales del sonido:

Para cada tipo de flauta de bambú, así como para los instrumentos de cuerda pulsados como el Koto, el Shamisen, el Biwa, etc., el desplazamiento sutil de altura, el portamento y el glisando poseen un valor tal como informaciones musicales, que compensan la ausencia de sistema armónico (Yuasa 169).

La música americana a su vez está constituida por un conjunto de músicas que cortan en diagonal los límites de la escritura ilustrada. Músicas que no se cuentan en seis por ocho, que no reconocen su rostro armónico en la bisección por tríadas de terceras ni responden al interrogatorio del detective de melodías.

La estética musical americana puede y debe internalizar la transferencia que restituya el sentido de la manufactura, que recupere el pulso de su respiración y reconozca el estatuto de su ecológica. Manufacturas que hablan o callan, que si se oyen dicen y si se ignoran pasan.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor. *Théorie Esthétique*. Trad. de Marc Jiménez. París: Klincksiek, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Du fétichisme en musique et de la régression de l'audition" Trad. Marc Jiménez. *INHARMONIQUES*, N° 3: *Musique et perception*. París: IRCAM, Centre Georges Pompidou, Christian Bourgois, 1988.
- Cousiño, Carlos. *Razón y Ofrenda*. Santiago: Lord Cochrane, 1990.
- Francès, R. *La perception de la musique*. París: Vrin, 1984.
- Lévi-Strauss, Claude. *Race et histoire*. París: Denoël, 1987.
- Menger, Pierre-Michel. "Formes et sens de la production musicale populaire" *INHARMONIQUES*, N° 2: *Musiques et Identités*. París: IRCAM, Centre Georges Pompidou, Christian Bourgois, 1987.
- Orrego Salas, Juan. "Técnica y estética". ALESM, Unesco: 1975.
- Vega, Carlos. "Traditions musicales d'Amérique Latine. Music in the Americas" *Interamerican Music Monograph Series*, Vol. 1. La Haya: Indiana University, 1967.

Vega, Carlos. *Panorama de la música popular argentina, con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, París: Centurion, 1944.

Yuasa, Joji. "Musique: reflet d'une cosmologie". *INHARMONIQUES*, N° 2: *Musiques et Identités*. París: IRCAM, Centre Georges Pompidou, Christian Bourgois, 1987.