

El Charango, la memoria colectiva y los registros sonoros de nuestro patrimonio musical como pistas para la construcción de una historia social de la música popular argentina

The Charango, collective memory and the sound records of our musical heritage as clues for the construction of a social history of Argentine popular music

Fecha de recepción: 18 de octubre de 2023

Mariana Berenstecher¹ y Natalia Bocca²

Fecha de aceptación: 30 de noviembre de 2023

Resumen: La historia social de la música popular argentina a través del folclore y del charango en particular permite dialogar con los procesos históricos del país en el siglo XX y la construcción de la identidad cultural folclórica. El trabajo presenta un importante corpus de fuentes orales, obras publicadas y una reflexión en torno al lugar de las discográficas y el mercado en la construcción de la identidad folclórica. Por otro lado, presenta el desafío de construir una historia aún no narrada, sino como la tarea de un artesano que buscó hilar las historias y los acontecimientos sociales para ver en qué medida dialogan entre ellas y el mercado discográfico.

Palabras clave: patrimonio cultural, charango, música popular argentina, industria discográfica

Abstract: *The social history of Argentine popular music through folklore and charango in particular allows for dialogue with the country's historical processes in the 20th century and the construction of folklore cultural identity. The work presents an important corpus of oral sources, published works and a point of view on the place of record companies and the recording industry in the foundation of folkloric identity. On the other hand, it presents the challenge of setting up a story not yet told, but as the task of an artisan, who sought to weave stories and social events, to see to what extent they dialogue with each other and the recording industry.*

Keywords: *cultural heritage, charango, argentine popular music, recording industry*

¹ Licenciada en Musicoterapia (UBA), Docente de Antropología de la Música en Facultad de Psicología, carrera de Musicoterapia UBA. Directora de la Escuela de Charanguistas. Identificador ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1530-626X>. Correo electrónico: marianaberens@gmail.com

² Profesora de Enseñanza Media y Superior en Historia (UBA) especialización en historia UTDT, maestrando en Historia (UNSAM-IDAES). Docente de Historia Económica y Social Argentina FCE (UBA), Historia Económica y Social General CBC y UBA XXI, JTP / Investigación Dpto. Administración (UNO). ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-7167-3718>. Correo electrónico: natalia.bocca@uba.ar

Introducción

El siguiente artículo se inscribe en el campo de estudio de la música popular. Se propone analizar cómo un instrumento citadino, el charango, la memoria colectiva y los registros sonoros son fuentes para la construcción de una historia social de la música popular y en qué medida la identidad construida por los y las charanguistas está mediada por el rol de las industrias culturales y no simplemente como expresión folclórica.

Se inició esta investigación con el objetivo de conocer la historia del instrumento con la convicción de que tocar el charango es también portar y difundir su universo cultural. Las preguntas, que guiaron los comienzos, fueron en torno a indagar el modo en que su tradición ancestral cobra un nuevo sentido en las experiencias del mundo contemporáneo. Para entenderlo, fue necesario analizar el lugar que ha ocupado el charango en los espacios urbanos, las escenas musicales profesionales y los mercados culturales.

Jerarquizando la historia viva y no académica del charango en el siglo XX, este trabajo se propone revalorizar su devenir, recuperando la voz de sus protagonistas. Con entrevistas a referentes del instrumento, un relevamiento bibliográfico y de obras editadas, se investiga el desarrollo de la profesionalización de las y los charanguistas en nuestro país.

Las decisiones metodológicas del trabajo tuvieron que ver con utilizar herramientas teóricas de la historia social, la historia reciente y la memoria colectiva, a partir de las entrevistas realizadas a los protagonistas, a los fines de narrar una historia poco estudiada. En ese sentido, la propuesta aspira a difundir aquellos aspectos que el mundo académico ha dejado tradicionalmente relegados, y así dar lugar a contenidos no hegemónicos de la historia de la música.

Las fuentes principales de información son intérpretes y compositores del charango, es decir, seres humanos que han vivenciado en carne propia la experiencia musical en un contexto sociocultural específico. Considerando los atravesamientos personales, políticos, sociales y económicos de cada uno de ellos, relevando los acontecimientos entendiendo que los modos de narrar la historia se construyen colectivamente y no sin debates o contrapuntos. Por este motivo, el insumo principal del trabajo son los relatos que se han escuchado en primera persona de las y los protagonistas.

Con la mirada desde la perspectiva de género, se trató de develar en qué medida las identidades de género han condicionado la “carrera de charanguista” y cómo este aspecto se encuentra en proceso de ser superado parcial o completamente en el contexto actual.

La historia oral permite un acercamiento a las experiencias de las y los actores, comprendiendo que se tejieron con ellas capas de memoria. Por ello, se buscó rescatar esos relatos, sin dejar de atender a la disciplina histórica. El trabajo artesanal por la construcción de la historia del charango, dando voz a sus propios protagonistas, fue sin duda un gran desafío, considerando que los entrevistados y entrevistadas se encuentran inmersos en el mismo universo de sentido y régimen de historicidad que nuestro objeto de estudio y han sabido construir sus propios mitos sobre esa historia que están narrando. Es por esto que se debió desplegar creativamente vigilancias epistemológicas y atender en qué medida la memoria de quienes rela-

tan, está dando disputas por el pasado y apelando a la construcción de una identidad de los y las charanguistas que ellos mismos son parte.

Desde el campo teórico se pensó la construcción de esta historia desde la mirada de Juan Pablo González (2013), una historia social de la música popular desde América Latina a partir de una perspectiva multidisciplinaria. El trabajo se propone observar o más bien escuchar la música latinoamericana en su conjunto, desde algunos paradigmas de estudios surgidos en el campo de las humanidades y las ciencias sociales. Estos han influido en la renovación de la musicología, llevando a esta disciplina a revisar los modos en que se estaba pensando la música en América Latina.

Atravesada por ritmos reflexivos, tristes y alegres, este estudio intenta articular una mirada desde la historia social, donde aquellos protagonistas son “los de abajo” (Hobsbawm, 2002), los no registrados por las historias oficiales y de las elites con un pensamiento que nos ofrece la propia música: los músicos, las audiencias y las industrias culturales en nuestra América.

El corpus de entrevistas cuenta con la voz de una gran cantidad de referentes charanguistas, entre ellos se destacan los renombrados Jaime Torres, Jorge Milchberg, Hector “Toro” Stafforini, Daniel Navarro, Adriana Lubiz, Patricio Sullivan, Rolando Goldman, Aldana Bello, Sara Mamani. Todos protagonistas de nuestra historia, con acercamientos diferentes, vínculos disímiles con la cultura y el mercado de la música, y pertenecientes a diferentes generaciones.

La construcción de la música popular: una tensión entre flujos culturales, discográficas, políticas públicas y actores sociales

Las músicas folclóricas argentinas tienen una fuerte presencia en las identidades contemporáneas. Aun recordando paisajes del interior, penares del desarraigo, o historias de la vida campesina, los actuales habitantes de las grandes ciudades disfrutan, comparten y transmiten el repertorio folclórico popular, como parte de su identidad musical. Entender este fenómeno desde una perspectiva socio-histórica, requiere dejar atrás la vieja dicotomía campo/ciudad, y analizar cómo a lo largo del siglo XX, las transformaciones sociales atravesaron la vida de artistas, intérpretes y obras musicales, en un juego de mutua influencia.

El charango ha ingresado hace relativamente poco a la historia del arte. La lógica moderna de finales del siglo XIX había clasificado el mundo sonoro musical en “objetos de arte”, las músicas académicas escritas y en “artesanías”, objetos y producciones de menor jerarquía artística que no despertaban el interés del público culto y estudiosos del área. Allí se incluía a todas las producciones musicales de los géneros folclóricos.

Los primeros registros charanguísticos en nuestro territorio datan del año 1947. En ese entonces, Carlos Vega se proponía conocer el panorama musical argentino. Así realiza la célebre grabación del pequeño Jaime Torres junto a Mauro Núñez. Este archivo se conserva en nuestro instituto de musicología y es la muestra de los pasos que comenzaba a dar el charango en el complejo mundo del siglo XX. El siglo en que las artes académicas se amalgaman con las artes populares como nunca antes.

En este período, la invención del gramófono y el desarrollo de la cultura de masas aceleraron los intercambios dando lugar al gran mercado de la música. “Con la forma de mercancía, la música circuló con rapidez recorriendo distancias muy grandes. Así, se puso en contacto cotidiano a públicos diversos con obras producidas muy lejos del lugar donde se las escuchaba” (Karush, 2017, p. 17).

Es innegable la existencia de una diferencia estructural en los intercambios culturales globales. Las culturas hegemónicas se presentan como “universales del arte” e intercambian de forma asimétrica con formas locales. Como señala Fito Páez en el recital de Montreux en 1994 “yo pude disfrutar a The Beatles y ellos no pudieron disfrutar a Violeta Parra”. En sintonía con las reflexiones de Matthew Karush, nos preguntamos ¿se puede pensar una música latinoamericana? ¿Podemos hallar un origen en las músicas latinoamericanas y del charango en particular? ¿Qué aspectos resultan fundamentales para entenderla? ¿Cuál es la relación entre las obras, el rol del mercado discográfico y las políticas públicas?

Entre las múltiples aristas que convergen en nuestro análisis, nos interesa señalar en cada período, el modo en que el género y/o las diversidades sexuales han habilitado, propiciado, censurado o dificultado el acceso y circulación al conocimiento y al reconocimiento entre las y los entrevistados. Un análisis de la historia social del charango que tome al género como categoría de análisis transversal nos permitirá dar cuenta del impacto diferencial del mismo en la construcción de la historia y observar el carácter procesual de la desjerarquización de las competencias estéticas según las atribuciones de los géneros (Liska, 2014).

Es interesante encontrar que la historia del charango se enmarca en el proceso de profesionalización de la música popular en los años veinte, principalmente del folclore y a la sombra de la consagración nacional e internacional del tango. En ese sentido, su inclusión en espacios académicos e instituciones de enseñanza musical data de las últimas décadas. Sin embargo, la edición de material específico continúa siendo escasa. El presente trabajo es un pequeño aporte a un campo que está en construcción.

El charango en la Gran Ciudad: Primera mitad del siglo XX, el rol del mercado discográfico

Se inicia el siglo XX. Como señala el historiador Fernando Rocchi (2002) la modernización económica, social, política y cultural que protagonizó la Argentina de principio de siglo permitió la emergencia de una sociedad de consumo y un mercado de masas. Estas condiciones de crecimiento económico producidas por las exportaciones de carnes y cereales al mercado internacional, dinamizaron el mercado interno y la industria local. En este sentido, el país se convirtió en un destino interesante para las inversiones extranjeras. La novedad vendrá cuando tras el cambio hegemónico entre potencias en la primera posguerra, los Estados Unidos desembarquen con inversiones en el país, que transformarán por completo la capacidad productiva. Así, Argentina transitó un proceso de movilidad social ascendente, ampliando sus sectores medios y conformando un sólido mercado nacional e interno.

Como señala Marina Cañardo en *Fábricas de Músicas* (2017), estas características de la modernización en los años veinte permitió el desarrollo de una pu-

jante industria cultural con epicentro en Buenos Aires. Allí las artes comenzaban a conformar un circuito profesional con identidad propia.

El Boom del fonógrafo y de la industria discográfica modificó para siempre la experiencia de vivir y pensar la música. Buenos Aires se convirtió en un faro de la industria en esta parte del mundo. Aquellos locos años 20 traerán a la Argentina a Odeón Nacional y RCA Víctor asociadas a conglomerados internacionales y vinculadas con otras actividades comerciales como el cine y la radio. Ya en esta época, ellas marcarán las características de la naciente industria discográfica argentina. De la mano de esta industria cultural surgirán emprendimientos dirigidos a los nuevos sectores urbanos como las editoriales que comercializaban obras literarias a precios económicos y el periodismo popular masificado con diarios como *Crítica*, *La Prensa* o *La Razón* y revistas como *Caras y Caretas*, *Mundo argentino* o *El hogar* (Sarlo, 2017).

Estos inicios de la música popular de la mano del mercado discográfico, permite reflexionar en torno al origen y la identidad de la música latinoamericana, folclórica y charanguera en particular. Mucho de lo escrito tradicionalmente, buscaba en el origen de la música popular la identidad nacional. Sin embargo, Marina Cañardo con su importante aporte a este campo de estudio afirma que la industria discográfica aportó a la conflictiva construcción de la identidad nacional argentina durante la década de los veinte. El repertorio denominado “nacional” y la recurrente invocación a “lo criollo” como rasgo identitario ponían en evidencia la dimensión política de la producción fonográfica y el rol del mercado en los orígenes de nuestra música.

En la historia del charango en particular podemos observar que ante un posible mercado para el folclore, las discográficas se lo disputaron grabando a los artistas locales. Dinamizaron de esta forma, las músicas regionales en un fuerte entramado con el mercado. Es así como RCA con sede en el barrio porteño de Saavedra comenzó a grabar los primeros registros folclóricos y charanguísticos.

Los años treinta: la conformación de un país vertebrado. Buenos Aires comienza a dejar de ser “la metrópolis afrancesada” del siglo pasado y se integra culturalmente a la nación. Como señala Torre y Pastoriza (2002) para estos años, hasta un niño de Santiago del Estero se referencia identitariamente con River Plate, un equipo de fútbol porteño, mostrando la conformación de una identidad nacional de referencia, cada vez más teñida de rasgos populares y nacionales. En este sentido, sectores de elite y populares convergen en el interés por la “cultura nacional”. Los movimientos migratorios de este período propician la circulación de trabajadores de países limítrofes. Muchos de ellos con su charango al hombro.

El Teatro Nacional, la radio y la llegada del cine, difundían discos de todas partes del mundo, principalmente de jazz, y en el espacio local grababan y difundían a las principales orquestas de tango. El desarrollo industrial de esta etapa, con la llegada de RCA Víctor y la instalación de Odeón de Max Glucksman, consolidan la industria discográfica. Músicos de países limítrofes y del interior del país arriban a Buenos Aires para grabar sus materiales discográficos. En este intercambio cultural, nuevas músicas llegan a los estudios de grabación, expresando que hay un mercado posible para ellas.

Con afán de conquista, las discográficas comienzan a encargarle a sus músicos que compongan obras folclóricas. Este es el caso del tema “El Humahua-

queño” de Edmundo Zaldívar, quien no había conocido el paisaje de la Quebrada y lo compuso en pleno centro porteño.

Son muy escasos los registros sonoros de charanguistas en este período. Los músicos que lo ejecutaban, en numerosas ocasiones eran multiinstrumentistas y tocaban el charango en alguna sección para dar “un toque de color” o incluir el “paisaje” en la sonoridad buscada. En ese sentido, la historia sonora del charango en Argentina a principios del siglo XX se ha nutrido principalmente de los aportes realizados por charanguistas nacidos en Bolivia, que se radicaron en la Ciudad de Buenos Aires o viajaban frecuentemente para grabar con los sellos RCA Víctor y Odeón, o participar de la fuerte actividad radial y cultural de la metrópolis. Adriana Lubiz (2017) en su investigación, destaca los aportes de algunos referentes de este período, entre ellos, Felipe Rivera y Antonio Ruiz Lavadenz. Rivera nació en 1896 en Suipacha, Bolivia y se radicó en La Quiaca en 1929. En 1932 grabó su primer disco. Viajó tres veces a Buenos Aires (1936, 1938 y 1942) con su orquesta típica. Se presentó en radios e importantes escenarios. Entre 1930 y 1946 grabó más de 150 temas en los sellos RCA Víctor y Odeón. Lavadenz, nació en La Paz, Bolivia en 1898. Grabó en RCA Víctor con su grupo Lyra Incaica Boliviana. Desde 1929 vivió en Argentina. Fue artista exclusivo de RCA donde grabó más de 40 discos.

Entre todos los charanguistas de este momento, es indiscutible la importancia de Mauro Núñez en el desarrollo y profesionalización del Charango en Argentina. Las y los charanguistas de la actualidad, lo reconocen como quien ha dado el puntapié inicial en la búsqueda por la identidad propia del Charango en Argentina.

Como afirma Daniel Navarro, “Mauro Núñez, tuvo la capacidad de unir al charanguista urbano, con el charanguista de las afueras”. Nació en Bolivia en 1902 y en 1931 es contratado como charanguista por la compañía boliviana de actores Tihuanacu para realizar una gira por América. Fue parte de la Compañía de Yma Sumac, una referente de la música de raíz latinoamericana con reconocimiento internacional. Viajó y se presentó en numerosos escenarios; En ellos destacaban el virtuosismo de su ejecución mostrando que el charango podía ser no sólo un instrumento de acompañamiento, sino también un instrumento melódico.

En Argentina realizó numerosas presentaciones en festivales y apadrinó a Jaime Torres, subiéndolo a sus escenarios cuando era un niño.

Se dedicó a la docencia del instrumento, la composición y a la luthería. Investigó asiduamente técnicas constructivas y fabricó charangos de diferentes tamaños y afinaciones imitando el cuarteto clásico de cuerdas. Todos estos aportes le valieron también el reconocimiento en su país natal como el “padre del folclore boliviano”.

Compuso obras para charango donde el instrumento se luce en melodías y destrezas como el “Estudio para Charango”, “El arriero”, “Poncho ponchito”, “Canción y Huayno”, entre otras.

Analizar su carrera y su legado es fundamental para entender la música para charango contemporánea. Entre todos los charanguistas de su época, fue quien ha sabido plasmar en su instrumento todas las transformaciones que se vivían en el mundo de la cultura en este período y en las décadas siguientes.

La historia de Mauro Núñez reafirma la mirada que fuimos construyendo a partir de las investigaciones y las entrevistas orales, donde el recorrido de nuestro charango va al compás de la historia social, cultural, política y económica de nuestro país imprimiéndole colores propios.

El charango llega al Teatro Colón: El Peronismo y la democratización de las prácticas culturales

Para analizar el desarrollo del charango y su profesionalización en este período, resulta fundamental considerar las transformaciones que implicaron el ascenso del peronismo y sus políticas culturales.

Para la segunda mitad del siglo XX, las políticas públicas ofrecían a los ciudadanos una democratización del bienestar material y simbólico (Torre y Pastoriza, 2002). La ampliación del consumo permitía el acceso a los cines, teatros, espectáculos recreativos y deportivos de amplios sectores de la sociedad (Milanesio, 2014). Las peñas y bailongos eran un punto de encuentro donde las músicas locales eran las protagonistas.

A partir del primer gobierno de Perón, se observan cambios decisivos en las condiciones para promover y desarrollar la música folclórica nacional y latinoamericana en los centros urbanos. Se inician las grandes compañías folclóricas, se abren las puertas de los teatros y radios para alojar producciones culturales que hasta hace unas décadas eran tratados con desprecio por el circuito del arte. Muestra de ello es el Decreto 3371/1949 de Protección de la Música Nacional, dictado por J. D. Perón en 1949. Dispone que las confiterías y lugares públicos debían ejecutar al menos el 50% de música nativa. En 1953 esta iniciativa se consolida con la Ley nro. 14.226, conocida como Ley del Número Vivo, que ordenaba incluir artistas en vivo en las funciones cinematográficas. Ambas medidas promovieron una explosión de artistas y grupos folclóricos.

Mientras que en la primera mitad del siglo XX fue necesario analizar el rol clave del mercado de la música y las discográficas para entender la difusión del charango en territorio nacional, la segunda mitad tiene al estado como motor principal de las transformaciones.

La democratización del acceso a los consumos artísticos multiplicó la cantidad de músicos y charanguistas que encontraban posible vivir de su arte. Al mismo tiempo el imaginario social comenzaba a sentir que ser artista o músico ya no era sólo un privilegio de las elites.

Cadús (2020) analiza las prácticas artísticas en las décadas del gobierno peronista y observa que la planificación cultural implementada por el primer peronismo, puso en tensión la relación entre alta y baja cultura. De la mano de la movilidad social, se dinamizan los intercambios entre sectores sociales ofreciendo tanto a la música como al teatro y las danzas nuevos circuitos y nuevos públicos. Refiere que la danza dejó de ser objeto de consumo sólo de la elite intelectual, para volverse accesible a nuevos públicos, masivos y populares. En el caso del charango es posible pensar un recorrido inverso. Un instrumento con historia campesina, "una artesanía" que llega a la ciudad al hombro de los trabajadores migrantes, logra ganar estatus de instrumento artístico, y comienza a ser objeto de interés de los sectores medios e intelectuales de la sociedad. En este período, se destacan las trayectorias de numerosos charanguistas.

Cabe destacar incluso, algunas figuras femeninas del espectáculo, como Angelita Vélez o Yma Sumaj que junto a sus compañías incluían al instrumento en sus presentaciones y contaban con fuerte reconocimiento entre el público. Sus producciones fueron un gran aporte en la construcción de la identidad popular. Sin em-

bargo, es observable que no se registran mujeres charanguistas en el circuito artístico profesional. En estas décadas y en las anteriores, el rol de las mujeres ha estado enmarcado en la posibilidad de ser cantantes, bailarinas y coreógrafas.

Entre los charanguistas hombres, algunas figuras ya reconocidas en el período anterior como Mauro Núñez, despliegan sus propuestas en un contexto sumamente favorable para las artes. Otros iniciaban su carrera. A diferencia de las décadas anteriores, podemos observar que el instrumento comienza a perfilarse con su especificidad tanto en su técnica como en su estilo. Sin lugar a dudas, los aportes de Mauro Núñez son claves para este proceso. Quien dará continuidad a su legado es Jaime Torres. Como veremos más adelante, este es el puntapié inicial del gran crecimiento del charango en los períodos subsiguientes. Seleccionamos a modo de muestra, el recorrido de dos artistas que han sido claves para entender la actualidad del charango. Sin embargo, no dejamos de destacar, la fructífera producción charanguística de estas décadas.

Rigoberto “Tarateño” Rojas Suárez músico comprometido con su época. Su vida y su carrera expresan los vaivenes de la historia argentina y las políticas culturales.

Nació en Tarata, Bolivia en 1917. Se radica en Argentina intentando alejarse de los conflictos por la Guerra del Chaco. Falleció en agosto de 2001 en Buenos Aires, donde desarrolló gran parte de su carrera artística y de gestor cultural.

Fue maestro de charango de León Gieco y Gustavo Santaolalla y director artístico de la Asociación Boliviana de Buenos Aires. Allí desarrolló una extraordinaria labor de difusión de la música y la cultura de su país.

En 1944 ingresa a la Compañía de Angelita Vélez, una de las tantas que tomó impulso en este período y en 1948 se presenta en el Teatro Colón. A partir de entonces, realizó varias giras por Europa, Latinoamérica, África e Israel integrando varias compañías. Compartió escenario en Yma Sumac y Antonio Pantoja, entre muchos otros reconocidos artistas de la época. Realizó la película Pachamama, donde actuaban y cantaban música andina.

Conformó grupos musicales junto a músicos de primer nivel con quien grabó una frondosa discografía. En 1959 compuso el “Sucu Sucu” taquirari interpretado por decenas de artistas en todo el mundo, entre otros Nat King Cole.

Cuentan sus cultores, que Tarateño fue quien tuvo el honor de tocar el charango en los escenarios del Teatro Colón de Buenos Aires por primera vez en la historia. Ese día, entre el público presente se encontraba la mismísima Eva Perón, quien accedió a bailar con él una cueca como muestra de respeto y respaldo a la música y la cultura indoamericana.

Tarateño también ayudó a la conformación de las primeras organizaciones de pueblos originarios de la Argentina, y tuvo una participación decisiva en el debate por el reconocimiento de los derechos de autor. Esto le valió el desprecio de la industria discográfica, quienes se negaron a grabarlo en el país. En la década del 70, sus últimas producciones fueron realizadas por sellos independientes y publicadas únicamente en Europa.

Jaime Torres es sin dudas, quien lleva nuestra cultura mestiza a viajar por el mundo y la consagra. Siendo un niño, con su charanguito hecho a medida, sorprende en Festivales Folclóricos, de la mano de Mauro Núñez. Con propuestas innovadoras en cada etapa de su vida, inaugura un sonido ciudadano y un espacio que marca a fuego los pasos de la música folclórica de nuestro país.

En sus manos, el charango dejó su rol de acompañante para transformarse en un instrumento solista con todas sus posibilidades y la cultura andina abandonó su lugar marginal y secreto para ser aplaudida y ovacionada a nivel mundial.

Hijo de padres bolivianos que emigraron hacia Argentina en 1937, nació en Tucumán el 21 de septiembre de 1938 y murió el 24 de diciembre de 2018 en Buenos Aires. Vivió en Buenos Aires desde muy pequeño. Cuando apenas era un bebé su familia se instaló en un conventillo del centro porteño. Allí compartió la vida cotidiana con otros inmigrantes de diferentes partes del mundo. Solía contar que su padre tenía una gran ilusión por llegar a esta ciudad por lo que escuchaba en la radio: "Era la época en la que no se soñaba con ir a Estados Unidos, se soñaba con ciudades europeas como Madrid, París o Londres, y Buenos Aires tenía un corte más europeo, por su arquitectura y cultura" (Torres, J.C., 2018).

Su parentesco con Mauro Núñez lo acercó al charango siendo un niño muy pequeño. Fue él quien le enseñó a tocarlo, construyó sus primeros instrumentos y lo presentó ante su público. Sus padres siempre lo alentaron, y Jaime siempre sintió que subirse a un escenario era una forma de homenajear la cultura andina. "Mi madre era una chola, y se tuvo que quitar la pollera al tener que vivir aquí en la Argentina. Esto me hace pensar lo duro que habrá sido tener que dejar de ser uno mismo para responder a una costumbre que uno no practicaba". Con esta misma convicción y siendo un músico reconocido, en el año 1975 inaugura el Tantanakuy junto a Jaime Dávalos. Este proyecto continúa vivo hasta la actualidad gracias a la comprometida tarea de su hijo Juan Cruz Torres y su familia. El encuentro musical que se realiza todos los años en la Quebrada de Humahuaca convoca a músicos locales de todas las edades, documentalistas y antropólogos para compartir sus saberes y reivindicar su identidad cultural (Sznaiberg, 2004).

Su gran trayectoria como músico incluye presentaciones en el Teatro Colón de Buenos Aires, en la Sala Octubre de Leningrado, el Lincoln Center de Nueva York o la fiesta inaugural del Mundial de Fútbol en Alemania en 1974. Llevó al charango a sonar junto a formaciones clásicas como la Camerata Bariloche, o la Filarmonía de Berlín. Sus propuestas musicales, fueron siempre innovadoras. Tocó con músicos de Rock y editó un disco donde el charango se fusiona con elementos de la música electrónica. Recibió numerosos premios y reconocimientos.

Entre todos los entrevistados, es unánime el acuerdo acerca de que Jaime Torres es quien marca un antes y un después en la construcción de la identidad del charango en Argentina. Patricio Sullivan expresaba:

Nos deja a quienes tuvimos la oportunidad de compartir con él unos minutos de música, un escenario, un brindis, una charla o un abrazo, la certeza de que nuestra cultura latinoamericana es de una infinita riqueza y que el charango sin lugar a dudas es parte fundamental de nuestra identidad. (Sullivan 2019)

Las y los entrevistados destacan también los aportes al desarrollo del charango en Argentina de músicos contemporáneos a los dos maestros citados, como el Kolla Mercado, Cipriano Tarquino, Anastasio Quiroga y Ernesto Cavour, charanguista boliviano, inventor de instrumentos musicales y autor de libros de enseñanza musical que si bien no se radicó en Argentina, ejerció una notoria influencia en nuestros charanguistas.

El charango entre el mercado y el fusil: El boom del Folclore en Argentina

Los años sesenta, fueron años de revolución y radicalización social en todo el mundo. Un nuevo protagonista, la juventud, emerge como actor social. Revolucionarios, cuestionadores y también consumidores, los jóvenes, hijos de los sectores medios que propició el peronismo, tienen tiempo y dinero para desarrollar prácticas culturales, estéticas y consumos propios.

Un nuevo fenómeno se estaba gestando, una nueva solidaridad entre los extraños de pelo largo. Ellas se fueron de casa, incorporaron la píldora y se inician los primeros pasos en la revolución feminista (Manzano, 2017). En las universidades se fortalecen las organizaciones juveniles de izquierda. Su correlato entre los músicos jóvenes del folclore nacional es el famoso Movimiento del Nuevo Cancionero, un colectivo musical y literario con fuerte compromiso social y una búsqueda estética compartida que se propone evitar las manifestaciones puramente comerciales, superar la convencional oposición entre tango, folclore y rock, y trascender las fronteras de los géneros, buscando dialogar con los artistas y movimientos contemporáneos en Latinoamérica.

Hacia la década del 50, la popularidad del tango había decaído y en la década del 60 la música folclórica desplaza a todos los otros ritmos en popularidad. Los jóvenes se interesan por aprender a tocar la guitarra, los programas de radio y TV tienen programas dedicados a esta música. Se realizan festivales en todo el país, como el conocido Festival de Cosquín. Las grabadoras se abocan a sacar discos de folclore y sus artistas son muy populares. El auge de este tipo de música fue conocido como el “boom del folclore” (Vila, 1987).

Entre todos los ritmos folclóricos, la zamba fue el favorito en este período. Esta expresión musical conservó cierto prestigio y experimentó algunas transformaciones estéticas debido a que los “poetas cultivados salteños” (como Dávalos, Castilla, Leguizamón) se dedican a escribir para este género, y renombrados instrumentistas con formación musical clásica musicalizaron estas poesías.

Con el envión del período anterior, esta es la década en que la música folclórica florece y se multiplica. Numerosos artistas de aquel entonces dejaron su huella imborrable en la historia del género a través de discos y materiales cinematográficos: Ariel Ramírez, Félix Luna, Mercedes Sosa, Los Chalchaleros, Los Huanca Hua, Los cantores de Quilla Huasi, Jorge Cafrune, Ramona Galarza, Eduardo Falú, Atahualpa Yupanqui, El chango Nieto, Leda y María, entre muchos más.

Se destaca en este período el rol que comienzan a ocupar las mujeres en la música. Con voz propia y claridad política, ellas son ovacionadas en los escenarios para empezar a ser reconocidas por sus colegas. Se iniciaba un camino que hoy ha cobrado nuevos significados y logrado grandes conquistas.

En el año 1966 se inicia la dictadura de Onganía quien tuvo la intención de disciplinar y censurar a las juventudes con una fuerte exaltación de los principios conservadores, nacionalistas y católicos. El Onganiato no ve en el folclore a su principal enemigo. La mirada simplista y obtusa que caracteriza a estos regímenes, terminó, sin proponérselo, fortaleciendo a las resistencias que entonaban la “Marcha de la bronca”, y escuchaban a Mercedes Sosa en su disco “Yo no canto por cantar...”

Ya hemos dicho que la historia del charango refleja y acompaña la realidad de cada período. La década del 60 marca nuevos hitos en el desarrollo y difusión

del instrumento profundamente ligados a esta realidad social y política. Lubiz (2022) destaca que el año 1964 se presenta como un año bisagra para el charango. Esto se expresa en tres elementos: la presentación del primer disco solista de Jaime Torres, la primera versión de la Misa Criolla de Ariel Ramírez y la publicación del *Gran Manual del Folclore* donde se registran las primeras menciones al charango en el capítulo escrito por Arnoldo Pintos.

Todos los entrevistados dan cuenta de que su acercamiento al charango fue escuchando al charanguista más reconocido en el mundo, Jaime Torres, que para la década del 60 formaba parte de la gran lista de músicos reconocidos en el boom del folclore.

Daniel Navarro cuenta: “Jaime Torres en sus primeros discos, a mí me nutrió mucho, tiene toda la parte tremolística que un charanguista debe manejar” (entrevista realizada 2019).

En ese sentido Adriana Lubiz reflexiona acerca de su figura: “Jaime marca la identidad sonora argentina. En cada etapa de su carrera va grabando y proponiendo cosas nuevas, que es muy interesante ver cómo dialogan con el contexto” (entrevista realizada en 2022).

El Toro Stafforini comenta “Jaime mostraba un nuevo universo sonoro, algo novedoso para el folclore de la ciudad. Todos los charanguistas queríamos imitarlo para aprender, los charanguistas nacimos como orejeros” (entrevista realizada en 2016).

Pero el mundo del charango para ese entonces se había multiplicado mucho más allá de la presencia de Jaime. Es importante destacar la gran proliferación de grupos de música andina y de música folclórica que incluyen al charango en su sonoridad hacia finales de la década del 60 y en la década siguiente. Todos con un gran compromiso político y social expresado en la música. Las y los entrevistados destacan las trayectorias de Huerque Mapu, Cuarteto vocal Zupayar, Los Andariegos, Los Chasquis, Ollantay, Markama, Mitimaes, Raíces Incas.

Destacamos en esta etapa del desarrollo del charango en Argentina, la inclusión de las mujeres en el universo de la profesionalización del charango. Una de ellas es Stella Crisci, creadora de las Las Voces Blancas, quien incorpora la sonoridad del charango en sus arreglos y composiciones.

Nos resulta interesante destacar la propuesta del Grupo Mis Llamitas, uno de los primeros grupos de música folclórica integrado completamente por mujeres. Lo conformaban Marta Pesano, Ligia Aulita de Vázquez y Elida Le Rose con arreglos y dirección de Arnoldo Pintos.

Adriana Lubiz cuenta su experiencia en primera persona:

Yo tuve la suerte de poder estudiar con los cuatro en diferentes momentos de mi vida... de niña y adolescente. Las tres tenían una gran vocación didáctica y tocaban todo: quena, charango, piano.... Hacían una especie de repertorio de todo el país. El grupo duró muy pocos años y lamentablemente no grabaron nada. Ligia era una adelantada para la época, nos llevaba a todos a tocar, subía al micro a sus alumnos, las familias y tocábamos en la peña más al fondo de todo... El grupo de ellas tres también tenía eso. Iban a tocar a donde fuera necesario, una escuela, un hospital... era un grupo con mucho compromiso social.

Hacia la década del 70, este ciclo se cierra violentamente con la llegada de las sangrientas dictaduras en Latinoamérica, cobrándose la vida de unos y obligan-

do a salir del país a otros. En nuestro país, la censura prohíbe las presentaciones, cierra festivales y limita la reproducción de gran cantidad de temas en la radio. Incluso tener un disco en casa podía ser motivo de sospechas.

La dictadura se encargó muy bien de atacar lo latinoamericano. Todos los que tocaban, lo hacían guardados. En Chile directamente estaba prohibido el instrumento. Acá, Jaime nunca dejó de grabar, pero es interesante ver cómo fue cambiando, que elegía en su repertorio. Creo que es importante no tener una mirada ingenua de los acontecimientos. (Lubiz, entrevista realizada en 2022)

Horacio Durán, en su presentación en el Festival Internacional Noche de Charanguistas en Buenos Aires en 2018, explicaba que durante sus años de juventud en Chile, cargar un charango era como cargar un fusil. Un signo de rebeldía y resistencia a la dictadura de Pinochet.

Refiriéndose a la situación en Argentina, Daniel Navarro cuenta:

en la dictadura militar se llega a prohibir la música andina, porque se la consideraba una música de guerrillero. Raíces Incas sobrevive de alguna manera a esa prohibición... Como nosotros no hacíamos casi música cantada, costaba trabajo encontrar un argumento por el cual prohibir una música instrumental. Entonces de alguna manera, Raíces Incas se filtra por esos canales de prohibición. Pudimos seguir tocando... Huerque mapu, cantaba en quechua y lo prohíben mal. De hecho, los integrantes se tienen que exiliar. La movida fue distinta a Chile. El charango no fue visto como un instrumento peligroso. (2019)

Los integrantes del grupo Markama cuentan que los obligaban a cambiar las letras de sus canciones porque ciertas palabras, como “pobre”, “libertad” y “pueblo”, estaban prohibidas. La estrategia utilizada para evadir la censura fue nombrarlas en quechua. En 1976 Los Andariegos lanzaron el álbum “Madre Luz Latinoamérica” obra culmine que los haría víctimas de amenazas llevándolos a disolverse y exiliarse en 1978.

Las listas negras y las persecuciones a renombrados artistas, obligó a muchos salir del país. La música andina se encuentra nuevamente con los exilios. Esta vez, no es la Ciudad de Buenos Aires el punto de llegada. La partida a Europa de muchos músicos latinoamericanos, lejos de silenciarlos, permitió su expansión en países como Francia, Suiza, Bélgica, donde aún hoy sigue vigente. Muchos discos fueron grabados y difundidos fuera de Argentina en este período, algunos de ellos no llegaron a ser escuchados por el público argentino.

La conquista de la democracia

Al iniciarse los años 80, la impunidad del terrorismo de estado, la violencia política y la persecución comienzan a resquebrajarse junto a la profundización de una fuerte crisis económica. El régimen militar intentaba perpetuar su poder iniciando la guerra de Malvinas. La derrota de esa contienda se cobró nuevamente la vida de muchísimos jóvenes colimbas, enviados al fin del mundo a pasar hambre y frío, sin equipamiento adecuado y sin ninguna preparación. Al mismo tiempo, precipitó la caída de la dictadura abriendo en 1982, una transición hacia el retorno democrá-

tico. Como señala Marina Franco (2017), la dictadura cayó por colapso. Las múltiples causas del por qué nuestro país recorrió una transición diferente, enjuiciando a los responsables del terrorismo de estado (justicia que no llegó al resto de las dictaduras latinoamericanas) no es tema de esta investigación, pero marca la coyuntura de nuestro análisis. Nos interesa destacar en esta oportunidad, el modo en que los nuevos colectivos sociales, los partidos políticos y los grupos artísticos formaron parte de un gran movimiento que volvía a las calles gritando “nunca más”, exigiendo juicio y castigo a los responsables con la certeza de estar iniciando el camino hacia una verdadera conquista.

La conquista de la democracia abrió en términos políticos, sociales y culturales otro camino para Argentina. Es en este período cuando todos los actores sociales acordaron conformar un nuevo “pacto democrático”, donde nunca más las diferencias políticas se dirimieran violentamente y por fuera de las instituciones democráticas del Estado. Este consenso englobaba a amplísimos sectores de la sociedad, moldeando de alguna manera las perspectivas y prácticas sociales y culturales. En esta clave podemos pensar el destape de la cultura sexual en los ochentas como metáfora de la conquista democrática (Milanesio, 2019), la construcción del relato de los dos demonios (Franco, 2017), la mirada sobre las culturas de izquierda y juveniles en los años setentas (Calveiro, 1998; Hilb, 2018). En alguna medida, el florecer de la música folclórica y el rock en nuestro país deben inscribirse en este espíritu, al igual que el cine de la transición que tuvo como tema central el pensar el pasado reciente. Si bien, no hemos encontrado producción académica sobre esta última afirmación, pensamos a la cultura como manifestación de esas resistencias que estaban presentes en el período anterior a la recuperación de la democracia. Esto lo retomaremos más adelante con la entrevista a Rolando Goldman donde nos cuenta de la experiencia del grupo Viracocha, su militancia por los derechos humanos y la defensa democrática. Es decir, se construyó una identidad cultural democrática que ocupó el espacio público creando encuentros artísticos y nuevos ámbitos de sociabilidad al calor del momento de apertura que se vivía. Las/os charanguistas también fueron protagonistas de la construcción de esta nueva cultura.

Quienes habían sobrevivido a los terribles años, se proponían recuperar el espacio público. Retornan del exilio muchos músicos, artistas e intelectuales. Las instituciones educativas y culturales abren sus puertas a nuevos proyectos con fuerte participación social. Mientras se siguen develando las atrocidades del terrorismo de estado, la identidad cultural se fortalece en la consigna Violencia Nunca Más. Como se puede escuchar de nuestros entrevistados, las y los charanguistas participaron de la construcción de esta nueva identidad democrática dentro del folclore, pujaron para ocupar lo público y abrir nuevos espacios.

Con la vuelta de la democracia aparecieron un montón de lugares que los empezó a tomar la gente, una gran movida cultural. Empezó una apertura de cosas relacionadas con la cultura, que se respiraba. Nos juntábamos a tocar, alguien se ponía a cantar y así se iban sumando. (Lubiz, entrevista 2022)

Rolando Goldman relata su experiencia en Música Siempre, un colectivo de músicos, en su mayoría de raíz folclórica que compartía objetivos con Teatro Abierto:

Había en el 82, y 83 mucho más todavía, cierta efervescencia y una cantidad importante de encuentros y festivales. Se crea Música Siempre, Teatro Abierto, Danza Abierta, Poesía Abierta, donde concluimos todos. Nos reuníamos en un lugar llamado La Peluquería, creo que era en la calle Bolívar. Era una peluquería que los fines de semana se convertía en una especie de pub. Se hacían recitales ahí y después se hizo un primer recital grande en Boca Juniors. Luego al otro año se hizo otro en estudio Obras. (Goldman, entrevista 2019)

Las plazas, los centros culturales, las escuelas y universidades también volvieron a llenarse de contenido. En la Ciudad de Buenos Aires el anfiteatro de Parque Centenario, el parque Lezama, Barrancas de Belgrano, la plaza Flores eran algunos de los puntos de encuentro más convocantes para socializar propuestas culturales. Para esta época, surge el Centro de Divulgación Musical con una fuerte actividad en el Centro Cultural del Teatro San Martín. Los entrevistados recuerdan especialmente la impronta que dejaron las experiencias del proyecto La Música va a la Escuela. Un espacio itinerante de formación, abierto a docentes de todos los niveles y modalidades que proponía acercar la música y los instrumentos a los estudiantes.

Era un proyecto precioso la música va a la escuela. Vos ibas y por ejemplo venían a un taller de música andina los músicos de Huancara. A mí me agarra eso terminando el secundario y empezando el profesorado, lo aproveché muchísimo. (Lubiz, entrevista 2022)

En esta etapa se destacan grupos que se interesaban por mostrar y difundir el charango. Huancara se dedica a grabar y difundir los instrumentos tradicionales. Ollantay daba talleres en el conservatorio Manuel de Falla sobre instrumentos andinos y tocaron en el Hall del Teatro San Martín en reiteradas oportunidades. Viracocha, mantiene un sólido vínculo con el Servicio Paz y Justicia de Pérez Esquivel. El cuarteto de los Andes, también tenía una gran actividad de conciertos y presentaciones. Se graba "De Ushuaia a La Quiaca", una recopilación formidable del folclore argentino.

Casi en simultáneo, la gran mayoría de los entrevistados iniciaban sus carreras solistas con una búsqueda por la especificidad de la técnica charanguística que sigue desarrollándose hasta la actualidad.

Daniel Navarro recuerda:

[En democracia] yo recuerdo haber hecho esas reuniones con Adriana, otra chica más que nunca más la vi, creo que se llamaba Judith. Estaba el Toro, Rolando, Chiquito vino a alguna. Nos intercambiábamos técnicas, hablábamos mucho del tipo de charango que usaba cada uno, nos conectábamos con luthiers para pasarles nuestras necesidades. Fue una preescuela, porque nos dábamos cuenta que había una movida y mucho interés de chicos jovencitos que venían a estudiar charango. Y no había donde. (Navarro, entrevista 2019)

El interés de estos jóvenes músicos se comenzaba a centrar en hacer lugar a una sonoridad propia del charango, diferenciándose de otros instrumentos como la guitarra. Sus conocimientos musicales y especialmente la técnica guitarrística era el punto de partida para innovar e investigar la tradición sonora. Entre 1982 y

1989, William Centellas se radicó en Argentina, siendo un punto de referencia importante en la ejecución del Charango. Sobre el desarrollo de esta especificidad Navarro menciona:

Yo cuando empiezo a escuchar a Roberto Márquez de Illapu, Inti Illimani, Centellas, Cavour, tengo que reformular mi técnica, porque yo tocaba con una técnica muy guitarrística y tomando como referencia a estos maestros, me doy cuenta que había una técnica charanguística que mejoraba mucho la sonoridad del instrumento. Que respondía más a los orígenes del charango que una técnica demasiado guitarrística.

Hacia finales de la década, se incluye la formación para charanguistas en la escuela de Música popular de Avellaneda con el Toro Stafforini como docente y referente para las generaciones posteriores.

El Toro, era un muy buen guitarrista que quedó cautivado por el charango, estudia, lo indaga, tal es así que el entra a los andariegos y entra a tocar el charango. Esa experiencia de los andariegos, le permite empezar a dar clases de charango, él fue uno de los pioneros. Parecido pasa con Adriana, empieza con la guitarra. Todos hacíamos eso, incorporábamos conocimientos desde un instrumento criollo, pero no autóctono y lo volcábamos al charango. (Navarro, entrevista 2019)

Ya hemos dicho que el desarrollo del charango en Argentina ha sabido nutrirse siempre de los encuentros e intercambios al calor de los procesos sociales. La complejización de las técnicas y su incursión en experiencias novedosas durante las últimas décadas dan cuenta de un proceso dinámico y en constante expansión que siempre retorna a las raíces para otorgarle nuevos significados. Al calor de todo lo desarrollado hasta aquí, escuchamos a Daniel Navarro resumir de esta manera el recorrido del instrumento en nuestro territorio

En términos pedagógicos, yo dividiría al charango en tres grandes ramas, de las cuales después se bifurcan todas las demás. Las tres principales son las de Mauro Núñez, las de Ernesto Cavour y la de William Centellas. Un claro ejemplo de la escuela de Mauro es Jaime Torres. La escuela de Cavour está dada con los grandes virtuosos como Freddy Torrealba, gran expositor de la técnica y estilos con mucho virtuosismo en Chile. En Argentina podemos nombrar en ese estilo a Hernán Sánchez Arteaga o Patricio Sullivan. En tercer lugar, el tronco de los que abordan la parte armónica, la parte del fraseo, que es claramente William Centellas. Yo me siento parte de esta última. Creo que esos son los grandes troncos fundacionales del charango contemporáneo. Podemos ir más atrás y ver el charango más rústico, pero de lo que se escucha actualmente como base lo más notorio son esos tres nombres. (2019)

Los años ochenta marcaron para la historia del charango una nueva etapa en la ejecución, profesionalización, centros de estudio, grupo de charanguistas, referentes hombres y mujeres. Si los 60 fue un punto de quiebre e inicio como señala Lubiz, los 80 marcaron otra nueva impronta en el recorrido del instrumento que se expandirá a terrenos y experiencias inimaginables en los años siguientes.

Reflexiones finales

Sobre los cimientos de la democracia todo florece

En los 90, sobre las bases de los eventos de la década anterior, se consolida un camino de apertura del instrumento que aún hoy sigue vigente. Se fortalecen los vínculos con lenguajes y espacios novedosos, donde la creatividad es protagonista.

Una de las tantas reflexiones finales nos lleva a reafirmar que la historia del charango hace el mismo recorrido que los diferentes sectores sociales y populares de la Argentina. Cada período analizado da cuenta de esto.

Los encuentros siempre alimentaron las transformaciones estéticas y el siglo XXI, tecnología mediante, sigue transformando la música de raíz como parte del patrimonio vivo de nuestra cultura latinoamericana. Cada arista que se despliega requeriría un capítulo aparte para explicarse. Serán desafíos próximos para este equipo dar cuenta de los siguientes aspectos:

- El diálogo que entabla el charango con los lenguajes académicos de la música y las formaciones orquestales.
- Los planes de estudio y las propuestas pedagógicas para la formación de charanguistas profesionales en conservatorios y escuelas de música.
- La edición de métodos de estudio del charango donde se sistematiza la didáctica específica.
- Los proyectos colectivos de difusión de la música para charango con las experiencias de Charango Argentino y el Festival noche de charanguistas.
- Las experiencias feministas en los espacios de socialización y profesionalización del charango, donde releer la historia en clave de género sigue siendo un desafío.

A modo de cierre un agradecimiento a los entrevistados por su generosa disponibilidad. Algunos de ellos han partido en los últimos años, deseamos que estas reflexiones sean una manera más de seguir construyendo su memoria.

Entre todos ellos, queremos dedicar nuestro trabajo al recientemente fallecido Daniel Navarro. Sus aportes al desarrollo del charango y su didáctica específica, su gran dedicación al estudio sistemático del instrumento y su enorme generosidad han dejado una huella indeleble en la historia del charango en nuestra región.

Referencias

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (2013) *La industria cultural*. El cuenco de Plata.
- Ansaldi, W. (2004) Matriuskas de terror. Algunos elementos para analizar la dictadura argentina dentro de las dictaduras del cono sur. En A. R. Pucchiarelli. *Empresarios, tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura*. Siglo XXI.
- Cadús, E. (2020). *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de elite y culturas populares*. Editorial Biblos.
- Calveiro, P. (2013). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Siglo XXI.

- Cámara de Landa, E. (comp.) (2014). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, Gourmet Musical Ediciones.
- Cañardo, M. (2017). *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Gourmet Musical Ediciones.
- Franco, M. (2017). La “transición” argentina como objeto historiográfico y como problema histórico. *Revista Ayer*, 107, 125-152.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*, Gourmet Musical Ediciones
- Hilb, C. (2014). *Usos del pasado: Qué hacemos hoy con los setenta*. Siglo XXI.
- Hobsbawm, E. (2002). *Sobre la historia*. Biblioteca de Bolsillo Crítica.
- Karush, M. B. (2019). *Músicos en tránsito*. Siglo XXI.
- Liska, M. (2014). Estudios de género y diversidades sexo-genéricas: dicotomías y encrucijadas analíticas en las investigaciones sobre música popular. *El oído Pensante*, 2(2). <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7443>
- Lubiz, A. R. (2011). *El charango argentino. Su origen y proyección*. Beca creación Fondo Nacional de las Artes 2010.
- Lubiz, A. R. (2014). *Caminos de sonidos y colores...: ¡Charango Argentino!* Edic. del autor.
- Manzano, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina: cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Fondo de Cultura Económica.
- Milanesio, N. (2014). *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Siglo XXI.
- Milanesio, N. (2021). *El destape. La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*. Siglo XXI.
- Novaro, M. (2010). *Historia de la Argentina 1955-2010*. Siglo XXI.
- Rocchi, F. (2002). El péndulo de la riqueza: la economía argentina en período 1880-1916. En M. Lobato (Dir.), *El progreso, la modernización y sus límites, 1880-1916*, Nueva Historia Argentina. (Vol 5) pp. 16-69, Editorial Sudamericana.
- Sarlo, B. (2017). *La máquina cultural: Maestras, traductores y vanguardistas*, Siglo XXI.
- Sznaiberg, L. (2004). *Jaime Torres. Ecos y sonos de nuestra tierra*. Garantizar SGR.
- Torre, J. C. y Pastoriza, E. (2002). Democratización del bienestar. En J. C. Torre. *Los años peronistas, 1943-1955*, Nueva Historia Argentina, (Vol. VIII), Editorial Sudamericana.
- Vila, P. (1987) Tango, folclore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina. En Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, (48), Musiques populaires et identités en Amérique latine. 81-93.