



## **Las nuevas tecnologías y la composición de la música popular carnavalesca en Paso de los Libres**

**Mgter. Claudio Adrián Leguiza**

### **Resumen**

El presente trabajo se centra en el análisis del impacto que las nuevas tecnologías generaron en la composición de la música carnavalesca en la ciudad de Paso de los Libres a fines del siglo XX y principios del siglo XXI. La intención es dar cuenta de las transformaciones que la tecnología digital ha traído al mundo de la música popular carnavalesca, en cuanto a su elaboración y su recepción. Para ello, es pertinente el abordaje desde una teoría crítica del arte apoyado en dos filósofos fundamentales: Theodor Adorno y Walter Benjamin, ya que los mismos nos brindan un marco de análisis relevante para pensar las disrupciones provocadas por las nuevas propuestas sonoras y la influencia que la tecnología puede tener en la producción artística.

### **Introducción**

El Carnaval representa una de las celebraciones más antiguas de la humanidad siendo una de las más importantes expresiones de lo popular, a través de la cual se manifiestan experiencias e ideas surgidas de la vida cotidiana de cada época. Hablar de carnaval es introducirnos en un espacio abierto donde la risa, el desborde, lo grotesco y lo obscuro, abren la posibilidad de adentrarnos en su estudio desde todas las perspectivas posibles de análisis. Entre los elementos de este fenómeno cultural se encuentra la música popular carnavalesca, entendida como una práctica o producto cultural artístico con una visión del mundo que expresa la tensión dialéctica entre el poder hegemónico y la cultura popular y donde se manifiestan actos de resistencia, de resignificación, de producción de sentido y de relación social (Alabarces y Rodríguez, 2008, p. 31).

Desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, las celebraciones del carnaval en Paso de los Libres (Corrientes, Argentina) contaron con orquestas musicales que actuaban en clubes, casas particulares o desfiles callejeros. Durante ese periodo la reproducción del sonido y su evolución en cuanto a calidad, vida útil del soporte y durabilidad del registro, se vio reflejado en el uso hogareño y profesional, siendo adaptado a los estudios de grabación, estaciones de radio locales y a la amplificación de espectáculos masivos. Sin embargo, es recién en la segunda mitad del siglo XX que la



introducción comercial de nuevas tecnologías, como el desarrollo de la informática y la digitalización, fueron complejizando las formas de composición y ejecución musical en la ciudad en una variedad de soportes empleados para la producción y difusión de la música carnavalesca.

En este contexto, se hace importante analizar tales transformaciones desde las perspectivas de la filosofía del arte y la filosofía de la tecnología. Nuestro objetivo es describir el impacto de las nuevas tecnologías en la composición de la música popular carnavalesca en la ciudad de Paso de los Libres desde finales del siglo XX a comienzos del siglo XXI, dando cuenta de las transformaciones que la tecnología digital ha traído al mundo de la música popular carnavalesca en cuanto a su elaboración y a su recepción. La hipótesis que orienta nuestro trabajo es que las nuevas tecnologías, entendidas como soportes mediadores que configuran otras maneras de percibir y relacionarnos con el mundo (Déotte, 2013), impulsaron formas de composición sonora dentro del carnaval que pueden ser leídas como divergentes de los estándares de composición tradicional, basados exclusivamente en los sistemas tonal y métrico, propios de la música europea.

Para abordar la temática nos proponemos una articulación contextualizada del vínculo entre técnica y música como constitutivos de la experiencia estética de la música carnavalesca partiendo de las perspectivas filosóficas del arte de Theodor Adorno y de Walter Benjamin, ya que ambos autores brindan un marco de análisis relevante para echar luz sobre la influencia que tiene la técnica en la producción artística, lo que exige seguir la estrategia de “reconstrucción racional” (Eco, 2006, p. 202) a fin de elucidar el modo en que dos teóricos contemporáneos discuten acerca del arte y la estrategia de “reconstrucción histórica” (Rorty, 1984) teniendo en cuenta que “las reconstrucciones históricas son necesarias porque nos advierten que esos problemas son productos históricos” (p. 91).

Para ello, escogimos dos textos centrales para nuestro propósito que son complementarios: el ensayo de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y el texto de Theodor Adorno “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, en tanto brindan una serie de ideas que resultan relevantes de cara a pensar el papel que las nuevas tecnologías reciben en la sociedad moderna. Partiendo de Marx, Walter Benjamin sostuvo que los cambios en las relaciones de producción, aunque más lentamente que sobre la infraestructura, impactan



considerablemente sobre la cultura. Esto llevó al filósofo de Frankfurt a señalar que las transformaciones introducidas por los nuevos sistemas de reproducción y distribución modifican las concepciones tradicionales del arte y de la experiencia estética (2011, p. 98).

Por su parte, Theodor Adorno sostuvo que la música, en tanto que obra de arte, puede hacer progresar a las sociedades mediante un avance del pensamiento pero que, debido a las condiciones establecidas por el “mundo administrado”, se ve despojada de su base social, de su libertad y de su espontaneidad (2009, p. 9). No obstante, existía según él una serie de compositores cuya producción desafiaba la lógica imperante y que, al expandir los límites de lo que se esperaba de la música, promovía el pensamiento crítico.

A través de las perspectivas teóricas de Benjamin y de Adorno, buscaremos pensar la problemática relación entre el desarrollo de la técnica, el arte y la política en el periodo abordado, a partir de una mirada que, sustrayéndose de oposiciones simplificadoras, logre adentrarse en la complejidad de los fenómenos sociales y culturales permitiéndonos movernos en sus paradojas. Así, resulta fundamental apropiarnos críticamente de las propuestas teóricas de estos autores para repensar nuestra época y de qué manera la técnica puede potenciar otras formas de experiencias estéticas cuya concreción depende de las posibilidades que se abren ante nosotros.

## **Cambios socioculturales de la modernidad**

El filósofo marxista Marshall Berman (1989) estudió la dialéctica entre modernidad y modernismo, definiendo la primera como una época histórica cuyos cambios son de carácter estructural, ya que traen aparejados toda una serie de transformaciones de la vida cotidiana, de las relaciones de producción y de las percepciones y experiencias del entorno. Simultáneamente, el filósofo estadounidense define al modernismo como un estado o síntoma de perpetuo devenir, caracterizado por la vorágine que supone la vida en las grandes ciudades, con el ritmo acelerado de las masas en las calles, la experiencia del shock y la implosión de estímulos perceptivos, táctiles, visuales y auditivos y por la única certeza de que ya nada parece firme sino más bien en proceso de desvanecimiento (pp. 2-4).



De acuerdo con Jürgen Habermas (1986) el progreso científico-técnico se institucionaliza en la modernidad y produce transformaciones en el ámbito social provocando el desmoronamiento de “viejas legitimaciones” (p. 4). La modernidad instala un nuevo imaginario en la sociedad, vinculado al poder de la tecnología y al progreso indefinido. La tecnología no sólo da lugar a la producción en masa, sino también a grandes ciudades invadidas por el humo gris de la industria, con crecientes sectores de la población empobrecidos. El paisaje introducido por la revolución industrial y con la revolución eléctrica que la siguió, añadió sus propios efectos que modificaron paulatinamente la vida moderna bajo el sello de la despiadada precisión de la nueva maquinaria.

Estas transformaciones también impactan en el campo artístico expresadas en el rápido crecimiento de nuevas formas de producción, de relación entre el productor y el consumidor: mientras que un artesano trabaja para un cliente personalizado, la fábrica capitalista lo hace para consumidores desconocidos. A su vez, la división social del trabajo termina por separar al hombre del producto final de su trabajo y contribuye a una creciente alienación que se manifiesta en todas las actividades humanas. De este modo, los encuentros que se producen entre el arte y la tecnología, expresada esta última no sólo en la industria y los objetos que ella proporciona, sino también en nuevas maneras de mirar y escuchar, comienzan a dar forma a la sensibilidad sonora y visual del ser humano de finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

Albrecht Wellmer (2013) sostiene que la obra de arte amplía los límites del sentido, de lo decible, de lo representable, y con ello amplía al mismo tiempo los límites del mundo y los del sujeto. Incluso en la radical subversión del sentido del arte moderno, o precisamente en ella, la obra de arte es un potencial de una ampliación de los límites del sujeto y del sentido de esas características. En palabras del filósofo:

La obra de arte moderna tiene que producir sentido estético y a la vez negarlo; tiene que articular como sentido la negación del sentido, por así decir, balanceándose sobre el más fino de los filos entre apariencia afirmativa y antiarte sin apariencia. (2013, p. 23)

Desde esta perspectiva, se produce un punto de inflexión importante que afecta de modo particular a la música popular del siglo XX, en cuanto a las innovaciones tecnológicas asociadas al registro, procesamiento y distribución del sonido que sacudirán los ecosistemas sociales y culturales implicados.



## Perspectivas teóricas de Benjamin y Adorno en torno al arte y la técnica

Las concepciones filosóficas de Theodor Adorno y Walter Benjamin son relevantes para comprender las transformaciones de la modernidad. Ambos filósofos han visto los mismos fenómenos aunque desde distintos aspectos. En “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, de 1938, sostiene Adorno que la música, en tanto que obra de arte reproducida técnicamente, se había convertido en mercancía tornando visibles las características del fetichismo, la reificación y el intercambio dentro del fenómeno de la escucha. En palabras de Adorno:

La mera reflexión de aquello que se paga por el producto en el mercado: a decir verdad, el consumidor adora el dinero que él mismo ha gastado por la entrada al concierto de Toscanini. Literalmente, ha ‘tenido’ el éxito que imparcialmente acepta como criterio objetivo y sin identificarse con él. Pero no lo ha ‘tenido’ porque el concierto le haya gustado, sino porque compró la entrada. (Adorno, 2009, p. 25)

Por su parte, para Benjamin el rasgo esencial de los cambios en el arte está reflejado en la caída del aura, definida como: “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (Benjamin, 2011, pp. 101-102)<sup>1</sup>. En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de 1936, Benjamin ofrece una lectura cuyos conceptos permiten vislumbrar cómo la reproducción técnica, expresión de una revolución artística en el siglo XX, puede servir para pensar el arte y su vinculación con lo político, a la vez de ofrecer una vía de emancipación social por fuera de la elaboración fascista de las categorías asociadas a la obra de arte aurática. En palabras del filósofo berlinés:

El fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse (pero que ni por asomo hagan valer sus derechos). Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de la propiedad; el fascismo procura que se expresen precisamente en la conservación de dichas condiciones. En consecuencia desemboca en un esteticismo de la vida política. (Walter Benjamin, 2011, p. 129)

Como podemos apreciar, Benjamin y Adorno tenían evaluaciones muy diferentes respecto a la transformación artística. Mientras que Adorno veía el impulso de la transformación artística a través de la práctica dialéctica entre el artista y las técnicas históricamente desarrolladas de su oficio, Benjamin situaba a la dialéctica dentro de las

---

<sup>1</sup> Las obras de arte tradicionales se caracterizaban por la primacía del valor de culto sobre el valor de exposición, pero hacia el siglo XIX la reproductibilidad técnica se industrializó y se posicionó como procedimiento artístico cobrando vigor sobre la concepción que había sido el fundamento tradicional de la obra de arte.



fuerzas objetivas de la superestructura, es decir, al interior de las tecnologías mecánicas de la reproducción artística. Si para Adorno la obra auténtica es esencial para vislumbrar alguna praxis mejor que la hegemónica y, con ella, un camino hacia la emancipación, para Benjamin, la reproductibilidad técnica del arte habilita una relación políticamente diferente de la obra con el público. En palabras de Albrecht Wellmer:

La politización de la estética tendría que distinguirse con toda nitidez de la estetización de la política por el fascismo: ésta significa la destrucción de lo político por expropiación de las masas, degradadas a la condición de comparsas es un espectáculo puesto en escena con todo cinismo; aquella, por el contrario, por sus mismas potencialidades significa la apropiación de la política por parte de las masas burladas. (2013, p. 48)

## **Consideraciones acerca de la música popular carnavalesca**

A partir de las consideraciones sustentadas por Benjamin y Adorno en torno al arte y la técnica, proponemos establecer algunas relaciones con los rasgos más sobresalientes de la música popular carnavalesca.

¿Cómo definir lo popular? Siguiendo a Ana María Zubieta (2000) lo popular puede definirse como: “un sistema de relaciones entre clases sociales que constituye uno de los sitios para la producción de consenso, pero también de resistencia al consenso” (p. 40). Desde esta perspectiva, lo popular actúa con formas propias de contrahegemonía que puede afectar los límites y presiones hegemónicas. Lo popular se expresa mediante la celebración del carnaval cuya característica principal es la suspensión del tiempo de la productividad económica. El carnaval puede ser leído, pues, desde este lugar, como esa “gran pausa” que mediante la representación ofrece la imagen de un mundo invertido y habilita nuevas fuerzas. En palabras de Jean-Louis Déotte:

El carnaval es entonces una procesión, un desfile, un movimiento, un pasaje que, apoderándose del vacío intercalado e intercalendario, debe asegurar una sutura. Pero el ritual, a riesgo del caos, no puede ser amable, el resurgimiento del orden va lo más cerca posible de lo que se trata de dominar: la inversión ritualizada de los roles sociales, la confusión de los sexos. El car-naval, la nave de los locos es en esencia una apertura que saca provecho de una suspensión del tiempo. (2013, p. 46)

Originario de las poblaciones afrodescendientes, la música popular carnavalesca, o el “samba” en sus diversas variantes, es reconocida actualmente como una expresión





artística de carácter contrahegemónico<sup>2</sup>. Según José Wisnik (2004) la marca identitaria del samba es factible de ser percibida en el uso de las llamadas síncopas: una anticipación del ritmo al pulso. El ritmo casi no coincide con el pulso pero necesita del mismo para ejercer su transgresión. Al no haber pulso, el ritmo se torna caótico asumiendo la función del pulso. De modo que, a diferencia de la forma occidental de ejecutar la música, o sea, siguiendo una estructura fija de tiempo y compás, el samba asume la paradoja del orden y el desorden, en una especie de subversión dialogada<sup>3</sup>. La música occidental se somete al pulso, el samba no. Otro procedimiento recurrente en la estética del samba es la apoyatura: notas ornamentales ubicadas de forma superior o inferior antes de la nota principal, con la cual se divide la duración del compás. La apoyatura resulta ser un obstáculo, un desliz melódico, un pasaje sonoro rápido cuya función es valorizar la nota principal que viene enseguida.

La música popular carnavalesca puede ser comprendida como configurando espacios simbólicos de resistencia que, en determinados contextos históricos, se vuelve sumamente visible sin necesidad de una preparación profesional en cuanto a su ejecución. De este modo, hablar de música popular carnavalesca es también considerar a la misma dentro del territorio en disputa de las negociaciones entre lo simbólico y las posiciones hegemónicas, inserta a la vez en el mundo contemporáneo de base occidental, en los medios de comunicación de masas y en las formas de reproducción y de circulación propias de las nuevas tecnologías.

## **Benjamin, Adorno y la música popular carnavalesca**

---

<sup>2</sup> Este género se remonta a los “batuque” de la senzala que ex esclavos bahianos, instalados en Río de Janeiro después del regreso de la Guerra del Paraguay en 1870, ayudarían a recrear en versión urbana cada vez más melódica y rítmica dando lugar a otros subgéneros (Nilcemar Nogueira, 2010). En Paso de los Libres, a fines del siglo XIX la burguesía local fue apropiándose de la sonoridad y ritmo populares aportado por las celebraciones y cultos afrodescendientes y adecuándose a cadencias peculiares de la cultura europea, especialmente española y portuguesa, a la vez que produciéndose una reificación por parte de los cultos nativos africanos (Fabián Leguiza, 2007). En la actualidad, con el proceso de globalización y la emergencia de Internet, la música de carnaval es de consumo masivo a nivel mundial y, si bien mantiene un diálogo con los cánones tradicionales de composición musical, ha producido grandes innovaciones disruptivas además de ser un puente entre las demandas colectivas y los gobiernos de corte conservador y neoliberal.

<sup>3</sup> El concepto de “nueva música” propuesto por Albrecht Wellmer (2013) también es válido para pensar lo popular en relación a la música. El autor alemán establece una diferencia entre la música académica heredera de la gran tradición musical europea, cuyos músicos son egresados de escuelas superiores de música, y la nueva música, abierta más hacia la periferia ya sea en el sentido de cuestionar la distinción entre arte “superior” y otro “inferior” (p. 253).



Retomando lo expuesto, es posible extraer algunas diferencias en las posiciones de Adorno y de Benjamin poniéndolas en relación con la música popular carnavalesca. En primer lugar, para ambos teóricos el arte moderno significó la caída del gran arte burgués representado por la unidad de la obra concluida y la de un yo individual. Al mismo tiempo, y en segundo lugar, las formas ilimitadas del arte moderno mediadas por la técnica, también hicieron posible la integración de formas de subjetividad excluidas del mundo burgués. Esta integración, no sin tensiones, nos abre a la posibilidad de reivindicar una mirada sobre los productos de la cultura popular, en especial la música, que atienda a sus matices y a los sentidos estéticos en relación al contexto socio-político del cual es expresión.

Si admitimos, con Benjamin, que la reproducción técnica produjo la caída del aura en el arte burgués, las nuevas tecnologías dieron vida a productos culturales que favorecieron el proceso de hibridación en beneficio de expresiones estéticas subalternas, dando lugar a la articulación de nuevas autenticidades y experiencias. La reproducción técnica del arte sonoro en general, y de la música popular carnavalesca en particular, no debe ser apreciado como un simple medio técnico a través del cual podemos vivir experiencias estéticas, sino que puede ser pensado como un campo de fuerza dialéctico, con peligros y potencialidades a la vez, donde se socava la tradicional definición de arte y se hace posible la emergencia de expresiones estéticas hasta entonces inexploradas.

Desde nuestro punto de vista y en la línea de lo sugerido por Adorno, entendemos que con el advenimiento de las sociedades industriales, la música popular pasó a ser un producto estandarizado producido y distribuido por una industria que gravita en el sistema capitalista. Como consecuencia, la uniformización del arte atenta contra la autonomía del auditorio y la creatividad del artista. Sin embargo, la reproducción técnica de la música facilitó la reproducción exacta de aspectos sonoros que antes no eran reproducibles, acercando la música popular carnavalesca a un público cada vez más amplio y lejano. En este sentido, se puede decir que la reproducción técnica dio lugar a la masificación de aquellas expresiones artísticas musicales que estaban marginadas de los esquemas artísticos tradicionales. Esta expansión, propiciada por la tecnología, hizo posible el registro del sentido emocional de los sonidos sin la necesidad de una notación, con unas normas y una codificación fácilmente comprensible y aprehensible sin recurrir al conocimiento de una teoría musical.





Si bien concordamos con Adorno en cuanto nos advierte de la extrema mercantilización a la que el arte está expuesto, nuestro posicionamiento mantiene un alejamiento respecto de su juicio sobre los productos de la cultura de masas, en tanto sostenemos con David Novitz (1992) que “no hay propiedades formales ni afectivas que distingan lo culto de lo popular en arte” (p. 24). La música popular, aun siendo un producto de consumo para las masas, es también un espacio de protesta contrahegemónica que responde a otros patrones estéticos (armónicos y rítmicos) y que, por tanto, evidencia la necesidad de construir un marco crítico propio desde donde analizarla.

## **Conclusiones**

Desde las perspectivas desarrolladas por nuestros filósofos en torno al arte, la técnica y la política, podemos establecer una mediación con la música popular carnavalesca. Es decir, partiendo de una tecnología aplicada a las necesidades humanas y no al diseño funcional del arte al servicio de la rentabilidad, el control burocrático o la manipulación política, se puede pensar las expresiones sonoras estéticas del carnaval desde otros sentidos más allá del sistema tonal de la música europea que, de ser posible, abra nuevos horizontes.

Cualquiera de las tecnologías aplicadas a la música que se han ido incorporando a la producción, al almacenaje o a la difusión musical de los últimos años (del micrófono a los altavoces, de la cinta magnética a la tecnología de compresión de los archivos sonoros del MP3, de la guitarra eléctrica al sampler), son elementos absolutamente cruciales para entender el desarrollo de la música popular carnavalesca en la ciudad. De ahí que resulta positivo partir de las ideas de Adorno y Benjamin sobre la reproducción técnica, el arte y la política, ya que nos ayudan a dilucidar y trazar algunas coordenadas para una lectura crítica que relacione el arte con lo político, al tiempo de establecer un diálogo entre las intersecciones producidas en la música popular carnavalesca y la incidencia de las nuevas tecnologías de grabación y reproducción.

Si bien la estandarización de cánones de composición musical no es nueva, los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI tiene la particularidad de que las nuevas tecnologías potenciaron nuevos horizontes, cambiando las formas de producción, distribución, consumo y valoración de la música y habilitando nuevos usos y significados plasmados en expresiones estéticas divergentes. El paulatino acceso a



internet dado a principios del nuevo siglo amplió la comunicación mediada por aparatos digitales, facilitando la búsqueda de información. Esta búsqueda se concentró, en nuestro contexto, casi exclusivamente en la profundización de patrones rítmicos y en la estructura musical del género del samba, así como también en la aplicación de programas de grabación computacional, habilitando una compleja transformación de experiencias estéticas antes ligadas al patrón de composición occidental –en cuanto a cuestiones de ritmo, armonía, melodía, etc. –y visibilizando así una pluralidad de tendencias creativas que, en el contexto de la fiesta carnavalesca, son capaces de articular deseos y expectativas discordantes con el poder vigente.

Por último, el arte popular sugiere una experiencia estética cuya temática, forma y contenido generan prácticas críticas que en determinados contextos suelen tener como expresión la resistencia al orden político. Si bien la música popular está atravesada por la lógica mercantil como un objeto de consumo más, consideramos que mediante el desarrollo de las nuevas tecnologías de reproducción técnica asociada a la composición y recepción propiciada por Internet, es posible la emergencia de múltiples expresiones artísticas que logran producir puntos de inflexión entre tradición y novedad, entre lo analógico y lo digital. La música popular carnavalesca es, por tanto, un producto cultural estéticamente genuino, conformador de espacios simbólicos de resistencia dentro del territorio en disputa de las negociaciones entre lo simbólico y las posiciones hegemónicas.

## Referencias bibliográficas

- Alabarces, P. Rodríguez, M. (2008). Música popular y resistencias. En *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Adorno, T. W. (2009). Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha. En *"Disonancias". Introducción a la sociología de la música*. Obras completas, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Traducción de Gabriel Méndez Torellas, pp. 1-25.
- Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, tercera edición. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2011). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Agebe.



- Déotte, J. (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Eco, U. (2006). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Habermas, J. (1986). *Ciencia y técnica como "ideología"*. Traducido por Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Tecnos.
- Leguiza, F. (2007). *Carnaval en Paso de los Libres. Desde sus orígenes hasta la década de 1930*. Corrientes: Moglia.
- Novitz, D. (1992). *The Boundaries of Art*, Philadelphia, Temple University Press, p. 24
- Nogueira, N. (2010). *Dossiê Das Matrizes Do Samba No Rio de Janeiro. Partido Alto, Samba de Terreiro, Samba-enredo*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola. Fundação Cultural Palmares.
- Parente, D. (2010). *Del órgano al artefacto: Acerca de la dimensión biocultural de la técnica*. 1ra ed. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Rorty, R. (1984). La historiografía de la filosofía: cuatro géneros. En Rorty, R. Schneewind, J y Skinner, Q. (1990). *La filosofía en la historia. Ensayos de historiografía de la filosofía*. Barcelona: Paidós.
- Wisnik, J. (2004) O nacional e o popular na cultura brasileira: música. São Paulo: Brasiliense. En Cit, S. (2018). *Pressupostos marxistas para uma escuta crítica do Samba*. Paraná, Brasil: Universidade Estadual do Paraná, Curitiba.
- Wellmer, A. (2013). Sobre negatividad y autonomía del arte. La actualidad de la estética de Adorno y las lagunas de su filosofía de la música, Lenguaje – (Nueva) música – Comunicación y El tiempo, el lenguaje y el arte (con una digresión sobre música y tiempo). En *Líneas de fuga de la modernidad*, trad. de Peter Storandt Diller. Buenos Aires: FCE.
- Zubieta, Ana María (Comp.) (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.