

LINKS A REDES DEL
PROYECTO ARTÍSTICO:

INSTAGRAM



YOUTUBE



SPOTIFY



Todo este camino, me ha llevado a investigar, a cohesionar el arte con las ciencias sociales y humanas, a volverme una mujer crítica -y en ocasiones molesta para muchos- que sigue siendo insegura, pero que se mueve hoy con mucha más fuerza en una industria que te hace el camino más lento o lo apaga si no te fortaleces cuando te resistes a dejar de ser por complacer los estándares.

Actualmente, Dosis Margarita es mi plataforma para reflejar una postura frente a las redes sociales (mi talón de Aquiles) y sobre cómo será mi manera de relacionarme con ellas. Paso a paso, comprender mi amor por los medios audiovisuales y las herramientas de la danza, es un medio para crear y crear en mí como artista.

No es este un mensaje de apatía hacia lo que hemos aprendido acerca de cómo funciona la industria musical. La gestión cultural nos ha enseñado la importancia de trabajar para hacer que nuestro arte llegue a los públicos que buscamos y entender el impacto que podemos llegar a tener si nos tomamos en serio este rol. Sin embargo, sí es un texto reflexivo y con una intención movilizadora para transitar los caminos de la industria con la convicción de que el arte viene de adentro y tiene un mayor impacto cuando conserva lo genuino que hay en cada artista.

Estaría bien, entonces, buscar ese equilibrio, encontrar la fuerza para crear desde ese lugar y luego gestionar. No al contrario: ver que está funcionando en la industria y crear a partir de estos moldes que ya se han estandarizado e impuesto a los diferentes públicos. Bien por ti si en ese proceso coinciden ambos caminos. Bien por ti si encuentras el artista que eres y la convicción de que es tu obra, que nació de adentro, la que quieres gestionar.

MEMORIA SONORA, MIGRACIONES

y nuevas identidades musicales

Renato Paone

renatopaone@gmail.com

Músico, docente, investigador, promotor y productor de músicas tradicionales colombianas.

Ha publicado 8 producciones discográficas con sus composiciones, más una gran cantidad de sencillos y trabajos discográficos bajo su dirección y arreglos.

Director de MICRÓFONO ERRANTE, estudio móvil de producción en busca de la recuperación de la MEMORIA SONORA, con el que ha grabado 19 discos en diferentes regiones de Colombia entre 2010 y 2022. Ingeniero de Grabación de oficio desde 1996.

Su música y su trabajo de producción musical se pueden apreciar en los siguientes enlaces:

Renato Paone

www.renatopaonemusic.com



PURO AMOR

Dono Arango con Renato Paone y los Estorbantes

<https://www.youtube.com/watch?v=sapERbyBDvA>



**¿Qué sería una memoria separada de la historia, y cuál sería el destino de ésta si no se alimentara de la memoria?
(René Rémond)**

El diablo se acerca a San Pedro y le dice: “Gas, ese olor a incienso no se lo aguanta ni su patrón que es inmisericorde”. “Inconmensurable, inconmensurable” – Responde ofuscado San Pedro.

De todas las memorias que disponemos, con la que yo disfruto más es con la memoria sonora. Trae a mí las voces de los personajes y las carcajadas del público cuando el grupo de teatro *Somos el Pueblo* presentaba su famosa obra “San Pedro cuando era Pedro”, a la que yo tenía el privilegio de asistir detrás de telones, por ser el hijo del director del grupo. Trae la voz de mi padre, dirigiendo al diablo y a San Pedro. Trae la voz de mi madre, cantando en las mañanas las canciones de Rocío Dúrcal. Trae las canciones del grupo Quitasol, por allá a finales de los 80, cuando por primera vez hacía parte de una agrupación musical. Y trae, entre muchos otros sonidos, las horas que de niño pasaba al lado de una grabadora roja marca Sanyo, escuchando los programas de música andina y latinoamericana que sonaban en la emisora Sistema Colibrí y Radio Ritmos. Poco a poco, en mi memoria individual iba primando la memoria sonora. Así, cada quien, en el espacio de su memoria individual, ubica sus preferencias o allí se ubican momentos de su vida en las que lo sonoro fue preponderante, a veces bueno, otras veces... En la memoria individual encontramos la categoría de testimonios, allí nos ubicamos inicialmente nosotros como sujetos testimoniales. Pero luego, y en otro nivel, tenemos la memoria social o colectiva, que es en la que corroboramos los testimonios. La escena del diablo y San Pedro estuvo en el campo de mi memoria individual por muchos años, hasta que decidí, como parte de un trabajo documental con los archivos que mi padre dejó al morir, hacerla parte de la memoria social o colectiva. Junto a los actores que participaron en la obra, reconstruimos parte del guión, corroboramos la memoria individual convirtiéndola en colectiva. Una vez corroborada, procedí a documentarla, convirtiéndola en memoria histórica. Esos son los tipos de memoria que plantea Jean – Pierre Vernant; individual, colectiva o social e histórica. En la individual encontramos la categoría de testimonios, en la colectiva o social,

corroboramos esos testimonios y en la histórica los documentamos. La memoria sonora, común a todos los individuos, también es común a los tres tipos de memoria que plantea Vernant, se instala y hace parte de cada una de ellas.

Pero para hablar de memoria sonora, tenemos que hablar de cultura. Cuando hablamos de cultura hablamos de construcciones sociales producto de un proceso histórico, de colectivos humanos con una ubicación geográfica determinada que en el desarrollo de su historia definen una serie de factores comportamentales, relacionales y económicos alrededor de conocimientos, ideas, costumbres y tradiciones que conducen a la creación de identidades propias y particulares que los distinguen de otros grupos humanos. En ese sentido, Martín Barbero describe la cultura como “la totalidad del quehacer humano, la fuerza unificadora, capaz de canalizar la conciencia, la voluntad, la acción y el esfuerzo colectivo para mantener la vida” (Barbero, 1998, p. 30). La palabra “cultura” conlleva atributos (materiales, lingüísticos, territoriales) y la conciencia de tales atributos, así como su naturalización como elementos esenciales de la identidad de grupo (Hiramatsu 2013, p. 10).

El producto de esta construcción social llamada cultura incluye lo que Marshall llama patrimonio social, del que todos quieren disfrutar, “lo que a su vez significa que piden que se les acepte como miembros de pleno derecho de la sociedad, esto es, como ciudadanos” (Marshall, 1949, p. 301).

La cultura y la sociedad son interdependientes, la una no existe sin la otra. Toda sociedad desarrolla una cultura y una cultura solo se desarrolla y existe dentro de una sociedad. La cultura está en permanente hibridación, reconstrucción y reafirmación producto de los cambios e intercambios sociales que se presentan debido a transformaciones sociales y económicas en otras culturas localizadas. La migración, las influencias mediáticas, las situaciones políticas y económicas, entre otras, afectan de un modo u otro la construcción permanente de la cultura local. “Los elementos más destacables de una cultura son, en primer lugar, el lenguaje, el arte, las técnicas, las creencias, pero también las costumbres: la manera de vestirse, el modo de habitar, las divisiones o estratos sociales

y también el modo y el tipo de alimentación” (Rebato, 2009, p. 137).

El conjunto de conocimientos y tradiciones que conforman la cultura siempre lleva consigo la construcción de identidades colectivas y de imaginarios colectivos que sostienen esas identidades, estos incluyen normas de comportamiento social, formas de vida, formas de arte y tradiciones. La identidad colectiva es una construcción social. Es necesario entender que toda colectividad es una entidad modelada de acuerdo con los principios culturales y los centros de poder reinantes (Chihu y López, 2007, p. 126). A esta identidad colectiva es a donde acude la sociedad como manera de protección frente a fenómenos críticos como la migración masiva a su territorio, esto es “descansar sobre algún tipo de tradición de afinidad natural” (Appadurai, 2001, p. 164). Cuando el contexto global se altera, los pueblos aparecen de nuevo con su propio rostro: los cambios impuestos son desplazados por las transformaciones internas, las que obedecen a las fuerzas culturales de cada pueblo (Hiramatsu, 2013, p. 3). La identidad que nos brinda el sistema cultural, según Stuart Hall, puede cambiar con los años ya que es construida en relación con los demás (Hall, 2017).

El antropólogo Arjun Appadurai propone el uso del término *culturalismo*, ya que el término *cultura* lo remite a una connotación de lo natural, lo inconsciente o lo tácito en relación con las identidades de grupo; mientras el culturalismo, por diversas razones, hace de la identidad y de las diferencias culturales su objeto *consciente*.

Estos movimientos pueden adoptar diversas formas dirigidas, primariamente, a poder expresarse, a asegurar su supervivencia cultural o a conseguir la autonomía, o pueden adoptar un sesgo claramente negativo, caracterizado por el odio a otros grupos, el racismo y el deseo de dominar o eliminar a otros grupos sociales. (Appadurai, 2001, p. 155)

Esto es un riesgo permanente de las culturas, inherente y poco manejable política y socialmente, además de ser un factor común de los grupos sociales. La “alteridad” es la construcción que las sociedades hacen de “nosotros” y “los otros” (Hall, 2017), esta también está en permanente cambio producto del ensamblaje con diversos

elementos identitarios de otras culturas, traídos como producto de las migraciones geográficas o culturales, concepto que se expondrá unas líneas más adelante.

Las costumbres y el arte hacen parte fundamental de la cultura, son la parte creativa del constructo cultural. En las primeras se pone la responsabilidad de un traspaso cultural intergeneracional sin mayores cambios, y el segundo es una de sus formas más profundas y amplias de expresión y en donde se plasma de forma más evidente el constructo social que pertenece a una sociedad y que se identifica como cultura.

El arte incluye expresiones creativas como la música, el teatro, la pintura, la lúdica, la danza, entre otros. Se encarga de romper los límites de la creatividad y las formas comunicacionales. El arte refuerza los imaginarios colectivos y crea formas de expresión acordes con la identidad colectiva planteada en el macro de la cultura de cada grupo humano. Es macro por plantear sonidos, colores, corporeidades y en general estilos propios para cada cultura y es micro a la vez por ser subjetivo, porque cada individuo es portador de su versión colectiva y a la vez posee una versión individual de ese arte. El desarrollo del arte ha sido común a todas las sociedades humanas y hace parte del más palpable hecho social que se pueda verificar.

Las identidades culturales se construyen siempre dentro de contextos históricos y culturales particulares y pueden dar paso a perpetuar desigualdades basadas en condiciones de género, raza y clase dentro de esos mismos contextos. Estas relaciones de poder y las desigualdades que puedan perpetuar afectan el desarrollo de la cultura y la identidad colectiva. Frente a esos fenómenos se puede constatar el poder del arte dentro de la capacidad de agencia de los individuos, ya que en todo el proceso de construcción y consolidación de identidades hay sonidos, hay músicas y todo un repertorio sonoro a ensamblar en el desarrollo cultural e identitario de un grupo social. Esta expresión sonora se usa en ocasiones como elemento estratificador, incluso marca marginalidades y desigualdades dentro de las sociedades. Podría estudiarse esto como un colonialismo interno basado en la identidad sonora: se te trata según la música que escuches.

La música es la identidad sonora de los grupos



humanos, si bien se influyen unos a otros, también cada uno se esmera por desarrollar sus propias sonoridades. Esta identidad sonora hace parte de la identidad colectiva, los individuos pertenecen a ella por naturaleza; algunos, deliberadamente prefieren alejarse de esa identidad, pero en general, el logro de una identidad sonora es un símbolo de autenticidad y resistencia. Esa identidad sonora se puede concebir como *cultura musical*: “Dominio, conservación y tradición de las tecnologías de ejecución de instrumentos musicales” (Benavente, 2007, p. 34), también de las formas de canto, de composición y de creación de ritmos. La identidad sonora se desarrolla alrededor de culturas–sociedades muy particulares y diferenciadas entre sí. Canciones, melodías y ritmos propios hacen parte de la identidad cultural de cada pueblo, acompañados generalmente de lúdcas, rimas, laleos, fonaciones y todo un repertorio artístico y un concepto visual propio.

Cada sonido escuchado deja una huella en la memoria, cada canción, cada ritmo, cada rima, cada juego entran a hacer parte del cúmulo de elementos que conforman la memoria sonora, que es la que finalmente se instala en los individuos que deciden, autónomamente, “cultivar” su cultura musical. Y dentro de esta memoria, tiene un lugar privilegiado la sonoridad propia de la cultura a la que pertenece. Ella será la que finalmente se mueve o se queda con cada individuo. Darío Blanco nos muestra la música caribeña colombiana, en especial la cumbia, como “herramienta identitaria central para los mundos de vida de los migrantes provincianos en su adaptación a las grandes ciudades americanas y europeas” (Blanco, 2018, p. 19).

Como parte fundamental de la memoria sonora está la . Está ligada íntimamente al avance de la urbanización de las ciudades, de la pérdida del campo, de la gentrificación e industrialización, incluso de lo que algunos han

llamado gentrificación inversa. Por sonósfera, podemos entender esos sonidos y ruidos propios de un lugar físico; es lo circundante, a manera de “atmósfera sonora”, sucede permanentemente y es cambiante. Pero la sonósfera será tema para otro ensayo.

La memoria sonora, en su totalidad, conformada por todos los elementos expuestos, hace parte fundamental de la vida de los individuos, y como parte de su identidad, se mueve con ellos en los procesos de migración.

Sonoridades en movimiento

La migración es un fenómeno actual e irreversible. Presenta todas las variables sociológicas que puedan existir y se convierte en un objeto de estudio para cualquier disciplina.

Un aspecto muy particular de la migración, que plantean los autores Paolo Boccagni y Loreta Baldassar (2016) es el de las emociones de los migrantes. Describen la migración transnacional como un cúmulo de “emociones en movimiento”. En la experiencia migratoria se presentan un cúmulo de emociones contrapuestas como la esperanza y la nostalgia, la culpa y la ambición, el afecto y el desamor, entre otras, que forman parte vital de la experiencia de los migrantes. La situación emocional de los migrantes es compleja y polifacética debido a la acomodación permanente a la cultura por la que transitan. Las implicaciones que esto presenta son emotivas y políticas. Emotivas y además afectivas por todo lo que tiene que ver con la identidad y su pertenencia a una comunidad, a una nación. Políticas porque su presencia, transitoria o permanente es usada constantemente, entre otras, dentro de la “política del miedo”, que busca el rechazo de todo migrante por aparentemente representar un peligro para la sociedad.

La dimensión instrumental (económica) es un complemento permanente de la dimensión emocional. La identidad sonora del migrante, puede hacer parte de la dimensión instrumental. El ejemplo cotidiano lo vemos en la migración de ciudadanos venezolanos que en la acera

de cualquier ciudad de Latinoamérica están interpretando música tradicional de su región de origen, constatando que la identidad cultural puede ser útil en su migrar y que puede facilitar el trámite de las “relaciones étnicas con las sociedades mayoritarias”. La conformación cultural de las sociedades, permite que unas sean más abiertas que otras a la recepción de migrantes. Sea su presencia, estacionaria o permanente, “la situación de los migrantes pone a prueba los límites de la confianza y la compasión” (Boccagni-Baldassar, 2015).

Física y simbólicamente, el migrante está fuera del lugar que le corresponde. “Las propias emociones están en movimiento” y con él su identidad cultural, su pertenencia a una cultura y a la sonoridad de esta. Con el migrante viajan sus emociones, y la sonoridad de su territorio de origen acompaña ese cúmulo de emociones. Una canción que le recuerda a su tierra, un juego o rima para acompañar el viaje, un ritmo para compartir desde la interculturalidad propia de la migración. Los migrantes son portadores de memoria, de cultura, portadores de sonoridades que se mezclarán, pero no desaparecerán. Desde el punto de vista sociológico, las emociones pertenecen a la vez a una dimensión intrapersonal (psíquica y corporal) y a una dimensión social y simultáneamente a una interpersonal (Boccagni-Baldassar, 2015, p. 4). Las relaciones sociales basadas en el intercambio cultural, ocupan las mismas dimensiones.

La sonoridad propia de cada cultura se mueve con los sujetos que emprenden la migración. Se somete a acomodaciones y transculturaciones permanentes durante los recorridos, pero termina siendo el punto de arraigo y diferenciación que luego pondrán en juego en sus nuevos territorios ya que “las emociones, las sonoridades y el lugar, co–construyen mutuamente las relaciones sociales”.

Pero para que esto se pueda dar, las comunidades de partida de los migrantes deben haber decidido deliberadamente la conservación de su sonoridad, de su cultura musical y de su cultura en general como un acto de soberanía tendiente a enfrentar los procesos de globalización. Aunque en ocasiones la identidad y los sentidos de pertenencia pueden surgir como reacción a entornos hostiles o como resultado de la inmersión

en circuitos comerciales transnacionales. Esto último se evidencia en grupos sociales que explotan ampliamente el turismo. La cumbia colombiana, como factor identitario de la costa atlántica del país, por ejemplo, ha sido conservada y reproducida durante muchos años en el campo de la vida cotidiana y en el campo de la formación musical y ha sido incorporada al cúmulo de rasgos culturales de los individuos de la región.

Esther Rebato en su texto «Las «nuevas» culturas alimentarias: globalización y etnicidad», plantea la pérdida de lo que llama los “repertorios alimentarios” como consecuencia del proceso de globalización, pero a la vez, muestra el surgimiento de nuevas culturas alimentarias debido al flujo migratorio, a los procesos de industrialización y urbanización. Esto mismo sucede con identidad sonora y los repertorios de las músicas de origen del migrante, los cuales se ocultan o sufren transformaciones cuando se enfrentan al proceso de globalización, pero no desaparecen; las sociedades de acogida los retoman, rechazan o hacen hibridación, pero continúan en la memoria sonora de sus portadores. La canción, como elemento individual del repertorio musical es la que más sufre estos procesos de hibridación. En algunos casos, los repertorios solo quedan ocultos por un tiempo, ya sea en grabación en soporte físicos o digitales o en la memoria sonora. La salvaguarda de los “repertorios alimentarios” está generalmente en las familias y, por una dinámica cíclica, en algún momento renacen cuando el contexto global se altera, para venir a reforzar ese sentido de identidad cultural. Lo mismo sucede con los repertorios musicales.

Ochoa Gautier plantea que una característica de la modernidad es la relación cíclica entre la hibridación y la pureza, que funcionaría por intermedio de un ejercicio de invisibilización en el que la tradición aparece como ‘natural y la hibridación como construida. (Blanco, 2018, p. 9)

Esa relación cíclica, en su momento asombraba a Nestor García Canclini, que escribía: “Por qué ahora las culturas populares se han vuelto un tema reconocido en las escalas del prestigio intelectual y político...” (Canclini, 1982). Cabe preguntarse en qué momento del ciclo estamos hoy.

El encuentro de migrantes da como resultado el surgimiento de nuevos repertorios alimentarios basados en las recetas tradicionales que cada uno posee en su acervo cultural respecto a la alimentación; igual sucede con lo sonoro y con el resto de elementos que conforman su identidad cultural que dan como resultado la conformación de una nueva identidad sonora, además de lo social, producto de las sonoridades en movimiento.

Finalmente, las sonoridades en movimiento pueden significar, para los individuos portadores, un capital cultural. Esto va más allá de la movilidad geográfica ya que hay un tipo de migración cultural, muy común, que solo necesita del acceso a los medios de comunicación y al mundo virtual. Para introducir este concepto, es necesario tomar el territorio de partida del migrante como núcleo sonoro y el territorio de paso o de llegada como periferia sonora. Immanuel Wallerstein define la zona nuclear como la de alta ganancia y la periférica como la de baja ganancia en términos económicos y productivos, y plantea que la consecuencia más importante de la integración de ambas clases de actividades es la transferencia de plusvalía desde el sector periférico al sector nuclear (Wallerstein, 1995, p. 144).

Cuando la sonoridad del territorio de partida tenga unas condiciones ideales dentro de su identidad cultural para tomar el lugar de centralidad, convierte fácilmente a los territorios de llegada en periferia. En términos de cultura, que aunque ya hemos visto puede tomar una dimensión instrumental (en términos económicos) y que finalmente es esta instrumentalización la que representa y da sentido a las sonoridades en movimiento, no es necesariamente una relación económica y de transferencia de plusvalía directa y fundamental de la periferia al centro. El intercambio de capital cultural y la transculturalidad que puede representar la migración, genera centralidad a la misma periferia, y el territorio de partida se convertiría en un núcleo sonoro simbólico; esta dinámica cultural puede representar un campo económico importante para el migrante.

La plusvalía, en el campo de la cultura, es la motivación que el éxito de su cultura musical en la periferia da a la zona nuclear para fortalecerse y producir. La cumbia, elemento identitario

originalmente colombiano, sonoridad que tuvo una gran movilidad principalmente entre los años 50 y 60, producto de la violencia en los campos y del crecimiento de la industria discográfica en Colombia, es acogida por países como México y Chile, que la hacen propia y generan con ella un capital cultural propio; es decir, generan centralidad.

La tradición no es sino el resultado involuntario de una selección previa que por fuerza a de ser subjetiva y aleatoria. (René Rémond)

Producto de la imbricación de todos los elementos expuestos, no podríamos esperar algo diferente al surgimiento de una nueva identidad sonora en Colombia. Es capítulo aparte el análisis de esta situación. “El declive de la costumbre transforma invariablemente la tradición con la que habitualmente está relacionada” (Hobsbawm, 1983). De ahí que, la tradición, es una invención.

Quisiera dejar abierta la reflexión, simplemente planteada, separada del corpus principal del ensayo y muy alejada del positivismo. Quizás estemos siendo testigos de la invención, una vez más, de una nueva tradición musical, de una nueva sonoridad que responde a las necesidades y limitaciones propias de los nuevos actores sociales y culturales que la impulsan y la practican, y que, aunque contiene algunos elementos musicales propios de la tradición musical original a la que se remite, está distante de las raíces; estas se mezclan, se trabucan y se amalgaman en el afán de hacer parte del acervo cultural que quieren representar. Esta reproducción cultural con sus nuevas deformidades, formas y sonoridades, puede ser la respuesta a la búsqueda de una identidad sonora, social y cultural que por mucho tiempo estuvo desdibujada y casi perdida para muchos, que incluso, les fue negada por razones de lo que yo llamo “el síndrome de la autodestrucción” que sufrimos los colombianos. La ventaja de esta nueva ola de la identidad sonora es su amplitud en cuanto a practicantes, ya que no es de exclusiva pertenencia a los círculos artísticos. Estamos asistiendo a lo que muchos llaman “rescate” de la música y la tradición colombiana y pagando el precio debido por no haber sido rigurosos, o al menos condescendientes con las nuevas generaciones en referencia a la conservación y difusión. Ingenuamente y seguro sin culpas,

en el proceso de salvaguarda de la identidad sonora colombiana, esta misma se utilizó en ocasiones como elemento estratificador, incluso marcó marginalidades y desigualdades. De igual forma, y a pesar de que somos una sociedad “blandita de identidad”, es halagadora (y sobre todo esperanzadora) la búsqueda presente que muchos hacen de nuestra memoria sonora.

A manera de conclusión

La construcción de identidad y cultura es particular de cada grupo social. La soberanía con la que se construye esta identidad es un acto de resistencia a la homogeneización que traen consigo los procesos de globalización. A pesar de que existen muchos estudios sobre las músicas populares, la identidad y la cultura musical y por otro lado las migraciones, las emociones y los actos de resistencia frente a la globalización, el tema de las sonoridades en movimiento, aunque posible, está aún por investigar a fondo.

El capital que representa la cultura musical es un elemento identitario que permite que los migrantes no sean anónimos por completo en las culturas en las que se inscriben.

La cultura en general y la cultura musical, en especial, se lleva de un lado a otro y no necesariamente se pierde, se funde o se abandona, es más factible su fortalecimiento como identidad diferenciada entre otras culturas que llegan a los territorios de acogida de migrantes.

Nuestras nuevas identidades sonoras apenas se comienzan a estudiar. Es necesario volver a los estudios sobre cultura, cultura popular y todas sus variantes. Dejar a un lado el optimismo por “lo popular recuperado” ya que las culturas populares han cambiado de un modo descomunal, hasta el punto de ser necesario preguntarse si no han desaparecido (Alabarces, 2021).

**Si se calla el cantor, muere la rosa
(Horacio Guarany)**

Referencias

- Appadurai, Arjun (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Fondo de cultura económica de Argentina.
- Barbero, Jesús Martín y López de la roche, Fabio. *Cultura, Medios y Sociedad*. CES Universidad Nacional de Colombia, 1998.
- Benavente Véliz, Santos Cesarios (2007). La cultura popular: la música como identidad colectiva. *Diálogo Andino* N.º 29. Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas. Facultad de Educación y Humanidades. Universidad de Tarapacá, Arica-Chile.
- Blanco Arboleda, Darío (2018). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica: identidad y cultura continental*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Boccagni Paolo y Loretta Baldassar (2015). *Mapeo del campo emergente de la emoción y la migración*. (s. d.).
- Chihu Amparán, Aquiles y López Gallegos, Alejandro (2007). La construcción de la identidad colectiva en Alberto Melucci. *Revista POLIS*, vol. 3, núm. 1. Universidad Autónoma Metropolitana. Ciudad de México.
- Hiramatsu, Teresa (2013). Acercamiento a un abordaje a la cultura de los pueblos originarios del noreste de Mendoza. Biblioteca digital Uncuyo, Argentina. Extraído de <https://bdigital.uncu.edu.ar/6227>
- Marshall, Thomas Humphrey, (1998). Ciudadanía y clase social. En *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n. 79.
- Rebato Ochoa, Esther M. 2012. «Las «nuevas» culturas alimentarias: globalización vs. etnicidad». *Osasunaz*, vol. 10 Pg. 135-147.
- García Canclini, Nestor (1982). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? *Revista Nueva Sociedad* No. 6, Buenos Aires.
- Wallerstein, Immanuel (2005). *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción*. CDMX: Siglo XXI Editores.
- Hobsbawm, Eric. *La invención de la tradición 1983*. Crítica Barcelona 2003.
- Hall, Stuart (2017). *Estudios culturales 1983, una historia teórica*. Ed Paidós, Buenos Aires.
- Remond, René, Paul Ricoeur y Dominique Schanapper (2002). “La memoria contra el olvido”. En *¿Por qué recordar?* Granica, Montevideo.