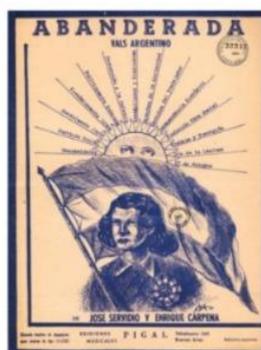


SOCIOLOGÍA DEL ARTE Y LOS OBJETOS VISUALES

Tengo voz de bandoneón: Apuntes sobre política y género en la primera mitad del siglo XX



• Confluencia, Córdoba, marzo de 2023. Foto de Emanuel Ocampo, mención especial en el concurso *Postales del tango de hoy*.



José Servidio y Enrique Cárpena, "Abanderada", Buenos Aires, Pigal, 1958.

<https://www.bn.gov.ar/agenda-cultural/tango-que-fuiste-y-seras-1>

Alumna: Marinetti Elena
Legajo: 112084/9
Carrera: Licenciatura en Sociología

Agosto de 2024

Introducción

El presente trabajo se inscribe en el campo de la sociología del arte y busca indagar acerca de las relaciones entre el tango, la política y el lugar de las mujeres en las prácticas artísticas: reconocimiento, invisibilización, representaciones y visualidades en el marco de una sociedad patriarcal. El objetivo de esta investigación es relacionar las letras del tango-canción como género musical en el perímetro porteño anclados a procesos sociohistóricos acontecidos en la primera mitad del siglo XX, al calor de la disputa política en el contexto de conformación del Estado nacional argentino.

Durante los primeros años del siglo XX, el intercambio cultural con costumbres, creencias y ritos propios de las repetidas oleadas inmigratorias dio lugar a una identidad popular específica que se tradujo en el tango. En palabras de Callelo (2014), *“el tango aparece como una combinación de distintas fuentes sociales, culturales y musicales. En el ámbito del Río de la Plata los orígenes y desarrollos posteriores del tango ilustran con cierta fidelidad algunas características de la cultura mestiza”* (Callelo, 2014: 4). Como un síntoma de época, en sus letras arroja el clima nostálgico por el abandono del hogar, la conformación de los grandes centros urbanos, los dramas personales, la desconfianza hacia el prójimo, la venganza y al respecto, una figuración específica de *la mujer*, que se distingue en los primeros bailes de esta danza en la ruta rioplatense.

El movimiento peronista marca un punto de inflexión en la vida social y política argentina desde los años ‘40, que tendrá su incidencia también en el tango y en las trayectorias de dos intérpretes-compositoras, Tira Merello (1904-2002) y Nelly Omar (1911-2013), cuya autoría usaremos para el análisis. A partir de la aproximación a la obra de estas artistas, el eje estará puesto en los años de carrera coincidentes con el ascenso del peronismo al poder, la masificación del movimiento, teniendo en cuenta su posterior proscripción.

En este sentido, buscamos trazar líneas de continuidad y/o de ruptura, afianzamientos y contrapuntos en letras tangueras. Incorporaremos a Homero Manzi, Discépolo y otros autores varones de la época para analizar sus configuraciones arquetípicas, en torno a hombres y mujeres, sujetas al baile característico de este género musical y su geografía. Siguiendo a Conde (2005), *“Su historia [la del tango] es una parábola singular que va de las entrañas del pueblo a los libros y las conversaciones de los intelectuales, de humildes cafés*

suburbanos y academias de baile al mismísimo Teatro Colón” (Conde, 2005: 2). Al mismo tiempo, indagaremos sobre la figura de la mujer en las letras tangueras (en su rol de madre, *femme fatale*¹, descamisada, arrabalera, milonguera, sufriente del paso del tiempo, artífice del amor, la nostalgia y las angustias en partes iguales). Esta propuesta se valdrá de las categorías de Bourdieu para repensar el campo y sus transformaciones desde una perspectiva de género y política, para reflexionar a su vez sobre el divorcio o el refuerzo de las estructuras patriarcales en el entramado social con el peronismo en escena, replicadas en el tango-canción.

Desarrollo

La aparición del tango como género urbano en el circuito del Río de La Plata es el resultado de las primeras oleadas inmigratorias de fines del siglo XIX, enmarcado en un proceso de construcción identitaria donde la Argentina comenzaba a narrar su historia desde la nación y puntos equidistantes en una cultura naciente en la diversidad. En los conventillos y bares de la ciudad porteña se iba gestando una identidad social y cultural que tenía como protagonistas tanto en su poética como en la danza al hombre y a la mujer; producto del intercambio entre los nuevos pobladores provenientes de distintas regiones transatlánticas y los gauchos que se acercaban desde las provincias para instalarse en aquel pedazo de tierra, aspirante a Metrópoli europea que era Buenos Aires.

“Allí confluían trabajadores de los corrales en las orillas de La Boca y Barracas; los gauchos llegados con el ganado a los mataderos de los límites de la ciudad; los marineros pertenecientes a diferentes naciones, etc. Surgen entonces los prostíbulos, las cantinas, los lugares de consumo de bebidas y los bailes. La clase alta se fue cerrando, a modo de defensa, en un intento de proteger sus costumbres y modo de vida frente a esta invasión”
(Mesa, 2012: 3).

Siguiendo a Mirzoeff (2003; 2016), bajo las categorías de *visualidad* y *contra visualidad* podemos pensar la irrupción en la gran ciudad -desde la literatura y la danza- tanto como un modo de ganar autonomía por parte de los marginales de los conventillos y que a su vez la élite recupera para reforzar el status quo. Con una fuerte influencia afrodescendiente, el tango es una expresión artística que configuró la hibridación de estos grupos desde el

¹ Dicho sintéticamente, esta categorización se asocia a una mujer que seduce y manipula a partir de su sexualidad y atributos de belleza hegemónica.

discurso criollista, la cultura inmigratoria y la retórica higienista (en principio contradictoria), que tendría una incidencia fundamental en la producción y concepción de *lo local, lo argentino*. En palabras de José Gobello, “*el tango propone a los argentinos un problema de solución difícil: el de percibir a través del laberinto sensual de su música una faceta real del ser ciudadano, de esa huidiza cualidad inherente a la nacionalidad, cuya existencia se intuye o se define con abundancia de confusiones*” (Gobello 1979: 18). Más allá de su raíz urbana, el tango es argentino en sus performances, letras y poética. Consolida, en un contexto de profunda transformación social, “*un factor de integración social como de dominación clasista, étnica y de género por medio de sus códigos tradicionales*” (Calello, 2014).

En la misma línea, Savigliano (1995) afirma que las relaciones desiguales de género por sobre las mujeres tienen prevalencia pero no son las únicas: otros patrones de dominación que operan en esta expresión artística quedaron eclipsados e invisibilizados, como las del colonialismo, las clases y sectores sociales autóctonos. Podríamos resaltar la mediación a través de la dominación masculina en auge de la moral estructurante de la dinámica social a partir del imaginario tanguero: es el hombre la principal figura del trabajo, quien migra a la ciudad (se dirige del barrio al centro, del “interior” o la provincia hacia la gran ciudad, de su tierra a un mundo nuevo, es quien sale) y se instala en paralelo a la consolidación de un modelo de acumulación, la Argentina agroexportadora, con una oligarquía terrateniente que luchaba por afianzar sus privilegios y su lugar como clase dominante. Sin esta dimensión ideológica sería imposible comprender el hecho artístico que significó el tango canción. En el apartado *El tango como economía política de la pasión* propuesto por Calello (2014) y nuevamente haciendo eco de las palabras de Marta Savigliano, se enuncia la incorporación, aceptación y reformulación en los centros hegemónicos mundiales y sus posteriores resignificaciones por las élites locales: “*El rechazo inicial de las clases dominantes argentinas, (conservadoras y liberales) a la matriz popular del tango da paso a su revalorización luego de su aceptación y difusión por las potencias coloniales vinculadas al modelo agroexportador* (Calello, 2014: 6). La novedad proveniente de la Europa con impronta colonizadora durante fines de siglo deriva en un ajuste identitario por parte de los “colonizados” que influye en la propia construcción de la identidad nacional traducida en el tango y las relaciones de poder internacionales y nacionales.

Entonces, el sincretismo musical, coreográfico y poético del tango se va modificando a su vez con el paso del tiempo, en sus variantes y etapas de la historia que podemos reconocer a partir de los momentos que configuraron el terreno sociopolítico de nuestro país

y marcaron jerarquías étnicas, de clase y (lo que aquí nos compete) de género. Como mencionamos anteriormente, el personaje del hombre en el imaginario de la prosa tanguera está estrechamente ligado con el pasaje del exterior a lo interior (Dalbosco, 2010): el trabajo, los bares, el cabaret, los consumos, encarnado en el compadrito, el guapo, el malevo o el niño bien.

En términos de la producción artística escrita por mujeres del tango, estas poesías son aisladas. En algunos casos, escribían mujeres bajo pseudónimos, reforzando incluso estereotipos de género para no desentonar con los valores tradicionales de la época. *“Si bien las voces femeninas no son ni la mayoría ni la regla, su presencia es suficiente para constituir un repertorio variado y para hacer un significativo aporte a la polifonía constitutiva del cancionero tanguero”* (Dalbosco, 2015: 186). La mujer es, tanto en el baile como en los arquetipos que son representados en el mismo, quien acompaña y complementa al varón que conduce al *“dejarse llevar”*. En la actualidad, aún existen vestigios de lo que analiza María Julia Carozzi (2014) a partir de la pareja de hombre y mujer que bailan una pieza y es definida en términos de *“una criatura con cuatro piernas y sólo una cabeza”*. La cabeza es masculina por su competencia y saber exclusivo frente a la mujer. Al rastrear figuras femeninas del tango canción encontramos el estudio de *la milonguera*² -mujer en declive moral y físico- llevada adelante por Dalbosco (2010): *“la mujer fatal que aparece en los tangos no es más que una chica de barrio engañada, seducida por las luces del centro, que no ha tenido la fuerza suficiente para resistir la caída. Pero pagará su pecado o su ingenuidad cuando su belleza y su atracción sexual desaparezcan”* (Dalbosco. 2010: 5). La denuncia a la *milonguera* o *milonguita* radica en el proceso colectivo de cambio vivido en la Argentina moderna de finales del siglo XIX y principios del XX: la mujer comenzaba a formar parte también del engranaje laboral dentro de bares, con hábitos nocturnos y en menor medida de la industria, saliendo del hogar en el conventillo, en dirección a un terreno de elección personal y libertad para ella, aún en márgenes que bajo la óptica actual podemos catalogar de altamente conservadores, patriarcales y escasos. Con un telón de fondo de crisis del paradigma tradicional entre lo femenino y lo masculino, en un marco de dificultad y pocas posibilidades, una alternativa de rebelión para la mujer que trasciende el espacio privado. Dice Dalbosco (2015) *“...es que los letristas, detrás de los supuestos desplantes de*

² Este personaje es definido por la autora como la mujer del cabaret que, en busca de nuevas oportunidades y un rumbo de vida lejos de la miseria, se dirige al centro para realizar trabajos de entretenimiento nocturno, se corrompe al abandonar el mundo sagrado y puro del barrio por el profano de los excesos y las tentaciones mundanas.

guapos de sus personajes, estaban poniendo al descubierto la redefinición de la mujer en la cultura. Los hombres que lloran y las mujeres que dejan su hogar y salen a trabajar de noche en el cabaret son construcciones suficientemente transgresoras y elocuentes”.

La figura de la mujer en calidad de madre también es parte de los personajes populares narrados en las letras tangueras. Enrique Santos Discépolo canta en “Tres esperanzas”:

Tres esperanzas tuve en mi vida,
dos eran blancas y una punzó...
Una mi madre, vieja y vencida,
otra la gente, y otra un amor.
Tres esperanzas tuve en mi vida
dos me engañaron, y una murió...
No tengo ni rencor, ni veneno, ni maldad
son ganas de olvidar, terror al porvenir!

El letrista, Reinaldo Yiso, escribe en “Una carta para Italia”:

Dos días hace, mamma, que estoy en la Argentina,
no me parece cierto sentirme tan feliz.
Si vieras Buenos Aires, qué linda y qué distinta
a nuestra pobre Italia, cansada de sufrir.
Quisiera en esta carta decirte muchas cosas
que en este suelo amigo dan ganas de vivir,
que ya soy otro hombre, que sueño a todas horas
con el día que pueda traerte junto a mí.

Esta doble propuesta del tango emergente con respecto a la mujer nos permite captar parte de los sentidos y los imaginarios de la época: por un lado, vimos a la *milonguera*, a quien se juzga con recelo por falta de honra, preferencia por el lujo y pérdida de inocencia; por otro, la *madre*: la que espera, a resguardo, en quien el hombre sí puede confiar y mostrar abiertamente su sensibilidad, frente a un mundo hostil, nuevo y lejos de casa donde se enfrenta la nostalgia y la “*pesadumbre de barrios que han cambiado y amargura del sueño que murió*”³ (Homero Manzi, 1948, Sur).

Este análisis introductorio y contextual de las primeras letras del tango y las mujeres nos sirven para poner foco en el impacto del ascenso del peronismo dentro de la escena. Hay

³ <https://www.youtube.com/watch?v=j4zR8hEfpow>

argumentos que reconocen la tradición peronista como un punto de llegada de la propuesta del tango, es decir, una consecuencia alineada e inevitable de las demandas y las necesidades que se venían señalando mientras se sucedía la década infame en todo el país y, sobre todo, en Buenos Aires. *“La década del '30, políticamente infame, en la Argentina del tango es infame porque murió Gardel: la sociedad se llena de viudas, e hijos huérfanos que llevan flores y encienden siempre un cigarrillo que se consume solo, sin que nadie lo pite”* (Varela, 2007: 3).

Allí surgen los tangos que anunciaban las frustraciones de las masas que no habían alcanzado la prosperidad prometida en el país al otro lado del océano. Por ejemplo, Yira-yira, Cambalache o Cadícamo (“Al mundo le falta un tornillo”). La década del '40 estuvo signada por la época de oro del tango con una amplia identificación social en la manifestaciones de sus letras y según Calello,

“...muchos personajes del tango no adhirieron al peronismo, o bien fueron opositores al mismo o fueron indiferentes pero formaron parte de la configuración sociocultural que le diera origen. A su vez el peronismo restauró en sus presentaciones públicas simbolismos y actuaciones del tango como las contenidas en sus letras y sainetes criollos, identificando a sectores sociales que excederán a los porteños y que terminarán por rebasar sus propuestas culturales iniciales para incorporar a las del interior del país” (Calello, 2014:15).

Según esta lectura, el tango se adelantó a las problemáticas aún no digeridas por la sociedad argentina que luego serían tomadas por el gobierno peronista.

Otros aportes insisten en la contradicción o, más bien, en una relación plagada de tensiones entre el peronismo y el tango. A saber, la nostalgia, la desilusión, el drama y las angustias como toda una *estructura de pensamiento* (Williams, 2003) chocaba con la nueva experiencia sustentada en la oleada del movimiento encabezado por Juan Domingo Peron y Eva Duarte. Existen además afirmaciones en torno a la decadencia del tango en íntimo vínculo con el peronismo masificado a mediados del siglo pasado. El tango desconoce la protesta social o llama a la resistencia silenciosa. Se encuentran separados o escindidos:

“...por eso existen pocos tangos socialistas o anarquistas. Los hombres y mujeres que se reconocieron en el tango y lo hicieron suyo, habían sido maltratados por la vida, ignoraban el sabor de la felicidad y apenas conocían el de la alegría. No buscaban (ni encontraban) en su música y en su letra ningún horizonte imaginario, tampoco la virtuosa transmisión de ideas avanzadas” (Haussen, 1995: 40).

La aflicción y la distancia entre las expectativas y la vida concreta de las “almas derrotadas” se va rompiendo al aparecer una identidad política con el peronismo y el movimiento nacionalista de masas, al calor de la patria festiva. Para agregar, Haussen señala en su estudio comparativo entre Brasil y Argentina -donde analiza las figuras de Vargas y Perón con las expresiones artísticas de la samba y el tango- que el tango no se valió de la propaganda política peronista, pero sí fue impulsado por una ley sancionada durante el régimen que exigió el uso de un 50% de canciones nacionales en el repertorio radiofónico de las transmisiones. Lo que nos permite pensar, nuevamente, en el Estado como un agente fundamental que detenta el poder para suprimir, reproducir o intervenir el campo artístico.

Dentro de la cadena peronista existe un eslabón fundamental de integración y participación de las mujeres en las arenas socioculturales y políticas. Rosa (2011) dirá al respecto que este marco de ampliación de derechos para las mujeres irá alineado con un regreso al hogar en un mismo movimiento. Desde la figura de Eva Perón que va ganando centralidad y protagonismo en la esfera pública, el PPF (Partido Peronista Femenino), el sufragio femenino, el refuerzo del lugar de las mujeres en el mercado de trabajo, entre otros ejemplos, sellan el advenimiento de las mujeres en la política argentina. Dos cantautoras del tango dentro de las filas peronistas no solo ganaron reconocimiento y trascendencia en el campo sino que también tuvieron su represalia durante la proscripción del peronismo, a razón de su cercanía y adhesión al movimiento. La segunda ola del feminismo a nivel global coincide con la validación, la puesta en valor y la consagración de estas artistas. A escala social, cultural y política se da un corrimiento de los límites impuestos a la población de las mujeres que encuentra repercusiones en el campo artístico nacional.

Nelly Omar (1911-2013), amiga de Eva Perón, fue llevada al exilio a partir del golpe de estado -bajo el nombre de Revolución Libertadora- que destituyó al gobierno elegido democráticamente. Muchas veces su voz fue asimilada a la de Gardel en su versión femenina⁴. En los años cincuenta canta por primera vez “La descamisada”⁵, uno de los himnos peronistas que señala la disrupción del género femenino en la escena.

Soy la mujer argentina,
la que nunca se doblega
y la que siempre se juega
por Evita y por Perón.

⁴ A modo de señalar el parámetro de “excelencia” dentro del tango.

⁵ Versión del año 2009: https://www.youtube.com/watch?v=GmFTzhYv3_E.

Yo soy la descamisada,
a la que al fin se le escucha,
la que trabaja y que lucha
para el bien de la Nación.

La que mañana en las urnas
hará valer sus ideales,
para que sigan triunfales
las obras del General.

Yo soy la descamisada
surgida del peronismo,
que ostenta el Justicialismo
como emblema nacional.

Soy la mujer argentina,
del 17 de octubre,
la que de orgullo se cubre
porque es grande mi Nación.

Yo soy la descamisada,
que si es necesario, un día
hasta la vida daría
por Evita y por Perón.

Con autoría de Francisco Canaro también entona “La Canción de Buenos Aires”:

Canción porteña, canción de Buenos Aires
Hay algo en tus entrañas que vive y que perdura
Canción porteña, lamento de amargura
Sonrisa de esperanza, sollozo de pasión
Ese es el tango, canción de Buenos Aires
Nacida en el suburbio, que hoy reina en todo el mundo
Ese es el tango que llevo muy profundo
Clavado en lo más hondo del criollo corazón

Ese es el tango, canción de Buenos Aires
Nacida en el suburbio que hoy reina en todo el mundo
Ese es el tango que llevo muy profundo
Clavado en lo más hondo
Del criollo corazón

La segunda artista supo decir: *“El arte dramático está en la calle Corrientes, angosta, cuando caminás toda una noche sin tener donde ir a dormir. Ahí se aprende el drama. Ahí se aprenden las pausas, el tono. En la oración, en la desesperanza, se aprende”*. Durante los gobiernos de Juan Domingo Peron se volvió un ícono milonguero de las clases populares con la pausa por ser proscripta y exiliada al mismo tiempo que Nelly Omar, para retornar en 1957. Retomamos de su canción “Arrabalera” el título para este trabajo:

Si me gano el morfi diario
Qué me importa el diccionario
Ni el hablar con distinción
Llevo un sello de nobleza
Soy porteña de una pieza
Tengo voz de bandoneón



<https://www.lanacion.com.ar/revista-lugares/fotografia-y-propaganda-politica-el-nuevo-libro-de-luis-priamo-que-rescata-fotos-ineditas-de-peron-y-nid09012024/>

Con una poética burlona y rebelde -íntimamente relacionada con su historia de vida y elecciones artísticas- Tita también se ríe con desprecio de quien reniega de su procedencia, el

hombre engrupido al reversionar “Niño bien” (1927), . De igual manera, expone con humor las habladorías ajenas, como en una de sus canciones más conocidas que transforma al modificar la letra: “Se dice de mí” (1954).

Conclusiones

Hasta aquí hemos hecho un repaso de la genealogía del tango, en convivencia con diversos procesos de cambio social suscitados hasta mediados del siglo XX, que recorren un modelo de identidad nacional con relaciones de dominación configuradas en torno a la clase y al género. En principio, se da cuenta de la trascendencia de la poesía tanguera que alcanza nuestros días en una definición de lo nacional como lo argentino y con mayor especificidad, lo local, lo porteño. Buenos Aires querido, en los suburbios es depositaria de sueños, frustraciones, esperanzas y orfandad, metrópoli de la gesta revolucionaria peronista que atrajo artistas que fueron incorporándose a la causa contra la elite dirigente, en la búsqueda por cambiar una estructura económica, social y política. El arte no es siempre contestatario y parte de esto queda arraigado en la trayectoria de tangueros y tangueras de Buenos Aires durante el periodo desde los años cuarenta a mediados de los cincuenta.

Los ejemplos de Nelly Omar y Tita Merello nos han servido para divisar la cultura de la irreverencia, con figuras femeninas que se entregan a la causa popular, las descamisadas que comenzaron a ser escuchadas contra una etapa pasada de ignorancia que se opone a la mujer que lucha, que trabaja y vota a la par del varón: aquella que nace con el peronismo. Descamisadas en la búsqueda por el derecho de ser vistas y que las miren como mujeres trabajadoras, tangueras, descamisadas y peronistas. La política es terreno de las mujeres, se tiene derecho a habitarla como también en el tango. El relato de esta expresión artística a través de sus letras y pasos de baile que le dieron primacía al varón encuentra sus fundamentos. La cultura machista incide en los cancioneros y se reproduce en la moral que profesa pero, se abrió camino a una hibridación y nuevas historias que son a la par la narración de la historia de un país. Los cimientos de la oleada feminista de principios del siglo XX y un movimiento político que logró materializar demandas fueron el terreno fértil para transformaciones políticas radicales que sentarían los antecedentes hasta nuestros días. La voz de las arrabaleras, las mulatas, las madres, las femme fatale, las milonguitas, las trabajadoras -que empezaba a emerger y a hacerse escuchar a fines del siglo XIX- se instala

en el entramado social desde mediados de los '40. Con dignidad, orgullo y la cabeza en alto, se oye y se ve con una voz enaltecida y disruptiva: una voz de bandoneón.

Bibliografía

- Venegas, S.; Winokur, J.; Verdenelli, J. (2022). Apuntes sobre los activismos feministas en el tango actual: políticas culturales, prácticas artísticas y experiencias de organización. *TRANS-Revista Transcultural de Música* (26), 1-21. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.17413/pr.17413.pdf
- Dalbosco, D.M. Prestame tu voz: acerca de la enunciación femenina en las letras de tango [en línea]. *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*. 2015m 44(1) Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/14777>
- Dalbosco, D. M. (2010) La configuración simbólica de los espacios en la construcción del personaje de la milonguera en las letras de tango [En línea]. IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata. El hispanismo ante el bicentenario. Disponible en Memoria Académica: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1058/ev.1058.pdf
- Conde, O. (2005). La poética del tango como representación social. En: *Jornadas de Humanidades. Historia del Arte. "La crisis de la representación"*. Agosto, 2005. Bahía Blanca, Argentina. Recuperado de CD-ROM
- Dalbosco, D. M. (2012). *Tangos en antologías: Algunas reflexiones sobre el género*.
- Haussen, D. F. (1995). Samba, tango y cultura en tiempos del nacionalismo. *Signo Y Pensamiento*, 14(27), 33–42. Recuperado a partir de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/5619>
- Mesa, P. C. (2012). *El tango: Su construcción como género urbano rioplatense*. Web
- Calello, T. (2014). Historia y escenificación: El tango como restauración, identificación y prefiguración político-cultural. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En Memoria

Académica.

Disponible

en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4206/ev.4206.pdf

- Carozzi, M. J. (2015). Aflojarse y dejarse llevar (por el varón).
<https://www.revistaanfibia.com/aflojarse-y-dejarse-llevar-por-el-varon/>
- Williams, E. (2003). La larga revolución. Buenos Aires: Nueva Visión. Primera parte, cap. 2: El análisis de la cultura.
- Zolberg, V. (2002). Sociología de las artes. Madrid: Fundación Autor. Cap. ¿Qué es arte? ¿Qué es sociología del arte?
- Rosa, M. L. (2011). Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires. [Tesis de Doctorado]. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid. Introducción.