



## LA *WORLD MUSIC* Y SUS “OTROS” MARGINALES:

### PENSAMIENTO MUSICAL E HISTORIA A PARTIR DE LA CANCIÓN *CIUDAD DE LA PLATA* DE FERNANDO CABRERA

Ernesto DONAS<sup>1</sup>

**Resumen:** Como resultado del debate acerca del significado e impacto de la world music, se han levantado —incluso en la etnomusicología— cuestionamientos sobre procesos de apropiación complejos, relaciones neocoloniales y neoestéticas globalizadas, pero centrados en músicas incluidas en el circuito de génesis y distribución de la world music. Poco se ha dicho acerca de las geografías del conocimiento con relación a esta y de cómo y por qué ciertos músicos y sus músicas se mantienen al margen. Problematizo aquí geografías musicales, la desigualdad de la interculturalidad musical y sus implicancias económicas a nivel global. Al abordar a los músicos y sus músicas como formas (a veces marginales) de pensamiento intelectual, busco dilucidar cómo la formación de visiones y estrategias alternativas es opacada por la desigualdad de circulación estético-musical, entre otros factores.

**Palabras-clave:** World Music/ Desarrollo desigual/ Teoría musical

48

#### Introducción

Seis factores me llevaron a escribir este trabajo. Primero, el hecho de que la bastante abundante literatura sobre el fenómeno de la *World Music* (o Músicas del Mundo) acompañe las geografías del desarrollismo desigual: son publicaciones - salvo raras excepciones - en inglés también publicadas en revistas, periódicos y libros que difícilmente circulan fuera del eje Estados Unidos- Europa, un eje históricamente conocido por su poder hegemónico. Segundo (y siguiendo la teorización de Fernando Matta sobre la canción comprometida (MATTA, 1988), el enorme poder de enunciación y síntesis de la canción popular, incluida la canción que es el *motor* de este trabajo. Tercero, el hecho que tanto los músicos populares como sus canciones han sido pasados por alto o ignorados en la concepción gestación histórica del pensamiento intelectual

---

<sup>1</sup> Professor da Escuela Universitaria de Música – UDELAR e membro da Orquesta Filarmónica de Montevideo (Uruguai).



musical. Cuarto, la forma en que los músicos y las manifestaciones musicales de la “periferia” y al “margen” del mercado de la *World Music* conceptualizan y expresan musicalmente historias de diferencias y desigualdades. Quinto -y relacionado con los últimos tres puntos-, la necesidad de indagar sobre el legado de los cantautores “comprometidos” de los 1960s y 1970s. Finalmente, me motivó y guió un cuestionamiento de Néstor García Canclini (1985, p. 22): “¿Es posible entender por qué las diferencias tan a menudo se vuelven desigualdades o son producidas por ellas?”. Entonces, siguiendo todas estas motivaciones, voy a indagar justamente un caso de aquellos al margen del mercado de la *World Music*. Propongo aquí tomar la canción *Ciudad de la Plata* del cantautor Fernando Cabrera, una canción algo atípica también en su formato y propuesta: tiene una duración de 8 minutos, es teatral y discurre a través de cuadros musicales (me extenderé acerca de estas características más adelante). El objetivo es tomarla como un sitio de cuestionamiento y para mostrar caminos alternativos a través de los cuales historias de experiencias y desigualdades geográficas son expresadas musicalmente.

Primeramente contextualizaré la canción dentro de la obra de Fernando Cabrera y la Canción Popular Uruguaya. Posteriormente analizaré la canción para, por último, llegar a los cuestionamientos.

49

### **Fernando Cabrera y la Canción Popular Uruguaya**

El cantautor uruguayo Fernando Cabrera (Montevideo, 1956) es un guitarrista y compositor prolífico y ecléctico. Comenzó su carrera sobre la segunda mitad de los años setenta y, como solista, ha editado 16 álbumes<sup>2</sup>, además de colaborar y participar como músico invitado y/o arreglador en muchos otros.

Su proyecto musical abarca y sintetiza géneros musicales populares y/o tradicionales como el tango, la milonga y la décima improvisada junto al legado de los Beatles, el samba y otros géneros populares brasileños, además de la música culta

---

<sup>2</sup> Todas estas ediciones han sido realizadas a través de sellos discográficos independientes en Uruguay. Sin embargo, durante un tiempo los derechos de algunos de los álbumes estuvieron retenidos por EMI, quien ante la quiebra del sello local ORFEO adquirió los derechos sobre todas esas matrices. EMI editó, en 2004, una compilación de canciones de Cabrera pertenecientes a tres álbumes diferentes. El sello Bizarro adquirió recientemente los derechos para las reediciones de ese archivo. Véase también [www.myspace.com/fercabrera](http://www.myspace.com/fercabrera).



contemporânea.

Tomando elementos pero también desafiando la generación de cantautores de los sesenta (conocidos como *Generación Protesta*), Cabrera formó parte de un grupo de artistas conocidos como *Generación del '77*. Mientras la *Generación Protesta* – la contraparte Uruguaya del movimiento musical de la “Nueva Canción” en Latinoamérica fue sistemáticamente desarticulada durante la dictadura militar, cuando los músicos (y su producción musical) fueron perseguidos bajo variados regímenes de censura y/o prohibición-, los músicos de la *Generación del '77* se sumergieron en una constante y profunda visión crítica de su rol como individuos, como movimiento, y su rol como músicos en la sociedad – un *ethos* social – que afectó sus personalidades artísticas y sus parámetros creativos. Estos músicos crearon y actuaron también bajo diversas formas de censura y represión impuestas por el régimen dictatorial uruguayo.

Aunque Cabrera es considerado en Uruguay uno de los músicos más importantes de su generación y de la Música Popular Uruguaya en general, su música podría considerarse marginal (o quizás “de culto”) en Uruguay y sin dudas al margen del flujo musical a nivel internacional y global. Una posible causa de esa marginalidad (aquella dentro de fronteras) es la reducida oferta de programas de radio donde se difunda la Canción Popular Uruguaya (entendida como canción de cantautor)<sup>3</sup>.

50

### ***La canción***

La canción *Ciudad de la Plata* tiene un título algo ambiguo, o de múltiple lectura: “Ciudad de la Plata” (en relación al metal precioso) o Ciudad del Dinero. Sin embargo tiene otra lectura posible: “Ciudad [del Rio] de la Plata”, de la cuenca del Plata, pudiendo sustituirse por “Montevideo” alguna otra ciudad (real o imaginaria) de la región quizás. Editada en 1998, *Ciudad de la Plata* presenta características esencialmente narrativas a través de su texto musical (letra, música y su interrelación). Su particular historicidad y territorialidad, denunciando políticas capitalistas (y) de exclusión en términos geográficos y de clase en la (por supuesto) capitalista ciudad de Montevideo. En otras palabras, nos dice (y tomando las palabras de Sydney Tarrow), que la “[h]istoria no es un reservorio de hechos neutral de la cual se trazan

---

<sup>3</sup> Ver Donas y Milstein 2003, capítulo 3. Por otro lado, se está debatiendo últimamente una nueva ley de medios de comunicación, a través de la cual pretende regular los porcentajes de producciones y emisiones nacionales y extranjeras dentro de las programaciones de radio y televisión.



generalizaciones viables” (Tarrow 1996:396). La canción presenta también modo y lugar de producción particulares. A continuación tomaré el texto musical y el modo de producción por separado con fines analíticos apenas.

Contrariamente a aquellos que apenas celebran la *World Music* con escaso criticismo, Cabrera propone una historización y politiza a través de la música<sup>4</sup>. Hay en *Ciudad de la Plata* por lo menos cuatro diferentes escenas, narradores, puntos de vista, momentos históricos, géneros musicales, instrumentaciones, ritmos, temporalidades, y espacios a través de los cuales la canción transcurre. Estos diferentes puntos de vista son aprovechados por Cabrera no como forma de reafirmar visiones hegemónicas sino de contrastar, colisionar (“contra-fusionar”, aplicando aquí el concepto de Liliana Herrero) los distintos elementos musicales. Es en ese sentido que Cabrera basa su canción en una estética Brechtiana: es provocadora y con un claro sentido de trasgresión, cuestionando constantemente el lenguaje artístico y a menudo utilizando la sátira. Asimismo, muestra contradicciones sociales de forma racional (en oposición con la visión romántica), el sincretismo artificial de elementos discrepantes, y las secciones de la canción son de alguna forma independientes, autónomas (ver Betz 1987; Peixoto 1987).

51

La canción comienza y los primeros narradores (¿quizás la representación de un grupo social?) aparece explayándose acerca de la Edad Media como el punto de partida del capitalismo. La repetición de voces masculinas y femeninas, y la yuxtaposición de las dos primeras estrofas parecen yuxtaponer tiempos históricos diferentes. Cabrera comienza con una secuencia armónica tonal I-VI-I-VI-IV-I-VI-(V7)-V- I en compás cuaternario. La instrumentación incluye bajo y guitarra eléctricos y batería trazando un género pop-rock -que puede ser perfectamente considerado el género más ubicuo a lo largo y ancho del globo- quizás como símbolo sonoro de igualación en el sentido de hegemonía musical. Si el lector (y escucha) acompaña las dos primeras estrofas y el primer estribillo, desde la Edad Media y con un “lenguaje hegemónico”, *reina la plata*:

*Cuando llegué a la Edad Media  
cuando la siesta estaba avanzada  
di por cierta esta verdad*

---

<sup>4</sup> Against an emancipatory vision of the globalization of the musics of the world, anxious World Music critics claim that World Music, in the center, reinforces an exotic, timeless vision of the distant and “pure” Other, depoliticizing and dehistoricizing musical practices. As Veit Erlmann (1996:482-3) affirms, “[World Music] is a new kind of space in which the former acute sense of discontinuity in our experience of historical time, of the existence of different temporalities, has all but evaporated.”



*todo en la vida  
cuesta y se paga.*

*A mí me costó mucho  
A mí me costó tanto  
mi ex-marido  
pagó el aguinaldo  
compré lo que un sueldo  
puede comprar.*

*Reina la plata  
y no hay manera  
de suicidarse de eso.*

*Es una droga,  
le roban al austero su razón de ser.*

Hay un cambio armónico repentino y sorprendente, y un cambio de compás cuaternario a ternario en el estribillo, cuando “reina la plata”. El cambio armónico implica un acorde de séptimo grado bemol-Tónica) y la instrumentación más “pesada”, en una especie de baguala enmascarada. En este pasaje la canción permanece enmarcada dentro de una territorialidad común no específica. Lo concreto aquí está en el tiempo histórico y la ubicuidad y consecuencias de la mercantilización tanto en la Edad Media como en la actualidad una vez que ocurre (o ha ocurrido) la separación de los productores de los medios de producción. Marx lo llama “acumulación primitiva” y David Harvey “acumulación por medio del despojo”. Es interesante remarcar que al final de esa sección de la canción Cabrera plantea alguna de las consecuencias culturales y psicológicas de ese proceso, cuando habla del dinero “robando” la razón de ser, que es imposible de evitar, que “no hay forma de suicidarse de eso”. El hecho de que uno no pueda escapar a la dependencia del dinero y sus idiosincrasias trae al tapete la flexibilidad y adaptabilidad del capitalismo como sistema, características de la continuidad dentro de un proceso de cambio en una estructura de dependencia que se mantiene básicamente incambiada, como Gunder Frank y otros autores han sostenido de forma consistente (ver Blomström y Hettne 1988:68).

Es hora entonces de proseguir hacia la siguiente sección de la canción (de nuevo en compás cuaternario), que cuenta asimismo con un nuevo narrador. La música se torna una especie de yuxtaposición de rock pesado y un nuevo tango piazzolleano en la



línea del bajo y en el tratamiento contrapuntístico entre la guitarra eléctrica y la voz:

*Helados de una chupada  
el goce no dura nada.*

*Pero mi bolsillo  
siempre está de luto  
parece una cueva abandonada*

*Helados de una chupada  
el goce no dura nada.*

*Gracias a la pobreza soy  
consumidor de perfil bajo  
y eso me hace sentir alguien  
Acá en mi toldo  
el mundo hace un esquite.*

Aquí Cabrera crea y representa un segundo personaje, esta vez de la periferia de Montevideo y en un país que puede ser considerado “periférico” (dentro de la dicotomía largamente discutida “centro-periferia”). A través de la canción denuncia los magrísimos sueldos, la ausencia de trabajo, los bajos recursos económicos. Al mismo tiempo, señala (sin romantizar) el potencial para la construcción de relaciones alternativas a nivel económico, social y cultural “gracias a la pobreza” y a la imposibilidad de generar movilidad social. La música de esta sección es sin dudas más densa y áspera, y más cercana en estilo y género, más “local” valiéndose de géneros musicales urbanos de gusto popular en ambas márgenes del Río de la Plata como el tango y el rock (éste en una sonoridad rioplatense quizás).

El siguiente y tercer personaje es una voz *en off*: una mujer con acento exacerbado simulando ser (o siendo) de clase alta y con un discurso lleno de sátira y sin dudas surreal, en el cual expresa la continua necesidad de expansión del capitalismo y la oportunidad (posibilidad abierta) de que, desde su perspectiva y posición social, puede gastar cada vez más y más dinero. Este personaje contrasta fuertemente con el anterior y, aún más, con el que le sigue, el cuarto y último personaje de la canción. La música se vuelve experimental, con elementos de música culta contemporánea y diversos efectos:

*Mandamos el coche a un colegio de autos*



*y un facultativo psicoanaliza el gato  
el restorán de los perros es una marca importada  
consequimos cada mes gastar más que el pasado.*

La siguiente sección o cuadro es esencialmente geográfica tanto en música como en texto, y es cuando el sentido de localidad se vuelve más explícito y determinante. Por un lado, el *cantegril* nombrado en el texto<sup>5</sup> y, por el otro, la utilización del género tradicional de improvisación poético-musical de origen rural, la *payada* (en este caso por milonga), sin dudas retrabajada sobre un único instrumento –la guitarra eléctrica, y no la guitarra española tradicional- y no necesariamente improvisada. Este es quizás el momento más íntimo de *Ciudad de la Plata*, al menos del punto de vista musical. Además, el paisaje sonoro del lugar es recreado por sonoridades típicas del caballo y el carro (con los cuales los habitantes de los *cantegriles* recorren la ciudad recogiendo material de deshecho para vender o reutilizar y comida), chistidos, sirenas de vehículos policiales, gritos, y la forma de hablar cambia, lo cual es distintivo de cada cuadro teatro-musical de la canción. Cabrera narra y canta el rol de uno de esos habitantes, el cuarto personaje:

*Me parece cuñado  
que en cualquier momento  
nos van a querer cobrar  
a nosotros impuestos  
al carro, al caballo,  
al perro, a los guachos,  
y van a venir a medirnos al cante  
nuestros dientes de menos  
reirán con esto.*

Este es otro lado del capitalismo: el papel de dominación del Estado a través de la regulación de los impuestos, tanto en la determinación del monto de los mismos como el destino de los fondos obtenidos con ellos. *Ciudad de la Plata* nos muestra que mientras el sistema de salud (bienestar social) no brinda necesidades básicas como el derecho a la salud bucal, cada vez son más los impuestos que (al menos la mayoría de)

<sup>5</sup> Cabrera utiliza el término *cantegril* (el cual cita nomás como “cante” en la canción, a manera de lunfardo), lo cual parece determinar que la “Ciudad de la Plata” es Montevideo y no Buenos Aires: recordemos aquí que en Argentina se llama a estos conjuntos urbanos *Villa Miseria* (así como en Brasil se los llama *Favela*).



la población tiene que pagar. Estos problemas se tornan más incisivos cuando la violencia toma cuenta de la escena:

*Cuidado!  
un bolsillo flaco escapa corriendo  
lleva tiempo ahorrando lento  
los jinetes negros del mundo nuestro  
los corrigen a palos  
lo dejan muerto.*

Nuevamente música y texto se sustentan mutuamente y a través de la teatralidad de la canción con sirenas, instrumentos de percusión, gritos y quejas. No es nuevo el vínculo entre violencia y capitalismo. Ya Marx (1983:669) lo señalaba desde un comienzo, afirmando que la separación de la producción de los medios de producción “está escrita en los anales de la humanidad en letras de sangre y fuego”. Pero sobre el final Cabrera traza una crítica al capitalismo, el “reino de la plata”: parece denunciar aquellos cambios ejercidos sobre vinculaciones (sociabilidad) tradicionales a través de procesos de mercantilización que señalé anteriormente: el clímax de la canción, una marcha donde, una vez más, la instrumentación es más densa y termina con el sonido de una moneda, con el sonido del dinero, *de la plata*, con las contradicciones del capitalismo. El narrador es ahora el mismo que al comienzo de la canción; el narrador no se pudo “suicidar de eso”, del reino *de la plata* (ni parece haberse alejado de la *Ciudad de la Plata*):

*Pusimos el billete  
en la cima de nuestro edén  
gobierna los esqueletos  
comprar bien sin mirar a quien*

*billete tu lema es nuestro  
comprar bien sin mirar a quien.*

Finalmente (y después de establecer el vínculo entre la canción y el desarrollo geográfico desigual), si uno imagina a esta canción inserida en el flujo mayor y global de la música no resultaría sorprendente que los escuchas no estén familiarizados con la propuesta estética de la canción, incluida la duración (8 minutos, casi el triple del formato estándar de una canción, que es alrededor de 3 minutos). Y esto ocurre por lo



menos por estas dos razones: primero, la estética Brechtiana no es la dominante (o hegemónica) en la música popular de mayor circulación (básicamente los géneros pop-rock y sus mezclas o sub-productos); segundo, a medida que la canción se desarrolla, el idioma que utiliza Cabrera se torna más y más local, más específico. Cabe preguntarse ahora, ¿es esta especificidad traducible a audiencias que vayan más allá de la Uruguaya o de la Cuenca del Plata (o inclusive *dentro de ella*)? ¿A Cabrera le resulta relevante? Como nos recuerda Jocelyne Guilbault (1997), la posibilidad de desprendimiento del contexto original y la traducibilidad conforman un ámbito tenso y complejo donde las músicas del mundo (y no apenas la *World Music*, entendida o gerenciada como categoría comercial) se desarrollan como discurso y como práctica musical.

Vale la pena agregar unas palabras sobre el modo de producción: *Ciudad de la Plata* (el álbum, homónimo de la canción) fue editado por el sello independiente Ayuí. Este sello discográfico, creado en 1971 y administrado hasta estos días por un grupo de músicos, es responsable por la edición y catálogo de buena parte de la Música Popular Uruguaya. Cuenta con una capacidad de emprendimiento limitada, en buena medida por las características de un mercado discográfico muy pequeño (el uruguayo), y por otro lado por el limitado capital económico que maneja. Si bien en los últimos años cuenta con ventas por Internet<sup>6</sup>, la integración a los mercados locales e internacionales son también limitados (y limitantes). Hoy en día el disco compacto cuesta aproximadamente 15 dólares (290 \$U), aproximadamente 1/16 parte de un sueldo mínimo nacional (240 dólares americanos; \$U 4799).<sup>7</sup> Esto hace restrictivo –hablando en términos meramente económicos- el acceso del público masivo a un disco original (no pirateado), más allá de la aceptación o rechazo a la propuesta musical del fonograma.

### ***Ideas (a modo de conclusión)***

*Ciudad de la Plata* transcurre desde lo histórico a lo económico, desde lo político a lo estético a través de una representación sonora de la desigualdad. En algo más de ocho minutos, Cabrera sintetiza la historia del desarrollismo desigual o, en palabras de Neil Smith, “la expresión geográfica de las contradicciones del capital”

---

<sup>6</sup> Ver [www.tacuabe.com](http://www.tacuabe.com)

<sup>7</sup> Referencias: [http://www.cjpb.org.uy/nuevositio/informacion/instituciones/salario\\_minimo\\_nacional.asp](http://www.cjpb.org.uy/nuevositio/informacion/instituciones/salario_minimo_nacional.asp) y <http://www.sietenotas.com/>, acceso en febrero de 2010. En otros momentos, como después de la crisis del año 2002 esta relación era de menos de una décima parte del sueldo mínimo nacional.



(Smith 1991:52). Las manifestaciones sociales, geográficas y musicales de la diferencia son indisociables de la desigualdad<sup>8</sup>. Margaret Kartomi, Steven Feld y otros autores han señalado específicamente que la transferencia musical<sup>9</sup> puede contribuir al fortalecimiento y nutrición de las propias músicas, pero al mismo tiempo pueden causar relaciones de poder y explotación desiguales neo- o post-coloniales (Kartomi 1999:169; ver también Feld 1996b y 2000b). Como afirman Born y Hesmondalgh (2000:3), “examinar la transferencia musical y la apropiación deviene necesariamente en considerar las relaciones entre cultura, poder, etnicidad y clase”.

Quisiera entonces concluir con algunos cuestionamientos. El primero: ¿se puede pensar (y, en caso afirmativo, cómo) en la existencia de una canción “de protesta”, o “comprometida”, en un sentido análogo al planteado décadas atrás? (Considero que la propia canción *Ciudad de la Plata* nos brinda un camino sólido para encontrar respuestas sobre este punto). Segundo: ¿qué significa plantear a través de una canción conflictos con “muchas puntas” y diferentes puntos de vista y narrativas en un mundo tendiente a visualizar los conflictos en un marco de “blanco o negro”? Finalmente –y más importante aún–, qué tipo de conocimiento, qué transferencias musicales y académicas son dejadas a un lado, son marginalizadas, como consecuencia del desarrollo desigual, y que muchas veces pueden caer en nuestra propia responsabilidad?

Creo necesario aquí volver entonces al cuestionamiento de Canclini, y transformar la pregunta que planteó en una respuesta: *Es posible entender por qué las diferencias tan a menudo se vuelven desigualdades o son producidas por ellas.*

---

<sup>8</sup> Music “spatial qualities and relations happen at a particular time...[and] in a place that is equally particular” (Casey 1996:37). In fact, geography and music are related in different ways, from the explicit context of the lyrics of a song, the instruments utilized, the styles fused in a certain piece, where the music is produced and reproduced, the context of performance, the “acoustic space” sounds occupy, and so forth. Aside from aesthetics and creativity, music and geography are intertwined through economic relations, from the sound produced by a factory (which occupies a certain space and not another) to the production and accumulation of profits through and in certain centers (e.g., New York and Miami, in the case of “Latin music”). In the case of mass-mediated music, spatio-temporal relations are embedded in the different stages of creation, production, performance, storage (collection) and further dissemination.

<sup>9</sup> Se me ocurre sugerir para este concepto aquí el término *interculturalidad musical*.



**Abstract:** As a result of the debate about the meaning and impact of the music world have arisen - even in the ethnomusicology - questions about complex processes of appropriation, neocolonial and neoaesthetics globalized relations, but focused in music included in the circuit of genesis and distribution of world music. Little has been said about the geographies of knowledge regarding this and how and why certain musicians and their music remain on the sidelines. I problematize here musical geographies, inequality of musical interculturalism and economic implications at a global level. By addressing the musicians and their music as forms (sometimes marginal) of intellectual thought, I seek to elucidate how the formation of alternative visions and strategies is overshadowed by the inequality of musical aesthetic circulation, among other factors.

**Key words:** World Music / Unequal development / Music Theory

## Bibliografía

AMIN, Samir. *Unequal Development. An Essay on the Social Formations of Peripheral Capitalism*. Traducido por Brian Pearce. New York: Monthly Review Press, 1976 [1973].

BETZ, Albrecht. "Brecht e a música." En *Brecht no Brasil. Experiências e Influências*. Organización e Introducción de Wolfgang Bader. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BLOMSTRÖM, Magnus y Björn Hettne. *Development Theory in Transition. The Dependency Debate and Beyond: Third World Responses*. London: Zed Books, 1988 [1984].

BORN, Gerorgina y David Hesmondalgh (eds). "Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music." En *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press, 2000.

CABRERA, Fernando. *56 canciones y un diálogo. Prólogo y diálogo de Alicia Migdal*. Montevideo: Trilce, 1992.

CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1982].

CASEY, Edward S. "How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time." En *Senses of Place*. Steven Feld y Keith H. Basso, eds. Santa Fe: School of American Research Press, 1996 .

DONAS, Ernesto y Denise Milstein. *Cantando la Ciudad: Lenguajes, Imaginarios y Mediaciones en la Canción Popular Montevideana (1962-1999)*. Montevideo: Nordan Comunidad, . 2003.

ERLMANN, Veit. "How Beautiful is Small? Music, Globalization and the Aesthetics of the Local." *Yearbook for Traditional Music* 30, 1998.

\_\_\_\_\_. "The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s." *Public culture* 8(3), 1996.

FELD, Steven. "Notes on World Beat." *Public Culture* 1(1), 1988.



\_\_\_\_\_. “Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea.” En *Senses of Place*. Steven Feld y Keith H. Basso, eds. Santa Fe: School of American Research Press, 1996a..

\_\_\_\_\_. “pygmy POP: a Genealogy of Schizophonic Mimesis.” *Yearbook for Traditional Music* 28,1996b.

\_\_\_\_\_. “Sound Worlds.” En *Sound*. Patricia Kruth y Henry Stobart, eds. Cambridge: Cambridge University Press, 2000a.

\_\_\_\_\_. “A Sweet Lullaby for World Music.” *Public Culture* 12(1), 2000b.

FOUCAULT, Michel and Pierre Boulez. 2000. “On Music and its Reception.” En *Music, Culture and Society*, editado por D.B. Scott. Oxford: Oxford.

GAROFALO, Reebee. “Introduction.” En *Rockin’ the Boat. Mass Music and Mass Movements*. Boston: South End Press, 1992.

GUILBAULT, Jocelyne. “Interpreting world music: a challenge in theory and practice.” *Popular Music* 16(1), 1997.

HAMM, Charles. “Graceland Revisited.” *Popular Music* 8(3), 1989.

HARVEY, David. *Limits to Capital*. London: Verso, 1999 [1985].

KARTOMI, Margaret. “Ethnomusicological Education for a Humane Society: Ethical Issues in the Post-Colonial, Post-Apartheid Era.” *African Music* 7(4), 1999.

LEYSHON, Andrew, David Matless y George Revill, *The Place of Music*. New York: The Guilford Press, 1998.

MARX, Karl. *Capital Vol.1*. London: Lawrence and Wishart, 1983.

OLIVERA, Rubén. Interview de Ernesto Donas y Denise Milstein. Montevideo, Uruguay, 3 de Julio, 2000.

PEIXOTO, Fernando. “O teatro de Brecht aqui hoje.” En *Brecht no Brasil. Experiências e Influências*. Organización e introducción de Wolfgang Bader. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

SCHAFFER, R. Murray. *The Tuning of the World*. New York: Knopf, 1977.

SEEGER, Anthony. “Ethnomusicology and Music Law.” *Ethnomusicology* 36(3), 1992.

SMITH, Neil. *Uneven Development. Nature, Capital, and the Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991 [1984].

\_\_\_\_\_. “New Globalism, New Urbanism: Uneven Development in the 21<sup>st</sup> Century.” *Working Papers in Local Governance and Democracy* 99(2), 1999.

STOKES, Martin, ed. *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford and New York: Berg, 1997 [1994].

SWYNGEDOUW, Erik. “Authoritarian Governance, Power and the Politics of Rescaling”. *Society and Space* 18, 2000.



TARROW, Sidney. "Making Social Science Working Across Space and Time: A Critical Reflection on Robert Putnam's *Making Democracy Work*." *American Political Science Review* 90(2), 1996.

### **Discografia**

Cabrera, Fernando. 1998. *Ciudad de la Plata*. Ayui A/E 193CD.

### **Ciudad de la Plata (Fernando Cabrera)**

Cuando llegué a la Edad Media  
cuando la siesta estaba avanzada  
di por cierta esta verdad  
todo en la vida  
cuesta y se paga.

A mí me costó mucho  
A mí me costó tanto  
mi ex-marido  
pagó el aguinaldo  
compré lo que un sueldo  
puede comprar.

Reina la plata  
y no hay manera  
de suicidarse de eso.

Es una droga,  
le roban al austero su razón de ser.

Helados de una chupada  
el goce no dura nada.

Pero mi bolsillo  
siempre está de luto  
parece una cueva abandonada

Helados de una chupada  
el goce no dura nada.

Gracias a la pobreza soy  
consumidor de perfil bajo  
y eso me hace sentir alguien  
Acá en mi toldo  
el mundo hace un esquite.

Mandamos el coche a un colegio de autos  
y un facultativo psicoanaliza el gato



el restorán de los perros es una marca importada  
consequimos cada mes gastar más que el pasado.

Me parece cuñado  
que en cualquier momento  
nos van a querer cobrar  
a nosotros impuestos  
al carro, al caballo,  
al perro, a los guachos,  
y van a venir a medirnos al cante  
nuestros dientes de menos  
reirán con esto.

Cuidado!  
un bolsillo flaco escapa corriendo  
lleva tiempo ahorrando lento  
los jinetes negros del mundo nuestro  
los corrigen a palos  
lo dejan muerto.

Pusimos el billete  
en la cima de nuestro edén  
gobierna los esqueletos  
comprar bien sin mirar a quien

billete tu lema es nuestro  
comprar bien sin mirar a quien.