



¿Un hada bienhechora en el baile de sirvientas? Ramona Galarza y sus discos de música litoraleña argentina en los sesenta¹

¿A fairy godmother at the servant dance? Ramona Galarza's Argentinean littoral music records in the sixties

Angélica Adorni

Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires, Argentina

angelicaadorni@yahoo.com.ar

Recibido: 30/ 4/2019

Aceptado: 18/ 6/2019

Publicado: 30/ 8/2019

Resumen: El artículo aborda la figura de la cantante argentina Ramona Galarza (1940), quien fue relevante en la difusión nacional –e internacional– del cancionero popular litoraleño durante la década de 1960. El trabajo se focaliza en la discografía grabada para el sello Odeón en Argentina entre 1958 y 1969. El análisis de las distintas materialidades de los discos (visual, sonora, discursiva) descubre la construcción deliberada de una imagen pulcra, urbana y estilizada de la artista por parte del sello grabador. Se observan así diversas estrategias comerciales concretadas bajo la lógica de la industria cultural, producidas en dos sentidos. Por un lado, un blanqueamiento de la música litoraleña y del chamamé, baile asociado a la clase humilde y vinculado a un ambiente de desorden y promiscuidad. Catalogado peyorativamente por las clases medias/altas de este período como “música de sirvientas”, se requirió una “higienización” para habilitar mayores índices de aceptación social y consumo. Por otro lado, el mecanismo del “adecentamiento” se advierte en la intención de transmitir un modelo de mujer apoyado en arraigadas estructuras de género, eliminando toda conflictividad social y reafirmando los roles tradicionales de la mujer como hija, esposa y madre.

Palabras clave: chamamé, música popular, adecentamiento, industria cultural, estudios de género.

Abstract: This paper presents an approach to the study of Argentinean singer Ramona Galarza (1940), who was relevant for the national and international diffusion of

¹ Una versión abreviada fue presentada como ponencia en el Tercer Congreso Chileno en Estudios de Música Popular, realizado en la Universidad Alberto Hurtado (Santiago de Chile, enero de 2019). El artículo se enmarca en una investigación más amplia que desarrollo en la Universidad de Buenos Aires, donde abordo el repertorio de la canción popular litoraleña de la década de 1960 en la Argentina desde el análisis musical y sociohistórico.

the *litoraleña* popular music in the 1960s. It focuses on the Odeon records in Argentina between 1958 and 1969. From the analysis with a gender perspective of the different features of the LPs (visual, sound, cover texts) a deliberate construction of a neat, urban and stylized image of the artist by the recording company was found. Numerous “decent-making” and commercial strategies are observed under the logic of the cultural industry produced in two senses. First, the “whitening” of the *litoraleña* music and *chamamé* dance, which was associated with the working class and pejoratively categorized as “servant music” by the middle or higher classes of this period and linked to a disorder and promiscuity atmosphere. Hygienism was required to enable higher rates of social acceptance and consumption. Second, the “decent-making” strategy can be seen in the transmission of a model of women that is based on the entrenched social gender structures, disregarding social conflicts and reaffirming the traditional roles of women as daughter, wife and mother.

Keywords: chamamé, popular music, hygienism, cultural industry, gender studies.

El repertorio de la canción popular litoraleña, también denominada canción del litoral o simplemente, litoraleña, tuvo su auge compositivo hacia finales de los años 50 y durante la década de 1960, periodo que coincide con el conocido como *boom del folklore*² en la Argentina. Sonoramente, la canción litoraleña se vincula fuertemente con el chamamé – música y danza de origen rural representativa de la provincia de Corrientes – aunque puede presentar otros ritmos regionales como el de la galopa, la guarania, el rasguido doble, la chamarra o el valseado. De estas músicas, la litoraleña toma el patrón de rasguido acompañante para la guitarra – en su defecto piano o arpa – aunque ejecutado en *tempo* generalmente más lento y apacible, limitando así su carácter bailable. Comparte también con ellas el universo de representación, donde el factor geográfico marcado por la presencia de los ríos ocupa un lugar central, que otorga sentido y ofrece temáticas a las producciones musicales de la región³. Canciones litoraleñas, sin embargo, se difundieron no pocas veces fuera de Argentina, donde su comercialización puso acento en el carácter romántico internacional de la música, con menor énfasis en el aspecto referencial y folclórico.

Dentro de este corpus la figura de la cantante Ramona Galarza (1940) cobra especial relevancia. Su carrera artística se inicia y se consolida velozmente hacia finales de la década del '50 y comienzos de los '60, en coincidencia temporal con el surgimiento y expansión de la canción litoraleña en la Argentina. Galarza es considerada una de las primeras y más importantes referencias en la interpretación femenina del cancionero del litoral. Sus grabaciones tuvieron particular éxito durante los años de *boom*, y sirvieron para popularizar muchas piezas – hoy significativas – del corpus estudiado, que serían reversionadas más tarde por diversos intérpretes.

² Amplio movimiento que en la primera mitad de la década de 1960 tendió a promover conjuntos de música popular argentina de raíz folclórica en festivales y peñas, y a difundirlos a través de medios de comunicación masiva como la radio y la televisión, la industria discográfica y editorial.

³ La región Litoral comprende algunas provincias del Noreste de Argentina (Misiones, Corrientes, Entre Ríos y este de Formosa, Chaco y Santa Fe). Cubierta por humedales y atravesada por grandes ríos, esta Mesopotamia se extiende sobre las fronteras limítrofes con Paraguay, sur de Brasil y oeste del Uruguay, constituyendo un área vasta pero íntimamente unida por características geográficas, lingüísticas, culturales e históricas.

El presente trabajo se centra en esta primera etapa de la vasta producción discográfica que Ramona Galarza registra en Buenos Aires para el sello Odeón entre fines de los años '50 y la década del '60. La incorporación de una perspectiva desde los estudios de género permite revisar dimensiones del pasado en relación a esquemas conceptuales fuertemente arraigados en la cultura, que se repiten en cada una de sus manifestaciones simbólicas, haciendo de “las actividades musicales [...] un campo privilegiado para su observación porque se manifiestan públicamente en las *performances*” (Cámara de Landa, 2004: 210).

Comencemos por el diseño de los discos, donde se observa la construcción de una gráfica que deliberadamente intenta reproducir una apariencia pulcra, urbana y estilizada de la artista. Se advierten también decisiones musicales – respecto del repertorio y la interpretación – y discursos intertextuales en consonancia con dicha construcción. Observados en conjunto, el análisis de lo visual, lo sonoro y lo discursivo permite plantear la existencia de mecanismos de “adecentamiento” (Liska, 2014), concretados bajo una lógica de industria cultural, que tiene dos orientaciones. Por un lado, busca llevar a cabo un blanqueamiento sonoro que actúa sobre la música litoraleña y particularmente el chamamé, asociado a la clase humilde y catalogado peyorativamente por las clases medias/altas de la época como una “música de sirvientas”. Vinculadas esas músicas a un ambiente de desorden y promiscuidad, el blanqueamiento es requerido para su aceptación social y su consumo por parte de un nuevo público. Por otro lado, lo que se quiere es lograr un “adecentamiento” de la figura de la artista, el cual se advierte en la intención de transmitir un modelo de mujer apoyado en las estructuras sociales de género ya arraigadas. De este modo se busca eliminar conflictividades y reafirmar los roles tradicionales de la mujer como hija, esposa y madre⁴.

En el caso de las músicas populares urbanas es definitorio su carácter “mediatizado”, pues los vínculos con el público son establecidos a través de la industria y la tecnología, lo que influye determinantemente en su configuración (González, 2013: 84). El disco-objeto que analizamos se inserta entonces en la lógica de la industrialización, donde la obra del artista adopta carácter de mercancía y es afectada por los agentes de la comercialización. Efectivamente, es habitual que las compañías discográficas realicen estrategias específicas en distintos géneros, con el fin de acaparar un abanico mayor de consumidores, como ha demostrado Marina Cañardo (2017) en sus estudios sobre el tango y el comienzo de las grabaciones comerciales en la Argentina de 1920.

A su vez, se considera aquí al objeto-disco como un enunciado complejo que posibilita, en la articulación de sus distintos aspectos materiales – el sonoro, el verbal, el visual – un abordaje interdisciplinario e intertextual. Como toda práctica discursiva, el disco se encuentra investido de una configuración espacio-temporal de sentido, vinculada a sus condiciones de producción específicas – es decir, al sistema de relaciones sociales en que se encuentra inserto el agente social que produce el enunciado –. Entendido este sistema como un campo donde las relaciones entre los agentes son de competencia y lucha por el control de los recursos eficientes para ese mismo campo, se deduce que, en consonancia con lo dicho en el párrafo anterior, la producción de un enunciado/disco es siempre una “toma de posición estratégica” (Díaz, 2017:161-167).

⁴ El término *adecentamiento* refiere a la acción de hacer o volver algo “decente” (con la subjetividad que el término conlleva) y fue utilizado en la literatura de la historia del tango para referir al proceso de higienización y normalización coreográfica que atravesó esa música a comienzos del siglo XX (Liska, 2014; Pelinski, 2009).

Chamamé: “El baile de las sirvientas”

Con menos de 20 años y solo un breve paso por el circuito del canto aficionado en Corrientes, Ramona Galarza arriba a Buenos Aires para comenzar su carrera artística a fines de la década de 1950, invitada por el músico paraguayo Herminio Giménez, para realizar una prueba en el sello discográfico Odeón. En 1958, Galarza había tenido una pequeña intervención en *Alto Paraná*, película dirigida por Catrano Catrani y rodada en la capital correntina, cuyo director musical había sido el propio Giménez, amigo además de su padre⁵. Giménez es quien gestiona la audición y la alienta a trasladarse a Buenos Aires, viaje que la joven concreta casi inmediatamente logrando una respuesta afirmativa por parte de la compañía grabadora a la que se incorpora. Galarza dará así comienzo a una carrera artística profesional propiamente dicha, bajo el patrocinio artístico del músico paraguayo. Si ya eran muchas las dificultades y prejuicios con que debía toparse una mujer que en aquel entonces decidía iniciar su profesionalización en la música⁶, estas se multiplicaban si se escogía el circuito de folclore del litoral, reducido en el imaginario colectivo de la urbe al ritmo del chamamé.

El litoral fue un área históricamente relegada de la constitución del canon de la música folclórica argentina, quedando por fuera de los grandes proyectos de relevamiento etnomusicológicos de la primera mitad del siglo XX, y en un lugar marginal dentro el mapa de las músicas consideradas “nacionales”⁷. Aunque aún se discuten los orígenes del chamamé, se dice que nace en el ámbito rural, y su inicio como música popular urbana se remonta a los primeros registros fonográficos de Samuel Aguayo a comienzos de la década de 1930. Enseguida, el traslado de músicos a la capital del país expandió rápidamente un circuito de comercialización de chamamé en Buenos Aires, con la consecuente y constante circulación de músicos y músicas entre grandes ciudades y pequeños pueblos, posibilitada por la popularización del disco y la ampliación de la radiodifusión (Lezcano y Zubieta, 2017).

Hacia la década de 1950, el chamamé ocupaba un importante espacio en el mercado local de músicas populares, aunque con un circuito fuertemente cerrado de circulación y consumo orientado a un segmento de público específico. La magnitud y relevancia del fenómeno eran comparables al desprecio y la variedad de valoraciones negativas que sobre esa música – y sus consumidores – extendían las clases medias y altas de la ciudad porteña. La explicación de esta condena social se halla en el proceso de masificación del chamamé⁸, el cual estuvo directamente relacionado con las nutridas masas de migrantes que desde áreas rurales del llamado “interior” del país se trasladaron hacia Buenos Aires y otras grandes ciudades, a causa del crecimiento industrial que abría fuentes laborales y posibilidades de desarrollo económico para los nuevos habitantes.

Empujados por el estancamiento de sus economías regionales, con un escaso nivel de instrucción escolar, y formados en tareas de trabajo forzado, estos migrantes constituyeron

⁵ Nombre real: Ramona Modesta Onetto Galarza. Nació en la ciudad de Corrientes, en 1940. Para mayores datos biográficos véase Portorrico (2004) y Visconti (1999).

⁶ Existe abundante bibliografía sobre la profesionalización de las mujeres músicas. Entre otros, destacan los estudios de Citron (1993), Ramos López (2003) y Solie (1993). Para producción de autoras latinoamericanas pueden consultarse las *Actas del III Coloquio de Ibero-músicas sobre investigación musical* (González, 2017).

⁷ Sobre la constitución del canon de la música folclórica en Argentina véase Díaz (2009) y Chamosa (2012).

⁸ Acerca del proceso que describiremos a continuación véase, entre numerosas fuentes: Pérez Bugallo (1996), Kaliman (2004), Gravano (1985), Cragolini (1997), Pujol (2011).

una masa trabajadora numerosa que, a partir de 1945, afianzó su protagonismo bajo la protección de las medidas peronistas⁹. Con la migración se trasladaron también las músicas y prácticas culturales de cada región y, entre ellas, la de mayor popularización fue el chamamé y su danza, adoptada por buena parte del sector obrero (no solo originario del Litoral) para sus prácticas de ocio en la ciudad. Las clases urbanas medias y altas, sintiéndose amenazadas por el número y por la protección política que gozaban estos “nuevos migrantes”, los agrupó despectivamente bajo el rótulo de “cabecitas negras” y condenó sus prácticas, entre ellas el chamamé, que fue catalogado como “música para sirvientas”, debido a que las mujeres migrantes habitualmente ejercían trabajo doméstico¹⁰. Los espacios de socialización urbana vinculados a esta danza eran llamados usualmente “bailongos”, “bailantas” o “bailes Puloil”, este último, nombre informal que provenía de una marca de producto desengrasante.

Para el trabajador humilde, la práctica del chamamé constituía un espacio de encuentro donde la liberación de los cuerpos era posible, sea mediante la danza – de pareja enlazada, alegre y desestructurada –, o la voz – a través del grito *sapukay* – (Cragnolini, 2000b). Para otros sectores de la sociedad, en cambio, las bailantas eran ambientes donde reinaban los excesos, el desorden y la promiscuidad, asociando la danza a una conducta de desenfreno sexual. En su *Historia del baile* Sergio Pujol hace alusión a las prácticas de “sexo fácil” que suponían para los “chicos bien” estos ámbitos de socialización, donde el contacto con las “chicas del interior” – sin la custodia familiar – posibilitaba mayores licencias amorosas en un ámbito porteño con sectores que aún eran conservadores. Como contraparte, para las muchachas, la “entrega” suponía una supresión de las diferencias de clase que, si bien momentánea, contenía la ilusión de modificar – como en el cuento “Cenicienta” – su estándar de vida (Pujol, 2011: 188-207). Albino Gómez, en su *Diario de un joven católico* (1995) ficcionaliza así la situación:

Juan José insiste en que hay que ir a los bailes de Retiro o a ‘La enramada’, donde van las sirvientas y todas ellas cogen. Con las del club es poco probable, porque en general no pasarán de la franela, y con las de la pista de patinaje sobre hielo, que aparecen con institutrices y todo, absolutamente imposible. Verlas afuera del club es muy difícil, salvo contemplarlas fugazmente, cuando salen del colegio y grandes autos negros se las tragan de inmediato (en Pujol, 2011: 205-206).

Pablo Vila afirma que fueron las clases medias urbanas (y no las clases populares obreras o rurales) las principales consumidoras de los productos del *boom del folklore* en la Argentina. Al mismo tiempo, sostiene que fue la zamba la música de mayor producción y aceptación en esa década, al registrar un crecimiento exponencial de creaciones. Vila propone que las condiciones de posibilidad para que esto se produjera fueron dos. La primera tiene

⁹ Los datos estadísticos son contundentes. El número de migrantes internos en el Gran Buenos Aires aumentó de unos 400.000, en 1935, a más de 1,5 millones, en 1947. Germani calcula que, en 1947, “la clase trabajadora en el área estaba formada por un 27% de nativos y un 73 % de migrantes: el 57 % eran “nuevos” (llegados después de 1938) y el 16% “viejos”” (Germani, 1980: 452). Hacia 1947, había emigrado entre un tercio y el 45 % de los nacidos en provincias periféricas. A principios de los años ‘60, la migración de hijos (14 a 30 años) de familias rurales se elevaba a más del 50% (Germani, 1980: 453-455).

¹⁰ Esto fue retratado por María Elena Walsh en su canción “La Juana” (chamamé), en la segunda mitad de la década de 1960. El “cama adentro” era uno de los modos de contratación más comunes para las migrantes que no contaban con un lugar para alojarse. Su vivienda pasaba a ser la “habitación de servicio” de la casa donde servían.

que ver con la “explosión” de la zamba como forma musical que, manteniendo cierto velo delicado y señorial, permitió a los sectores medios plasmar nuevos mensajes y contenidos. La segunda está asociada a la progresiva “elevación” del nivel musical, interpretativo y poético de la canción folclórica, caracterizada hasta el momento por poesías de sentido mayoritariamente referencial y costumbrista (Vila,1982:23-27)¹¹. Teniendo en cuenta esto, es posible pensar que la puesta en marcha de algunas estrategias de “adecentamiento” o “blanqueamiento” estético (usado aquí en oposición binaria al “cabecita negra”) le permitiría al chamamé aliviar el peso de su estigma y acercarse a la zamba. Para compartir con ella el podio de popularidad del *boom*, la música litoraleña necesitaba purificar connotaciones morales conflictivas y pulir rusticidades sonoras. Y eso fue lo que hizo.

Los discos de Ramona Galarza en Odeón (1958-1969)

La vista llega antes que las palabras (Berger, 2000:13)

Toda imagen cuenta una historia (Burke, 2005: 177)

Ramona se ve joven, bella, alegre. Luce collares y aros en combinación – dorados o perlados – , hermosos vestidos y zapatos con tacos de altura no excesiva, sobrios como su nivel de maquillaje (Figuras 1, 2, 3 y 4). Posa con la natural frescura de una quinceañera. A Ramona – como a sus pares juveniles – le gusta escuchar música y tiene acceso a la calidez de un living familiar y un tocadiscos, posiblemente comprado por sus padres (porque ella es muy joven para las minucias del dinero: no trabaja y quizás nunca lo haga). Ramona también conserva una muñeca de la infancia, pero no cualquier muñeca: la de porcelana (Figura 5). Su aspecto es a la vez moderno, recatado y elegante. ¿Quién no querría ser como Ramona? Ramona luce como una mujer decente.



Figura 1: LP *La novia del Paraná*, ca. 1961



Figura 2: LP *Misionerita*, ca.1961

¹¹ Difícilmente las clases medias urbanas, acostumbradas a las excelencias poéticas del tango de la época de oro, aceptaría sin más textos como el de “El rancho e’la Cambicha”, rasguido doble de Mario Millán Medina, popularizado por Antonio Tormo a comienzos de la década de 1950 (Vila, 1982: 27).

¿Un hada bienhechora en el baile de sirvientas? Ramona Galarza y sus discos de música litoraleña argentina en los sesenta

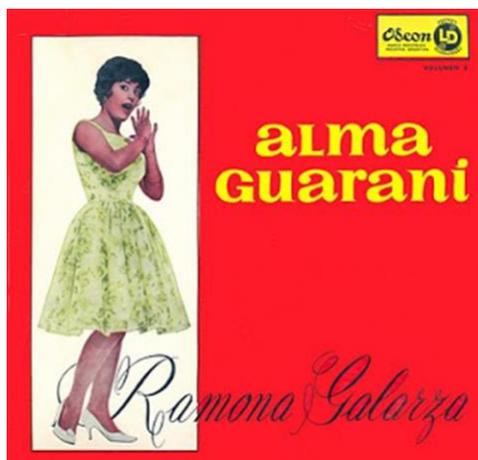


Figura 3: LP *Alma guaraní*, ca. 1962

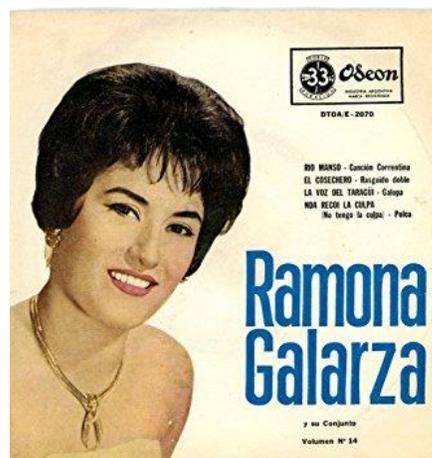


Figura 4: EP *Río Manso*, ca. 1962-1963



Figura 5: LP *La voz del litoral*, ca. 1964



Figura 6: EP *La palabra más linda*. 1968

Así vemos a Ramona Galarza en los discos de Odeón (luego EMI/Odeón) entre 1958 y 1969¹². La reiteración de aspectos relacionados con la vestimenta, la posición corporal, la ambientación, los diseños en rosa o rojo carmesí, permiten inferir la existencia de una búsqueda visual deliberada por parte de la compañía con la intención de representar una imagen de Ramona, y no otra. Observamos la recurrencia de retratos en estudios, sin referencias al espacio-tiempo, o en ámbitos del mundo privado urbano, junto a objetos materiales asociados a un nivel de vida confortable, vistiendo atuendos propios de una joven de clase media-alta citadina, a diferencia de otros artistas del *boom* que se fotografiaban con vestimentas rurales como ponchos, botas, sombreros o trenzas en el peinado de las mujeres. Es frecuente también que aparezca retratada con su madre en varios de los discos a ella dedicados (Figura 6).

¹² Odeón era en los '60 – junto a RCA Víctor, Columbia, Music Hall y Philips –, una de las empresas discográficas más importantes de la Argentina, con un fuerte aparato publicitario y buena presencia en los medios gráficos. Hacia mediados de la década la firma se fusiona con EMI.

En el volumen que contiene canciones de carnaval con Coco Díaz (Figura 7) los intérpretes están vestidos de gala y posan con actitud infantil, camuflados con sus antifaces, bonetes y cornetas. Sus cuerpos no se tocan: por el contrario, manifiestan en gestos la timidez y la ingenuidad propias – o al menos esperadas – de la adolescencia. Las pocas veces en que aparece un paisaje, este es bucólico y atemporal. El ámbito rural no es representado de manera realista, sino bajo el filtro de la pincelada de la obra de arte (Figuras 8 y 9) o la naturaleza “urbanizada” por el hombre (Figura 10).

No es necesario discutir aquí la importancia que tiene el sentido de la vista en la cultura occidental, y cómo la imagen ha sido utilizada, especialmente en la publicidad, como creadora de deseo y fascinación. Los estudios sobre música han intensificado en las últimas décadas el uso de las imágenes como fuentes para la investigación. Varios autores coinciden en que es desde fines de la década del '50 que comienza a crecer la visibilidad de las tapas de los discos y “un modo de comunicar que llega hasta nuestros días” (Lapunte, Videla, 2008: 118). Entre las distintas búsquedas estéticas para este soporte, a lo largo de la década se va instalando el retrato como género predominante¹³.



Figura 7: LP *Carnaval Correntino*, 1968

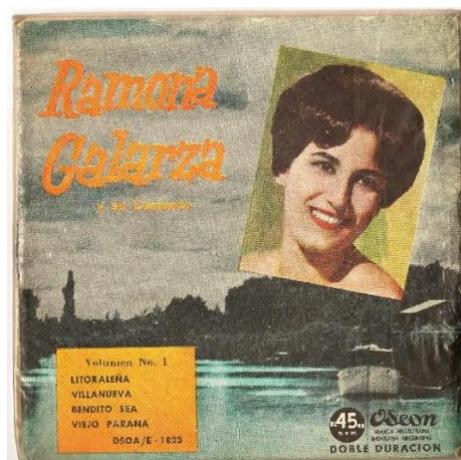


Figura 8: Primer EP de difusión, ca. 1958-1959

¹³ En la década del '60 la industria musical experimenta importantes cambios en las lógicas de producción, circulación y consumo, debido a redefiniciones en los planos sociocultural y tecnológico. Entre otros, véase Videla (2004), Fernández (2008), Garofalo (1999).



Figura 9: Primer LP. *Litoraleña*, ca. 1960



Figura 10: LP *La voz inimitable*, ca. 1966

Peter Burke, en *Visto y no visto* (2005), plantea que en toda imagen subyace un contexto social que la convierte en un documento histórico mucho más complejo y profundo de lo que a simple vista puede parecer. No importa solo cuándo, dónde o cómo se hizo la imagen, sino también quién la hizo, por qué y, por supuesto, qué aspectos quedaron materializados en su composición. El diseño de los discos – como forma de arte – puede ser considerado bajo el mismo ángulo de análisis. La imagen fotográfica implica la elección – consciente o no – de un punto de vista – lugar imaginario desde donde observar – y una orientación sobre qué y cómo mirar:

Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver. Incluso una fotografía [...] Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sólo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles [...] El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema [...] Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver” (Berger, 2000: 15-16).

De este modo, siguiendo a Burke, los retratos de los discos (Figuras 11, 12) tienen carácter de documento histórico. Asimismo, Valeria Saponara sostiene que:

“[...] por muy ‘artísticos’ que pretendan ser los retratos fotográficos [...] nunca llegan a separarse del todo de una función de reportaje o de archivo. Esto se debe a que la fotografía posee un poder documental, analítico, que hace de ella un auxiliar indispensable y natural de las observaciones científicas” (Saponara, 2015:6)¹⁴.

¹⁴ Saponara está citando en este fragmento a Pascal Bonitzer en *El campo ciego. Ensayos sobre el Realismo en el Cine* (2007, Buenos Aires: Santiago Arcos, p. 17).



Figura 11: LP *Correntina*. 1968



Figura 12: LP *Lunita de Taragüí*. 1968

El protagonismo de la figura de Galarza da cuenta de lo señalado por Juan Pablo González con respecto al proceso de profesionalización de las mujeres en el campo de las músicas populares en Latinoamérica, particularmente, en el movimiento de música típica de la década de 1950. Dentro del mundo del espectáculo, las mujeres cobran mayor visibilidad cuando – literalmente – “suben a escena” como *cantantes* solistas. Se trata de un proceso de profesionalización paulatino, que se remonta a los inicios de la industria discográfica en la década de 1920 y se profundiza en la década de 1960 – justamente el período que nos ocupa –. En ese momento las mujeres comienzan a desempeñar papeles protagónicos como *estrellas de la canción* (en el género de la balada, el cancionero latinoamericano y la nueva ola) dentro de un contexto de cambios tecnológicos y sociales en diversos aspectos de la vida cotidiana (González, 2013: 129-139)¹⁵.

La novia del Paraná

La novia del Paraná es como se llama popularmente a la ciudad de Corrientes, ubicada a la vera de ese río. Es también una composición de Osvaldo Sosa Cordero que da nombre a uno de los primeros discos de Ramona Galarza, y el apodo que perduraría para la cantante por el resto de su carrera.

Según Fernández (2008), en la década de 1960, también se profundizó el interés por los relatos de la vida cotidiana de los artistas, y las compañías de música otorgaron gran relevancia a este aspecto. La oportunidad de entrar en el ámbito privado de una figura pública (a través de revistas y reportajes) posibilitaba mayores niveles de identificación con el consumidor, quien podía comparar la vida del artista con su propia vida, o transformarlo en ídolo y objeto de imitación. Así lo vemos en el número 1 de la Revista *Aquí está el folklore* de julio de 1961 (Figura 13). Allí, una entrevista a Galarza lleva por título la confesión que

¹⁵ El autor tematiza “las formas de construcción de cuatro personalidades artísticas desarrolladas por la mujer a lo largo del siglo XX chileno: la cantora, la cantante, la cantautora y la estrella de la canción [...] que surgen de procesos sociales que llevaron a la mujer a ocupar papeles cada vez más protagónicos” (González, 2013: 130).

– suponemos – hace la cantante a su interlocutor charlando con naturalidad desde una plaza porteña: – “Por el amor dejaría todo” – dice. Luego, el párrafo introductorio de la entrevista profundiza la descripción y aclara:

No es cierto que haya pedido mucho dinero para actuar en radio. No piensa en el cine. Colecciona banderines. Tiene novio. Prefiere las canciones románticas. Para vivir, prefiere su ciudad natal, Corrientes¹⁶.

La revista presenta a Ramona como una mujer recatada, que no es ambiciosa y prefiere su casa a la exposición. El entrevistador le pregunta si desea casarse y si abandonaría el canto por el matrimonio, a lo que ella responde afirmativamente: “– ¿Qué mujer no sueña con ello?”, dice, “– No dudaría ni un instante (...) Me gustaría además tener hijos”. Se la interroga también sobre el destino del dinero que gana. Ramona demuestra ser organizada y precavida. Se “da los gustos” pero con mesura: “(...) compro zapatos, vestidos, voy a la peluquería... pero también ahorro. En ese sentido soy muy previsora”. Las preguntas – y también las respuestas – están llenas de presupuestos respecto de los roles de género: ¿acaso alguien le preguntaría a un hombre en qué gasta su salario? Algo que el lector de la revista aún no sabe, es que Ramona Galarza no es solo “la novia del Paraná”. Es también la novia del director artístico del sello Odeón, Fernando López, a quien conoce al arribar a Buenos Aires – en aquella primera audición en la compañía – y quien será su esposo por 44 largos años.

Diversas autoras han explorado el problema de la profesionalización de la mujer, particularmente el de la mujer-música, por la exposición pública que conlleva, la cual visibiliza la oposición entre espacio público y privado sobre la que se asienta el patriarcado, y las valoraciones e imaginarios implicados. Siguiendo a Marcia Citron, Laura Viñuela afirma que:

[...] en la oposición público/privado el espacio a ocupar por estas ha sido siempre el segundo y este binarismo está estrechamente ligado a dos modelos extremos de mujer: la virgen y la prostituta. Una mujer que pretenda desarrollar una actividad fuera del espacio doméstico tendrá que enfrentar las críticas que, inconscientemente o no, descalificarán su trabajo debido a las implicaciones sexuales de la asociación mujer-esfera pública (Viñuela, 2003: 14-15).

Pilar Ramos (2013) observa que las tareas de instrumentista, bailarina y cantante en diferentes culturas desde el siglo XVIII han sido usualmente asociadas a la prostitución, quizás por no poder “apreciar la diferencia entre [la] prostitución – es decir, el intercambio entre placeres sexuales y dinero o regalos – y la independencia económica, que permite a la mujer cambiar de pareja” (Ramos, 2013: 217-219).

¹⁶ Esta y todas las citas del siguiente párrafo provienen de Revista *Aquí está el folklore*. Año 1, n° 1. Julio 1961. Pág. 3-5.



Figura 13: Revista *Aquí está el folklore*. 1/1, Julio 1961: 3.

Sin embargo, estas valoraciones no parecen recaer sobre Ramona Galarza, quizás porque su carrera artística estuvo signada desde el comienzo por figuras masculinas muy presentes en su vida pública y privada. La primera de ellas corresponde a su padre, quien impulsó, autorizó y acompañó a Ramona en su viaje a Buenos Aires. Luego está el padrinazgo artístico de Herminio Giménez (amigo de su padre) y, más tarde, su esposo Fernando López, director artístico de Odeón en Argentina y pieza clave para su anclaje como “estrella de la canción litoraleña” (Figura 14) y artista central de la compañía por largos años¹⁷. En la proyección artística de Galarza, la presencia y el apoyo de “autoridades” masculinas fueron decisivas. Isabel Ferrer Senabre afirma que, en el pasado, acompañamientos de este tipo eran fundamentales para facilitar la aprobación social de la mujer artista, ya que “las que decidían dedicarse al escenario podían considerarse como algo exótico, raro, pero no ponían en peligro la verdadera estructura social impuesta si lo hacían con el beneplácito de la autoridad paterna y el Estado, legitimado por Dios” (Ferrer Senabre, 2011: 22).

¹⁷ Mantuvo un número constante e importante de lanzamientos discográficos en EMI/Odeón al menos hasta mediados de la década de 1970, incluyendo premios por récords de ventas y giras nacionales e internacionales.

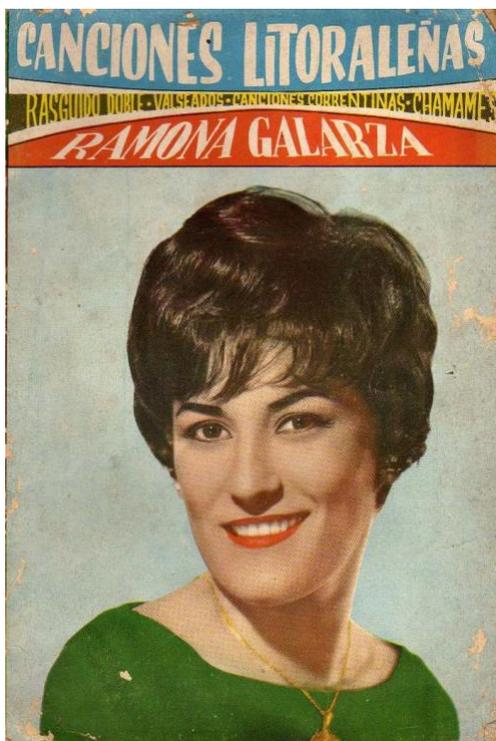


Figura 14: Portada cancionero *Canciones litoraleñas*, 1963.

El conjuro de la dulce voz

La música grabada constituye el principal indicador que permite constatar el proceso de adcentamiento observado en los registros discográficos de esta etapa de la carrera artística de Ramona Galarza. Existe un “blanqueamiento” del plano sonoro-musical observado en:

- a) La inclusión de canciones en *tempo* más lento y cadencioso (por lo general guaranias).
- b) El predominio de temáticas románticas.
- c) El uso de agrupaciones instrumentales diferentes a los conjuntos de chamamé¹⁸.
- d) El privilegio del desarrollo melódico sobre el impulso rítmico.

Es significativo que el instrumento icónico del chamamé – el acordeón – no aparezca en estas primeras grabaciones¹⁹. Las introducciones o interludios melódicos son realizados en su lugar por el piano, el arpa, el violín o un órgano que imita el sonido del aerófono libre. Aparecen sí acompañamientos de guitarras, aunque no adquieren especial protagonismo en el orgánico instrumental. Los discos no poseen homogeneidad en este aspecto. Alternadamente algunas canciones denotan la presencia de orquestas de cámara compuestas por buen número de integrantes, y otras son acompañadas por conjuntos instrumentales

¹⁸ Un conjunto tradicional de chamamé podía estar conformado por dos guitarras, acordeón o bandoneón, y cantante o glosista.

¹⁹ Como excepción, el primer LP *Litoraleña* incluye dos grabaciones con acordeón registradas para la película *Alto Paraná*: “Virgen de Itatí” -canción- y “Kilómetro 11” -polca-. Otras grabaciones con acordeón sólo aparecerán -en proporción exigua para ir incrementándose paulatinamente- a partir del sexto LP, *Río manso*.

menores. De estas agrupaciones solo se indican – a veces – los nombres de los directores y en ningún caso el de sus integrantes. Generalmente tampoco figuran los compositores y letristas de las canciones. El foco de atención está puesto así, exclusivamente en la figura del intérprete, aspecto que puede observarse por fuera de este caso en numerosos registros de época.

La sonoridad general de los discos de Ramona Galarza en la etapa analizada denota la búsqueda de un estilo prolijo y purificado de rusticidades conflictivas, privilegiando el desarrollo de lo melódico sobre lo rítmico. Se aprecia en ocasiones un leve pero perceptible efecto de reverberación de estudio agregado a la voz, que explicita el dispositivo de grabación y, junto con el órgano electrónico, connota “modernidad” en una época en que ambos recursos comenzaban a usarse y permanecían ajenos al ámbito de la música del litoral. Asimismo, se aprecia una estética tanto temática como sonoramente ligada al género de la canción romántica internacional. La contención del carácter tradicional de la danza del chamamé – cuyo impulso rítmico conduce al baile – y la prioridad otorgada al plano melódico – ambos en pos de favorecer la apreciación a partir de la escucha quieta y atenta – sin duda facilitaron circulaciones fuera del país. Muchas de las canciones fueron reinterpretadas en la voz de artistas extranjeros como la chilena Ginette Acevedo, el artista de la Nueva Ola Peruana, Enzo Roldán y, poco después, los españoles Julio Iglesias y Raphael, por nombrar algunos casos significativos²⁰.

La polca “Alma guaraní” (Osvaldo Sosa Cordero y Damasio Esquivel, 1947) fue grabada por Galarza en su segundo disco EP *Ramona Galarza y su conjunto*, de difusión estimada entre 1959 y 1960²¹. La canción ejemplifica las características musicales antes descritas, al apreciarse el efecto *reverb* en la voz, mientras que la introducción, el interludio y las intervenciones instrumentales principales están a cargo del piano, un órgano y, en plano algo secundario, el arpa. A la guitarra se le reserva el rol de acompañante y una breve participación melódica antes de la repetición del estribillo. “Alma guaraní” fue incluida – como era lo usual – en discos posteriores, uno de los cuales toma de la canción su nombre. Es importante señalar que esta vinculación del pasado nativo del chamamé (especialmente en su relato del origen) con la cultura indígena – la gran raza guaraní – formó y aún forma parte de las estrategias básicas del género en su esfuerzo de legitimación e incorporación al patrimonio vernáculo nacional (Díaz, 2009: 206-207). Una edición de la canción en partitura de dos hojas comercializada por Editorial Korn en 1966 replica la foto del disco *La voz del litoral* (Figura 5) y reafirma la sugerencia de una determinada posición de escucha: preferentemente en el seguro ámbito del living del hogar y lejos de la práctica de los desordenados bailongos.

Alejandra Cragolini afirma que los procesos de segregación sufridos por músicos y aficionados al chamamé sucedieron tanto en contexto migratorio como en sus provincias de origen. La autora demuestra que las actividades de ocio en Mercedes (Corrientes) entre 1940-1970 eran también concebidas en términos de “centro-periferia”. Las prácticas musicales y conciertos en los locales del centro a los que concurría la *sociedad* – ordenada y pulcra – eran contrapuestos a las bailantas – sucias y descontroladas – de los barrios periféricos de la ciudad. Los propios espacios arquitectónicos involucraban una determinada concepción del

²⁰ En el mismo sentido, en 1971 Ramona Galarza grabará un disco integral con canciones de Agustín Lara.

²¹ En: Disco Doble 45 r.p.m. Volumen n° 8 DSOA/E-1939, Sello Odeón, grabado en Buenos Aires, Argentina. Disponible para su escucha online en: <https://www.youtube.com/watch?v=sQbIcOdgMlw>.

cuerpo: mientras en los teatros del centro el espacio cerrado y la configuración en butacas ejercían un control de la expresividad corporal – “música para sentarse a escuchar” –, el espacio de la periferia era vivido con libertad, ya que se podía bailar, zapatear, beber y gritar (Cragnolini, 2000a:6-10).

Los títulos de los discos aludidos son también significativos para corroborar nuestra hipótesis. Ramona Galarza es caracterizada en ellos como la *Litoraleña*, la *Misionerita*, *La novia del Paraná*, *La voz inimitable*, *La voz del litoral*, o el *Alma Guaraní*, pero nunca es presentada como ‘la reina del chamamé’ o una “chamamecera desde la cuna”, como se asumirá pasados los años.²² Algunos discos llevarán sí el nombre de una u otra canción exitosa o single (*La vestido celeste*, *Lunita de Taragüü*), pero no habrá una alusión directa al género del chamamé en las tapas discográficas de Ramona Galarza durante la década de 1960. Este aparecerá tiempo después, ya completamente consolidada su carrera artística.

En algunos casos, los discos incorporan texto – críticas, comentarios – en su contratapa²³, que al ser puestos en relación con las imágenes y el contenido musical, redefinen y complejizan la significación de la obra, con un discurso en correlato con la intención del mensaje visual y sonoro analizado. Esta contratapa sin autor expreso del LP *Río Manso* (ca.1964), dice (negritas nuestras):

“Esta mujercita de dulce sonrisa y simpático recato, **morena por fuera y clarita por dentro**, que parece frágil y encierra imponderable vigor pasional. Esta **maravilla canora que surge sin esfuerzo**, como la **fuentes pura**, de la más **sencilla continencia**. Ésta es Ramona Galarza. [...] La Novia del Paraná es un **hada bienhechora** que nos regala incomparables **coplas cristalinas, al son de galopas, rasguídos, guaranias o polcas**. Ella, en su intimidad, colecciona miniaturas y banderines. Tiene ya tantos trofeos, y tantos más habrá de recoger, que a su alrededor serán la elocuente y permanente revisión de sus pasos triunfantes.”

Entre los aspectos que destacamos en esta cita sobresalen la cuestión racial que tiñe la descripción de Galarza, y la omisión del chamamé entre las músicas nombradas. No resulta curioso que el texto haga alusión al carácter natural del canto, concebido como destreza canora irracional solo comparable a la virtud de los pájaros o las sirenas, lo que explica el rol históricamente más difundido – y socialmente aceptado – de las mujeres como cantantes. Este asunto ha sido también tratado extensamente por la bibliografía sobre música y género²⁴.

Otro aspecto a prestar atención es la caracterización de Ramona Galarza como un “hada bienhechora”. Hay una atmósfera de fantasía que atraviesa buena parte de estos primeros

²² “El mío era un folklore que ya había traído otra gente (...) pero era como que estaba mal visto para algunos. ¡Cuántas veces me habrán dicho que cantara otra cosa! Y yo no podría cantar otra cosa: soy correntina y chamamecera desde la cuna.” Fragmento del reportaje a Ramona Galarza en: Micheletto, Karina. “*Yo nunca podría cantar otra cosa*”. Página 12, 12/3/2008.

²³ Como parte de los cambios generales que suceden en la industria discográfica de los años ‘60, que ya aludimos.

²⁴ La voz es considerada en el imaginario colectivo no como un instrumento que precisa un racional proceso de aprendizaje y ejercitación, sino como un don que “surge” naturalmente del cuerpo (Viñuela Suárez, 2003: 15). En el primer EP de Ramona Galarza, la pieza “Bendito sea” tiene la particularidad de evocar el canto de un pájaro (nuevamente la cuestión de la voz canora y natural). La canción describe una escena que curiosamente se repite al menos en tres películas animadas de Disney anteriores al disco (*La Bella Durmiente*, *Blancanieves* y *La Cenicienta*): la comunicación de las protagonistas con pájaros a través del canto, considerado un atributo natural de belleza que atrae al ser amado permitiendo superar la pobreza y condicionamientos de diverso tipo. Por falta de espacio, no profundizaré aquí en este análisis y las connotaciones que estas asociaciones conllevan.

discos. La contratapa de su primer LP, *Litoraleña* (1960) (Figura 9) hace alusión a las “nostálgicas leyendas” y los “conjuros de tan subyugantes melodías” que “cambian al paisaje, al río y al amor”. El texto firmado por Lito Bayardo, compara el disco con una “rueca mágica”: como la rueca de *La bella durmiente* (largometraje animado de Walt Disney estrenado en Argentina en 1959), el disco de la artista tiene el poder de hechizar y cambiar la visión de lo litoraleño, de la misma manera que en los cuentos de hadas los conjuros modifican la realidad de sus personajes.

En este mismo sentido, el LP *Litoraleña* – al igual que otros – logra alcanzar curiosos momentos de sonoridad cinematográfica, particularmente en aquellas piezas interpretadas por orquesta con orgánico de tipo sinfónico – otra agrupación que sustituye en las producciones discográficas al tradicional conjunto de chamamé –. En ellas abundan timbres que conectan al oyente con un universo onírico o imaginario, particularmente a través de los vientos, las cuerdas y el uso del arpa. La orquesta queda invisibilizada en los discos por la omisión ya aludida de los nombres de sus integrantes y director, y aparece como dada, natural: similar a la música extradiegética que surge de repente en la escena cinematográfica. En este aspecto, la interpretación grabada de la pieza “Enero” (Néstor César Miguens y Edgar Romero Maciel) en el LP *La voz del litoral* (Figura 5) bajo la batuta de Carlos García, es representativa. La participación – usual – de directores considerados “cultivados” en el ambiente artístico de Buenos Aires, que habitaban, como el caso de García, también el campo de la música académica, le otorgaba al producto un estatus adicional.

Consideraciones finales

Observados en conjunto, el análisis de lo visual, lo sonoro y lo discursivo permite plantear en la primera etapa discográfica de Ramona Galarza (1958-1969) la existencia de mecanismos de “adecentamiento” concretados bajo las lógicas de las industrias culturales, implementados para facilitar mayores niveles de identificación, aceptación y consumo, y hacer extensiva la música litoraleña a las clases urbanas medias y altas, principales consumidoras de los productos del *boom*. Cabe decir que prácticas similares pueden ser observadas también en relación a otros artistas asociados al repertorio litoral como Ramón Ayala, Aníbal Sampayo o ‘Cholo Aguirre’, en el marco del período abierto en 1955 que algunos autores caracterizan como de estilización general del género folclórico (Pérez Bugallo, 1996: 137-139).

En el caso aquí analizado las estrategias de adecentamiento se observaron fundamentalmente en dos sentidos. En primer lugar, existe un blanqueamiento sonoro al intentar borrar de las interpretaciones los elementos asociados por el oyente al chamamé y, con él, al “cabecita negra”. Esto se consigue prescindiendo de dos de los rasgos más importantes y representativos de esta música: la sonoridad del acordeón y el impulso rítmico del baile. Por otro lado, se observa la transmisión de un modelo de mujer que se apoya en las estructuras de género sociales arraigadas, eliminando conflictividades y reafirmando los roles tradicionales de la mujer como hija, esposa y madre. Esto se manifiesta especialmente en las formas de representación visual, en los discursos que en torno a la figura de Galarza se elaboran, y en las temáticas de las canciones grabadas.

El análisis de esta etapa discográfica – posible de ser completado y contrastado con futuras entrevistas y estudios ampliatorios – demuestra que Ramona Galarza no generó una

obra transgresora respecto de los modelos sociales de género. Por el contrario: la imagen suya que se construyó desde la industria cultural fue sutil, no confrontativa y con una femineidad asumida como “virtuosa” según los cánones establecidos. Pudo haber sido llamada la “mujer” o la “amante” del Paraná, pero fue la novia, dulce y virgen. Como una princesa guaraní, la figura deliberadamente elaborada de Ramona Galarza reafirma la “ideología del romance” y elige creer en la existencia del “príncipe azul”, ese por el cual – según el recorte de la entrevista – “dejaría todo”²⁵. Como en un cuento de hadas, la fantasía se reiterará en aquellas jóvenes migrantes, sirvientas “cenicientas” con permiso a soñar que en el baile del domingo ilusionadas bajarán sus guardias y dejarán todo ante esos falsos príncipes de ojos claros, buen hablar y mejor vestir, que con su dulce voz les prometerán la oportunidad de salir de la rutinaria tarea del servicio.

Los discos de Ramona Galarza testimonian entonces un determinado momento histórico (con sus implicancias sociales, sociopolíticas, culturales) y una determinada coyuntura de relaciones de producción, circulación y consumo en el campo de la música popular en la Argentina. En términos de Burke, considerar la imagen como documento histórico nos ha permitido inferir prácticas y valores arraigados socialmente, y desde la perspectiva de género, particularmente aquellos relacionados a las experiencias de las mujeres – y de las mujeres músicas – implícitos en los discos analizados.

Bibliografía

- Berger, John. 2000. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Burke, Peter. 2005 [2001]. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Cámara de Landa, Enrique. 2004. “Símbolo y vivencia” y “Crisis de la representación”, en *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCM.
- Cañardo, Marina. 2017. *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Chamosa, Oscar. 2012. *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970: Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Citron, Marcia. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: University Press.
- Cragnolini, Alejandra. 1997. “El *chamamé* en Buenos Aires. Recreación de la música tradicional y construcción de la identidad en el contexto de migración”, en *Música e Investigación*, 1: 99-115.
- . 2000a. “Construyendo un ‘nosotros’ a través del relato en torno a la música. El *chamamé* en el imaginario de habitantes de la ciudad de Mercedes, provincia de Corrientes, Argentina”, en *Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM* en Bogotá, Colombia, 23 al 27 de agosto. Disponible en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Cragnolini.pdf> [acceso: 2/2016]
- . 2000b. “El *sapukai* en bailes de *chamamé* en Buenos Aires y en el conurbano bonaerense. Música, emoción y tradición en migrantes correntinos”, en *Música e Investigación*, 6: 143-152.

²⁵ La “ideología del romance” (Viñuela Suárez, 2003: 18-19) dentro de un modelo planteado en términos binarios (virgen/prostituta) favorece obviamente al modelo de virginidad que conducirá posteriormente a los roles de esposa y madre con los que se relaciona.

- Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*. Córdoba: Editorial Recovecos.
- . 2017. "Taquetoyoh. Un enunciado en el campo del folklore". En: Corti, B. y Díaz, C. (comp) *Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina*. Villa María (Cba.): Eduvim.
- Fernández, José Luis (et. alt.). 2008. "Momentos de visualidad en lo fonográfico", en *Revista LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, 2: 23-38.
- Ferrer Senabre, Isabel. 2011. "Canto y cotidianidad: visibilidad y género durante el primer franquismo", en *TRANS, Revista Transcultural de Música*, 15, https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_10_Ferrer.pdf [acceso 7/2019]
- Garofalo, Reebee. 1999. "From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century" en *American Music*, Vol. 17/3 (Autumn): 318-354.
- Germani, Gino. 1980. "El surgimiento del peronismo: el rol de los obreros y de los migrantes internos" en Manuel Mora y Araujo e Ignacio Llorente (comps). *El voto peronista*. Buenos Aires: Sudamericana: 435-488.
- González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- . Ed. 2017. *Mujer y música en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de Ibero músicas sobre investigación musical*. Santiago de Chile: Ibero músicas.
- Gravano, Ariel. 1985. *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.
- Kaliman, Ricardo. 2004. *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba: Editorial Comunicarte.
- Lezcano, Carlos; Zubieta, Juan Pedro. 2017. *Industria chamamé*. Corrientes: Moglia ediciones.
- Lapunte, M. y Videla, S. 2008. "Construcciones gráficas de instituciones fonográficas", en *Revista LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, 1:115-128.
- Liska, Mercedes. 2014. "El arte de adecentar los sonidos: huellas de las operaciones de normalización del tango argentino, 1900-1920", en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. 35/1 (Spring / Summer): 25-49.
- Pelinski, Ramón. 2009. "Tango nómade. Una metáfora de la globalización", en Lencina, García Brunelli, Salton (comp.) *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*. Buenos Aires: FECA.
- Pérez Bugallo, Rubén. 1996. *El chamamé: raíces coloniales y des-orden popular*. Buenos Aires: Ediciones del sol.
- Portorrico, Emilio. 2004. *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: Autor.
- Pujol, Sergio. 2011. *Historia del baile. De la milonga a la disco*. 2ª edición. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Ramos López, Pilar. 2003. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- . 2013. "Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres", en *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, 37: 207-223. <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2546> [acceso 7/2019]

¿Un hada bienhechora en el baile de sirvientas? Ramona Galarza y sus discos de música litoraleña argentina en los sesenta

- Saponara Spinetta, Valeria. 2015. “Manos Vacías: cruces entre lo social y lo visual en la Argentina Neoliberal de los años noventa, en *XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos de Aires, Buenos Aires*.
- Solie, Ruth. 1993. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press.
- Videla, Santiago. 2004. “Un fragmento de vida no musical de la música. Publicidades de compañías discográficas a principios de la década del ‘60” en *Interscience Place*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro.
- Vila, Pablo. 1982. “Música popular y auge del folklore en la década del ‘60”, en *Crear en la Cultura Nacional*, 2/10: 24-27.
- Viñuela Suárez, Laura. 2003. “La construcción de las identidades de género en la música popular”, en *Dossiers feministes*, 7: 11-32.
- Visconti, Ricardo. 1999. “Galarza, Ramona”, en Casares Rodicio, Emilio (dir). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 5: 322.