

La “música de proyección folclórica” en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical*

THE “MÚSICA DE PROYECCIÓN FOLCLÓRICA” IN BUENOS AIRES: A DISQUISITION ON THE MUSICAL SCENE

A “MÚSICA DE PROYECCIÓN FOLCLÓRICA” NA BUENOS AIRES: UMA DISSERTAÇÃO SOBRE A CENA MUSICAL

Juliana Guerrero**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 11 - Número 2 / julio - diciembre de 2016
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 187-202

Fecha de recepción: 30 de enero de 2016
Fecha de aceptación: 9 de mayo de 2016
Disponibile en línea: 31 de octubre de 2016
doi:10.11144/Javeriana.mavae11-2.mpfb

* Artículo de Investigación. Se desprende del Proyecto: “Prácticas musicales en formación: un estudio etnomusicológico de teorías y casos en situaciones de interculturalidad”, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

** Doctora en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Vinculada actualmente a las Universidad de Buenos Aires – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.



Resumen

En el ámbito de la música popular argentina, durante las décadas de 1960 y 1970, al fenómeno denominado “folklore” se opusieron otras músicas que criticaban su arraigo en la idea de tradición, denunciaban manipulaciones de la industria discográfica y proponían una “modernización” a través de cambios e innovaciones. En este trabajo se analiza la música de proyección folclórica como una de esas prácticas alternativas al folclore imperante, con el fin de explicar cómo ha sido la relación entre esta música y la ciudad de Buenos Aires. Para ello se propone una caracterización del concepto de escena musical distinta de las brindadas por los estudios de la música popular.

Palabras claves: música de proyección folclórica; folklore; escena musical; lugar

Abstract

In the field of argentine popular music during the 1960s and 1970s, the phenomenon called “folklore” was challenged by other music, which criticized it because it was rooted in the idea of tradition and it handled the record industry. This new music proposed a “modernization” through changes and innovations. In this paper the “música de proyección folclórica”, as one of these alternative musical practices regards prevailing folklore, is analyzed, in order to explain what the relationship between this music and Buenos Aires city was intertwined. As a different characterization of the concept “music scene” provided by the studies of popular music was needed, a new meaning of it is offered.

Keywords: pedagogy of autonomy; music education; informal learning; collaborative learning
música de proyección folclórica; folklore; musical scene; place

Resumo

No campo da música popular argentina durante as décadas de 1960 e 1970, ao fenômeno chamado de “folklore” opuseram-se outras músicas que criticavam a ideia enraizada de tradição, denunciavam manipulações da indústria discográfica e sugeriam uma “modernização” através de mudanças e de inovações. Neste trabalho se faz uma análise da música de projeção folclórica como uma dessas práticas alternativas ao folclore imperante, com a finalidade de explicar como foi a relação entre esta música e a da cidade de Buenos Aires. Assim, este artigo propõe uma caracterização do conceito de cena musical diferente das oferecidas pelos estudos da música popular.

Palavras chave: música de proyección folclórica; folklore; cena da música; lugar

A partir de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, ha emergido en la Argentina un fenómeno musical difícil de caracterizar cuyo análisis permite revisar algunas conceptualizaciones referidas al estudio de la música popular. En este trabajo abordo la “música de proyección folclórica”, una de las manifestaciones que surgieron como respuesta a la explosión masiva, en la década de 1960, de aquello que se conoce como “folklore”¹. En primer lugar, se señalan las dificultades que tiene su caracterización y se destacan algunos rasgos comunes que mantiene con otros fenómenos contemporáneos, como son el Movimiento del Nuevo Cancionero y varios grupos de folklore vocal. En segundo lugar, se analizan los cambios que adoptó esta música en relación con la dicotomía entre tradición y cambio, y las consecuencias que se produjeron cuando sus sonidos adquirieron otros significados. Se profundiza, en tercer lugar, el estudio del concepto de escena musical, con el fin de adoptar una perspectiva analítica distinta de las propuestas hasta ahora en los estudios de música popular.

A mediados de 1960 surgieron en Buenos Aires algunos grupos que ofrecieron cambios e innovaciones en el ámbito que estaba relacionado con el “folklore”. Sin lograr total consenso, sus protagonistas, tanto sus cultores como periodistas y quienes estaban vinculados a la industria discográfica, denominaron a esa nueva práctica “música de proyección folclórica”². Así, bajo este nombre, se concentraron expresiones musicales, que estaban a cargo de grupos que buscaron transformar, fusionar y resemantizar géneros musicales.³ Una característica sobresaliente de esta música fue su carácter instrumental.⁴

Los músicos involucrados promovieron cambios en el lenguaje musical, incorporaron instrumentos —que hasta ese momento no estaban asociados al folklore sino al jazz y al rock—, buscaron escenarios nuevos y audiencias alternativas, y establecieron compromisos políticos explícitos.⁵ Sin embargo, la “música de proyección folclórica” no estuvo claramente delimitada, ni por su repertorio ni por quienes se sentían parte de ese fenómeno. De ahí que también fuera conocida como “música popular argentina” y “música de fusión”. Quienes se dedicaron a ella, entonces, no conformaron un grupo de artistas estéticamente homogéneo que respondiera a esos nombres. Tales etiquetas provenían —como se dijo— de investigadores, periodistas especializados, estrategias de las compañías discográficas y declaraciones de algunos músicos con reflexiones, por momentos, contradictorias. Este fenómeno reunió a músicos provenientes de distintas provincias argentinas entre los que se destacaron Waldo de los Ríos, Eduardo Lagos, Manolo Juárez, Juan Enrique “Chango” Farías Gómez, Ángel “Kelo” Palacios, Dino Saluzzi, Jorge López Ruiz, Domingo Cura, Jorge Cumbo, José Luis Castiñeira de Dios, Daniel Homer, Juan Dalera y Oscar Taberniso, quienes conformaron distintas agrupaciones.⁶ Ninguno de ellos logró tener reconocimiento masivo en ningún momento, sino que, por el contrario, mantuvieron una circulación restringida a pequeños circuitos de difusión. Como se verá más adelante, sus audiencias estuvieron limitadas por su número, y sus protagonistas —aunque algunos tuvieron éxito en Europa— formaron parte de una minoría que necesitó buscar nuevos espacios de actuación.

El problema de la delimitación del grupo se ve reflejado en la manera como sus integrantes denominaron esa nueva música. Llama la atención la idea espacial —proyección— como si se tratara de un vector que transporta la música —el folklore—, en ese entonces en pleno auge. En este sentido, se advierten distintas estrategias para diferenciarse de otras expresiones de la época. Por un lado, los protagonistas realizaron todo tipo de juegos lingüísticos tanto en alguno de los nombres de sus obras como en el de los títulos de sus discos. Así es que encontramos los LP *Folklore dinámico* de Waldo de Los Ríos, *Folklore por que no* de Jorge

López Ruiz, *Folklore en la universidad* de Quique Strega y *De aquí en más* de Manolo Juárez, en los que claramente se pretende marcar un hito con respecto a todo el folclore anterior.⁷ Por otro lado, las contratapas de esos discos estaban escritas, en varias ocasiones, por periodistas, productores y otros músicos, que justificaban la aparición de esta nueva música y las exploraciones estéticas que ella contenía.

Por ejemplo, en uno de los primeros discos de música de proyección folclórica, Eduardo Lagos, protagonista del fenómeno aclaraba:

Sabemos perfectamente que no estamos “haciendo folklore,” pues el folklore ya está hecho y, a lo sumo, podremos hurgar en su esencia y en sus raíces rítmicas para proyectarlo hacia hoy, de una manera más o menos artística, según nos salgan las cosas. Por eso, insisto: esto no es folklore, es proyección folclórica. A no confundir, que ya es mucha la confusión y desconsiderado el manoseo. (Lagos, 1969, contratapa)

Otro de los integrantes de ese grupo, Hugo Díaz, según cuenta Lagos, bromeaba con el nombre de los encuentros musicales: Las sesiones de grabación [...] Era[n] lo que Hugo Díaz llamaba “folkloessions”, en remedo de las *jam sessions*, y pronunciaba “folkloreishons”, en fonética elemental anglo-santiagoña. (Lagos, 1969, contratapa)

Estas exposiciones muestran discursos esencialistas por parte de los músicos de proyección folclórica y el explícito reconocimiento de un canon del folclore. Éste se establecía como referente del que se querían alejar pero sin perderlo por completo.

En cuanto a sus características generales, la música de proyección folclórica consolidó un repertorio instrumental, en el que se introdujeron de manera novedosa instrumentos eléctricos (órgano, guitarra y bajo), batería y otros instrumentos de percusión. Además, entre los elementos compositivos, se destacan innovaciones en materia de forma y de rasgos expresivos, y en el tratamiento de las voces y la materia sonora. Con ello me refiero, por ejemplo, a las segmentaciones internas que no respetan la forma regular de los géneros musicales, las extensiones de las frases que pueden variar considerablemente, las texturas que se modifican a lo largo de una obra, las secciones de improvisación, los efectos sonoros, los cambios de tempo y ritmo, los cambios dinámicos, el empleo de *rubato* y los cambios rítmicos y de instrumentación.

Si bien existen excepciones, o mejor dicho ejemplos, que no responden a esta caracterización, como es el caso de algunas composiciones del grupo Anacrusa, en el que Susana Lago está a cargo del piano y el canto,⁸ lo cierto es que todas estas expresiones pretendían diferenciarse de las obras que conformaban el repertorio del folclore. Para poder comprender mejor a qué me refiero con esta oposición, será necesario dar cuenta de otras expresiones musicales contemporáneas.

La música de proyección folclórica se desarrolló en un ámbito en el que el folclore llevaba más de una década de esplendor. Durante las décadas de 1950 y 1960, el fenómeno que sus protagonistas denominaron “folklore” cobró masiva difusión en la radio y el interés de la industria discográfica produjo, en esas décadas, una revitalización que se conoce con el nombre del “boom del folklore”. Así, se conformaron una gran cantidad de grupos que reivindicaban el “ser nacional” y las raíces folclóricas. Vestidos con traje de gaucho o con poncho como sinécdoque del atuendo rural, estos músicos pretendían transmitir a su público “ribetes nacionales propios, autoafirmativos y contrapuestos a las tendencias más cosmopolitas en el arte y los gustos estéticos” (Gravano, 1985, pp. 87-88). Vinculando esta música con el mundo rural, el

escenario del folclore congregó, entonces, a grupos como Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Los Hermanos Ábalos y Los Cantores del Alba, quienes reivindicaban la figura del gaucho y estaban asociados al imaginario nacionalista.⁹

A esta afluencia tradicionalista del folclore, se contrapusieron algunas manifestaciones musicales que no tuvieron una denominación común. Además de la mencionada música de proyección folclórica, me refiero, por un lado, al Movimiento del Nuevo Cancionero y, por otro, a lo que podría denominarse “folclore vocal”. A continuación, intentaré describir estos dos fenómenos, aun cuando una categorización rigurosa de los mismos no podría escapar a algunas incertidumbres y ambigüedades. No obstante, creo que para poder guiar al lector hacia la música de proyección folclórica, es necesario tratar de organizar cierta información a la que no siempre se la encuentra junta y ordenada.

El primero es el Movimiento del Nuevo Cancionero, que tuvo su presentación pública en febrero de 1963 en la ciudad de Mendoza a partir de la publicación de su Manifiesto,¹⁰ firmado por Armando Tejada Gómez, Oscar Matus, Tito Francia y Mercedes Sosa, entre otros artistas. Su objetivo era integrar un cancionero para todo el país, cuyo espíritu de renovación estuviera signado por la apertura y el compromiso, tanto en lo concerniente al plano musical como al plano poético, y en el que no faltara una cierta coherencia ideológica. La súbita aceptación de la propuesta incluyó a una gran cantidad de músicos que les dieron su adhesión. Entre ellos estaban Hamlet Lima Quintana, César Isella, Chany Suárez, Víctor Heredia, León Gieco, Ramón Ayala, Horacio Guarany, Antonio Tarragó Ros, Gustavo “Cuchi” Leguizamón, el Dúo Salteño y los Hermanos Núñez, y ello generó un legado que atravesó varias generaciones. El Nuevo Cancionero marca —ya en su nombre— una recopilación de canciones populares. Este repertorio estuvo fundamentalmente acompañado por arreglos con predominio de guitarras, piano y bombo legüero¹¹, aunque no siempre se ejecutaron todos esos instrumentos simultáneamente. Este movimiento se difundió a lo largo de América y encontró repercusiones en la Nueva Canción chilena, la Nueva Trova cubana y la música Folk norteamericana. El repertorio del Nuevo Cancionero logró masividad en América y además en varias ciudades europeas.

El segundo fenómeno es el del “folclore vocal”. En 1960, Juan Enrique “Chango” Farías Gómez fundó el grupo Los Huanca Hua y su éxito se vio acompañado por la proliferación de otros grupos vocales polifónicos argentinos durante esa década y parte de la siguiente. Entre los más destacados se encuentran Los Trovadores (fundado en Rosario en 1960), Las voces Blancas (Buenos Aires, 1964), Grupo Vocal Argentino (Buenos Aires, 1966), Cuarteto Zupay (Buenos Aires, 1966), Quinteto Tiempo (La Plata, 1966), Buenos Aires 8 (Buenos Aires, 1968), Opus cuatro (La Plata, 1968), Contracanto (Rosario, 1970) y Markama (Mendoza, 1975). La proliferación de estas agrupaciones vocales se dio en el marco de un auge de coros producido en varias universidades nacionales. Esta apertura tuvo como antecesor al Cuarteto Gómez Carrillo, creado en 1940 en la provincia de Santiago del Estero, pero que abandonó sus presentaciones en 1960. Todos estos grupos se caracterizaron por dedicarse a un repertorio del folclore argentino —muchas de las composiciones del Movimiento del Nuevo Cancionero y otras del folclore más tradicional—, con arreglos en los que se destacaron sus exploraciones polifónicas, predominaron los contrapuntos y contracantos e introdujeron cuartas y quintas voces. Es decir, los grupos de folclore vocal ofrecían arreglos corales —mayoritariamente— sin otra instrumentación más que la voz. Como se dijo, fue el grupo Los Huanca Hua el que transformó, en gran medida, la música vocal. Esta agrupación liderada por Farías Gómez propuso innovaciones corales en sus composiciones y sustituyó la instrumentación característica del folclore

(guitarra y bombo), por arreglos vocales que imitaban sus sonidos mediante onomatopeyas. Estas novedades fueron resistidas por algunos sectores,¹² pero ello no impidió que otras agrupaciones coadyuvaran a afianzar este cambio. Varios de estos grupos vocales tuvieron también larga trayectoria y un extendido reconocimiento tanto a nivel local como internacional.

Junto con estos dos fenómenos emergía la música de proyección folclórica. En este marco algunos grupos vocales recién mencionados o algunos de los artistas del Nuevo Cancionero se sintieron parte de la “música de proyección folclórica”, para diferenciarse del folclore a secas. En suma, estas manifestaciones que objetaron el “boom del folklore”, pueden ser rastreadas desde el surgimiento del grupo vocal Los Huanca Hua (en 1960) hasta la actualidad, pero para los fines de este trabajo, el recorte temporal abarca un poco más de la primera década de existencia; es decir, hasta 1976, año del último golpe militar en la Argentina. Ello se debe a que la persecución política de muchos de estos artistas por parte del Estado nacional hizo que gran parte de ellos se exiliaran y sus carreras artísticas se vieran significativamente alteradas.

TRADICIÓN Y CAMBIO: SONIDOS Y SIGNIFICADOS

En un trabajo sobre el Nuevo Cancionero, Claudio Díaz (2009) explica una de las dicotomías que surgieron entre el folclore y las manifestaciones que se opusieron. Desde un enfoque socio-discursivo, Díaz considera el folclore como un campo de producción discursiva. En este marco, el autor entiende el surgimiento del Movimiento del Nuevo Cancionero como un caso de diferenciación con respecto al paradigma clásico dentro de lo que él denomina el campo del folclore.¹³ Según desarrolla de manera extensa, el Movimiento Nuevo Cancionero generó adhesiones e introdujo tensiones en dicho campo.¹⁴ En particular, una de las tensiones más evidentes se generó entre las ideas de tradición y cambio. A propósito, Díaz señala:

A diferencia de la “tradición” como se entendía en el paradigma clásico, el Nuevo Cancionero, sin renegar de las raíces, pone su acento en la “novedad” y la “renovación”. De ahí que en lugar de señalar como origen del movimiento a la “tradición” que se vincula con un pasado idealizado, premoderno y portador de valores esenciales, el Nuevo Cancionero toma dos figuras específicas, con mucha legitimidad en el campo para erigirlas en “padres textuales”: Buenaventura Luna y Atahualpa Yupanqui. (2009, p. 194)

Esta afirmación sobre el Movimiento del Nuevo Cancionero podría extenderse a los grupos de folclore vocal y la música de proyección folclórica. Es decir, en concomitancia con Díaz, estos tres fenómenos promovieron las ideas de cambio e innovación, para diferenciarse no solo desde lo estrictamente musical sino también, en su significación, de aquellos que estaban vinculados al folclore.

Mientras el folclore había estado asociado al mundo rural, ejecutado con instrumentos “autóctonos” (como la guitarra criolla, el bombo legüero, el charango, el siku y la quena, entre otros) e interpretado —en un principio— por músicos amateurs, la experiencia de las nuevas propuestas musicales se establecía en las grandes urbes. En particular, como ya se dijo, la música de proyección folclórica se desarrolló principalmente en Buenos Aires, incorporó otros instrumentos que no estaban asociados al folclore y estuvo interpretada por músicos que habían tenido una formación musical institucionalizada.

Ahora bien, recientemente Leonardo Waisman (2014) ha brindado otra explicación de esta oposición —tradición y cambio—, teniendo en consideración esa idea de canon musical a la

que hacía referencia Eduardo Lagos en la cita arriba mencionada. En este sentido, Waisman expone la noción de canon a partir de una conceptualización que comprende un “núcleo”, que representa la forma más “natural” del folclore, y otros grupos y obras satélites que orbitan a distintos grados de distancia con respecto a ese centro. En sus propias palabras:

La integración del movimiento nativista (como se lo llamaba hasta entonces) dentro de los campos de la música popular mediada dio como resultado (en aparente paradoja) la formación de un canon de canciones y estilos de interpretación que todavía forma parte importante del imaginario actual. Los Chalchaleros eran el conjunto que representaba la forma “natural” de hacer folclore: una imaginada continuidad con las tradiciones rurales, que se considera prístina e incontaminada. Los Fronterizos aportaban una mínima “modernización” afín a los repertorios románticos latinoamericanos y Los Huanca Hua arreglaban las canciones con recursos de la música académica o del jazz (pero con una renovada búsqueda de representar más fielmente los ritmos del folclore de tradición oral). Alrededor de ese núcleo, y tomando como modelos las modalidades performativas de esos grupos, se formaron alrededor de 1960 cientos de conjuntos folclóricos. (Waisman, 2014)

Esta explicación, más que poner en tensión “tradición” y “cambio”, parece ofrecer — como en una pintura— un degradé desde las músicas que eran “más folclóricas” hasta aquellas que, por fusionarse con otros géneros, perdieron parte de esa “esencia”. Esta imagen estaría, entonces, en consonancia con el nombre mismo de esta música —proyección folclórica— en la que se sugiere la idea espacial como si aquella se tratara de música que se va alejando de un “centro”.

No obstante, como se ha señalado, las manifestaciones que se opusieron al boom del folclore tuvieron una pretensión de diferenciación estética, y en la mayoría de los casos ideológica, con respecto a este. Sostener que existió un “núcleo” y obras satelitales obliga a supeditar estas nuevas manifestaciones al folclore. En concomitancia con las historias sobre jazz imaginadas por Geoff Dyer,¹⁵ es inevitable que el músico recurra al bagaje de músicas anteriores; pero, en todo caso y puesto que la música de proyección folclórica combinó elementos no solo del folclore, sino también del jazz, parece más convincente poner el acento en la experiencia de exploración que fue sumamente fértil y en la que los sonidos adquirieron nuevos significados.

En el caso particular de la música de proyección folclórica, es destacable cómo se deslindó por completo de la danza. Recordemos que el folclore consolidó un repertorio muy amplio de músicas que no solo se escuchaban sino también se bailaban. Las nuevas propuestas de la música de proyección —por su variación en la forma— liquidaban esa posibilidad.

La posición ideológica de algunos de sus protagonistas también los colocaba en las antípodas de quienes formaban parte del boom del folclore. José Luis Castiñeira de Dios afirma:

Nosotros estábamos contra ese movimiento [el boom del folclore], no contra artistas como Eduardo Falú o como Atahualpa Yupanqui o como el mismo Ariel [Ramírez]. Pero sí contra todo lo que era ese falso tradicionalismo, que en ese entonces alcanzó ribetes grotescos y que potenció artistas espantosos; grandes cantidades de artistas espantosos que eran consagrados por Cosquín y después explotados por todo un sistema de festivales (había como 300 festivales en el año), que organizaba la empresa Docta, y sostenidos y difundidos por la revista *Folklore* de Julio Maharbiz, y explotados por las discográficas, porque eso tenía un espacio en

las discográficas multinacionales y argentinas, pero por sobre todo las grandes compañías (las *majors*). (En entrevista personal, 24 de febrero de 2014)

Además del diálogo con otros géneros musicales, la música de proyección folclórica abrió un abanico de exploración que entraba en colisión con el espíritu tradicional y conservador que pregonaba el folclore. Sin lugar a dudas, sus búsquedas estéticas apelaban fundamentalmente a aquellos jóvenes que estuvieran dispuestos a embarcarse en nuevas experiencias musicales, dejaran a un lado los prejuicios por no respetar las formas musicales establecidas y compartieran la libertad que les proporcionaban los nuevos instrumentos musicales para mezclarlos con los que ya conocían.

ESCENA MUSICAL: LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y LUGAR

Como se ha visto en el caso del nombre, la metáfora espacial no está ausente en estas manifestaciones musicales; por consiguiente, como desarrollaré a continuación, es posible comprender la relación entre música y lugar a partir del concepto de escena musical. En este sentido, hace ya varias décadas algunos estudiosos de la música popular han empleado este término para referirse a la relación que los sujetos establecen entre música y espacio. Uno de los referentes en esta temática es Will Straw (19981, 2004, 2006), quien ha definido de manera tan heterogénea la escena musical como 1) la congregación de personas en un lugar, 2) el movimiento de estas personas entre este lugar y otro, 3) las calles donde se produce este movimiento, 4) todos los espacios y las actividades que rodean y nutren una preferencia cultural particular, 5) el fenómeno mayor y más disperso geográficamente del cual este movimiento es un ejemplo local y 6) las redes de actividades microeconómicas que permiten la sociabilidad y ligan esta escena a la ciudad (Straw, 2006, p. 6).

El concepto así definido ha recibido algunas críticas por la fragilidad que encierra al ser usado tanto para describir una ciudad mínima como para un escenario abstracto y global (Sá, 2011), aunque ha sido también reivindicado por ser productivo, puesto que apunta a la flexibilidad y fluidez de las prácticas musicales, por oposición a la rigidez que conllevan las nociones de comunidad y subcultura (Bennet, 2004). En este debate, que está aún hoy vigente, lo importante para destacar es la novedad de la relación entre la música y el espacio que esta categoría encierra. O específicamente, como veremos más adelante, entre la música y el lugar. Al intentar explicar esta relación, se advierte que estos estudiosos de la música popular se han preocupado más por la música que por el lugar. De allí que para referirse a éste, se emplee casi indistintamente los vocablos: espacio, lugar, calles, y se utilicen términos más indefinidos para referirse a espacios virtuales o muy alejados entre sí. Sin embargo, como ha señalado Miguel Ángel Aguilar Díaz (2012), en el marco de los estudios de antropología urbana existen algunas diferencias sustantivas entre espacio, lugar y paisaje. Un breve repaso por el trabajo de algunos estudiosos, que son referentes en este asunto, nos ayudará a comprender mejor la distinción que pretendo trazar.

El primer concepto –espacio– es el más abstracto de los tres y, siguiendo la propuesta de Yi-Fu Tuan (1977) un “espacio” se transforma en “lugar” cuando se lo conoce y se le asigna valor. Según esta perspectiva, el lugar acota el espacio, en tanto proporciona límites y lo dota de materialidad. En otras palabras, el espacio se convierte en lugar al adquirir definición y significado. Estas demarcaciones cognitivas se expresan a través del lenguaje. De ahí que el lugar no sea autónomo a la acción de una persona o grupo social, sino por el contrario, es algo intervenido por la acción humana y su valoración es intrínseca al sentido.

Asimismo, mientras el espacio es concebido como libertad o capacidad de desplazarse, en tanto carece de marcas que señalen cómo interpretarlo, el paisaje, en cambio, posee características diferentes (Aguilar Díaz, 2012). Es por ello que, a partir de la propuesta de Tim Creswell (2004), Aguilar Díaz nos advierte que “lugar” se diferencia de “paisaje” por cuanto este último se refiere a una “porción de la superficie terrestre que puede verse desde un punto de vista determinado y posee carácter visual” (2012, p. 124). Otra diferencia fundamental es que la idea de paisaje presupone que aquel que lo mira está fuera de él, mientras que los otros dos conceptos –el de espacio y el de lugar– enfatizan que para experimentarlo hay que estar dentro de él (Aguilar Díaz, 2012, p. 124). Los trabajos de la geografía urbana proponen otros enfoques entre los que se incluye, por ejemplo, una perspectiva fenomenológica del concepto de lugar, según la cual es posible relacionarlo con la experiencia de los residentes.

Siguiendo esta diferenciación conceptual quisiera retomar la relación entre música y lugar. Como ya fue expresado, los trabajos sobre escena musical antes mencionados parecen darle más importancia a la noción de música que a la de lugar. En consecuencia, es poco el valor que se le asigna a éste y casi inexistente la referencia a las experiencias que los sujetos experimentan en el espacio en que acaecen. Sin embargo, otros estudiosos han propuesto una relación distinta entre música y lugar. Me refiero a los trabajos de Sara Cohen (1994) y Keith Negus (1996). En el primero, la autora aborda el sonido de una ciudad y destaca cuáles son las características de la ciudad que están “reflejadas” en la música. De acuerdo con lo señalado por Negus, el análisis de Cohen es muy útil para destacar cómo los músicos continuamente se “sitúan”¹⁶ a sí mismos y a su música (Negus, 1996, p. 185). La propuesta de Negus también coincide con esta perspectiva, al emplear el concepto de escena musical para explicar cómo sonidos musicales particulares pueden asociarse con lugares específicos. Así, el autor identifica elementos musicales particulares que dan cuenta del “Sonido Miami”. La conclusión a la que arriba es que es posible identificar tres rasgos en la relación “lugar-música específica”. Ellos son: las circunstancias materiales en lugares particulares (como las características de población, actividad empresarial y redes de comunicación), que proveen posibilidades para contribuir a la producción de sonidos específicos; las maneras en las que instrumentos musicales particulares, ritmos y voces pueden ser empleados para comunicar un sentido simbólico de identidad de un lugar; y el reconocimiento y la interpretación por parte de la escucha de cómo un lugar es signifiante musicalmente.

Esta otra conceptualización de escena musical remite a la música de un lugar. En otras palabras, la relación subsume la música al lugar. Ello se debe en gran medida a que está latente la idea de identidad. En síntesis, cuando Cohen se refiere a Liverpool y Negus a Miami, están preocupados por develar cuáles son los rasgos de esas ciudades que hacen que una música determinada esté identificada con esos lugares.

Si retomamos el caso de estudio analizado en este trabajo, no es la intención recurrir a las propuestas de Cohen y Negus, y establecer, así, la música de proyección folclórica como una música que identifique a Buenos Aires. La relación que quiero marcar con el concepto de escena musical es otra. Si este concepto permite dar cuenta de la relación entre música y lugar, es porque este último ha tenido un rol determinante en la emergencia de esa práctica musical. Entonces, es posible describir la escena de la música de proyección folclórica en Buenos Aires no solo por las características arriba descritas, sino también por el sentido que los sujetos le asignaron al lugar en la que esta música transcurre.

Antes de pasar a la próxima sección que está dedicada a mostrar cómo fue Buenos Aires epicentro de este fenómeno musical, quisiera referirme a una distinción que se produjo a propósito de los estudios de *performance* y que puede ser extrapolada, si entendemos nuestro objeto de estudio como un “proceso de comunicación musical”.¹⁷

En el marco de los estudios de la comunicación verbal, Richard Bauman y Charles Briggs han señalado el pasaje teórico del contexto a la contextualización. Con este último término los autores sostienen que “los contextos comunicativos no están dictados por el entorno social y físico, sino que emergen en negociaciones entre los participantes de interacciones sociales” (2000, p. 15). De esta manera, específicamente para el caso de las narrativas, más adelante explican:

La contextualización implica un proceso activo de negociación en el cual los participantes examinan reflexivamente el discurso a medida que éste surge, incrustando juicios sobre su estructura y significado en el habla misma. Los ejecutantes amplían los juicios al incluir predicciones sobre cómo la competencia comunicativa, las historias personales y las identidades sociales de los interlocutores modelan la percepción de lo dicho. Muchos trabajos de investigación han puesto el foco en el modo en que este meta-proceso [en este caso, meta-narración] es incorporado a la forma textual de las *performances*, particularmente en el caso de las narrativas. (Bauman y Briggs, 2000, p. 16)

¿Qué importancia tiene este cambio conceptual con respecto a la noción de contexto? Si seguimos la propuesta de Bauman y Briggs, en el caso de la música de proyección folclórica, será relevante evaluar el proceso de negociación que existió entre los distintos actores, y dar cuenta de las características de Buenos Aires en aquella época, en tanto “lugar”. Esto es, Buenos Aires, como un espacio recortado, que tiene asignado un valor y que, en consecuencia, ha adquirido significado. La adopción de la idea de contextualización será importante para comprender mejor cómo fue la interacción de los protagonistas en este lugar.

BUENOS AIRES: UN LUGAR CLAVE

Los años sesenta fueron testigo de una enorme cantidad de innovaciones culturales en todo el mundo y la Argentina no fue excepción. Durante esa década, la ciudad de Buenos Aires se consolidó y desarrolló en tanto núcleo de los cambios que atravesaba el país. Así fue que convergieron una serie de transformaciones sociales y culturales de diversa índole. Entre las más destacadas, es posible mencionar la consolidación de instituciones estatales y privadas, creadas la década anterior, todas ellas con sede en Buenos Aires, tales como el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas; el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Torcuato Di Tella. Este último fue un sitio emblemático en el que se visibilizaban las nuevas propuestas, como por ejemplo, la afirmación del arte conceptual y el pop. En esta institución de vanguardia compartían espacio, tanto obras teatrales, como eventos musicales, *performances* de danza y movimiento, y exposiciones de artes plásticas.

La creación de espacios institucionales que fomentaran el desarrollo de nuevas políticas culturales se vio acompañada por el surgimiento, en el ámbito universitario de la ciudad, de nuevas carreras humanísticas. En la Universidad de Buenos Aires, se abrieron las licenciaturas en Sociología y Psicología. Además, se fundó, en 1958, la Editorial Universitaria de Buenos

Aires, EUDEBA que, según explica Jorge Rivera:

[...] buscaba fundamentalmente un óptimo nivel de divulgación y un auténtico redimensionamiento del mercado lector, a través de colecciones concebidas con un neto enfoque de extensión cultural, producidas a bajo costo y comercializadas a través de mecanismos de distribución y ventas que rompían con los tradicionales circuitos y tabúes del libro. (Rivera, 1980-1986, p. 628)

Estas innovaciones en el ámbito universitario promovían transformaciones modernizadoras en la sociedad. Me refiero, por ejemplo, al surgimiento de nuevos espacios de actuación y consolidación de públicos alternativos provenientes del ambiente universitario. Esta proliferación de cambios generó lo que Silvia Sigal (1991) denominó la “ola modernizadora del campo cultural”.

Surgía, de esa manera, un público interesado en propuestas novedosas venidas del exterior que se complementaban con nuevos emprendimientos locales. Tal como ha señalado Oscar Terán:

(...) el cine Lorraine difundía ciclos de [Ingmar] Bergman, [Michelangelo] Antonioni o la *nouvelle vague*, y el psicoanálisis penetraba en la vida cotidiana de las capas medias argentinas o nuevas (empresas) editoriales como Jorge Álvarez, De la Flor y Eudeba arrojaban al mercado una notoria actualización bibliográfica (...). (Terán, 2013, p. 221).

En este escenario, todas las músicas que estuvieron vinculadas a las ideas de cambio e innovación fueron bienvenidas. En efecto, si bien el Movimiento del Nuevo Cancionero fue fundado en Mendoza, María Inés García señala que, un año después de su creación, “Armando Tejada Gómez junto con Oscar Matus, Mercedes Sosa, Tito Francia y Eduardo Aragón se radicaron en Buenos Aires y desde ahí comenzaron a dar más impulso a sus carreras y prácticas artísticas” (2013, p. 90). Evidentemente, en esos años Buenos Aires era el lugar de lanzamiento y consagración de este tipo de manifestaciones. Al respecto, Octavio Sánchez comparte esta importancia del lugar, al referirse a otros músicos cuyanos: “La industria cultural establecida en Buenos Aires legitimaba a estos artistas individualmente y también al movimiento regional al cual pertenecían” (citado por García, 2013, p. 81).

La difusión de la música de proyección folclórica, no obstante, tuvo que encontrar sus propios espacios dentro de la ciudad. Las peñas y algunos teatros estaban dedicados a la expansión del folclore y en ellos no había cabida para estas nuevas manifestaciones. El fundador de Anacrusa, Castiñeira de Dios recuerda que:

(...) todo eso [refiriéndose a las presentaciones en público] lo inventamos porque no entrábamos en ningún circuito. Había programas de televisión, aunque no se crea, que podían dar lugar a este tipo de expresiones. Algunos actuábamos en radios, actuábamos en universidades, que también aunque no se crea, eran lugares donde había mucho interés por la música nueva. (En entrevista personal 24 de febrero de 2014)

Tal como rememora el músico, el ámbito universitario, fundamentalmente las facultades de ciencias humanas —de Filosofía y Letras¹⁸ y de Derecho—, se convirtió en un escenario para que estos músicos hicieran sus presentaciones. Asimismo, mucha de esta música se ejecutaba en reuniones y fiestas privadas organizadas en casas particulares. Sin lugar a dudas, las transformaciones, innovaciones y cambios que proponía la música de proyección folclórica no habrían podido surgir de esa manera, si el lugar de emergencia hubiera sido uno distinto a

Buenos Aires en aquella década. Evidentemente, el valor asignado a ese lugar por los protagonistas hizo que esa música pudiera desarrollarse con esas características.

CONSIDERACIONES FINALES

La música de proyección folclórica fue un fenómeno que, desde sus orígenes, se manifestó en oposición al boom del folclore. Por cierto, no se trató de un hecho aislado, y otras manifestaciones compartieron algunas de sus características, lo cual hace compleja una estricta delimitación de músicos y repertorio. Sin embargo, en la actualidad, aun cuando sigue siendo difícil nombrar el fenómeno, los problemas de la confusión ya no se manifiestan en los títulos que los músicos escogen para sus discos y obras musicales. A casi cincuenta años de historia, esos cambios e innovaciones, quizás ya no provocan tanta sorpresa para la audiencia.

Es también evidente que la música de proyección folclórica actualmente no se limita a Buenos Aires: suena en otras grandes ciudades argentinas o en pequeños lugares recónditos del territorio. Dicho de otra manera, esta música trascendió su escena original y su difusión deberá ser tema para otro trabajo; aquí solo he querido referirme a los primeros años de existencia y a las condiciones que, en ese tiempo, la relacionan con un lugar determinado, en el que le asignaron un valor y en el que adquirió significado. En este sentido, se han señalado algunas explicaciones sobre cómo comprender la tensión entre tradición y cambio. Más que atender a una categorización de la música de proyección folclórica como satélite de la música folclórica, he propuesto acentuar su relación con el lugar en el que se desarrolló originalmente. Es por ello que he recurrido a una conceptualización de escena musical distinta a la brindada hasta ahora por los estudiosos de la música popular.

Como argumenté, no se trata de entender la música de proyección folclórica como la música con la que se identifica una ciudad –“la música de Buenos Aires”–, pero tampoco entender este lugar como un mero contexto intrascendente, que rodea a la música de proyección folclórica que allí se ejecuta. Por el contrario, con la adopción de la propuesta de la contextualización he intentado mostrar, e identificar a partir de ella, la multiplicidad de conexiones que existieron entre la música de proyección folclórica y Buenos Aires. Esta ciudad, como se dijo, fue epicentro de transformaciones sociales y culturales, ámbito propicio de innovaciones en el ámbito universitario y escenario para la implementación de nuevos lugares de difusión, en los que se manifestó la música de proyección folclórica. En la negociación que llevaron adelante los diferentes actores, no están ausentes las disputas cruciales sobre las desigualdades, las legitimaciones y las posibilidades de transformación. La escena de la música de proyección folclórica en Buenos Aires solo puede ser comprendida cabalmente si la relación entre música y lugar es entendida a partir de las negociaciones que hacen posible el surgimiento de su significado.

NOTAS

- 1 En aquella época y aún hoy en el ámbito musical, se utiliza mayoritariamente la grafía “folklore” para referirse a esta música. No obstante, en este trabajo se empleará el término “folclore” y la derivación adjetiva “folclórico/a” tal como está aceptado actualmente por la Real Academia Española. Se ha mantenido en las

- citas bibliográficas la antigua denominación “folklore,” cuando está así escrito en el original.
- 2 El término “proyección folklórica” fue empleado por estudiosos del folclore para referirse a los fenómenos folclóricos que se producían fuera del ámbito geográfico y cultural de origen (Cámara, 1996 y 1999). Sin embargo, no hay evidencias de que los cultores hayan acuñado este término siguiendo a estos investigadores.
 - 3 El problema de los géneros musicales en la “música de proyección folklórica” fue abordado en otro trabajo: “En los cincuenta años que tiene de historia, la música de proyección folklórica no pudo ser asociada a ningún género musical (existente o nuevo). Más aún, la ambigüedad que generan su forma y otros elementos compositivos hicieron que muchas veces fuera denominada “música de fusión,” para dejar explícito, tal vez, que era más importante la mezcla de sus orígenes que el producto resultante” (Guerrero, 2015).
 - 4 En un trabajo anterior (Guerrero, 2015), analicé algunas obras de música de proyección folclórica que permitió explicar su estilo de acuerdo al funcionamiento simbólico de la obra.
 - 5 Como se verá más adelante, existieron otras expresiones musicales que compartieron las posiciones políticas de estos músicos.
 - 6 No es objetivo de este trabajo una reflexión respecto de la cuestión de género, pero llama la atención que en la música de proyección folclórica no hubo prácticamente participantes femeninas. Dos casos excepcionales fueron Marian Farías Gómez—hermana del “Chango” Farías Gómez—y Susana Lago—durante su participación en Anacrusa, pareja de José Luis Castiñeira de Dios. En efecto, aun estas participaciones estuvieron subsumidas en agrupaciones en las que las figuras principales fueron masculinas.
 - 7 Existen también casos de las otras manifestaciones descritas, que ofrecieron esta clase de juegos lingüísticos, como son por ejemplo, “Folklore sin mirar atrás” del Cuarteto Zupay, “Folklore a mi manera” de Piero. Por referirme en este apartado a lo que denominé “música de proyección folclórica” es que estos ejemplos no aparecen en el cuerpo del texto.
 - 8 El grupo Anacrusa fue fundado por José Luis Castiñeira de Dios—luego de una serie de experiencias, en especial con Eduardo Lagos y Manolo Juárez— en 1972 y podría considerarse como un ejemplo de música de proyección folclórica. Sin embargo, en su primer disco de 1973 solo la mitad de las composiciones son meramente instrumentales.
 - 9 Cabe señalar la existencia de discrepancias terminológicas-conceptuales que no se han podido zanjar. Si bien he dedicado otro trabajo (Guerrero, 2014) a este asunto, es importante remarcar que hay un uso del término “folklore” en las investigaciones más recientes que es distinto al que empleaban los estudiosos de la ciencia del folklore (como fueron Carlos Vega, Augusto R. Cortazar y Bruno Jacovella). De ahí que para referirse a esa música que se grababa y difundía por radio, circulaba en las ciudades y respondía al proceso de nacionalización vigente se empleen los términos “folklore,” “nativismo,” “folclore moderno,” “folklore profesional,” “música de raíz folclórica” y “folklore de proyección.” Para un desarrollo mayor sobre el proceso de masividad de esta música, véase Kohan (1999), Vila (1982) y García (2013).
 - 10 Entre las ideas que allí se manifiestan se concibe como “un movimiento literario-musical, dentro del ámbito de la música popular argentina. No nace por o como oposición a ninguna manifestación artística popular, sino como consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo y es su intención defender y profundizar ese desarrollo. Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos. Aspira a renovar, en forma y contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy. EL NUEVO CANCIONERO no desdeña las expresiones tradicionales o de fuente folklórica de la música popular nativa, por el contrario, se inspira en ellas y crea a partir de su contenido, pero no para hurtar del tesoro del pueblo, sino para devolver a ese patrimonio, el tributo creador de las nuevas generaciones.” (<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>)
 - 11 El bombo legüero es un membranófono compuesto por dos parches sujetos en ambos extremos de una caja cilíndrica de madera. Los parches están ajustados mediante un aro de madera que sujeta el cuerpo a través de prensillas de cuero con correhuela/tensores, las cuales permiten mantener la tensión de las membranas.
 - 12 Una anécdota atribuida a Atahualpa Yupanqui muestra su rechazo a esos nuevos arreglos musicales. Según cuenta la anécdota, Yupanqui se refería a esos grupos “en el que uno canta y los otros le hacen burla” (Monjeau, 2011). Véase además la entrevista a Juan Enrique “Chango” Farías Gómez en el programa *Encuentro en el estudio con Chango Farías Gómez*. Canal Encuentro, Ministerio de Educación de la Nación (<http://www.youtube.com/watch?v=N6SGSRR3nZQ>; acceso 13/09/2012).
 - 13 Sobre la identificación de los problemas terminológicos y conceptuales surgidos a partir del estudio del folclore musical argentino, véase Guerrero (2014).

- 14 No es objetivo de este trabajo debatir la noción de campo de Pierre Bourdieu adoptada por Díaz, la cual prefiero dejar a un lado. Aceptar ese marco teórico requeriría discutir –además del valor social– las relaciones de poder implícitas y, como ya se anticipó, en el caso de la música de proyección folclórica, ellas están lejos de alcanzar igualdad de condiciones con respecto a lo que se conoció como el boom del folclore.
- 15 En su ensayo sobre el jazz *Pero hermoso*, el escritor inglés asegura: “De vez en cuando puede que un saxofonista cite en sus solos [de jazz] a otros músicos, pero cada vez que agarra el instrumento no puede evitar comentar, automática e implícitamente, incluso aunque sea solo por incompetencia, la tradición que puso esa música a sus pies” (Dyer, 2014, p. 179).
- 16 La frase original de Negus en inglés es: “[...] how musicians continually “place” themselves and their music.” Nótese que hay un uso del término “place” en este caso como verbo.
- 17 Con ello me refiero a la propuesta de Steven Feld (1994) según la cual es posible analizar la música (entendida como una práctica social) a partir de un modelo con un énfasis en el proceso de escucha más que en la partitura, el compositor o el código *per se*.
- 18 Si bien las carreras de Psicología y Sociología se crearon a fines de la década de 1950, no fue sino hasta 1985 que se fundó la Facultad de Psicología y en 1988 la de Ciencias Sociales. Hasta ese momento dependieron de la Facultad de Filosofía y Letras.

REFERENCIAS

- Aguilar Díaz, Miguel A. “Antropología urbana y lugar. Recorridos conceptuales”. En: *Nuevas topografías de la cultura*, coords. A. Giglia y A. Signorelli. México: UAM-Itzapalapa-Juan Pablos Editor, 2012. 113-144.
- Bauman, Richard y Charles Briggs. “Poética y ejecución como perspectivas críticas sobre el lenguaje y la vida social”. En: *Estudios de contexto I*. Lucía Golluscio, selección de textos, Cristina Messineo, comp. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2000. 5-34. Traducción de Corina Courtis de: Bauman, Richard y Charles L. Briggs. “Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life”. *Annual Review of Anthropology* 19 (1990): 59-88.
- Bennet, Andy. “Consolidating the music scenes perspective”. *Poetics: Journal of empirical research on literature, the media and the arts*, Vol. 32 (3), 2004: 223-234.
- Cámara, Enrique. “Baguala y proyección folklórica”. En: *Actas del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, ed. Jordi Raventos. Barcelona: SlbE, 1996. 109-141.
- Cámara, Enrique. “Folclore musical y música popular urbana. ¿Proyecciones?”. En: *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso latinoamericano IASPM*, ed. Rodrigo Torres. Santiago de Chile: Fondart, 1999. 329-340.
- Cohen, Sara. “Identity, Place and the ‘Liverpool Sound’”. In: *Ethnicity, Identity and Music*, ed. Martin Stokes. Oxford: Berg, 1994. 117-134.
- Cresswell, Tim. *Place: A Short Introduction*. Massachusetts: Blackwell, 2004.
- Díaz, Claudio. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009.
- Dyer, Geoff. *Pero hermoso. Un libro de jazz*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2014.
- Feld, Steven. “Communication, music, and speech about music”. En: *Music Grooves*. Chicago: Chicago University Press, 1994. 77-95.
- García, María Inés. “El Nuevo Cancionero. Una expresión de modernismo y renovación de la canción popular en Mendoza”. En: *Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza*. Mendoza: Edinuc, 2013. 79-97.
- Gravano, Ariel. *El Silencio y la porfía*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1985.
- Guerrero, Juliana. “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la “música de proyección folclórica” argentina”. *Runa* 35 (2), 2014: 51-66.
- Guerrero, Juliana. “La emergencia de la “música de proyección folclórica” en el debate sobre el

estilo musical". *Música e investigación* 22, 2015: 55-75.

Kohan, Pablo. "La música nativista". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, "Argentina. III. Música popular urbana", Vol. 1, dir. Emilio Casares Rodicio. Madrid: SGAE, 1999. 657-658.

Monjeau, Federico. "Talento e irreverencia". *Clarín*, 25/08/2011. www.clarin.com/espectaculos/musica/talento-irreverencia_0_542345770.html; (Acceso: 13 de septiembre de 2012).

Negus, Keith. *Popular Music in Theory. An introduction*. Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

Rivera, Jorge. "Apogeo y crisis de la industria del libro: 1955-1970". *Capítulo. Cuadernos de literatura argentina* 99. Buenos Aires: CEAL, (1980-1986): 625-648.

Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.

Sá, Simone Pereira de. "Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade". Em: *Comunicação e estudos culturais*, eds. Júnior Jeder Janotti e Itania María Gomes. Salvador: EUDFBA, 2011. 147-161.

Straw, Will. "Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music." *Cultural studies* 5 (3), 1991: 368-388.

Straw, Will. "Cultural Scenes". *Society and Leisure*, 27 (2), 2004: 411-422.

Straw, Will. "Scenes and Sensibilities". *Revista E-compós*, 6 (ago. 2006): 1-16. Disponible en línea en: www.compos.otr.br.

Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013 [1991].

Tuan, Yi-Fu. 1977. *Space and Place: The perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota, 1977.

Vila, Pablo. "Música popular y auge del folklore en la década del 60". *Crear en la cultura nacional* 10, 1982: 24-27.

Waisman, Leonardo. "'Una que sepamos todos': formación y funciones del canon musical en el folclore argentino". *Ponencia presentada en I Congress of the Latin American Regional Association of the International Musicological Society*, La Habana, Cuba, 2014: https://www.academia.edu/8964328/_Una_que_sepamos_todos_formación_y_funciones_del_canon_musical_en_el_folclore_argentino (Acceso: 30 de julio de 2015).

Discografía

Cuarteto Zupay. *Folklore sin mirar atrás*. [LP]. Buenos Aires: Trova, 1967.

Lagos, Eduardo. *Así nos gusta*. [LP]. Buenos Aires: Trova, 1969.

López Ruiz, *Folklore ¿por qué no?* [LP]. Buenos Aires: CBS, S/f.

Trío Juárez. *De aquí en más*. [LP]. Buenos Aires: Trova, 1975.

Piero. *Folklore a mi manera*. [LP].

Cómo citar este artículo:

Guerrero, Juliana. "La 'música de proyección folclórica' en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(2), 185-199, 2016. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae11-2.mpfb>

Buenos Aires: RCA Victor, 1975.

Sexteto Quique Stregga. *Folklore en la universidad*. [LP]. Buenos Aires: Edel, S/f.

Waldo de los Ríos y Los Waldos. *Folklore dinámico*. [LP]. Madrid: Hispavox, 1967.