

## REVERBERACIONES Y DISONANCIAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA ALTERIDAD EN EL “MOVIMIENTO DE LA NUEVA CANCIÓN”.

CASA, Lautaro  
(Facultad de Bellas Artes, UNLP)

Palabras clave: Folclore, música popular, identidad.

El Manifiesto del Nuevo Cancionero fue un movimiento poético-literario y musical, que tuvo su epicentro en la provincia de Mendoza a inicios de la década de 1960. Impulsado por diversos artistas de la escena musical y miembros del circuito radiofónico (entre los que destacaban Mercedes Sosa, Oscar Matus, “Tito” Francia y Armando Tejada Gómez, entre otros), el movimiento lanzó un manifiesto en el círculo de periodistas de Mendoza donde detallaba una serie de posicionamientos, juicios y valoraciones sobre la práctica musical popular y su relación con el circuito de producción y difusión vinculado al ámbito folklórico.

En el desarrollo del manifiesto se evidencian perspectivas similares a las planteadas por otros movimientos artísticos desarrollados en Chile (“El movimiento de la nueva canción” encabezado por artistas como Violeta Parra y Víctor Jara), o el de “la Nueva Trova” en Cuba, (con Leo Broewer, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez como algunos de sus exponentes). Todos estos movimientos guardan similitudes acerca de la relación del artista y su producción con el contexto político y sociocultural de la coyuntura, las relaciones con el mercado musical y posicionamientos críticos sobre las prácticas catalogadas como populares preexistentes.

En el transcurso del trabajo, se busca desarrollar como, en particular, el movimiento del nuevo cancionero supuso modificaciones en la práctica musical popular vinculada a lo “folklórico”, cómo reconfiguró y estableció nuevas prácticas vinculadas a la producción y por último, considerar la posibilidad de haya terminado reproduciendo algunos posicionamientos o perspectivas del paradigma tradicional folklórico que buscaba superar.

### **Problemas de nomenclatura**

Cuando analizamos las formas de nombrar las prácticas musicales, se nos hace evidente que el manifiesto y sus creadores buscaron eludir la denominación folclore en su acepción tradicional, desarrollada en Europa en el marco de la conformación de movimientos nacionalistas de índole cultural, alrededor del siglo XVIII. Ésta denominación vinculada a considerar toda producción artístico-cultural como una resultante del “Espíritu” de una Nación, configura y demarca un espacio territorial específico y consagra un sujeto cultural tipificado según los cánones de las elites hegemónicas. Podemos inferir que esta omisión supone un posicionamiento opuesto respecto al carácter monolítico y homogéneo que se le asignó al folclore y que, de forma acrítica (en la mayoría de los casos) reprodujeron las clases dirigentes promotoras del nacionalismo cultural en los albores del siglo XIX en nuestro continente.

A su vez, el manifiesto señala que las clasificaciones de música ciudadana y música nativa, responden a etiquetas elaboradas por el mercado musical, el cual configuró estas distinciones en pos de una organización para la venta y difusión de dichas producciones. Al reducir estas clasificaciones en el mercado musical como único actor, deja de lado

continuas pujas políticas sociales y culturales, que desde la generación del 80, tipificaron la figura del interior (basta recordar alguna cita del “Facundo”, al respecto):

*«Todo lo que de bárbaros tenemos, todo lo que nos separa de la Europa culta, se mostró desde entonces en la República Argentina organizado en sistema i dispuesto a formar de nosotros una entidad aparte de los pueblos de procedencia europea».* (Sarmiento 1845:251)

Esta configuración del interior en contraposición a la ciudad, será la base que busca deconstruir el manifiesto al referirse a la necesaria constitución de un cancionero nacional:

*“Hay país para todo el cancionero. Sólo falta integrar un cancionero para todo el país”.* (Manifiesto de Nuevo Cancionero, 1963:1)

Sin embargo, en el devenir del texto e indagando en las producciones musicales que sucedieron a dicha declaración, se hace notorio que esta idea de país comprende las regiones del Noroeste Argentino, el Centro, el Litoral (representado por el chamamé y la canción litoraleña) y la región de Cuyo. En lo que respecta a Buenos Aires, solo es contemplado en la utilización del tango y el acompañamiento de milonga campera, quedando relegadas cualquier producción del sur de nuestro país.

Por otro lado, es al momento de encontrar una nueva denominación, donde el manifiesto genera enredos acerca del alcance de las nuevas categorías.

Por un lado, supera la correspondencia de una música homogénea ligada arbitrariamente a un territorio específico, pero a su vez posiciona la música nativa por sobre formas decadentes y descompuestas de híbridos foráneos. Esto genera incertidumbre por la imposibilidad de enmarcar el alcance de la denominación “híbridos”. ¿Cómo generar esta visión maniqueísta, cuando el discurso musical se erige sobre pautas foráneas vinculadas a la tradición occidental y eurocéntrica de la producción musical? Y yendo aún más profundo, ¿cómo contraponer la música nativa a híbridos foráneos?, siendo que la primera es fruto de lo que Cornejo Polar señala como la construcción bifronte de la realidad, una acción donde se suceden oscilaciones entre la identidad de origen y de destino, resultando múltiples pasajes metonímicos y metafóricos del discurso “original”.

### **La crítica al pasado folklórico**

En lo que refiere a la mirada retrospectiva de lo que denominan las raíces del nuevo cancionero, se hace notoria una contradicción y un análisis superficial de la actividad de los recopiladores, señalando que: *“Se vertía el tema tal cual había sido hallado: su versión primaria con pocos y esporádicos aportes creadores”* (Manifiesto de Nuevo Cancionero, 1963:2). Tal como señala García Canclini, la definición de identidad se produce mediante procesos de abstracción de rasgos, en este caso, la recopilación de ciertas formas y producciones musicales, generando un desprendimiento de dichas prácticas en relación al devenir histórico de mezclas y heterogeneidades que le dieron origen. Por ende resulta limitado dotar del carácter de original, los fragmentos seleccionados en este corpus de producciones musicales.

Además, al referirse al *“celo por las formas originarias y puras”*, el manifiesto deja de lado los instrumentos de recopilación y la cosmovisión sobre los que fueron construidos y aplicados. Tomando lo que señala Kusch en relación al habla, sobre la cual indica que el referente se encuentra antes del acontecimiento (un trasfondo que condiciona al existente y la comunicación en sí), el hecho de recopilar y realizar notaciones dentro de la lógica eurocéntrica supone una reificación del discurso, fijando y uniformando el sentido. Este proceso viciado de subjetividades y aspectos propios de la cosmovisión del ejecutante, instala un logos convencional que no necesariamente responde a las formas originarias -si pudiésemos referirnos a estas como tales- en la configuración sociocultural e histórica de América Latina.

Si bien existe una crítica al folklorismo, entendido como una mirada arqueológica de la producción musical, son recurrentes los pasajes que posicionan la producción nativa en un pasado anacrónico (difícilmente cuantificable en fechas) y configurado en un marco territorial vinculado a lo que denominamos el interior de nuestro país. Sin embargo, esta vuelta al pasado idealizado es resignificado al darle el rol de sustento creador o inspiración de nuevas producciones, tratando de subvertir la lógica de los grupos folklóricos obstinados en la conformación de un canon establecido de producciones musicales.

### **El cambio de Paradigma: Artista/ Público/ Función**

*“Yo no canto por cantar, ni por tener buena voz”.*

Si entendemos que toda práctica musical recrea, construye y establece dinámicas de participación, relaciones entre los diferentes actores de la producción musical y formas de difusión y participación; es en este sentido donde podemos evidenciar una de las modificaciones más sustantivas del nuevo cancionero y las producciones artísticas que se desprendieron del mismo.

Enmarcado en un contexto que fraguaba una suerte de “mainstream” de la música folklórica argentina, con una imponente presencia en la radiofonía, películas, grabación y comercialización de discos, desarrollo de festivales (Cosquín) y actividades de proyección internacional (en los años siguientes “Los Chalchaleros” editarían los discos “Chalchaleros for export” 1964 “Nuestro folklore en Hollywood” 1965); el manifiesto señala la fuerte influencia del mismo en la cristalización de un canon centralizado de producciones danzables, arraigadas en la región centro y noroeste del país (chacareras, gatos, zambas, entre otros), que a la vez reproducía títulos similares categorizados como clásicos del folklore, tendencia que para los creadores del manifiesto devendría en un “*folklorismo de tarjeta postal*”.

Tomando como eje de análisis tres producciones discográficas posteriores a la publicación del manifiesto: “Testimonial del nuevo cancionero” (Armando Tejada Gómez/ Oscar Matus), “Los oficios de Pedro Changa” (Los trovadores/ Tejada Gómez) y “Canciones con fundamento” (Mercedes Sosa) podemos resaltar varios aspectos que operan en la construcción y diversificación de la producción musical de carácter popular.

Analizando en términos musicales y de la función a la que remiten el uso de determinados recursos musicales, podemos evidenciar la ruptura con el formato tradicional de disco, compuesto por canciones en el sentido estricto, tal como sucede en el “Testimonial del nuevo Cancionero”, donde la alternancia de pasajes recitados sobre una base musical, sugiere una nueva actitud del oyente/intérprete, un rol asociado a la escucha atenta, contextual y vinculante de los recitados y las producciones musicales cantadas.

Por otro lado, en lo que refiere a esta “descorporeización” de la música, la ruptura con las estructuras formales tradicionales de los géneros bailables, como también su mixtura dentro de una misma canción y el uso de fluctuaciones del tempo, por ejemplo, sugieren una nueva perspectiva estética, no solo de la producción musical sino también del sujeto al que se dirige y la forma de apropiación o valoración del mismo sobre la obra. En esta nueva perspectiva, se prepondera una actitud contemplativa del espectador ante la producción musical, primando una fruición estética por sobre la función ligada a la danza.

En otro orden de renovaciones, la inclusión de producciones musicales más diversas, resulta notorio en la incorporación de un tango (“Tango del alba”/ “Tango en la misma esquina”), donde no solo es novedosa la inclusión genérica, sino también la instrumentación (el uso del Bandoneón por parte de Rodolfo Mederos). En este caso, vuelve a suceder que la configuración de los aspectos musicales, apela a una escucha estática y detallada por sobre el carácterailable del mismo, utilizando diferentes marcaciones irregulares (3-3-2) e incorporando recursos interpretativos que eluden una marcación isócrona del pulso.

En lo referente a las configuraciones de los artistas en escena, el manifiesto romperá con la plantilla tipificada de conjunto folklórico (“Los Cantores del Alba”, “Hermanos Ábalos”, “Los Chalchaleros”, por nombrar algunos) desarrollando la figura del intérprete acompañado por su propio instrumento como figura del espectáculo; situación que si bien venía desarrollándose en otros artistas no vinculados de forma directa, será un rasgo notorio de los artistas del movimiento. Además, en el caso de Mercedes Sosa, eso suponía una ruptura en las cuestiones de género, una de las primeras intérpretes mujeres, dentro de un circuito preminentemente dominado por hombres.

Esta predilección por los formatos reducidos suponía una modificación también en los arreglos de la música denominada de raíz popular. Abandonando la estridencia y potencia sonora de los conjuntos vocales- instrumentales (Bombo, Guitarras y voces), las producciones de los artistas del nuevo cancionero apelan al desarrollo interpretativo (uso de fluctuaciones de tempo, declamaciones sin alturas puntuales, inflexiones vinculadas al canto “vidalero”) y a un fuerte desarrollo del virtuosismo instrumental ligado al auto acompañamiento. Esta impronta, que en sus inicios tendría a Tito Francia como exponente dentro del movimiento, se hace notoria en el acompañamiento de la guitarra, donde se evidencian nuevas formas de ejecución y acompañamiento, adquiriendo un carácter de desarrollo contrapuntístico.

### **El nuevo sujeto popular y su ponderación artística**

*“De verme cruzar los cielos  
me llaman peón golondrina,  
voy de región en región  
siguiendo el rastro del clima”.*

En todas las producciones vinculadas al nuevo cancionero, se hace evidente la construcción de un nuevo sujeto poético: la figura del peón rural como arquetipo de la argentinidad. Esta perspectiva y todo su desarrollo metafórico y testimonial, es consecuente con la necesaria actualización que pretendía el nuevo cancionero de una producción musical y poética, que diera cuenta de la coyuntura sociocultural económica y política. En un contexto socioeconómico que potenció el desplazamiento de grandes masas de trabajadores (movilizándose en relación a las “temporadas” de cada producción o actividad ligada a la agricultura y sus derivados), será la figura del peón y su “visión” la que preponderará en la poesía de los artistas. Esto supone, una ruptura de la visión idílica y romántica construida sobre la relación del hombre con la naturaleza, fijada en producciones poéticas musicales previas, donde la referencia al paisaje y los elementos naturales se presenta en términos de armonía y guarda un aspecto contemplativo ligado a ideales de inmanencia y pureza atemporal.

La figura del peón rural se erige sobre un nuevo paradigma del hombre, que usufructúa la naturaleza, fruto de la necesidad de una dinámica laboral que lo obliga al desarraigo y el trabajo intensivo; rompiendo la armonía sobre la que los primeros folkloristas construyeron el vínculo del hombre con su entorno natural.

Basta recorrer la poesía del disco “Los oficios de Pedro Changa” (“Los Trovadores”/ “Armando Tejada Gómez”) para dilucidar esta nueva perspectiva que en el desarrollo del mismo es reforzada por una tipificación de las regiones del país asociadas a un género o estilo musical particular. Así, la primera obra se construye sobre una base de milonga, con el acompañamiento arpegiado y el recurso de las detenciones para resaltar la voz cantada (construida sobre versos octosilábicos que reemplazan la usual décima espinela). En lo sucesivo, el disco propone un “recorrido” estableciendo las distintas regiones del país a través de distintas producciones musicales, emulando la peregrinación estacionaria de los trabajadores:



# LOS TROVADORES Y ARMANDO TEJADA GÓMEZ



1982 ENZO GIRAUDO - CARLOS FREY - MIGUEL ÁNGEL AGUIRRE - FRANCISCO FIGUEROA - RAMÓN CATEAMBÓN



AÑO 1984 RAMÓN CATEAMBÓN - DANIEL SCALISI - FRANCISCO FIGUEROA - CARLOS FREY - ENZO GIRAUDO

## LADO 1

1. ESPERA DEL PEDRO CHANGA 3:27  
(poema cantado)  
Armando Tejada Gómez
2. PEON GOLONDRINA 2:56  
(milonga)  
Eduardo H. Gómez - Armando Tejada Gómez
3. ENTRAÑA DE ÁRBOL 2:35  
(canción chabqueña)  
Carlos José Pino - Armando Tejada Gómez
4. ZAMBA DE MONTE Y HACHA 2:50  
(zamba)  
Héctor E. Anzorrena - Armando Tejada Gómez
5. SUEÑO CARPERO 3:18  
(melódica porteña)  
Francisco Romero - Armando Tejada Gómez
6. VOLVERE PA' LAS COSECHAS 2:33  
(cueca)  
Héctor E. Anzorrena - Armando Tejada Gómez

## LADO 2

1. LARGO CAMINO LARGO 2:40  
(canción)  
Eduardo H. Gómez - Armando Tejada Gómez
2. CIELO DE PEHUAJO 2:17  
(poema musical)  
Sergio Iruener - Armando Tejada Gómez
3. LUNA DE PUERTO 3:17  
(tango milonga)  
Eduardo H. Gómez - Armando Tejada Gómez
4. LA JUNTADA 2:02  
(chamamé)  
Carlos José Pino - Armando Tejada Gómez
5. VERDE YERBATAL 2:25  
(poema milonera)  
Carlos José Pino - Armando Tejada Gómez
6. CORAL DEL REGRESO 3:15  
(poema cantado)  
Eduardo H. Gómez - Armando Tejada Gómez

### De aquí en más, Los oficios del Pedro Changá

Hay claros términos que han pasado, alternativamente, como baluartes o como particularmente irritativos. Depende del estado externo, no de la flexibilidad interna del individuo.

¿Cuáles? Testimonio, protesta, por ejemplo, si se trata de la canción popular. No dejan de ser rútilos, y por rútilos, lo suficientemente estériles como para impedir la libertad imaginativa. Quienes se ocupan de imponerlos y quienes se rechazarlos rozan —es inevitable— el campo de la improductividad.

Tal vez este párrafo introductorio al tema que nos convoca no este atento a la ortodoxia presentadora del sobre que envuelve a un disco, ¿importa demasiado? El hecho es que **Los Trovadores**, con la formación integrada por **Francisco Romero, Carlos Pino,**

**Sergio Ferrer, Eduardo Gómez y Héctor Anzorrena,** grabaron entre fines de 1986 y principios de 1987 **Los oficios del Pedro Changá**, obra escrita por Armando Tejada Gómez y compuesta musicalmente por los propios intérpretes.

Como ha sucedido con frecuencia (¿hay que explicarlo?), los temas no gustaron a unos pocos y apenas salido a la venta el disco fue retirado de circulación.

Después, como también ha ocurrido, **Los oficios del Pedro Changá** pasó a las filas de las **desapariciones culturales**.

Hoy es una realidad su reedición tal cual se selló por aquellos años: nada se agregó, todo quedó igual. La vieja grabación en tres canales (vale la pena decir que hoy se hace en veinticuatro, por dar un dato) conserva intacta la intención y lo que ahora historia —viva, sin duda—, muestra también la originalidad de **Los Trovadores** en los arreglos y en la concepción totalizadora de una obra.

Los elementos bastan para confirmar la opinión: **Los oficios del Pedro Changá** es abarcadora de los ritmos nacionales y describe el silencioso trabajo y el largo peregrinaje por las distintas regiones del país del **peon golondrina**.

Apunte social con rasgos que no desdenn el perfil de sentimientos del peon golondrino al hablar, en varias canciones, a través de la primera persona.

A **Los oficios del Pedro Changá**, seguramente, se recurra como hilo conductor en el repertorio musical argentino.

¿Y **Los Trovadores**? Un grupo vocal que fijó paulas en nuestro cancionero: solidez conceptual sin la pérdida del inigualable sabor de lo popular. Tienen estilo. En fin, lo que hoy se define como coherencia.

Bianca Rebori  
Primavera de 1984

### Por qué si al Pedro Changá

El tiempo suele jugar a favor. Al menos en la medida en que no destruyamos lo que ayer construimos. Como se hizo con **Los oficios del Pedro Changá**. Seguimos pensando lo mismo, sintiendo lo mismo, aunque los avatares en contra del crecimiento artístico, de la "ignorancia" a la que fuimos sometidos durante años, hayan intentado mejorar nuestro trabajo.

La presente reedición es para nosotros el homenaje que queremos rendir a quienes nos antecedieron en el conjunto. A aquellos que abrieron un nuevo camino para la música argentina. Por eso, y por lo que significa la obra, adherimos a la iniciativa de Discos CBS de poner nuevamente en la calle **Los oficios del Pedro Changá**.

Los Trovadores, 1984

## El ¿nuevo? "mapa" musical

Desde los inicios de los movimientos que buscaban recopilar el folklore nacional con una mayor base documental escrita, tal es el caso de los trabajos en partitura y su ejecución por parte de la "Compañía de arte nativo", en el caso de Andrés Chazarreta; o bien los trabajos como "Plan general para la recopilación y popularización de la música nativa santiagueña", de Carrillo; encontramos ciertas relaciones arbitrarias que tipificaron las prácticas musicales estudiadas.

Arraigadas a un espacio regional denominado el "interior" y entendido tal como toda región ajena a las grandes urbes; las músicas recopiladas fueron adjetivadas como populares y se les adjudicaron las características de ser producciones colectivas, anónimas y transmitidas de forma oral. Sin embargo, esta visión dualista entre lo rural (auténtico) y lo urbano (foráneo), construida por la visión romántica del paradigma folklórico, se vio exigida de una necesaria actualización producto del desarrollo de los medios masivos de comunicación y las fuertes corrientes migratorias que se sucedieron en nuestro país desde la década del 40.

Es que, los límites de lo rural/ urbano como espacios geográficos delimitados, fueron trastocados por la fuerte oleada inmigratoria que se sucedió de los ámbitos rurales a los

florecientes cordones industriales que se formaban en las grandes capitales (Buenos Aires, Córdoba, Rosario, entre otras). Este impulso demográfico obligó a recategorizar las prácticas musicales y su relación con el espacio de su producción.

Así, podemos ver como en un análisis retrospectivo Pérez Bugallo le asigna el carácter de tradicionalista a toda producción musical realizada en el espacio urbano que buscaba “revivir” expresiones consideradas de raigambre nacional, a partir de un pasado idealizado y de carácter atemporal: *“El **tradicionalismo** surgió de la reacción en cadena contra el avasallante empuje inmigratorio del siglo pasado y sus consecuencias de transformación cultural. Como tendencia con mucho de romántico, puso su énfasis en la idealización del pasado, cuya música cultivó superficial y equívocamente.* (Pérez Bugallo, 1999:8)

En estas nuevas construcciones categóricas, también es necesario destacar la categoría de proyección folklórica, instalada por Carlos Vega señalando a las actividades que no eran folklóricas pero partían del conocimiento sobre producciones folklóricas para generar nuevas producciones artísticas: *“a todas esas distintas actividades que aprovechan el conocimiento de hechos folklóricos”* (Vega, 1960: 191).

Estas nuevas categorías buscaban salvar las contradicciones que se sucedían al interior del paradigma folklórico desarrollado a principios del siglo XX. Sin embargo, seguían sin contemplar la influencia de los medios masivos de comunicación.

Con el avance de la radiofonía, otra característica vinculada a lo folklórico entró en crisis: lo popular. Hasta entonces, la gran mayoría de producciones escritas consideraban de igual significación adjetivar algo como folklórico o popular. Sin embargo, con el avance tecnológico y la diversificación del consumo que supuso el acceso a la radio en nuestro país, lo popular ya no necesariamente guardaba las características puras de autenticidad que se le buscaba atribuir a lo folklórico.

En esa línea numerosos estudios musicológicos, buscaron dar cuenta de esta irrupción. En nuestro país, Carlos Vega, uno de los impulsores de la musicología, catalogó las producciones musicales populares como “mesomúsica”, producciones consagradas al esparcimiento, adoptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas. Según Vega, estas mesomúsicas compartían un mismo código y lenguaje con las producciones folklóricas y existía muchas veces un feedback o retroalimentación entre ambas en la búsqueda de una identidad cultural. La diferencia radicaba en el carácter atemporal y puro de las producciones folklóricas, ante la actualización constante de las mesomúsicas.

Esta diferenciación realizada por el musicólogo se evidencia en la siguiente cita:

*“Hay en esta valoración doble acento sociológico y económico; y así se comprende mejor como la mesomúsica es el instrumento de todos los grupos del mundo que absorben la irrigación cultural de occidente (...) y porque satisface necesidades permanentes, subsiste conservando, renovando o adecuando los muchos estilos históricos y actuales que en muy variable medida integran sus repertorios”.* (Aharonián, 1997:11).

Contemplando lo expuesto con anterioridad y poniéndolo en perspectiva a lo consagrado por el nuevo cancionero podemos evidenciar las siguientes continuidades:

En lo que respecta a la configuración espacial de la música popular; si bien buscó ampliar el espectro de los márgenes geográficos (incorporando la llanura pampeana y el litoral), a través del manifiesto y de sus producciones musicales, sus autores enraizaron un nuevo paradigma regional-musical arbitrario. Si desandamos las producciones discográficas, como también sus aclaraciones en las contratapas de los discos, vemos una necesidad de vincular las formas musicales con determinado espacio geográfico y a este con una visión naturalista atravesada por el avance tecnológico e industrial.

Si bien, en este caso, la asociación no parte de un rigor científico (como pretendía la musicología), es a través de figuras poéticas o construcciones metafóricas donde se

evidencian una asociación que podríamos resumir en el trinomio: Forma Musical- Región Geográfica- Vicisitudes del trabajo rural.

En esa línea, abundan las producciones como es el caso de “Verde Yerbatal”, descripta como Polca misionera y que en su lírica describe los paisajes de la región litoraleña, desde la perspectiva de un peón golondrina.

Es en este marco donde se reprodujeron asociaciones que vinculaban, por citar algunos ejemplos, el tango a la actividad portuaria y a la zona de Buenos Aires; la cueca al trabajo en la vendimia en la región cuyana y la chacarera como forma musical que describía la cotidianidad del trabajo en la zafra de la región noroeste.

Sí bien el Movimiento del Nuevo Cancionero abogó por una actualización de la música popular nativa, contrapuso ante esta la categoría de “híbridos foráneos”. En esta dicotomía bien podríamos fijar un paralelismo con la denominación mesomúsica de Carlos Vega (presentada en el año 1965, durante la conferencia interamericana de musicología en Indiana, Estados Unidos). Si nos basamos en las características atribuidas a ambos conceptos, podemos dilucidar como el atributo del componente extranjero, asociado a los mercados musicales internacionales es considerado un aspecto negativo o ajeno a las producciones musicales auténticas o nativas. Esta diferenciación, vinculada a las formas de difusión y comercialización de las producciones musicales genera una zona de grises entre las categorías folklore, nativo, popular que se evidencian en la dificultad del propio manifiesto para nomenciar su propia producción artística.

### **Bibliografía**

- Aharonián, C. (1997). Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero. *Revista Musical Chilena*, n° 51 (188), p.61-74.
- Burke, Peter. (1991). *La cultura popular en la Europa Moderna*, Alianza Universidad. Madrid, España.
- Canclini, García, Néstor (1989). «Entrada. Primera Edición». *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México.
- Chamosa, Oscar. (2012). *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970. Identidad, política y nación*. Editorial: Edhasa. Buenos Aires, Argentina.
- Martí, Josep. (1999) “La tradición evocada: Folklore y Folklorismo. Tradición Oral: p.81-107. Barcelona, España.
- Movimiento del Nuevo Cancionero. (1963) “Manifiesto del Nuevo Cancionero”. Mendoza, Argentina.
- María Inés García. (2009). *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*. Gourmet Musical Ediciones, 192 pp. Buenos Aires, Argentina.
- Pérez Bugallo, R. (1999). Tradicionalismo, nativismo y proyección folklórica en la música argentina. *Labor y huella de los Gómez Carrillo*. Estudios y Documentos referentes a Manuel Gómez Carrillo, T. 1. Academia de Ciencias y Artes de San Isidro. Buenos Aires, Argentina.
- Pérez González, Juliana. (2015). “Mario de Andrade y Carlos Vega: el estudio de la música popular”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XVIII, N° 26 (enero-junio 2014), pp. 38-62.