

“MAREO; UN APOORTE A UN GÉNERO EN CONSTRUCCIÓN DE LA COSTA ATLÁNTICA”

Tomás Moisan - Julio Schinca
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este trabajo se basa en la investigación de la creación del compositor Leopoldo Juanes y el grupo musical *Creciente*, el cual busca representar la identidad sonora y estética de la costa atlántica. Interpelados por la ausencia de un estilo musical propio de esta región, surge la creación del *Mareo*, un molde o matriz musical en 7/8 que intenta constituirse como un género que refleje las vivencias, paisajes y vicisitudes de los habitantes de esta zona. La adopción de este tipo de composición musical invita a reflexionar sobre la identidad de las producciones musicales en forma situada.

Palabras clave: identidad situada, Costa Atlántica, molde musical.

INTRODUCCIÓN

«Contra lo que se cree comúnmente, la cultura musical de un pueblo no depende de lo que éste consume sino de lo que éste produce.»

Lauro Ayestarán (1956)

La primera vez que escuché hablar acerca del Mareo fue en mis comienzos como estudiante de música. Justamente uno de mis primeros docentes de bajo le mencionaba a mi padre que había un delirante que había inventado una música inspirada en el mar y no hacía más que indignarse ya que juzgaba el hecho como de un gran atrevimiento¹. Aquí tenemos el primer rasgo; el riesgo, el coraje de salir del confort de tocar lo ya conocido, lo ya establecido, aventurarse a crear algo nuevo y enfrentar las críticas que eso genera.

Segundo rasgo, la identidad cultural de la ciudad se encuentra en un limbo; por un lado se la denomina (cruelmente) «La Feliz» y es el centro de atención durante el verano. Por otro, sabe liderar los rankings de ciudades con mayor desocupación del país² (Con 8,4 Mar del Plata, 2022). La ciudad que lleva el título de «La Capital Nacional Del Pulover»

¹Es curioso señalar que dicho docente se encontraba tocando el bajo en un grupo que interpretaba composiciones de Piazzolla.

² Con 8,4%, Mar del Plata pasó a ser la segunda ciudad con más desempleo del país según el informe del mercado del trabajo del Indec correspondiente al último trimestre de 2021.

no logra integrar al sector formal a gran parte de sus trabajadores lo que la lleva a encarnar una dura contradicción. Tres meses de gracia, y nueve de miseria. Mar del Plata es una ciudad porteña de verano a la que no le alcanza con ser meramente turística. Dura es la supervivencia de aquel que no posee un empleo formal y depende de su ingenio y sus propios medios. Una música verdaderamente consciente debe hacer foco en estas problemáticas. Es en este punto que la creación del mareo viene a reforzar un sentido de identidad y pertenencia que se encuentra deprimido: Mar del Plata y la costa atlántica en general ¿es para los turistas o para el pueblo que la habita durante todo el año? ¿Es para todos?

Fruto de estas inquietudes, el autor y compositor marplatense Leopoldo Juanes se pregunta:

« ¿Qué ocurre cuando la música que un músico interpreta no nombra los lugares por los cuales transita habitualmente? ¿Cuándo no recrea su realidad más cercana? ¿Es posible crear un folklore?, ¿Qué ocurre cuando el antecedente no existe?, ¿Cuando no hay matriz?» (TEDxTalks, 2014). Si la respuesta estuviera a cargo del musicólogo Diego Fischerman, éste respondería:

«Resulta ejemplar, la manera en que un grupo de músicos y poetas ligados a las aristocracias provincianas del tradicional e hispanista noroeste argentino crearon, a fines de la década de 1950 y a partir de algunas formas supervivientes de las músicas rurales, un nuevo género, de gran sofisticación, al que llamaron *folklore*». (Fischerman, 2004, p.112).

En el mismo sentido, Claudio Fernández Días (2003, p.2) menciona que en la Argentina, desde mediados del siglo XX se ha ido consolidando un campo de producción cultural con el controvertido nombre de «*Folklore*» y que el proceso de conformación de ese campo surge a partir de la segunda década del siglo pasado. Entonces, si lo que reconocemos como *Folklore* es una creación o un invento, ¿Qué impide que nuevos géneros o nuevas matrices identitarias sean creadas a partir de la necesidad de un pueblo de verse reflejado en ellas?

LA CREACIÓN

El hecho de tocar diferentes grupos de ritmos populares sin que ninguno hablara de Mar del Plata generó la *necesidad* de crear un género musical propio de la Costa Atlántica. Motivado por los movimientos intrínsecos de este paisaje natural y visual, Juanes creó una célula rítmica que intenta imitar la intermitencia del oleaje, emprendiendo un camino estético que busca construir una identidad en la cultura de la ciudad. El autor plantea que cada género musical es una plantilla que representa un conjunto geográfico y social. Para generar esta plantilla, es necesario un molde, una horma en donde verter la experiencia vital; crear el molde es una mirada profunda a nuestra identidad (TedxTalks, 2014).

Menciona que para que ese primer molde sea resistente debe poseer cuatro componentes:

-Ritmo: lo define como un patrón rítmico tridimensional sonoro que refleja la cultura y la geografía del lugar. También menciona que puede ser percibido con el cuerpo y que puede bailarse.

-Instrumentación: Aquí menciona la llamada *constelación de sonidos* o lo que podría entenderse como el conjunto de timbres que brindan identidad sonora al género.

-Matriz Lírica: el contenido poético de las letras de las canciones, de qué hablan;

creencias, trabajos, la vida de los habitantes, los lugares donde ocurren las historias y la perspectiva del artista que la crea.

-Carácter: el autor menciona la controvertida *esencia*. La describe como un efecto, la idiosincrasia, el clima. Quizá sea el componente más impreciso a mi entender o el más difícil de abarcar. Más adelante veremos que puede relacionarse a fenómenos vinculados a la acentuación en su ejecución. (García Josiana, 2014).

El mareo es un ritmo que se enmarca dentro del concepto de *música de la Costa Atlántica* y que la primera composición surge en el 2003 siendo registrada en el 2005: «-El mareo es el nombre de una célula rítmica que tiene un compás en 7/8 y que se basa en el movimiento del mar.» (García, 2014). Reconoce también influencia de Ramón Ayala a la hora de legitimar su creación:

«Yo había tenido una experiencia muy particular porque la única persona viva que conozco que haya hecho lo mismo y que además su trabajo fue reconocido, es Ramón Ayala que tomó rítmicas de unas comunidades aborígenes del Chaco, con otros elementos de Misiones y creó el *Gualambao*. Porque el folclore argentino tiene gente reconocida pero muchos son recopiladores. A Ramón Ayala lo identifican con un ritmo y yo conocí justo a ese. Cinco años después empezó lo del *Mareo*» (García, 2014).

De hecho se produjo un intercambio entre Juanes y Ayala en el año 2015 titulado: «*Gualambao y Mareo – Ramón Ayala y Creciente, encuentro de nuevos ritmos regionales*», declarado de interés musical por el instituto nacional de la música (Creciente, 2016).

Para la instrumentación del mareo, Leopoldo menciona dos instrumentos: la guitarra, representante de la música surera del folclore bonaerense y el tambor oceánico, un instrumento membranófono e idiófono (similar a un pandero con pequeñas esferas plásticas o metálicas en su interior) capaz de reproducir los sonidos del mar. Un accesorio de percusión que puede ser utilizado para generar un ambiente, un clima, sugerir un paisaje y a la vez un ritmo musical (Ted x, 2014). El baterista y compositor del grupo, Facundo Passeri, relata que la incorporación del tambor oceánico evoca una memoria emotiva que incide directamente en la identificación con dicho sonido y en la formación o reafirmación de la identidad (Creciente, 2015).

En cuanto a la técnica, explica que para tocar un mareo, para generar la sensación del mar, empezó a tocar la guitarra de otra manera: «-Los dedos que rasguean no se mueven para adentro, sino para afuera. El Mareo generó una nueva técnica, empecé a mover los dedos de esta manera». (García, 2014).

En lo que respecta a la acentuación de su ejecución, es interesante señalar lo expuesto por Juanes en el marco de La Bienal del Fin del Mundo en el año 2015 en la que afirma: «El mareo es una contradirección, que es la contradicción que hace el mar, que es el agua. En la corchea número cinco está la contradirección, pero tiene un carácter, tiene que estar un poquito adelantada para que genere esa sensación» (Creciente, 2015). También resulta fundamental el aporte del contrabajista Sebastián Sartal en la que describe la manera de ejecutar el contrabajo en el mareo: «Para hacer la línea de bajo, si yo apoyo con el *pizzicato* en el quinto, va a quedar súper marcado, entonces yo lo trabajo

usando el *glissando*³ y caigo un poco antes. Tiene un nacimiento, una inflexión, y vuelve a decaer» (Creciente, 2015). Este concepto lo desarrollaré más adelante a la hora de hacer el mareo.

En lo que respecta a la matriz lírica, lo que cuentan las canciones, Leopoldo se encarga de escribirlas, y cuando Creciente entra en contacto con el material se termina de crear colectivamente.

*Basta un pensamiento para que empiece a cambiar.
Basta un viento norte para un océano en paz.
Viento en las mejillas para que empiece a cantar,
si canto recuerdos, en el presente serán la abolición del tiempo
sumando lo que vendrá.
En el mismo pulso se funde más de un lugar.
Distancia imposible, se expresa así la unidad.
Somos el camino, y el que lo tiene que andar.
(Viento Norte – Leopoldo Juanes)(García, 2014)*

ANÁLISIS DE CASOS

Mareo en re menor

El ejemplo (Creciente, 2017) no presenta letra y presenta una melodía interpretada por distintos instrumentos que alternan entre figura y fondo. El Autor evoca «*el fin del macizo de Tandilia que se hunde en el Atlántico*» (Ted x, 2014) y esto se ve reflejado en la forma. Es por ello que se puede hablar de partes A o estrofas que presentan un ritmo de 7/8 (basado en el movimiento del mar) y partes B o estribillos que poseen un ritmo de 4/4 (el encuentro con la pampa).

Vale aclarar que consideraremos A, dos compases completos de 7/8, ya que la melodía funciona con una relación antecedente-consecuente; presenta la primera parte de la melodía durante el primer compás y la completa durante el segundo. Por lo cual podría decirse que la melodía dura 14/8. En la misma línea durante el estribillo podríamos hablar de dos compases de 4/4 para considerar B.

En cuanto a la acentuación, A presenta un énfasis en el quinto tiempo de cada compás (la batería, el piano y la guitarra) generando la posibilidad del cambio armónico. En B puede apreciarse una fuerte presencia del 3-3-2 piazzeleano o de la milonga en la melodía.

La instrumentación del ejemplo es piano, guitarra, voz, clarinete, flauta, contrabajo, tambor oceánico y batería.

El ejemplo evocado posee una forma final que podría resumirse así:
A-A introducción (Guitarra, piano, contrabajo, batería, sin melodía principal)

³Un **glissando** (en plural, *glissandi*; del francés *glisser*, "resbalar, deslizar", italianizado por la desinencia "...ando" típica del gerundio italiano) en música es un adorno, un efecto sonoro consistente en pasar rápidamente de un sonido hasta otro más agudo o más grave haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios posibles dependiendo de las características del instrumento. La técnica interpretativa variará en función del instrumento musical que deba ejecutar el *glissando*.

A-A-B-B-clarinete figura
A-A-B-B- guitarra figura
A-A-B-B- contrabajo figura, entra la flauta al fondo
A-A (sin melodía) Aquí entra el tambor oceánico en el fondo
A-A-B-B- Voz figura
A-A (sin melodía)
A-A-B-B Clarinete, flauta y voz como figura.

El motivo principal de la melodía se presenta en Re menor y se entiende a partir de la unión de dos compases de siete corcheas cada uno. Funciona con una dinámica de antecedente/consecuente que comienza en el primero y finaliza en el segundo. Esto también puede percibirse debido a la sensación incompleta que genera un compás asimétrico de tres negras y media.

I Re menor I Re menor IV La mayor IV La mayor

En cambio B, presenta un motivo que abarca 4 compases de cuatro negras:

IV Sol menor IV Sol menor I Re menor I Re menor

El Rasguido de guitarra

En cuanto a la ejecución del acompañamiento de guitarra, es uno de los elementos interpretativos fundamentales de esta música, y a partir de la comunicación personal con el compositor (Juanes, comunicación personal, 3 de Octubre de 2022) pude definir el siguiente toque. Me aclaró que en el quinto tiempo pulsa el acorde con todos los dedos y le agrega un barrido con pulgar en los dos últimos tiempos quedando así:

↓ : Rasguido descendente hacia afuera y anular t: cuerda pulsada, pulgar, índice mayor

↑ : Cuerda pulsada hacia dentro B: barrido con pulgar ↓ ↑

p : Pulgar

I Re menor I Re menor IV La menor IV La menor

Mareo en Mi menor

El segundo ejemplo (Creciente, 2018) es también una composición instrumental que a diferencia del ejemplo anterior cuenta con una forma íntegramente en 7/8, aunque por momentos se puede percibir mayor libertad isocrónica que en el ejemplo anterior.

En cuanto a la instrumentación se compone de guitarra acústica, que se encarga de interpretar la melodía, batería, clarín, contrabajo, piano, voz y tambor oceánico. Cabe aclarar que cuenta con dos versiones, la segunda extendida con el agregado de una guitarra eléctrica, interpretada por el músico Jorge Armani⁴, en la cual hay sitio para la improvisación. Su participación funciona como una legitimación del *Mareo* debido al rol que ocupa dentro del *campo*⁵ musical de la costa atlántica.

La forma final podría resumirse así:

Introducción, (todos los instrumentos salvo la voz)

A' (guitarra, tambor oceánico, batería, contrabajo)

A, (guitarra, tambor oceánico, batería, contrabajo y clarinete)

A, (guitarra, tambor oceánico, batería, contrabajo, clarinete y voz)

B, (guitarra, batería, contrabajo, clarinete, tambor oceánico y silbido)

A', (guitarra, contrabajo, batería)

Final (guitarra, contrabajo, batería, clarinete, tambor oceánico).

En la segunda versión, más extensa, la forma sería:

Introducción (todos los instrumentos salvo la voz),

A' (guitarra, guitarra eléctrica, tambor oceánico, batería, contrabajo)

A (guitarra, guitarra eléctrica, tambor oceánico, batería, contrabajo y clarinete)

A, (guitarra, guitarra eléctrica, tambor oceánico, batería, contrabajo, clarinete y voz)

B, (guitarra, guitarra eléctrica, batería, contrabajo, clarinete, tambor oceánico y silbido)

Improvisación de guitarra eléctrica sobre la forma completa como si fuera un standard de jazz, Final (guitarra, contrabajo, batería, clarinete, tambor oceánico).

La composición empieza con una introducción caótica en la que cada instrumento experimenta diversas variaciones tímbricas cercanas a la *noisemusic*⁶. Luego entra la guitarra, con el mencionado rasguído en 7/8 en mi menor, y de a poco se van agregando los restantes instrumentos hasta completar la textura de lo que podemos empezar a considerar A'. Cuando aparece la melodía lo hace para regular el tiempo y conducir los cambios armónicos, a ese segmento lo denominaremos A. En la parte A conduce la armonía desde un Mi menor (I grado) hacia un La menor (IV grado) y luego hacia un Si 7

⁴ Jorge Armani es considerado ciudadano Ilustre de la ciudad de Mar del Plata y es toda una eminencia como músico y como docente de guitarra orientada al Jazz y la improvisación.

⁵ En la *sociología* de Pierre Bourdieu, un *campo* es un espacio social de acción y de influencia en el que confluyen relaciones sociales determinadas. Estas posiciones se definen en su existencia y en las determinaciones que les imprimen a sus ocupantes por la situación actual o potencial en la estructura de distribución de poder o capital, y por las relaciones objetivas con las demás posiciones.

⁶ *Noise* —en español: ruido—, también conocido como *ruidismo*, es una categoría de música que se caracteriza por el uso expresivo del ruido dentro de un contexto musical. Este tipo de música tiende a cuestionar la distinción que se hace en las prácticas musicales convencionales entre el sonido musical y no musical.

(quinto grado) para concluir volviendo al primer grado.



I mi menor

IV la menor

V si7

I mi menor

En B se dirige desde un Mi menor (I grado) hacia Re menor (VII grado) por dos compases, luego va hacia un Sol mayor (III grado) por otros dos compases, vuelve al Re menor, continúa hacia Sol mayor por un compás, va hacia La menor (IV grado) y finaliza en el Si con séptima menor (V grado).



I Mi menor

VII Re mayor

VII Re mayor

III Sol mayor

III Sol mayor

6



VII Re mayor

VII Re mayor

III Sol mayor

IV La menor

V Si7

Luego de la vuelta de B retoma la parte A y finaliza como al comienzo con un segmento similar al de la introducción pero más breve.

COMPOSICIÓN DEL MAREO

Para la composición del *Mareo*, el concepto de *universalidad situada* (Mario Casalla, 1987) brinda un mecanismo para poder asumir el desafío de construir identidad desde un posicionamiento enraizado. El autor propone este término en contraposición al de *universalidad abstracta*, al que define como: «el producto de uno o varios particulares que mediante cualquier ingenio, se autoerigen en universales y de allí en adelante van incorporando a su imperio a todas las formas nacionales.» (Casalla, 1987). Considera también que este tipo de universalidad está dispuesto a aceptar solo la tradición, ya que no la considera peligrosa porque la entiende como algo del pasado y mientras se esté ocupado en eso no habría ningún problema con el presente y el futuro. La *universalidad situada*, para Casalla, es un ámbito en el que se respetan las diferencias de los pueblos como una totalidad abierta y se niega a cubrirlos con los atributos del imperio. De este modo considera que al explicitar el trasfondo situacional se podrá obtener una *auténtica universalidad*. El pasado y la tradición deben ser entendidos como el marco político de un *proyecto* que reconoce lo que ya está y que reivindica lo que es necesario hacer nacer; rescatar nuevos valores y proyectarlos.

Otro argumento que lleva a considerar la investigación del *Mareo*, surge a partir de lo planteado por la autora chilena Nelly Richard (2006, p.117) al hablar de la tensión generada entre centro y periferia. Así, menciona que existe una supremacía cultural que monopoliza el derecho a repartir roles fijos y determinados entre estas categorías, colocando a lo latinoamericano del lado de los contenidos y a lo no latinoamericano –lo

internacional- de la forma (la crítica del arte y la reflexión teórica). El arte de la periferia, por las contingencias históricas de las miserias sociales que le toca siempre denunciar, se ve forzado por el dispositivo internacional a identificarse con la *realidad*, a la documentación antropológica o sociológica del contexto. Mientras que el poder metropolitano se adueña de todo lo que es *simbolicidad*, abstracción conceptual y meditación reflexiva; el centro se reserva el privilegio de poder gozar de la *política del significante*. Considero que este trabajo es necesario ya que el mareo nace en la periferia, pero se permite no solo proponer una matriz lírica que evoque una poética del significado que refleje y denuncie las injusticias de su entorno, sino que además se anima a proponer una nueva forma, meterse en el sitio que habitualmente está destinado al centro, una nueva *política del significante*. En el caso particular de la Costa Atlántica, puede percibirse a ésta como periferia y a Buenos Aires como el centro que la que determina.

Por último, el valor que Juanes da al proceso de creación colectiva motiva esta composición; es decir, la necesidad de que esta estética y ritmo sean apropiados por otros compositores de la región. Para que este nuevo género musical cobre validez es menester que sus habitantes se apropien de este molde y que se genere un movimiento que lo autorice, según palabras del propio autor:

«El negocio es lo colectivo, es la comunidad que te genera un entorno, te genera medios. No hay un festival de música de la Costa Atlántica. Si hay tres bandas más, va a haber. O si empezamos a reunir composiciones, gente que tenga canciones y empecemos con una movida. Lo bueno es eso, lo colectivo.

-¿Otros músicos pueden usar el mareo para componer?

-Claro, que agarren el mareo, lo usen como molde y hagan su canción. Que cuenten la historia verdulero de la esquina no importa, pero que lo utilicen. Que la gente lo tome, que funcione, que exista, es una especie de autorización colectiva. » (García, 2014).

Es por ello que se puede hablar de la necesidad de hacer un aporte a este género musical en formación.

INSTRUMENTACIÓN

Para este ejemplo decidí utilizar guitarra acústica, voz, tambor oceánico y guitarra de falda o *lap Steel*⁷. Éste último timbre puede aportar una sonoridad que lleva inconscientemente a percibir una textura sonora acuática. Al haber sido inventado en una ciudad costera, posee un punto de contacto con la identidad de la costa atlántica que pretendo evocar. Además, por su técnica con *slide*⁸ me permite utilizar el *glissando* que previamente había descrito el contrabajista Sebastián Sartal, incorporando otro elemento interpretativo y expresivo del género al anticipar el acento del quinto tiempo.

⁷La lapsteel guitar, también conocida como guitarra hawaiana, es un instrumento musical con seis cuerdas y por lo tanto de la familia de los cordófonos. Suele utilizarse en diversos tipos de música pero lo más usual es encontrarla en la música hawaiana, el country, el bluegrass y la música folk americana. Es un instrumento que se suele tocar en afinaciones abiertas y con un mediador cilíndrico denominado *Steel otone bar*. Su origen se suele datar en Laiem (Oahu, Hawái).

⁸ El slide es una técnica de guitarra en la cual se toca una nota, y luego se desliza el dedo a otro traste, arriba o abajo del diapasón. Esta técnica es utilizada para producir sonidos evocativos, llorosos, melancólicos o chillones. El término *slide* se utiliza en referencia al gesto de deslizamiento sobre las cuerdas. Los músicos hawaianos, de country o de blues, deslizan por las cuerdas un tubo de metal, que puede observarse en el dedo de algunos guitarristas cuando tocan, aunque primitivamente se usaban anillos, navajas o incluso el cuello de una botella. Esta técnica es usual en las steelguitars.

Título: *PLATA DEL MAR*

Letra:

*El barco en el puerto está dormido pero muerto
Lobos nadan en amianto
Andanas, acumuladas y oxidadas... sagradas
¿Qué pasó en tus manos? Tu diosa es el mar
Obreros empobrecidos y resignados... sagrados
La sed del mezquino, merma tu maná
Que le voy a hacer si yo...
Nací en la sal del atlántico...
Nací en la sal del atlántico...
Nací en la sal...
El hambre de tu hermano es el palo... que te excita.*

En cuanto a la forma, la composición presenta dos segmentos bien diferenciados. Por un lado una sección A de menor densidad isométrica o de mayor libertad en el flujo regular del ritmo, y por otro, una parte B en la que se hace presente el ritmo de 7/8 con el rasguído característico del Mareo y el agregado del *Lap Steel*. También puede establecerse de una diferenciación entre A, A' y A'' al considerar el comportamiento melódico/armónico de éstos segmentos.

El resultado final sería:

A (Voz, guitarra y tambor oceánico),
B (guitarra, tambor oceánico, voz y guitarra de falda),
A' (Voz, guitarra y tambor oceánico),
B (guitarra, tambor oceánico, voz y guitarra de falda),
A' (Voz, guitarra y tambor oceánico),
B (guitarra, tambor oceánico, voz y guitarra de falda),
A' (Voz, guitarra y tambor oceánico),
B (guitarra, tambor oceánico, voz y guitarra de falda),
A'' o Final (Voz, guitarra y tambor oceánico).

A



I do#m IV fa#m VII Si V sol#7

B



V sol#7 VI la# V sol#7 VI la# V sol #7

A'



iVfa#m III mi II re#m5b V sol#7
A''



iVfa#m III mi II re#m5b VI la#

CONSIDERACIONES FINALES

Ésta investigación intenta visibilizar y difundir la identidad de la costa atlántica. Realizar una producción cultural desde una postura situada, contribuye a que la experiencia sea significativa enlazando el pasado con el presente y el futuro, reconociendo el lugar desde dónde se produce y hacia donde se proyecta. Aunque se puede considerar temprana la denominación del *Mareo* como género musical, la elaboración de este proyecto me permitió reforzar mi propia noción de identidad.

En el proceso de validación colectiva que necesita esta estética, este trabajo es un humilde aporte a su expansión. También una invitación a que cualquier habitante de la Costa Atlántica pueda plasmar sus experiencias e inquietudes. A pesar de que su capacidad de generar identidad se encuentre disminuida por la influencia de un centro que monopoliza el flujo de recursos y circuitos culturales, es necesario que la Costa Atlántica demuestre que no sólo es un sitio de veraneo, sino que es un ámbito de producción cultural con características propias, con un capital humano único que representa la resistencia a la injusticia de un modelo que la condena a la periferia.

Para finalizar, si es cierto el planteo de Ayestarán de que la cultura musical de un pueblo depende más de sus producciones que de sus consumos, esto nos ubica a los músicos y agentes formados en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata en una situación de gran responsabilidad.

REFERENCIAS

- Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" Año XIX, N2 19, Buenos Aires, 2005, pág. 111.
- 1. Artículo publicado en el Semanario "La Marcha" el 14 de diciembre de 1956.
- Con 8,4%, Mar del Plata pasó a ser la segunda ciudad con más desempleo del país. (23 de Marzo de 2022). Quédigital. <https://quedigital.com.ar/sociedad/desocupacion-mar-del-plata-la-segunda-ciudad-mas-afectada-del-pais/>
- Fischerman, Diego (2004) "El Efecto Beethoven", Paidós.
- Díaz, C. F. (2005). El lugar de la *tradición* en el paradigma clásico del folklore argentino. *línea*. Actas IASPM Buenos Aires.
- Ted x talks (17 de Julio de 2014), *Crear sin referencias-Leopoldo Juanes-TEDxMardelPlata* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=B0->

BUiBR5yc

- García, Josiana, (13 de Septiembre de 2014). El inventor de música. *Revista Ajo*. <https://www.revistaajo.com.ar/notas/1315-el-inventor-de-musica.html>
- Creciente (18 de Septiembre de 2016), *Gualambao y Mareo- Ramón Ayala y Creciente (1)* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=T6iWnvck6gY>
- Creciente (16 de Septiembre de 2016), *Creciente – Bienal del fin del mundo – charla y concierto* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=dsNFIAp5l2s>
- Glissando. (28 de Septiembre de 2020) En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Glissando>
- Creciente (18 de enero de 2017), *Mareo en re menor*[Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=k0CieEXubQ4>
- Creciente, (14 de octubre de 2018), *Mareo en mi menor* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=dOd1ktj6JQU>
- Noise music. (12 de noviembre de 2022) En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Noise>
- Campo. (26 de Enero De 2022) En *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Campo_\(sociología\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Campo_(sociología))
- Casalla, Mario (1987) “El banquete tecnológico universal y los hijos pobres del sur”, en: Eduardo A. Azcuy et. al. *Identidad cultural, ciencia y tecnología. Aportes para el debate latinoamericano*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.
- Richard, N. (2006). El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. In *Real-virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp. 115-126). Paidós.}
- Lap Steel. (7 de Julio de 2022) En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Lap_steel.
- Slide. (29 de Octubre de 2022) En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Slide>