

El desarrollo de la experimentación cancionística en Buenos Aires y el proyecto “minimista” (1980-90)

Camila Juárez¹

Resumen

Este trabajo se propone dar cuenta del desarrollo de la experimentación con canciones en la Argentina en las décadas de 1980 y 1990. Se destacarán las relaciones entabladas entre músicos como Alberto Muñoz y Carmen Baliero con el programa estético-ideológico “minimista” desarrollado tanto por el Canto Popular uruguayo en su vertiente más experimental, como por los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea y los Talleres Latinoamericanos de Música Popular. Las prácticas compositivas y discursivas del proyecto musical afirmado por estas instituciones se inscriben dentro de un pensamiento ideológico de izquierda en el que la renovación estética y la radicalización política convergen y se refuerzan (Jameson 1997; Gilman 2003; Marchesi 2006). Desde allí se construye una tradición estética latinoamericanista llamada por el compositor Coriún Aharonián “minimismo” (1993: 83-4) en contraposición al minimalismo norteamericano. Se presenta aquí la trayectoria de dos representantes porteños de la experimentación cancionística vinculados con el proyecto minimista y el Canto Popular uruguayo, aunque con especificidades propias.

¹ UBA-UNDAV-UNQ

El desarrollo de la experimentación cancionística en Buenos Aires y el proyecto “minimista” (1980-90)

Esta ponencia se basa en resultados parciales presentados en mi tesis doctoral titulada *Experimentación en la canción rioplatense (1977-2000)* defendida en 2013. Allí intenté realizar el estudio crítico de un conjunto de propuestas cancionísticas afectadas por la experimentación con procedimientos de la música contemporánea de vanguardia, dentro de la región rioplatense en el último cuarto del siglo XX. Todo surgió cuando en el año 2000 asistí a un concierto de la compositora argentina Carmen Baliero en el Hall Central del Teatro San Martín en Buenos Aires. También por ese tiempo presencié un espectáculo del poeta y músico Alberto Muñoz y su compañía, una especie de concierto de teatro hablado, cantado, susurrado, algo entre melodrama, canción e incluso pieza radiofónica. Un “teatro para el oído” diría Muñoz más tarde, un artefacto para escuchar, pero en una escena. Quedé extrañada por aquello que acababa de suceder: ¿podían quizás ser canciones? Se trataba de estructuras musicales que se desajustaban de lo previsible dentro de ese formato y de la recepción en ese circuito: en términos de duraciones, en el empleo de los materiales y técnicas instrumentales, en una estética a veces despojada, en la práctica de una vocalidad en los márgenes con el uso de la palabra y la voz, ¿de qué modo ocurría este descentramiento? ¿qué eran esos silencios y movimientos a la vez simples pero llenos de interferencias y críticas? Después de la primera entrevista con Carmen Baliero en el comienzo del estudio, me di cuenta que era sólo la punta del ovillo de una red de músicas y músicos, instituciones, publicaciones, referentes estético-políticos, circulaciones y públicos que fue necesario reconstruir. Así comenzó a manifestarse una compleja trama de relaciones que configuraron un núcleo de músicas y músicos rioplatenses (en Montevideo y Buenos Aires) cuya raíz se inscribía dentro de un proyecto político de izquierda, a través de un tipo de experimentación con lo sonoro que incluía la expansión de los límites tradicionales entre el lenguaje de la música académica y de la música popular, y también entre dispositivos y materialidades, tipos de corporalidad, espacialidad, vocalidad, temporalidades, etc.

Existían algunos antecedentes de este tipo de experimentación cancionística, y recorriendo este mapa comencé a registrar que algo de este proceso había ocurrido en Brasil en la década del sesenta con el movimiento *Tropicalista* conjuntamente con el de la poesía concreta de los años cincuenta por ejemplo. Un fragmento de este proceso había repercutido también en Uruguay, especialmente a partir de la figura de la compositora Graciela Paraskevaídis y el compositor Coriún Aharonián, que habían tenido una participación desde el campo académico de vanguardia hacia el campo de la música popular, a través de organizaciones institucionales y clases a sus estudiantes.² Sin embargo, el proceso no se reproducía de este modo en Argentina, ni específicamente en Buenos Aires, si bien son conocidos los seminarios de Aharonián aquí en los noventa. Aunque logré localizar algunos casos de estudio locales (Alberto Muñoz, Edgardo Cardozo y la misma Carmen Baliero), no es fácil decir que haya existido aquí algo parecido a un movimiento o “formación” de vanguardia, en términos de Raymond Williams, que intentara descentrar la canción a partir de la experimentación vanguardística con distintos lenguajes y géneros.

Específicamente, esta ponencia hace foco en la trayectoria del músico argentino Alberto Muñoz, quien junto a otras y otros representantes porteños de la experimentación cancionística como Carmen Baliero o Edgardo Cardozo, se vincula con parte del programa estético-ideológico “minimista” desarrollado por los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (1971-89) dirigidos por los mencionados Aharonián y Paraskevaídis, los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, los sellos uruguayos Ayuí/Tacuabé y la revista *La del Taller* con sede en Montevideo y Rosario, entre otras manifestaciones de esta

² En esta misma época también podía pensarse otros tipos de relación entre expresiones de la música popular y la tradición de vanguardia por ejemplo en Chile, analizado por Juan Pablo González (2005), que destaca la relación entre vanguardia e identidad latinoamericanista, en casos de compositores como Sergio Ortega, Luis Advis o músicos de tradición popular como Violeta Parra, Víctor Jara y el grupo Quilapayún, en los cuales la música y el compromiso político se imbrican. En sus composiciones dichos autores aspiran, según González, a una comunicación más directa con el público mediante la construcción de un “lenguaje común”, que “se buscará reciclando lenguajes conocidos o utilizando la familiaridad que otorgaba la música popular” (2005: 201). González coincide con Javier Osorio Fernández (2006), al señalar que son justamente estos vínculos entre música culta y música popular los que propician el nacimiento de la Nueva Canción Chilena y su propuesta de renovación. Ciertamente para González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle, Violeta Parra fue pionera en este tipo de repertorio con sus “Anticuecas” y “El gavilán” (2009: 377).

red desarrollada en vínculo con músicas y músicos uruguayos. Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (1971-1989), marcados por un pensamiento ideológico de izquierda en el que la renovación estética y la radicalización política convergen y se refuerzan³ constituyen la clave de la genealogía del proyecto minimista que abarca, dentro de sus estéticas, la experimentación cancionística. Desde allí se construye una tradición estética latinoamericanista llamada por el compositor uruguayo Coriún Aharonián “minimismo” (1993: 83-4) en contraposición al más “mecánico” minimalismo norteamericano. Pero esto no se obtiene a través del mero rechazo de la tradición europea o norteamericana, sino, muy por el contrario, por su apropiación crítica, como lo señalan los postulados del modernismo antropofágico brasileño que Oswald de Andrade propone en 1928.⁴ Se plantea así la relación de lo local con la vanguardia europea en un acto de deglución y reapropiación del legado cultural cosmopolita como estrategia para construir lo propio, lo latinoamericano.

De la combinación entre la música y múltiples materialidades como el espacio y la escena, el uso de técnicas electroacústicas o concretas, instrumentos/objetos y técnicas de ejecución no convencionales, o la vanguardia experimental y la experiencia con la música popular la nueva generación musical rioplatense produce canciones que desafían, en términos estético-estructurales, las convenciones tradicionales. Se trata entonces de la utilización en las canciones de discursos no direccionales (en los cuales el sentido del tiempo lineal se esfuma dejando paso a un devenir de elementos reiterativos), del silencio y la fragmentación del discurso, del forzamiento de la duración (sea por la reducción pero también por la ampliación de la duración de una canción), la austeridad tanto de medios tecnológicos como de recursos musicales (donde a veces puede usarse solo un acorde, o solo la voz y su vocalidad), el no embellecimiento del timbre, etc. El resultado final es la ampliación de las fronteras convencionales de la canción a través de la experimentación.

³ Dicho proyecto se inscribe, en sus comienzos, en un período atravesado por los procesos de descolonización del Tercer Mundo, la guerra fría y la dominación política, económica y cultural norteamericana dentro del continente, el crecimiento y fracaso de las políticas desarrollistas locales y la hegemonía, dentro de la izquierda, de los supuestos sostenidos por la revolución cubana (Jameson 1997; Gilman 2003; Marchesi 2006).

⁴ El “Manifiesto Antropófago” es publicado inicialmente en *Revista de Antropofagia* 1 de mayo de 1928 (Schwartz 2002: 171-180).

Alberto Muñoz (1951) se presenta como poeta, músico y dramaturgo, y divide su obra entre la poesía, la música y el “teatro musical” (Muñoz 2000: 35), mostrando así su voluntad de transitar por ámbitos diversos y desmarcarse de cualquier encasillamiento. A mediados de los setenta funda junto a los hermanos Liliana y Lito Vitale la agrupación cooperativa MIA (Músicos Independientes Asociados), que se desarrolla entre los años 1976 y 1981, para la cual compone numerosas canciones y espectáculos. Paralelamente a la actividad con MIA, Muñoz se recibe de psicólogo y publica sus primeros libros, *Floresta-poemas* (1979) y *Almagrosa* (1981 y 1990), que inician una extensa producción poética que se mantiene hasta la actualidad.⁵ Aquí vale señalar que el interés por la poesía en Muñoz es fundamental para entender su programa estético denominado “teatro para el oído”, en el cual se vinculan el sonido y el espacio escénico de la palabra. Este concepto creado por Muñoz atraviesa toda su obra. En él se indaga sobre el espacio de las palabras, la relación orgánica entre música y texto puesto que “no es lo mismo una palabra escrita que una palabra viajando sonoramente de una boca a un oído. (...) No cualquier texto o poema resiste ser atravesado o intervenido por una melodía. Uno debe estar atento al sonido y a la construcción de las oraciones” (cit. Muñoz en Sin firma 1992, 15 de mayo: 13). En el “teatro para el oído” confluyen la escena, el discurso hablado, la poesía, las imágenes y la música para “escuchar con los ojos o ver con los oídos”, es decir que “todo se pone en función de lo que se va a escuchar” (cit. Muñoz en Di Lorenzo 2000: 6). Lo que se logra finalmente es “montar un espacio escénico no para la representación visual del objeto, sino para su representación auditiva” (cit. Muñoz en Di

⁵ Pueden nombrarse entre otros *Acordeón a piano* (1984), *Terra Balestra* (1985), *Tratado de verdugos* (1989), *También los jabalíes enloquecen* (1998), *El deseo en el Pavo Real* (2000) y, luego del 2000, *Camiones* (2001), *Trenes* (2004), *Pianoforte* (2006), *El levantador de pesas and other poems* (2008). En colaboración con Eduardo Mileo y Javier Cófreces funda el grupo de poesía La epopeya, un proyecto destinado a la colaboración, edición y registro en audio de poemas. Esto ilustra la curiosidad del autor por otros aspectos de las disciplinas, dispositivos y canales de difusión. Con Mileo publica *Dos épicas* (1987) y *Misa negra* (1992); y con Javier Cófreces *Venecia Negra* (2003) y *Canción de amor vegetal* (2006). El libro *Venecia Negra* es una suma de textos con distintos estatutos en el que intervienen registros como lo escrito y la imagen, además de diversos géneros en textos de ficción, de los propios autores y de otros, comentarios, glosas, coplas, canciones e inventarios. Es significativo destacar también su libro *Pianoforte*, grabado también en audio (*Código Morse*, Lantower argentina, 2004), donde escribe acerca de la música y a la manera de una “partitura musical”. Esto forma parte del programa creativo de Muñoz y se vincula con la creación de obras registradas en distintos soportes, dispositivos, canales, siempre desde un mismo núcleo.

Lorenzo 2000: 6).

En los años ochenta el compositor se encuentra con algunos de los referentes de la nueva generación uruguaya de músicos como Jorge Lazaroff, Luis Trochón y Leo Masliah en un viaje que realiza a Montevideo. Muñoz señala: “me conecto con los uruguayos, porque entendía que los uruguayos estaban buscando lo mismo” (entrevista con la autora 15 de julio de 2009). Al primero que conoce es a Jorge Lazaroff:

Yo voy a Uruguay, (...) Me acerqué, le hablé, nos hicimos amigos, nos carteábamos en ese momento, y me envía una carta otro músico que se llama [Luis] Trochón invitándome a hacer un recital en Montevideo, con él. Entonces, acepto y voy, (...) es que me iba enamorando diciendo “¡Estos son mis compañeros!”. Mis compañeros son uruguayos. (...) Y en un momento hicimos en un boliche un recital, todos juntos. [Leo] Masliah, [Luis] Trochón, [Jorge] Lazaroff y yo (Muñoz, entrevista con la autora 15 de julio de 2009).

En el año 1983 un grupo de uruguayos liderados por Luis Trochón, organiza el primer Taller Latinoamericano de Música Popular (TLAMP) en Montevideo. Muñoz participa de ese taller con la charla “El espacio medio: reflexiones sobre la pedagogía” y del segundo TLAMP en julio de 1984, en Rosario (Argentina) con su charla “Hacer lo que a uno se le canta”. La participación en los Talleres profundiza aun más el vínculo que hay entre ellos y en 1985 estrena junto a Trochón, el espectáculo “La mujer sin cabeza” en el teatro Alianza Francesa de Montevideo.⁶ Ambos comparten el interés por la palabra como sonido en la canción, pero también por el espacio escénico generado por la música. El periodista uruguayo Elbio Rodríguez Barilari señala que se trata de un espectáculo cuidadosamente estructurado en donde prevalece la unión entre teatro, música y poesía. Destaca la utilización de estructuras mínimas y reiterativas en el discurso obsesivo de Trochón, y el humor y el desdoblamiento en distintos personajes de Muñoz, resaltando la idea de “no apegarse a las fórmulas tradicionales de canción popular” (Rodríguez Barilari 1985b, septiembre: 21). “La mujer sin cabeza” se organiza en base a canciones que se desvían de la convención al no

⁶ En 1996 ambos vuelven a estrenar una obra en Montevideo titulada *Todos somos Gardel*.

sostener ningún argumento. Finalmente, el espectáculo se interrumpe por una amenaza de bomba en la sala y a partir de ese momento Muñoz deja de viajar a Montevideo, encarando su proyecto musical solista.

En su producción solista sobresale un pensamiento musical basado en la poesía, la puesta en escena de obras musicales y el radioteatro. Su discografía incluye *El Gran Pez Americano* (1987), *Lo que sale una trompeta* (1989), *Misa negra* (1991), *Los últimos días de Johnny Weissmuller* (1996), *La pasión según los hipopótamos* (1998), *Código Morse* (2004) y en 2006 el radioteatro *La marca de Caín*.⁷ Muñoz afirma:

pude producir las canciones que yo quería hacer, que eran canciones raras, muy raras. Yo buscaba algo con las canciones, tenía una intención experimental con las canciones que me gustaba y ese es el punto de relación con los uruguayos (Muñoz, entrevista con la autora 15 de julio de 2009).

En este sentido Leo Masliah también resalta en reiteradas ocasiones su vínculo con la experimentación y el pensamiento cancionístico de Muñoz:

El músico argentino Alberto Muñoz, con quien tengo muchas afinidades, empleó una expresión para definir lo que él y yo hacíamos. Él no se dedica a hacer “canciones”; son cosas tremendamente originales que pueden durar diez o quince minutos; de repente canta o deja de tocar y habla, interpreta diálogos consigo mismo, cambia de voz, representa a distintos personajes (...) Bueno, él dijo que nosotros interveníamos la canción. Como que utilizábamos la forma canción, o tomábamos esa referencia para romperla en pedacitos y armarla de otra manera (...) Lo importante es que hay una propuesta de creación de formas muy diferentes de las tradicionales (cit. Masliah en Siscar 1987: 92).

Además Masliah agrega que ambos coinciden en la voluntad de desviar la canción de su

⁷ Después del 2000 graba el radioteatro *La marca de Caín* (2006), una “obra radiofónica en dos partes” que sigue la lógica del “teatro para el Oído”, presentada como un “texto sonoro, una partitura donde las palabras intervienen rítmica y melódicamente en boca de sus personajes” (Folleto CD *Abel cazador de Caín*).

forma tradicional por “el hecho de tener formatos muy libres”, haciendo que “por momentos no sean específicamente canciones” (Masliah cit. en Marchetti 1998: 38). Para Muñoz la experimentación con la canción ocurre tanto a partir de la palabra en tanto producción sonora como desde la música:

la canción es un universo muy complejo, porque no es verdad que sea música y letra. (...) La canción es un cuerpo orgánico que tiene vida, que tiene tensiones, que tiene fugas, que tiene descomposiciones, que tiene silencios, que tiene matices. Yo siempre he trabajado buscando ahí adentro, forzando las cosas (...). Las canciones no tienen por qué durar tres minutos o cuatro, las canciones pueden durar una hora. (...) Se trabaja muy poco con el silencio (...) habría que ampliar la investigación tímbrica, la investigación de la palabra, la palabra como sonido solamente, la palabra siempre tiene una sonoridad, y a veces eso no está contemplado, entonces la música tiene una sonoridad que no tienen las palabras. Es como si fueran puestas arriba de una melodía. Trabajar más ese campo, un campo más experimental, en todos los sentidos (...) (cit. en Senno 1997: 27).

El músico destaca así, la necesidad de explorar la canción en relación al tiempo:

Uno debería preguntarse por qué las canciones deben durar tres minutos y medio, por qué tienen que tener un estribillo, no 17. Por qué, por ejemplo, no hay microcanciones (...) que duran segundos, lo máximo un minuto. (cit. en Sin firma 1990, 11 de mayo: 23).

Este tipo de forzamiento con el tiempo de la canción puede escucharse en el tema “El gran pez americano” del disco homónimo, que tiene una duración de diez minutos. El músico asume que “en general las canciones las he trabajado mucho en relación al tiempo; mis canciones son muy largas” (cit. en Senno 1997: 23). En este caso se trata de la narración de una historia sobre circos (uno criollo y el otro americano) que actúan en el mismo momento, con personajes que realiza el propio Muñoz:

Yo me banqué estar en el Festival de Cosquín con mi compañero Daniel Russo

haciendo “El gran pez americano”, que duraba como diez minutos. (...) fue una experiencia increíble porque, como si te dijera el 70 % de Cosquín me quería matar, pero había un 30 % que no. (...) Esa canción cuando empieza, empieza en inglés, pero un inglés que no existe (...). (Muñoz, entrevista con la autora 15 de julio de 2009).

- Escuchar fragmento: 3.55 – 5 min / 6.55 – 8.25

En *El gran pez americano* Muñoz utiliza diversos géneros como el grotesco, el circo y el sainete, que luego desbordan también hacia el radioteatro, muchas veces a través de personajes, porque “quería contar historias en las canciones que funcionaran como pequeñas óperas. Por eso yo cantaba haciendo personajes, y cambiando las voces” (Muñoz, entrevista con la autora 15 de julio de 2009). La elección de un género como la canción ocurre debido a que ésta “tenía una posibilidad comunicativa muy alta, que en el teatro era muy costoso. En la poesía yo buscaba otras cosas distintas, y la canción tenía una inmediatez con la gente muy importante” (Muñoz, entrevista con la autora 15 de julio de 2009).

En este punto puede pensarse también en una vinculación con la política, materializada en la idea de una obra que intenta transformar su propia relación con el mundo a través de nuevas formas musicales. Al respecto Graciela Paraskevaídis reconoce la existencia de un tipo de obras “revolucionarias”, es decir que demuestran “– en su logro estético, en su proyección histórica– que están forzando códigos y abriendo caminos” (Paraskevaídis 2008: 7). Para la compositora esta música trasciende su “atendible testimonio sonoro”, puesto que

transita por un lenguaje musical de características y contenidos innovadores, desprendido de modelos heredados y dispuesto a asumir los riesgos históricos y estéticos a los que esa situación política y social los enfrenta (2008: 2).

Parte del proyecto musical abordado por esta ponencia rescata los ideales de compromiso social y político y de “riesgo creativo” en la práctica compositiva. Una posición antiimperialista en defensa de la identidad propia abraza la causa de la unidad latinoamericana, que sostiene la “toma de conciencia” de una situación como herramientas

de cambio y transformación social en “contramodelos” alternativos al capitalismo (Paraskevaídis 1989; Aharonián 2000a; entre otros). En el campo argentino, tanto Alberto Muñoz como la ya mencionada Carmen Baliero tienen contacto con el programa cancionístico uruguayo, sus referentes y ambxs participan de los Talleres Latinoamericanos de Música Popular. Como pudo analizarse, existe un entendimiento mutuo en lo que respecta al concepto de canción como una noción que necesita tanto de música como de letra en igual jerarquía. Alberto Muñoz desarrolla de manera más explícita su noción de experimentación cancionística con el concepto de “anti-canción” que se relaciona también con el programa de Leo Masliah, quien lo retoma en sus entrevistas de la época. Asimismo Muñoz coincide con los uruguayos Masliah y Luis Trochón en su trabajo desde la poesía, puesto que toma la palabra como sonido que vehiculiza la canción, de allí su postulado del “Teatro para el oído”. Todos ellos experimentan con la forma canción, conformando producciones difíciles de encasillar dentro de categorías convencionales. Por último sus producciones se ajustan a algunas características que Coriún Aharonián describe, desde el proyecto minimista y los

Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, para la joven producción latinoamericana. Entre ellas pueden registrarse, por ejemplo, el sentido temporal que se expande o concentra, la clausura del discurrir teleológico del discurso debido al uso de repeticiones, la austeridad de materiales y el silencio, que provocan finalmente, el quiebre “de la dicotomía entre música ‘cultura’ y música ‘popular’” (Aharonián 1993b: 83-84).

Bibliografía

Aharonián, Coriún. 1993. “Tendencias en la música culta latinoamericana joven”. *Anais VI Encontro Nacional da ANPPOM*. Río de Janeiro. Brasil, pp. 80-84.

Aharonián, Coriún. 1993b. “Tendencias en la música culta latinoamericana joven”. *Anais VI Encontro Nacional da ANPPOM*. Río de Janeiro. Brasil, pp. 80-84.

Aharonián, Coriún. 2000a [1992]. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: Ombú.

Alencar Pinto, Guilherme. 2013. *Los que iban cantando. Detrás de las voces*. Montevideo. Ediciones Taller Uruguayo de Música Popular.

Corrado, Omar. 1998. “Del pudor y otros recatos”. *Punto de vista*, n° 60. Buenos Aires, pp. 27-31.

Di Lorenzo, Roberto. 2000. “Una visita al universo muñoz”. *Pugliese*, año 1 n° 5. Buenos Aires: BAM, julio, pp. 4-8.

Gilman, Claudia. 2003. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

González, Juan Pablo. 2005. “Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960”. *Aisthesis*, n° 38. Santiago: Universidad Católica de Chile, pp. 193-213.

González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle. 2009. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Jameson, Frederic. 1997 [1984]. *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción Editora.

Marchesi, Aldo. 2006. “Imaginación política del antiimperialismo: Intelectuales y política en el Cono Sur a fines de los sesenta”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el*

Caribe. Vol 17, nº 1, pp. 1-18.

Marchetti, Pablo. 1998. "Un hombre lúcido que deforma la realidad". *Humor* año 20, nº 543. Buenos Aires, noviembre, pp. 36-38.

Muñoz, Alberto. 2000. *El deseo en el Pavo Real*. Buenos Aires: Edición del autor/Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Paraskevaídis, Graciela. 1989. "Entrevista a Hans-Joachim Koellreutter: La función del artista en el Tercer Mundo". <http://www.latinoamerica-musica.net/sociedad/koellreutter/koell-entrev-es.html> (cons. 12 de junio de 2012).

Paraskevaídis, Graciela. 2008. "Algunas reflexiones sobre música y dictadura en América Latina". http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-MusyDicfinal2008.pdf (cons. 15 de junio de 2012).

Rodríguez Barilari, Elbio. 1985b. "La mujer sin cabeza". *Nueva Viola*, año II, nº 7. Montevideo, septiembre, p. 21.

Schwartz, Jorge. 2002 [1991]. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Senno, Jorge. 1997. "Alberto Muñoz. Un juglar de fin de siglo". *El Musiquero* nº 126. Buenos Aires, febrero, p. 23-7.

Sin firma. 1990. "Reportaje a Alberto Muñoz". *El Musiquero* nº 45. Buenos Aires, 11 de mayo, pp. 22-24.

Sin firma. 1992. "Alberto Muñoz practica Misa Negra". *El Musiquero*, nº 69. Buenos Aires, 15 de mayo, pp. 12-13.

Siscar, Cristina. 1987. "Leo Maslíah". *Humor*, año 9, nº 199, julio, pp. 91-93.