

“Comarca de guitarras” y “Poetas nochernícolas”.
Estilo musical y fronteras simbólicas
en torno al folklore pampeano

Ana María Romaniuk

“Comarca de guitarras” y “Poetas nochernícolas”. Estilo musical y fronteras simbólicas en torno al folklore pampeano

El título del trabajo alude a dos composiciones musicales pertenecientes a “Cacho” Arenas, musicalización de un poema de Edgar Morisoli y Juan Carlos Bustriazo Ortiz respectivamente. Guitarras y poetas representan dos elementos significativos dentro de la constitución de la idea de la música de La Pampa. Se intentará realizar una aproximación al análisis de algunos rasgos musicales y a las diversas estrategias discursivas elaboradas por un determinado grupo de músicos pampeanos para definir una producción musical denominada “folklore” o “música pampeana”. Recreación urbana de una práctica considerada tradicional, esta música se instaura como referente sonoro de demarcación de lo local, dentro del contexto regional y nacional. De esta manera se establecen fronteras claramente definidas desde una manera particular de “hacer música”, donde “inspiración”, “originalidad”, “sensibilidad”, “compromiso”, “testimonio” abarcan tanto la dimensión ética como estilística, que se opone a otra diferente, asociada al uso comercial, espectacularizado y al consumo masivo.

Palabras clave: folklore pampeano, género, estilo, estrategias discursivas

“Comarca de guitarras” y “Poetas nochernícolas”. Musical style and symbolic borders around the Pampean folk music.

The title of this work refers to two musical compositions by “Cacho” Arenas, based on poems by Edgar Morisoli and Juan Carlos Bustriazo Ortiz respectively. Guitars and poets represent two significant elements to the constitution of the idea of a ‘Pampean folk music’. We attempt to offer an approximation to the analysis of some musical elements and discursive strategies elaborated by a group of Pampean musicians to define a musical production called ‘folklore’ or ‘música pampeana’. As an urban recreation of traditional practice, this music emerges as a sound model of demarcation of the local, within both the regional and national context. In this way, clearly defined borders arise from a particular way of ‘making music’, in which the notions of “inspiration”, “originality”, “sensitivity”, “commitment”, “testimony”, include an ethical as well as a stylistic dimension, as opposed to a different ‘music making’, associated with massive consumption.

Keywords: Pampean folk music, genre, style, discursive strategies

Introducción¹

“Comarca de guitarras”² y “Poetas nochernícolos”³ son los títulos de dos canciones compuestas por Cacho Arenas, musicalizaciones de un poema de Edgar Morisoli y Juan Carlos Bustriazo Ortiz respectivamente. Guitarras y poetas representan dos componentes significativos dentro de la constitución de la idea de música de La Pampa.

El objetivo de este escrito es reflexionar sobre los modos de construir significados a partir de estrategias discursivas elaboradas en torno a un determinado repertorio y sobre algunas características musicales relativas al mismo. Producida básicamente en la ciudad de Santa Rosa, se designa “música pampeana”, “cancionero” o “folklore pampeano”, a la música representativa, a nivel simbólico, de la provincia. Como especies musicales pueden enumerarse cuecas, huellas, triunfos, milongas, estilos, zambas, las cuales han perdido su sentido coreográfico y son concebidas como canciones; como instrumento acompañante por excelencia la guitarra; y, como marca particular, el hecho de que los textos son en gran parte poesías de autores pampeanos, o abordan temáticas relacionadas a la región.

La recreación de una práctica originalmente proveniente de ámbitos rurales se produce a partir de la articulación entre lo “folklórico” (entendido como auténtico y atemporal) con lo contemporáneo, mediatizado por la producción urbana. La ciudad de Santa Rosa, capital política y administrativa de la provincia, cuenta con poco más de 100.000 habitantes y aglutina aproximadamente al 33% de la totalidad de la población provincial. Ciudad pequeña, o pueblo grande, es el centro de irradiación y de convergencia cultural de la región. Alberga, reproduce y recrea músicas de las más variadas procedencias, que interactúan, negocian y se resignifican entre sí. La jerarquización y valorización del “folklore pampeano” como música “representativa de la provincia” —desde el discurso de sus creadores— encuentra cierta contradicción con relación al bajo grado de inserción en el mercado, tanto a nivel local como nacional.

¹ Este trabajo es una ampliación de la ponencia presentada en la *XVII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIII Jornadas Argentinas de Musicología* realizadas en La Plata del 17 al 22 de agosto de 2006.

² Estilo-tonada grabada en el CD *Comarca de Guitarras* por el Dúo Epuyén. Estudios Fusión, Santa Rosa (La Pampa), 1991.

³ El título completo de la canción es “¿A dónde vas poeta nochernícola?”, grabada en el CD *Agrupación Pampeana Confluencia “Interpreta a Juan Carlos Bustriazo Ortiz”*, 1992 (La Pampa). El poema se titula “Cuadragésima tercera palabra” del *Libro del Ghenpín* (1977) de Juan Carlos Bustriazo Ortiz, publicado en 2004.

La determinación de utilizar el término “folklore” en este trabajo resulta de la denominación más frecuente que aplican los actores sociales con quienes se ha trabajado, y porque, en el plano musical, esta denominación se ha ido corriendo, de la designación de una música que cumpliera con determinadas características (local, anónima, popular, de transmisión oral), a la de un tipo particular de producto musical inspirado en ese estereotipo, pero generado en contextos urbanos, e integrado en mayor o menor medida al circuito de la industria musical. Lo que el “folklore” no ha perdido es su carácter simbólico de representatividad. En este sentido, lo folklórico será abordado desde el concepto de género (López Cano 2002) considerado como sistema de referencia, como un modo de establecer características ante un modelo que alberga variaciones y que se redimensiona constantemente ante la actividad musical. La eficacia de la selección de elementos estructurales, tímbricos, textuales, hace que la frontera establecida desde el discurso de lo ‘pampeano’ como auténtico, válido, se asocie a determinadas formas/fórmulas musicales definibles tanto desde sus elementos sonoros como desde la postura ideológica que lo sustenta.

El *corpus* utilizado para escribir este trabajo proviene de fuentes obtenidas durante los años 2005 y 2006 en diversos viajes realizados a la ciudad de Santa Rosa, y comprende entrevistas en profundidad realizadas a diferentes actores sociales relacionados con el repertorio y su ámbito de producción, así como la música producida, interpretada o difundida por ellos.

Oposiciones que definen

Durante la década de 1960 se produce en la Argentina cierto auge del repertorio de la zona centro/norte del país, denominado “boom del folklore”. Esto alude a la difusión masiva de lo que se denomina comúnmente “música folklórica” o “música de proyección”. Este fenómeno se expandió a nivel nacional y produjo una suerte de movimiento tradicionalista, del cual La Pampa, o específicamente la ciudad de Santa Rosa, no quedó ajena. Como afirma Ercilia Moreno Chá, el boom “promovió la adopción de un estereotipo sonoro y visual: el de los Chalchaleros. Su conformación de tres guitarras, un bombo y cuatro voces se constituyó en la representación de *lo argentino* en materia musical” (Moreno Chá 1988: 115). Así lo ilustra el testimonio de Paulino Ortellado, reconocido guitarrista:

“Yo integré un grupo tocando la guitarra, pero tocábamos todo lo de Los Fronterizos, muy bien hecho, pero de Los Fronterizos. Por eso me fui, porque no me gustan las imitaciones”.

Quizás como reacción a este movimiento “nacional” que representaba poco de la ‘pampeanidad’, en el intercambio de ideas entre poetas y músicos santarrosenos o del interior, pero residentes en la capital, se fortalece la necesidad de consolidar un repertorio que se instaure como propio, y que al mismo tiempo trascienda, que sea conocido por todos los pampeanos. Se crea entonces el contexto propicio para la gestación de un movimiento cultural regional que con el tiempo se convertirá en el lugar de reconocimiento de lo local.

Su consolidación hacia la década del 70 puede ser relacionada además con un suceso que marcó la historia de los pampeanos: la provincialización del territorio en 1951 y la necesidad de encontrar elementos en los que reconocerse, por ejemplo, a partir de una música y una poesía de producción local. Si bien este detalle político no aparece referido en las entrevistas, es la época estimativa en que se considera su gestación.

“El cancionero pampeano se inicia hace 50 años. con poetas y músicos que quisieron hacer una cosa distinta a la que estaba en ese momento vigente. En ese momento no había canciones locales con las cuales ‘competir’ por decirlo así, sino que se competía con todo el folklore que llegaba desde otras partes del país.” (Cacho Arenas, compositor e intérprete vocal)

La aparición de esta expresión musical “local” surge en oposición al repertorio que aparecía como el folklore musical “representativo de la nación” y que invadía la totalidad de espacios musicales existentes en ese momento.

“Empezamos a enfrentarnos con quienes seguían haciendo ese repertorio que llega de otra parte y además alentados con la idea de que esos a quienes copian están impuestos desde los medios, y copian el mercado.” (C. Arenas).

Como estrategia discursiva que legitima esta forma de expresión, además de apelar a los valores aludidos, se recurre a la desvalorización de la música que se amolda a los requerimientos mediáticos para subsistir. El acomodarse a estos requisitos implica de alguna manera la “traición” al principio de autenticidad erigido en la caracterización de la música pampeana:

“Hoy en día el tema de la música es muy comercial. Cuando salí ‘Mención’ en Cosquín me ofrecieron grabar en un sello, pero me tenía que cambiar el nombre, la forma de vestir, el repertorio ni hablar... muy linda voz, pero por qué no cantás otra cosa.” (Laura Paturlane, intérprete vocal)

El deseo de lograr una producción de calidad, que no respondiera a los intereses mediáticos, implicó que el público no llegara a ser cuantitativamente significativo.

“Es más fácil lograr la masividad del público haciendo palmas que sentándote a escuchar.” (Federico Camiletti, músico, arreglador y técnico de grabación)

La legitimidad es reconocida como fruto del trabajo y del compromiso durante el proceso creativo, y de la pretensión de obtener como resultado una obra de calidad. El no estar supeditados a los caprichos del mercado, de un sello o productor permite amplia libertad para la creación.

“Nosotros cuando hacemos algo lo hacemos porque deseamos hacerlo, nos tomamos el tiempo que hace falta y ponemos todo lo mejor que tenemos.” (Roberto Yacomuzzi, poeta y músico)

O bien a partir de la defensa de lo que se consideran agravios en perjuicio de la música pampeana, como el hecho de que a esta música se la perciba como aburrida:

“Lamentablemente la gente piensa que es aburrida. Es una pena que la gente de acá no la valore, acá te piden que hagás una chacarera.” (L. Paturlane)

“Y bueno, yo nunca me propuse divertir a nadie con mi música, así que no me preocupa, ¿no?” (R. Yacomuzzi)

Si bien las diferencias iniciales entre quienes adhieren o no a este cancionero aparecerían superadas, y las anécdotas que se cuentan de sus comienzos son relatadas en el marco de una sonrisa, es suficiente un comentario al respecto para que opere como disparador de un enfrentamiento no del todo resuelto, por lo menos en el plano simbólico.

“Yo no le pido a otros músicos que hagan lo que yo hago. No, eso es una actitud prepotente. Yo lo que digo es que los invito a que muestren lo que harían en pro de una música propia.” (R. Yacomuzzi)

“Somos La Pampa”: fronteras simbólicas de una expresión musical

La decisión de adoptar una determinada manera de hacer música excede la mera creación de estructuras sonoras. Se busca establecer un lazo simbólico en el

cual lo que “nosotros somos y producimos”, pueda reconocerse en la producción de una música “verdaderamente de La Pampa”, ubicando tanto a la música como a sus actores en un plano de valoración diferenciado de autenticidad.

En este sentido, hay ciertos “ritmos”⁴ que son considerados emblemáticos, propios de la región, en tanto que otros son adoptados por influencia de la extensión de la provincia de Buenos Aires (el estilo, la milonga, la huella, el triunfo), por influencia cuyana (cuecas), o por la influencia de lo “nacional”, con su exponente por excelencia, la zamba. La organización musical predeterminada por la coreografía pierde validez, ya que estas especies son entendidas en este contexto desde una dimensión de género poético-musical.

El repertorio propio de la región y los textos de las canciones producidos por poetas de diversos lugares de la provincia, que describen paisajes, personajes, problemáticas, que pueden relatar en sus versos las diversas realidades y que confluyen, casi por casualidad, en Santa Rosa, convirtieron a esta poesía y a esta música, producida en el contexto de la ciudad, en una suerte de “movimiento” provincial o regional:

“Nosotros cantamos canciones que no hablan solamente de Santa Rosa, sino de cualquier lugar de La Pampa (...) No sé si es importante saber si es de Santa Rosa, de otro lugar, o de la región. Es de acá. Hay hechos o historias de acá. Somos La Pampa.” (Cacho Arenas, músico, intérprete)

Existen otras posturas, no del todo aceptadas por quienes adhieren ideológicamente al cancionero, como la señalada a continuación por Federico Camiletti, en la cual se amplía lo que se considera pampeano, marcando una diferencia con la música regional:

“Lo pampeano es todo lo que se haga acá en La Pampa (...) Por eso la cuestión es qué es el repertorio pampeano. Hay muchos músicos que hacen fusión de un montón de cosas, pero no necesariamente música regional. La música de La Pampa es la que se produce en La Pampa.”

Es posible escuchar también composiciones que no encuentran correlato en las expresiones musicales antes mencionadas. Joropos, chacareras, tangos, chamamés o “canciones” transitan las producciones de reconocidos músicos o intérpretes locales, los cuales no pierden el estatuto de “cultores” de lo local por incursionar en géneros considerados “ajenos” e incorporarlos a sus producciones discográficas.

⁴ La identificación de las fórmulas rítmicas de acompañamiento instrumental, y la consecuente denominación de “ritmo” para referirse a las diversas especies, estaría definiendo un rasgo estilístico característico del repertorio.

Pautas literarias: comarca de guitarras y poetas nochernícolas

Gran parte de las expresiones que se atribuyen al cancionero provienen de músicas originalmente pensadas para la danza, pero el “folklore” pampeano se construye principalmente desde la “canción”, donde el aspecto literario es tan relevante como el musical. En este sentido, una buena cantidad de las composiciones son resultado de la musicalización de textos poéticos que frecuentemente provienen de escritores reconocidos –como los ya mencionados Morisoli, Bustriazio Ortiz, y a lo cuales se pueden agregar Juan Ricardo Nervi, Perico Villegas, Julio Domínguez “el Bardino” –, quienes en muchos casos trabajan en relación estrecha con el compositor.

La intención de esta producción musical, en tanto canciones pensadas para ser escuchadas, “para la cabeza y no para los pies”, corresponde a las características con las que se define al hombre pampeano: tranquilo, que se toma su tiempo para actuar, pensar, hablar, en conexión con el paisaje, el campo o el monte que abraza los centros urbanos. La música “realza lo que dijo el poeta, lo eleva, digamos, en la música”. (Lalo Molina, músico guitarrista, compositor)

Los cuidados en la composición musical, basada en un texto poético artísticamente valorable, son extremados para transformar los dos elementos de la canción en una unidad indivisible: la melodía respeta la acentuación prosódica de las palabras, las frases musicales son consecuentes con la estructura de los versos. La forma, el ritmo, los diseños melódicos y los planteos armónicos están supeditados a las necesidades expresivas del contenido o las imágenes provenientes de la poesía.

“No es tan fácil como muchos creen, que uno un día se levanta inspirado por las musas y todo le sale muy lindo y muy fácil. Porque lo que he sentido, y siento y espero no dejar de sentir nunca es un gran compromiso con quien ha escrito la letra. Y siempre está el temor en que la música no corresponda, que no esté a la altura del poema, y podés llegar a estropear, con una mala música, o un ritmo que no es adecuado, a un hermoso poema.” (L. Molina)

Desde la mirada del escritor, el encuentro entre texto y música es percibido como una vía que otorga mayor trascendencia a la poesía, la posibilidad de recorrer nuevos caminos:

“Cuando la palabra se encuentra con la música se produce un salto cualitativo en múltiples aspectos. El más simple el de la difusión. En alas de la música la poesía tiene una difusión infinitamente mayor que a través del libro. Por otro lado se da un enriquecimiento del contenido del poema, un adensamiento del contenido. Muchas veces una melodía

expresa de tal manera la esencia de un poema que permite una relectura del poema gracias a esa melodía que ha pescado la médula espiritual del poema.” (Edgar Morisoli, poeta)

De este modo se establece una dinámica de apropiación de elementos, donde la música hace suyo el poema en cuanto a su forma, sonoridad, ritmo; al tiempo que las palabras salen fortalecidas al encontrarse mediadas por la música.

Huellas y milongas

“Y la huella... ¿Por qué la huella?
 Porque antes no había camino,
 y al pasar por cierta parte la carreta hizo un camino.
 ¡A la huella, a la huella! Se le decía a los animales...”
 (Paulino Ortellado)

Se pueden resumir los rasgos estilísticos que definen la música pampeana como melodías sencillas puestas en primer plano; armonías funcionales donde abundan acordes con séptimas y novenas; respeto de la acentuación prosódica de las palabras; tempos moderados; una, dos o más guitarras como acompañante fundamental de la o las voces, con incorporaciones tímbricas para agregar variantes que produzcan resultados sonoros más atractivos; ejecución sobria, sin exhuberancias, canto limpio, claro.

Huellas y milongas son dos especies que aparecen recurrentemente entre las composiciones pampeanas. Carlos Vega define la huella como danza de toda la República, picaresca por sus zapateos, señorial por el tema de las manos. Las ideas musicales responderían a los “tramos” o ideas coreográficas de la danza. Estas “ideas musicales”, en número de cinco, no serían más que una sola repetida o, a lo sumo, variada. (Vega 1986: 271). Al haberse disociado de la danza, las composiciones musicales denominadas huellas o aires de huella conservan de las tradicionales la fórmula rítmica del acompañamiento instrumental que superpone el pie binario con el ternario, y la alternancia entre los compases de 3/4 y 6/8 en la línea melódica.

Como ejemplo puede tomarse la “Alabanza del agua”,⁵ composición que ilustra de manera acabada el trabajo en conjunto entre poeta y músico. Lalo Molina compuso la música, a la que Morisoli luego le agregó el texto. La temática del agua es muy frecuente en las canciones pampeanas, pero esta vez no fue el

⁵ Del CD *Uno el que canta*. Estudios “La Carpa” Santa Rosa (La Pampa), 2002.

compositor quien eligió las palabras, sino que la música fue la que “inspiró”, por decirlo de alguna manera, al poeta. La canción está estructurada en dos grandes secciones musicalmente idénticas. Cada una de ellas consta de una introducción instrumental provista por la guitarra y tres estrofas cantadas, cada una con elaboraciones melódicas, donde sólo se repite, tarareada, la melodía de la estrofa final.

Dentro de las milongas se distinguen la “corralera” y la “surera”, ambas en compás de 2/4. Las primeras en modo mayor, más ágiles, cuya base rítmica característica agrupa corchea con puntillo, semicorchea ligada a una corchea, más la última corchea que completa el compás. Las sureras, en modo menor, más “cadenciosas”, arpeggian las cuerdas de la guitarra, acentuando e imprimiendo velocidad acorde a la habilidad o gusto de cada ejecutante.

La libertad de forma y de estilo de ejecución que permite la milonga la colocan en un plano preferencial entre muchos de los compositores e intérpretes del género. En palabras de Roberto Yacomuzzi:

“La milonga representa algo así como la expresión universal que encierra todas las posibilidades de expresión, todas las cadencias, tonalidades, medidas de versos.”

Ámbito de circulación

La vía efectiva para dar a conocer el material musical es la grabación de un disco. En La Pampa, una estructura de producción alejada de grandes sellos y productoras trae aparejada la producción independiente por parte de los artistas. La vía de comercialización tampoco contempla un circuito de distribución organizado, por lo que la opción más efectiva es la comercialización en el momento de las presentaciones en vivo. Otro canal utilizado es el de la distribución en disquerías locales, siempre atendiendo a este carácter personalizado.

Las presentaciones en vivo se realizan en ocasión de presentar una producción discográfica, en fiestas provinciales, o en locales pequeños ante un público reducido.

“Cuando se produce la presentación de un disco, los medios se interesan, nos tienen en consideración, son respetuosos, nos consideran, y espasmódicamente esos días difunden todo, y hacen elogios de toda clase, pero después, pasada la hora, no aparecemos más en ningún medio, con algunas excepciones, por supuesto” (R. Yacomuzzi)

La iniciativa oficial cumple un papel importante en el proceso de producción y circulación de estas músicas, comprendiendo el otorgamiento de subsidios para efectuar grabaciones o de auspicios o contratos ligados a presentaciones en vivo

(incluyendo los festivales locales), así como para la compra y distribución de material grabado en radiodifusoras regionales.

Esta música sólo ocasionalmente participa de los grandes circuitos de circulación de la “música folklórica”, que sería su ámbito de circulación natural. Se llevan a cabo presentaciones en encuentros donde participan músicos de otras provincias, en el Festival Nacional de Folklore en Cosquín, y participaciones aisladas en eventos poco difundidos por su carácter de “culturales”. El público que asiste a las presentaciones y que compra los discos se reduce a una audiencia local, que comparte una postura ideológica cercana a la de los creadores. Si bien no se trata de música “comercial”, creada para ser difundida masivamente, lograr cierta trascendencia sería el corolario del proceso de creación, aunque esto no es lo más frecuente, con excepción de algunas composiciones como la “Huella de ida y vuelta” de Yacomuzzi y Molina, que ha trascendido las fronteras regionales.

Reflexión final

Lo expuesto aquí es el resultado del análisis del trabajo con músicos, poetas, intérpretes, arregladores y difusores del “folklore pampeano”. A lo largo del trabajo de campo, se ha observado que hay ciertas frases, muy cargadas de juicios de valor, que se repiten como si existiera un acuerdo tácito en las respuestas, en los conceptos vertidos, hasta en la elección de las palabras a utilizar. Esto permite reflexionar sobre el carácter construido de las ideas que circulan en torno a la música, provenientes de los mismos creadores, al reconocer ciertas particularidades del hombre pampeano a través de las representaciones sonoras asignadas a las composiciones.

Las fronteras de lo que puede denominarse o no “música folklórica pampeana” se elaboran en torno a ello. Podrían enumerarse el privilegiar la musicalización de textos poéticos pampeanos o canciones que aborden temáticas afines; la referencia a determinados compositores, intérpretes o formaciones musicales relacionadas con este repertorio; el recrear expresiones musicales que remiten a una herencia cultural compartida; desde el plano estilístico, el carácter de esta música, los tempos moderados, el mantenimiento de ciertos esquemas rítmicos del acompañamiento, la interpretación como un aspecto de la dimensión creativa, la sonoridad intimista que pregonan.

De esta manera, y retomando el concepto de género que planteábamos en un comienzo como un sistema de referencia que sufre una redimensión constante en la práctica, se podría hablar de “folklore pampeano” cuando las composiciones musicales guarden relación con alguno de los aspectos referidos. Las composiciones pueden reflejar los sonidos que el compositor escogió para expresarse, alejándose del modelo, aunque no todas las fronteras pueden ser transgredidas: algún tipo de anclaje hacia lo local debe mantenerse como estrategia de afirmación de la particularidad musical.

Bibliografía

AA.VV.

1999-2003 *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodizio ed., Sociedad General de Autores y Editores: Madrid, 10 volúmenes.

Barth, Fredrik

1976 Introducción. *Los grupos étnicos y sus fronteras*. En: F. Barth ed. México: FCE.

Cancionero de los Ríos

1986 Santa Rosa, Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de La Pampa.

Cancionero de los Ríos. A 50 años de la provincialización de La Pampa

2001 Vol. II. Santa Rosa, Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de La Pampa.

Carvalho, José Jorge de

1995 Las dos caras de la tradición. Lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana. En: *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, 125-165. Néstor García Canclini ed. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Cruces, Francisco

2004 "Música y ciudad. Definiciones, procesos y perspectivas", *Revista transcultural de música* 8. <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/cruces.htm> (Consulta 9/7/2006)

Evangelista, Rubén R. L.

1987 *Folklore y música popular en La Pampa. Cantores, Guitarreros y músicos populares*. Santa Rosa: Fondo Editorial Pampeano. *Historia del Cancionero Folklórico Contemporáneo de La Pampa*. Inédito.

Gravano, Ariel

1985 *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.

López Cano, Ruben

2002 Favor de no tocar el género. Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual. *VII Congreso de la SibE* – Madrid, Museo Nacional de Antropología. <http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo.html> (consulta: 9-7-2006)

Moreno Chá, Ercilia

1975 *Documental Folklórico de la Provincia de La Pampa*. Qualition. Serie del conocimiento. Dirección General de Cultura de La Pampa.

- 1980 El folklore musical pampeano. *Serie Folklore* N° 2, Santa Rosa: Dirección General de Cultura de La Pampa.
- 1988 Alternativas del proceso de cambio de un repertorio tradicional argentino. En: *Terceras Jornadas Argentinas de Musicología*, 107-120. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología.

Ochoa, Ana María

- 2003 *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.

Romaniuk, Ana María

- 2005 El "folklore pampeano": mediatizaciones, usos y referentes de una tradición musical en el contexto urbano. *VI Congreso de Música Popular, IASPMLA*, agosto de 2005, Buenos Aires.

Vega, Carlos

- 1986 (1952) *Las Danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.