

La música con ecos y reflejos de La Pampa. Del Cancionero de los Ríos a testimonios de Sylvia Zabzuk y Viviana Dal Santo



Echoes and reflections in La Pampa's music. From the Cancionero de los Ríos to the testimonies of Sylvia Zabzuk and Viviana Dal Santo

Alomar, Lilian Andrea

Lilian Andrea Alomar *
andreaalomar9@gmail.com
Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-e: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
núm. 21, 2022
extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453538003/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0013>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Las canciones reflejan experiencias que atraviesan a sus creadores, insertos en contextos sociales, culturales, geográficos, históricos, políticos, entre otros factores que pueden afectar en el proceso de composición, donde quedan ecos de vivencias que aportan a un resultado textual-contextual abierto a innumerables interpretaciones y análisis. Este trabajo inició con entrevistas a la cantautora Sylvia Zabzuk —nacida en Misiones y residente en La Pampa desde hace veinticinco años— y a la pianista y compositora Viviana Dal Santo —nacida y residente en La Pampa—, y con análisis de una selección de sus obras. También formaron parte del estudio el *Cancionero de los Ríos*, libro que reúne composiciones de pampeanos, y dos libros del músico e investigador Rubén Evangelista que relatan la historia de la música pampeana.

El estudio permitió plantear categorizaciones y metodologías de análisis para ahondar sobre funciones, usos, discursos, intenciones, recepciones, etc., en busca de rasgos musicales que puedan presentar analogías temporales y geográficas, y procesos de identificación. Una hipótesis fue que existen poesías, diseños melódicos y armonías que se vuelven propios de épocas y regiones, y que dan lugar a una reciprocidad entre música-tiempo-paisaje. Se recurrió al análisis multitextual que incorporó texto y contexto desde una perspectiva semántica, donde predominó un estudio etnomusicológico que combinó metodologías de investigación exploratoria, descriptiva y explicativa, y utilizó enfoques y técnicas de análisis cualitativo y cuantitativo.

La información histórica procura que el lector encuentre el sentido del discurso y la conexión explícita entre la situación ambiental de La Pampa, que impulsó a sus pobladores a crear la música que luego dio origen al cancionero provincial cuya única temática es reclamar el regreso del Río Atuel, y las composiciones que narran las consecuencias que causó su ausencia.

Palabras clave: música , identidad , pampa.

Abstract: *The songs reflect experiences that go through their creators, inserted in social, cultural, geographical, historical, political contexts, among other factors that can affect the composition process, where echoes of experiences remain that contribute to a textual-contextual result open to innumerable*

interpretations and analyses. This work began with interviews of the singer-songwriter Sylvia Zabzuk —born in Misiones and who has been living in La Pampa for twenty-five years— and the pianist and composer Viviana Dal Santo —born and living in La Pampa—, with an analysis on a selection of her work. Also part of the study was the Cancionero de los Ríos, a book that brings together compositions by Pampas, and two books by musician and researcher Rubén Evangelista, which recount the history of Pampas music. The study allowed to propose categorizations and analysis methodologies to delve into functions, uses, discourses, intentions, receptions, etc., in search of musical traits that can present temporal and geographical analogies, and identification processes. One hypothesis was that there are poems, melodic designs and harmonies that become typical of times and regions, and that give rise to a reciprocity between music-time-landscape. Multitextual analysis was used that incorporated text and context from a semantic perspective, where an ethnomusicological study predominated, combining exploratory, descriptive and explanatory research methodologies, and drawing on qualitative and quantitative analysis approaches and techniques. The historical information ensures that the reader finds the meaning of the discourse and the clean connection between the environmental situation of La Pampa, which prompted its inhabitants to create the music that later gave rise to the provincial songbook, whose only theme is to claim the return of the River Atuel and narrate the landscape, economic and population consequences caused by its absence.

Keywords: *music , identity , pam.*

1. FUNDAMENTACIÓN DEL PROYECTO Y CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD PAMPEANA

Como hipótesis inicial del presente trabajo se planteó la existencia de analogías entre palabras, melodías, armonías, instrumentaciones, ritmos, tempos, carácter musical, entre otros, y momentos históricos, espacios geográficos, particularidades del territorio, climas, características poblacionales, historia reciente y presente, lo cual permite pensar en una reciprocidad entre música-tiempo-paisaje y sus modos de recepción, interpretación e identificación, pues se vuelven propios de épocas y lugares (países, provincias). Sobre esta hipótesis se propuso un estudio musical y social atravesado por el paisaje y su historia, procurando que el proyecto de investigación pueda aportar respuestas certeras en base al estudio de hechos, obras, análisis, teorías, entrevistas, etc. Al respecto Simon Frith (2001) explica que una música agrada porque responde a asuntos identitarios, proporciona una conexión entre la vida emocional pública y privada, permite articular una memoria colectiva, y porque los individuos se apropian de la música, por lo cual esta pasa a formar parte de la propia identidad y se incorpora a la percepción individual.

NOTAS DE AUTOR

- * Lilian Andrea Alomar nació en La Pampa en 1984. Profesora de Arte en Música egresada del Instituto Superior de Bellas Artes “Municipalidad de General Pico”. Licenciada en Teoría y Crítica de la Música por la Universidad Nacional del Litoral. Ha sido profesora de música en Nivel Inicial, Nivel Primario y Nivel Medio. Es docente en el Profesorado de Música del Instituto Superior de Bellas Artes. Participa de talleres, jornadas, capacitaciones, conversatorios, congresos nacionales e internacionales, y cursa seminarios de posgrado vinculados al estudio de la música folklórica y popular que se dictan en la Universidad Nacional del Litoral. Comenzó su actividad como investigadora en proyectos convocados por el Instituto Nacional de Formación Docente (I+D). Es colaboradora en el Proyecto denominado “Cambios e innovaciones en la canción popular argentina a partir de los ’60. Desafíos a las categorías genéricas vigentes” que funciona en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (CAI+D).

Rubén Evangelista (2017) relata que, tras la Conquista del Desierto seguida del tendido de líneas férreas, fue llegando al entonces Territorio de La Pampa Central un aluvión de pobladores provenientes de Italia, España, Francia, Alemania, Siria, entre otros países, quienes traían sus instrumentos y compartían la música y costumbres de sus tierras. De esta manera desarrollaron “una sociedad con componentes culturales cosmopolitas” (*Ibid.*, p. 35) junto con los habitantes del lugar. Los ferrocarriles permitieron la vinculación de pobladores pampeanos con las ciudades de Buenos Aires y los centros urbanos más desarrollados fueron influenciando “la vida y la cultura de las nacientes comunidades del Territorio, por la natural dependencia e interrelación política, social y económica que se iba a producir entre la sociedad y el poder establecidos y las comunidades emergentes” (*Ibid.*, p. 36). Los primeros intérpretes pampeanos de los que hay registro contaban con repertorios similares a los de artistas de Buenos Aires, así como rasgos de la región cuyana. Las influencias que la provincia fue recibiendo y resignificando son mencionadas por Viviana Dal Santo: “por Cuyo en sus tonadas y cuecas y por Santiago en sus Gatos y Chacareras, y por la Europa de los inmigrantes en sus Mazurcas, y por la Nación Ranquel en sus Imploraciones y sus Loncomeos”, continúa “sin olvidarse de regresar en sus Huellas, Triunfos, Estilos y Milongas. El paisaje pampeano es simple [...] El hombre pampeano es un hombre simple [...] La música pampeana es sencilla, tranquila, amplia” (Dal Santo, 2020: 153-154). Se encuentran definiciones similares en *Cajita de Música Argentina*, trabajo elaborado por Juan Falú y editado por el Ministerio de Educación de la Nación, donde se caracteriza al folklore de la región pampeana como sobrio, dócil, humilde: “está cómodamente instalado en su sobriedad y en la mansedumbre de ser portavoz de soledades y distancias” (2011: 43). Falú define a la milonga como “el canto por excelencia de una región en que se fueron debilitando bellísimos géneros tales como estilos y vidalitas [...] Su estructura armónica y melódica es sencilla y funcional, desde que está subordinada al ejercicio de la palabra” (2011: 44).

A inicios de 1900 los músicos que comenzaban a cantar, tocar y crear tangos, interpretaban géneros que se consideraban propios de la música criolla: “habaneras, milongas, estilos, vidalitas, cifras, cielitos, huellas, tonadas, gatos, chacareras, etc. También incluían polcas, mazurcas y vales” escribe Evangelista (2017: 40) y narra que en la zona pampeana predominaban la milonga campera, el estilo criollo y la cifra, y que mucho tiempo después esta música se escuchó en comunidades urbanas, cuando con la llegada del fonógrafo y la presencia de las radios en las viviendas familiares hacia 1930 se difundieron las canciones criollas a todo el país y muchas agrupaciones comenzaron a incorporar géneros de diversas zonas y a promocionar la música folclórica nacional. También Delia Santana de Kiguel (2000) escribe sobre la música de la pampa húmeda (que comprende la provincia de Buenos Aires, sur de Santa Fe, centro sur de Córdoba y, la provincia de La Pampa) y asevera que los payadores preferían el estilo, la cifra, la milonga y, en menor medida, el vals. Destaca al gaucho como protagonista que conserva y transmite el “patrimonio espiritual de la cultura criolla de este ámbito” (Kiguel, 2000: 88) y al payador como un cantor comparable con el trovador o juglar de Europa medieval, que en el Territorio de La Pampa mostró preferencia por la milonga cantada.

En 1947 se creó “una Comisión Honoraria con carácter de entidad cultural, que funcionó bajo el nombre de Comisión Oficial Pampeana de Historia y Folklore” relata Evangelista (2017: 70). Su función era fomentar y difundir las manifestaciones artísticas pertenecientes al folklore nativo (poesía, música, danza, plástica) y toda expresión vinculada al acervo autóctono. En 1948 fue creada en Santa Rosa la Escuela de Bellas Artes de La Pampa en la que “se dictarían clases de dibujo artístico, música, arte escénico, danzas nativas y danzas clásicas” (*Ibid.*, p.73). Ésta actuaría bajo dependencia de la Comisión de Historia y Folklore. Al igual que en el resto del país, se dio “lugar al florecimiento de Centros Tradicionalistas, Peñas, Academias y Escuelas” (*Ibidem*) para el desarrollo del folklore. En ese mismo año se fundó, también en Santa Rosa, el primer Centro Tradicionalista, donde familias de Cuyo y del Noroeste argentino, radicadas en el territorio pampeano, organizaban reuniones y compartían danzas y cantos folklóricos, comidas y bebidas regionales de sus lugares de origen, lo cual no es un detalle menor ante la fuerte influencia de esas regiones en La Pampa desde 1960. Este espacio cultural fue llamado La Querencia por el pianista, acordeonista y compositor

Enrique Fernández Mendía. Él, junto con el guitarrista, pianista y compositor Guillermo Mareque y el poeta Juan Carlos Bustriazo Ortiz, iniciarían una nueva etapa para el cancionero folklórico local.

En 1951 La Pampa fue provincializada, por disposición de la Ley N° 14.037 que sancionó el Congreso de la Nación y promulgó el entonces presidente Juan Domingo Perón. Durante esa década, poetas salteños como Manuel José Castilla, Jaime Dávalos y César Perdiguero mostraron su impronta y la influencia del folklore del Noroeste se reflejó en “el primer compendio de poemas reunidos por Juan Carlos Bustriazo Ortiz [...] compuesto por cien zambas” y evidencia por qué “la gran mayoría de las musicalizaciones de la primera etapa del nuevo Cancionero Pampeano se haya ajustado a la forma de esa misma estructura musical folklórica, la zamba” (Evangelista, 2017: 85). Pero un conjunto de oyentes “no se veía reflejado plenamente en esas expresiones folklóricas en sus aspectos literario y musical y, teniendo su propia voz más ligada a la realidad circundante —el habitante de La Pampa y su circunstancia— esperaba ser oído” (*Ibidem*). En el camino de instaurar un canto propio, la Dirección de Cultura de La Pampa presentó en 1957 a un grupo de escritores denominado La Joven Poesía Pampeana. En los poemas de estos surgieron temas sobre el Oeste y el Sur, el monte, el cardenal, el Atuel, el Colorado, los Puelches, y provocaron la atracción de compositores que musicalizaron esos textos. La generación anterior había escrito sobre la región Este de la provincia, con su prosperidad y su desarrollo urbano, pero sus poesías no fueron musicalizadas. Bustriazo Ortiz y Mareque compusieron —entre 1952 y 1954— “Canción para la niebla puelche”, considerada la primera canción pampeana (luego de la provincialización), y sumaron a esta lista la zamba “Soy de los ranchos”, “Milonga del silencio” y “Canción de la niña del agua”. Hacia 1956 comenzó a resonar la poesía de Edgar Morisoli, ingeniero agrimensor oriundo de Santa Fe que por motivos laborales se instaló en La Pampa. Éste y Mareque compusieron en 1958 la “Huella del Salmo Bagual” (huella), “Canción del amor perdido” (zamba) y “Simón Peletay, Baquiano” (zamba). Estas temáticas dieron identidad al nuevo cancionero pampeano que “nació teñido de paisajes geográficos y humanos virtualmente desconocidos para el habitante de la ciudad y en general para el poblador de la franja Este de La Pampa” (Evangelista, 2017: 100). Fue entonces cuando comenzaron las luchas por reivindicar los derechos de los pampeanos sobre el Río Atuel, cuyos cinco brazos que ingresaban por el Noroeste quedaron bloqueados definitivamente tras la inauguración de la represa mendocina El Nihuil en 1947.

Poetas y músicos retratan el paisaje en que el Oeste se fue convirtiendo durante las últimas siete décadas. De esta forma, la música aporta a la construcción de mundos mediante su imbricación cultural que “sólo cabe desvelar a través de un estudio local y detallado”, escribe Francisco Cruces, quien concibe al sonido como “fuente cultural de percepciones, sensaciones y conceptos” y afirma que “el análisis etnomusicológico no versa propiamente sobre sonidos, sino sobre los modos de clasificarlos, comprenderlos y comunicarlos por parte de las gentes estudiadas” (2002: 1-2). En relación con esto, Dal Santo (2020: 143-144) escribe que procurando establecer una posible relación entre el paisaje y la población, y contemplando los parámetros musicales con los que “se pretende lograr un estilo y una identidad musical propia”, plantea como hipótesis que “el paisaje y la idiosincrasia del pueblo pampeano ejercen una decisiva influencia sobre las elecciones acerca de la utilización particular de cada recurso musical”. Por este motivo asegura que mucha de la música compuesta en La Pampa muestra una “descripción y una homología con respecto al entorno geográfico y cultural” que presenta melodías con “diseño simple, descendente, estático, sin grandes saltos, con mayoría de tempos lentos, modos menores, caracteres tristes y repeticiones”, donde las armonías simples también se enlazan con “el relieve pampeano, su monotonía, su tranquilidad sin sobresaltos”. Juan Falú escribe que en la milonga pampeana predomina el modo menor y en el folklore bonaerense y entrerriano es habitual escuchar milongas en modo mayor. También añade que se compone en una sucesión de períodos A intercalados con interludios. Además, destaca el protagonismo de la palabra con melodías monótonas como lo es el paisaje, con expresiones reflexivas, lentas, que tratan sobre quienes las escriben y sobre los acontecimientos del lugar. “Casi como contrapartida de los valores que hoy consagra el mercado [...] es decir, la promoción de lo rápido, alegre, fuerte y conocido, el folklore surero sigue fiel a sus orígenes, al protagonismo de la palabra” escribe

el autor, y añade: “Cielitos, triunfos, cifras, estilos y milongas, conforman el universo sonoro más recatado del mapa musical argentino. Las leyes de este universo oponen silencios a las estridencias [...] reflexión a la distracción” (Falú, 2011: 43).

Para Dal Santo (2020: 148-149) hacer de la música un modo de lucha y concientización, así como una expresión que “pretende generar un cambio en la visión que se tiene de la Provincia y de sus conflictos” responde a la teoría de interpelación:

Una obra musical o artística no interpela a su auditor sólo por su texto poético; en estos casos, el problema de la carencia de agua por los cortes del curso del Río Atuel por parte de Mendoza se ve explicitada y elaborada por esas melodías cuyos cursos son descendentes, por esas obras cuyo carácter es triste y melancólico, por los modos menores o las bimodalidades finalizadas mayormente en modo menor, por las melodías no armónicas formadas por grados conjuntos que originan líneas onduladas o quietas, rectas [...]. Todo esto, sumado al canto de una voz, acompañado por la guitarra del mismo músico, genera un canto claro, limpio y transparente, donde todo se entiende, donde las tristezas, los despojos, las nostalgias y los conflictos quedan expresados.

Por último, se refiere a la narratividad, que vincula la construcción de la identidad con la construcción discursiva o argumentativa, y afirma que en este proceso la música intercede en el desarrollo de la identidad a través de las sensaciones y los efectos psicológicos que provoca. Por esto escribe que la música pampeana “ha construido una identidad tanto a nivel consciente e intencional como inconsciente y colectiva [...]. La expresión musical de los Estilos y los Tristes [...] ha sido, a nuestro entender, medio esencial en la construcción consciente de la identidad pampeana” (*Ibid.*, p.150). En este proceso cultural se puede mencionar la Conquista del Desierto que abolió el desarrollo del aborigen en la zona; la llegada de familias provenientes de otras provincias y otros países que trajeron sus culturas; el entrecruzamiento de esto con la figura del gaucho como emblema local; la desertificación del Oeste y sus innumerables consecuencias, entre ellas el hombre solitario en lugares despoblados, con una guitarra y con relatos musicales que retrataron su vida y todo aquello que lo rodeó: médanos, arenales, viento, sed, hambre, exilio, despojo, pérdida y la añoranza por aquellos ríos que daban prosperidad a casi 40.000 kilómetros cuadrados. Dal Santo (2020: 153) contempla la llanura y relata que el poblador pampeano “espera el agua para el alimento y el trabajo, para la vista límpida del horizonte sin tanta arena y tanto viento y para calmar la sed”.

Conceptos de amplitud y profundidad son utilizados también por Sylvia Zabzuk cuando se refiere a la música pampeana. Recuerda que al instalarse en La Pampa comenzó a adentrarse en la geografía del lugar, conoció el Oeste, lugar desconocido para muchos residentes de la provincia por considerarlo lejano e inhóspito, y cuenta que la vista amplia del cielo le provoca una introspección y una conexión intrapersonal para la cual no todos están preparados:

Me impactó el cielo, y siempre digo cuando me preguntan: “-Che, pero ¿qué tiene La Pampa?” y le digo “-La Pampa tiene el cielo”. El cielo como un gran reflejo de la tierra, como un gran abrazo a la tierra [...] siento que el paisaje pampeano me invitó a mirarme profundamente [...] a encontrarme con mi identidad más profunda. Entonces creo que es un paisaje que apela, que cuestiona, que te pregunta, a las napas más profundas del ser. Bueno, por eso creo que también hay altos índices de suicidio, o sea, no cualquiera por ahí, se anima a mirarse hondamente ¿no? Es una aventura que tiene sus riesgos, pero justamente de ahí su profundidad y la profundidad de su poesía [...] grandes poetas pampeanos que fueron musicalizados también por grandes músicos pampeanos como “Guri” Jaquez, Lalo Molina. (Zabzuk, entrevista por Zoom, 11 de junio de 2021)

Los géneros folclóricos en esta provincia fueron adoptando tintes melancólicos y tempos lentos sobre todo en el Oeste, que funcionó como “medio esencial en la construcción de una personalidad general y colectiva tranquila, pausada, paciente, contemplativa”, escribe Dal Santo (2020: 150-151) y continúa: “El hombre pampeano es como su música y su música como él [...] la música ha sido el medio por el que el hombre pampeano se ha construido como hombre de la llanura, como resero, como gaucho, como hombre de campo, como cantor y guitarrero”. Para Evangelista (1997: 11) el desarrollo musical de la zona generó intereses y valores culturales. Narra que “el fenómeno de *popularización del folklore musical* introdujo importantes cambios en las conductas y el intelecto del común de la gente” al provocar motivación para cantar y ejecutar

instrumentos tradicionales, lo cual derivó en “la visualización conceptual, profunda, de su revalorización como expresión propia, cuya pertenencia asumió y comenzó a defender como un auténtico bien cultural”. Cuenta que en sus inicios hubo resistencia hacia las canciones pampeanas porque se las percibía como tristes, pero él las concibió como un nuevo lenguaje “entrañablemente auténtico y bello y además era distinto a todo, pero también totalmente desconocido y por ello no suficientemente apreciado y en consecuencia invalorado” (Evangelista, 1997: 12).

Estas exposiciones pretenden desplegar una serie de nociones acerca de la construcción de la identidad musical pampeana y abren un planteo sobre las raíces sonoras y sus vinculaciones con el ambiente geográfico y social que se desarrollaron y documentaron desde fines del siglo XIX. Pero si bien son descripciones que pueden aportar o ampliar la comprensión sobre la música pampeana en coherencia con una realidad ambiental, es posible reflexionar sobre las contra-coherencias que enuncia Cruces con los interrogantes: “¿Cuánto contexto es ‘el contexto’ de una expresión? ¿Hasta dónde habríamos de llegar en nuestra descripción para poder afirmar que hemos ‘contextualizado’ una interpretación musical? ¿Cuáles son los elementos identificatorios de todo contexto?” (Cruces, 2002: 13). El autor deja a criterio de cada analista la delimitación del contexto para redactar un trabajo.

2. ANTECEDENTES SOBRE MÚSICA E IDENTIDAD

Son muchos los estudios que recorren esta línea de investigación desde diferentes áreas del conocimiento y funcionaron como antecedentes, además de aportar metodologías de análisis que permitieron revelar rasgos de la música pampeana y trazar líneas comparativas con el paisaje y la población. Es primordial hacer referencia a la semiótica musical frente a un análisis que involucró las composiciones, sus partituras y la percepción por parte del público, como también los recursos e influencias de compositores, articulados con imágenes, concepciones, emociones, etc. El doctor en ciencias sociales y humanas Óscar Hernández Salgar escribe sobre semiótica musical y establece una conexión entre el texto musical y los discursos sociales en torno a la música. De esta manera identifica tres enfoques sobre la significación musical: el semiótico-hermenéutico, el cognitivo-corporal y el social-político. Esto le permitió presentar consideraciones metodológicas para el estudio del significado musical. Su concepción acerca de la música es que, lejos de ser un mero entretenimiento, cumple múltiples funciones (religiosas, sociales, políticas, etc.) y refleja relaciones de poder. Explica que en las últimas décadas “se ha hecho cada vez más evidente que la música contribuye activamente en la creación de la realidad, de los grupos sociales a los que pertenecemos y de las identidades que asumimos (Frith, 1996; Vila, 2002; Tagg, 1999)”¹ (Hernández Salgar, 2012: 41). La llegada de la música popular a grandes masas sociales permitió dimensionar sus posibilidades comunicativas, asunto sobre el que los investigadores Julia Chindemi y Pablo Vila (Chindemi y Vila, 2017: 10-11) escriben que hacia finales del siglo XIX “la música popular ha participado activamente en la conformación de diferentes identidades de la sociedad argentina, convirtiéndose en un discurso más que relevante en la producción, no sólo de subjetividades significantes, sino también de agencias emocionales y afectivas”. Durante la primera mitad del siglo XX, grupos hegemónicos de Argentina procuraron reivindicar las tradiciones musicales y promover el estudio y enseñanza de las culturas vernáculas, lo cual impulsó a investigadores y eruditos a iniciar una recolección de costumbres y tradiciones en el norte del país que luego formaría parte del sistema educativo para enriquecer la identidad cultural de la población. Al respecto, el licenciado en ciencias políticas y diplomáticas Ramón Alberto Sisti (Sisti, 2004: 55) escribe en su artículo que hacia la década de 1950 “se produce un movimiento jerarquizador del folklore argentino en la poesía de numerosos autores que intentan dar cuenta de una realidad social enmarcada en las distintas geografías del territorio nacional”. Enfatiza los términos ‘identidad cultural, geografía y folklore’, donde vincula el concepto de identidad con los desarrollos culturales y musicales en ambientes geográficos determinados. Responde a estos conceptos el artículo de Julieta Godoy denominado “El cuarteto cordobés como modo de conformación identitaria”, donde expone

que “El hecho de que la identidad se construya en el discurso y no por fuera de él, coloca la cuestión de la interdiscursividad social de las prácticas y estrategias enunciativas, en un primer plano” y afirma que “el cuarteto construye, preserva y reproduce la identidad de la cultura popular de Córdoba” (2008:1).

Resulta significativo, en esta breve exposición de antecedentes, el trabajo de la doctora en antropología social y cultural Sara Revilla Gútiérrez (2011: 5), donde aborda modelos teóricos que “intentan entender el rol que desempeña la música como parte integrante de todo un gran conjunto de elementos culturales ligados a la experiencia y al bagaje del individuo y, por consiguiente, a su identidad”. Los trabajos sobre música e identidad, explica, cuentan con múltiples enfoques que amplían las posibilidades de estudio a áreas de investigación musical, social, histórica, económica, política, etc. Los autores que estudiaron la identidad desde un enfoque cultural, teóricos como Richard Middleton (1990), Simon Frith (1990), John Shepherd (1994), Martin Stokes (1994) o Pablo Vila (1996),² sentaron las bases y “establecieron el puente necesario entre la naturaleza socio-antropológica del término y el fenómeno musical” con el propósito de responder a los interrogantes: “¿De qué manera interviene la música en nuestra vida cotidiana? ¿Cuándo y cómo decidimos escuchar música? ¿Por qué diferentes ‘actores sociales’ se identifican con un cierto tipo de música y no con otros?” (2011:6). Los tres paradigmas de interpretación propuestos por Pablo Vila y Ramón Pelinski responden a modelos que posibilitan la interpretación de procesos que actúan en la construcción de la identidad, donde la homología presupone que la música refleja una organización social, la interpelación considera al individuo como subordinado al ‘poder’ de la música, mientras que la narrativa plantea que cada sujeto le confiere significado y expone así “su naturaleza variable e influenciada” (2011:20). En las investigaciones culturales sobre la identidad crece el interés por historias personales y narrativas de minorías que, de acuerdo con Vila (1996), aportan información que posibilita arribar a conclusiones epistemológicas.

3. METODOLOGÍA DE ESTUDIO Y AUTORES REFERENTES

La metodología siguió diversos postulados desde una perspectiva semántica. Se recurrió a la investigación exploratoria, descriptiva, correlacional y explicativa basada en observaciones y conjeturas aproximadas sobre lo que se pretendía analizar que llevó, desde su flexibilidad, a identificar el problema y a obtener/generar hipótesis. Desde un enfoque cualitativo y cuantitativo se utilizaron como técnicas las entrevistas y el análisis de las partituras, que buscaron arribar a organizaciones musicales estructurales y constructivas en profundidad. Este proceso analítico presenta recursos de la etnomusicología y la musicología.

La razón que lleva a realizar un análisis musical es comprender mejor su discurso. Para esto, quien analiza construye su metodología acudiendo a teorías, enfoques, modelos analíticos y maneras de validar su trabajo, entre otros recursos. Al respecto, Ramón Pelinski (1995) escribe sobre la interacción entre música y cultura como un estudio ideal que presenta desafíos metodológicos y se refiere a un doble origen de la etnomusicología: la musicología y la etnología. En este trabajo se plantea un análisis musicológico (con el estudio de las partituras) y un abordaje etnomusicológico que en términos de José Jorge de Carvalho (2003) se entiende como el estudio de la música dentro de las dimensiones culturales, lo cual da lugar a los niveles textual, paratextual, metatextual y contextual que propone Octavio Sánchez (2009). También comparte este concepto Philip Tagg (2009) al escribir acerca del ‘conocimiento sobre música’ refiriéndose al ‘metadiscurso musical’ que abarca análisis y teoría musical, así como cualquier otra actividad que conlleve la habilidad de identificar y nombrar elementos y patrones de estructuración musical.

Rubén López-Cano considera que un musicólogo muestra mayor interés por el ‘cómo, cuándo, dónde y, por qué’ de un fenómeno musical, más que por el ‘qué’, y define a la musicología como “una constelación de métodos, tradiciones y prácticas de investigación sumamente diferentes. Las diferentes musicologías pueden anclar sus principios metodológicos ya sea en la esfera epistemológica de las humanidades o dentro de la metodología de las ciencias experimentales” (López Cano, 2007: 2). El paradigma metodológico de análisis musicológico para este trabajo se relaciona con la fragmentación de la obra escrita en los componentes a

analizar: compás, tempo, género, instrumentación y otros recursos sonoros, forma, tonalidad, armonización, amplitud interválica, frases melódicas, intensidades, unidades sintácticas, textura, letra o escrito referente a la obra. La esencia sonora que se busca en estos procedimientos analíticos puede relacionarse con la idea de *musema* que describe Tagg (2004) al referirse a “la más pequeña expresión musical que provoca una determinada asociación, altamente codificada”.

Como estrategia metodológica se propuso la entrevista etnográfica a Zabzuk y a Dal Santo, por medio de la plataforma *Zoom*.³ Las entrevistas semiestructuradas recorrieron aspectos biográficos, de formación musical y, sobre sus comienzos compositivos. Luego del estudio de las partituras de las obras seleccionadas (las de Zabzuk transcritas por quien escribe para el estudio propuesto) se formularon preguntas para las segundas entrevistas que apuntaron a aspectos puramente compositivos. Los relatos de las entrevistadas describieron aspectos como por qué y para qué dicen algo de manera textual y/o musical; qué intervalos, palabras y armonías utilizan con más frecuencia y qué están contando con ese discurso. Por esto se trata acerca de un análisis multitextual que incorpora el texto (letra, partitura, entrevistas, etc.) y el contexto (momento social, político, lugar geográfico en que fueron compuestas, etc.) desde una perspectiva semántica, donde predomina un estudio etnomusicológico que permite un acercamiento a las músicas en sus entornos.

Los objetivos fueron planteados teniendo en cuenta algunos postulados de Juan Samaja (2004: 23), quien afirma que el proceso de investigación tiene dos finalidades: producir conocimientos por los conocimientos mismos y por las consecuencias técnicas y prácticas. Además, agrega otro propósito relacionado con la estabilidad ideológica y política. Como objetivo principal se pretendió buscar y focalizar aspectos identitarios de/en la música pampeana, para lo cual se esbozaron los siguientes pasos: discernir categorías de análisis; buscar analogías entre música-tiempo-paisaje; realizar un análisis combinando metodologías, tipos de investigación, técnicas y enfoques pertinentes; elaborar material significativo para la temática propuesta; arribar a hipótesis sostenibles.

4. COMPOSICIÓN Y CONTEXTO: ANALOGÍAS

4.1 Música que llama a su río

La primera canción que hizo mención al corte del Río Atuel fue escrita en 1959 por el poeta salteño Manuel José Castilla en su visita a la ciudad de Santa Rosa como integrante del grupo Los Fronterizos. Al tomar conocimiento acerca del conflicto escribió la letra de la “Zamba del río robado”, a la que Enrique Fernández Mendía y Guillermo Mareque compusieron músicas diferentes cada uno, si bien alcanzó más difusión la de aquel. Esta obra marcó el camino a las composiciones que forman parte del *Cancionero de los ríos*. Sobre su origen, Rubén Evangelista cuenta en una entrevista a Radio Nacional⁴ que en los años ochenta, junto a Juan Carlos Pumilla, desde la Cooperativa Editora Pampeana (CEPA) situada en la ciudad de Santa Rosa e integrada por periodistas, docentes y artistas, propusieron a la Legislatura provincial la edición de un compendio que reuniera el corpus del cancionero local para luego efectuar una difusión más amplia y llevar a la población lo que poetas y músicos componían en relación a la ausencia del agua en el Oeste. Dicha solicitud provocó que la Legislatura tomara esa situación como un problema de estado provincial y apoyara la realización de la recopilación de canciones. Los ejemplares del *Cancionero de los ríos* son distribuidos en las instituciones educativas de La Pampa desde 1985 y en su última edición se pueden leer las palabras de la entonces vicegobernadora y presidenta de la Cámara de Diputados de La Pampa, actual Senadora Nacional, profesora Norma Durango: “Los ríos secos son para los pampeanos su mayor desgarró. Los ríos secos son la injusticia palpable de un derecho robado”. Añade esta reflexión: “como la cultura es el reflejo de un pueblo; los poetas y cantores manifiestan ese dolor que los pampeanos tenemos por ese desamparo”, y concluye

escribiendo que “la palabra fue hecha para decir y aquí, acompañada por la música se convierte en canción de denuncia y reclamo” (Durango en *Cancionero de los ríos*, 2015:7).

Los géneros que se detallan en la edición 2015 son: zamba, huella, milonga, cueca, triunfo, gato, canción, estilo, vidalita, tonada, chacarera, tango, balada, loncomeo, cantata. Y entre sus títulos, que dan cuenta de sus letras, se encuentran: “El regreso del río”; “Agua de todos”; “La Pampa es un viejo mar”; “Agüita del médano”; “Recordando al río Atuel”; “Alabanza del agua”; “Sin río”; “El camino del agua”; “Triunfo del río”; “Donde descansa el Atuel”; “Vidalita del Atuel”; “La sed”.

En el año 2019 la Secretaría de Recursos Hídricos publicó en la *web* una nueva edición llamada *Cancionero 2.0: Seamos el sonido de nuestros ríos*, que fue realizada íntegramente por estudiantes y docentes de escuelas de Nivel Primario y de Nivel Medio. Esta cuenta con cincuenta composiciones de géneros urbanos como rap y rock; algunos de sus títulos son: “Yo quiero que vuelva el agua”; “La Pampa reclama”; “Sangre ardiente: la sed sigue creciendo”; “Es tuyo, mío y de todos”; “Lágrimas de arena”; “Murga del agua”; “Es mentira que vuelve”. Estas producciones son parte del resultado de más de tres décadas de trabajo sobre esta problemática desde la educación escolar, lo que ha provocado que las nuevas generaciones muestren interés y compromiso social y cultural en el transcurso de su construcción identitaria a través de la música local. En las ediciones del cancionero, así como en su difusión, ha participado la Secretaría de Recursos Hídricos y la Fundación Banco de La Pampa, el Poder Legislativo, la Cámara de Diputados, la Secretaría de Cultura y el Ministerio de Educación, la Asociación Pampeana de Escritores y la Asociación Pampeana de Músicos. Esto muestra que toda la población pampeana se encuentra involucrada y comparte una preocupación, un reclamo y una práctica social colectiva, lo cual se vincula con lo que expone Frith: “la música puede representar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de la identidad colectiva” y agrega que “la música popular es algo que se posee [...] la convertimos en una parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos” (Frith, 2001: 422-426). La frase que la pianista Dal Santo escribió en el libreto de su disco — “Me inspiró mi querida Pampa, sus ritmos, sus paisajes y su profunda melancolía [...] Me inspiró el río que no llega [...] la noche pampeana con su tranquilidad y sus tormentas repentinas y casi salvajes” — también se entrelaza con las palabras de Frith cuando esboza que “De manera inconsciente asociamos determinados sonidos con determinados sentimientos, paisajes y momentos” (2001:432).

La cantautora Zabzuk también se hace eco de esta realidad y destaca las diferentes realidades de ambas provincias: “Misiones es una lujuria exuberante por la cantidad de agua [...] aquí por contraste hay tan poca agua [...] hay que cavar hondo para poder traer agua a la superficie” (Zabzuk, entrevista por *Zoom*, 15 de marzo de 2021). Esto la llevó a indagar sobre la música pampeana y a posicionarse en una reflexión que refleja un deseo compartido por los habitantes de La Pampa. Sus palabras son: “entré a descubrir esta inmensidad de poetas tan talentosos que ha escrito a modo de reclamo a la hermana provincia de Mendoza por este río robado ¿no? La fuerza de un río que no está y que necesitamos que vuelva” (*Ibid.*, entrevista por *Zoom*, 11 de junio de 2021). Entre las canciones más emblemáticas del cancionero se encuentran poesías cuyas melodías descendentes y lineales/oscilantes se pueden comparar con los médanos, la llanura y los movimientos del viento. Estos rasgos se pueden observar en la canción “Viento nómada” de Zabzuk sobre la cual cuenta:

hay un decir de la música que acompaña al texto, yo al menos lo intenté con Viento Nómada. Es una melodía más difuminada. Por ejemplo, en el estribillo simplemente [canta]: ‘Viento, viento nómada...’. La melodía es más llana, más quieta. Sin embargo, en las estrofas tiene un movimiento que quiere reflejar este modo juguetón del viento [...] Rueda y sube mucho más con este intento de acompañar, de describir ese modo de ser del viento travieso, inesperado, que te sorprende. Incluso la construcción del tema propone eso, no es un tema que empieza lento y termina ahí arriba. Empieza lento, crece un poquito, después vuelve a bajar, de pronto vuelve a subir. Quise también con esa textura y con esa construcción, durante el desarrollo del tema, ir mostrando este modo inesperado de actuar del viento. (Zabzuk, entrevista por *Zoom*, 11 de junio de 2021)

5. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA PAMPEANA EN PALABRAS DE ZABZUK Y DAL SANTO

Sylvia Zabzuk contempla una vinculación estrecha entre el paisaje y los pobladores al expresar que “el hombre es su paisaje. Hay una identificación del ser humano con el lugar donde vive que eso es así en el planeta entero. Somos parte de ese lugar en el que nacimos y nos desarrollamos”. Asegura que las personas llevan características del lugar donde viven del mismo modo que cargan con una genética por generaciones y considera que “el paisaje refleja el modo de ser humano, y uno termina siendo parte de eso [...] Hay como una simbiosis y una identidad profunda entre lo que nos rodea y cómo manifestamos nosotros nuestra expresión humana en ese contexto” (Zabzuk, entrevista por *Zoom*, 11 de junio de 2021). Esta concepción se puede vincular con lo que escribe Blacking (1973: 47) sobre los estilos musicales que se basan en lo que un/a músico/a toma de la naturaleza al componer, no como una imposición de esa naturaleza, sino como una expresión cultural. Esta naturaleza no es externa al hombre, explica, sino que forma parte de sus capacidades psicofísicas, de la estructura de sus experiencias y de su interacción social en la que adquiere y procesa la cultura.

Dal Santo (2021) se refiere a características emotivas y psicológicas al describir la música pampeana: “la describiría como intimista, como introspectiva, profunda [...] se canta y se acompaña con la guitarra nada más [...] hay una cuestión de la esencia y de pensar la música que no está compartida con nadie más que con uno mismo” (V. Dal Santo, entrevista por *Zoom*, 4 de junio de 2021). También la concibe con un tempo más lento que las músicas folclóricas de otras regiones y añade que se utilizan pocos recursos musicales. Al referirse a sus composiciones expresa: “muchas de mis obras son paisajistas. Entonces en mis obras también estoy yo como pampeana”. Asegura que la gran mayoría de sus composiciones tiene relación con el paisaje y la forma de ser pampeana.

Ante el interrogante sobre una posible influencia entre concepciones y maneras de componer vinculadas al paisaje, clima, geografía, momento histórico, contexto socio-político y construcciones culturales, Dal Santo (2020: 7) afirma que son factores que influyen en la identidad musical y escribe que en medio de los conflictos provinciales y de una búsqueda para establecer “una identidad cultural pampeana, se ha ido desarrollando, a nuestro entender, un particular estilo musical ya gestado por los músicos criollos autodidactas, cantores y guitarristas”. Del mismo modo Zabzuk expresa que la música que compone tiene un lazo directo con la provincia donde nació y creció, y considera que los rasgos geográficos influyen en los compositores. En su caso, el agua es una temática continua de la cual destaca su profundidad y su fuerza sutil a la que compara con la femineidad. La cantautora relata que se sorprendió al conocer la existencia del *Cancionero de los ríos* en una provincia donde no los hay: “me acuerdo que al llegar aquí a La Pampa ya empecé a escuchar enseguida del *Cancionero de los ríos*, digo: - ¿Cómo puede ser? Este lugar donde no hay ríos, el río tiene tanta fuerza ¡y tiene un cancionero!”. Reflexiona sobre ambas provincias diciendo: “yo me siento muy misionera también, extraño mucho mi tierra, me siento parte del verdirrojo y de esa agua. Y casualmente y/o causalmente, La Pampa tiene el río como quimera” (Zabzuk, entrevista por *Zoom*, 11 de junio de 2021). Manifiesta que hay rasgos geográficos que se trasladan a la música creada en diferentes regiones. Compara la imagen lineal de la llanura con sonidos sin grandes saltos mientras considera que las melodías con intervalos pronunciados se escuchan más en zonas con diversidad de alturas en su geografía: “creo que la música pampeana refleja claramente la inmensidad, la extensión, las líneas suaves, no hay líneas quebradas como puede ser en Salta o en Misiones, mi lugar de origen” y explica “escuchás una zamba salteña o una vidala, y claramente está llena de saltos. Lo mismo el chamamé. El chamamé tiene un canto que anda mucho entre las sextas, por ejemplo, típico ¿no?”, y concluye diciendo “En cambio en La Pampa son más lineales, más suaves. Los ritmos son también más lentos, más suaves. Como que tienen también más espacio. Y si hay algo que tiene La Pampa en su paisaje es espacialidad” (S. Zabzuk, entrevista por *Zoom*, 11 de junio de 2021).

Las concepciones expuestas aquí hablan de sonoridades musicales que presentan concordancia con geografías de regiones diferentes y en base a esto se puede sugerir que una construcción cultural se encuentra atravesada por el contexto en el que se consolidó. Hace referencia a esto el doctor Claudio Díaz (2009: 12-13)

quien afirma que “la producción discursiva es una práctica social que se da siempre bajo condiciones concretas, bajo coordenadas socio-históricas específicas, y en el marco de relaciones de disputas por el poder” y cita a Foucault (2002: 169) al indicar que un enunciado debe tener “una sustancia, un soporte, un lugar y una fecha”.

Como rasgos particulares según el recorrido elaborado en este trabajo, es posible enunciar que en la música considerada ‘pampeana’ predominan: géneros de milonga, estilo, huella, cifra, triunfo; tempos lentos; modos menores; intensidades suaves; instrumentación con voz y guitarra; textura de melodía acompañada; formas con una o dos partes; temáticas referentes al clima, la llanura y paisaje, la ausencia del río Atuel y/o sus consecuencias; armonías con pocas elaboraciones donde predominan los grados I-IV-V y se suele recurrir a sustituciones por funciones tonales y a acordes relativos; melodías descendentes o lineales oscilantes e intervalos por grado conjunto, con algunas excepciones.

6. REFLEXIONES FINALES

La hipótesis acerca de las posibles influencias del territorio sobre los resultados compositivos de muchos músicos, así como los binomios ‘música e identidad’, ‘composición y contexto’, ‘música y paisaje’, ‘sonido y geografía’, ‘poesía y clima’, dieron inicio a una línea de investigación que no pretende arribar a conclusiones cerradas, sino que abre puertas al estudio de músicas y sonoridades construidas en una provincia que presentan rasgos propios y muestran diferencias con las que provienen de provincias con realidades y geografías diferentes. Pero es difícil afirmar que sólo el aspecto visual de un paisaje interpela al compositor para hacer música con determinadas características. ¿Cómo sería el proceso de decodificación de una geografía que un músico atravesaría al componer? ¿Qué sugerencias haría un paisaje acerca de los recursos sonoros a utilizar? ¿Cuáles serían las sonoridades rítmicas, melódicas y armónicas que reflejaría musicalmente a un paisaje y no a otro? Los interrogantes son muchos y las respuestas escasas y difíciles de argumentar. Por esto es que se dará más relevancia a la influencia que la ‘construcción cultural histórica y colectiva’ puede ejercer en un individuo, así como a la capacidad de interpretación y asimilación y las posibilidades de comprensión. La construcción cultural afecta a la población en mayor o en menor medida y a las percepciones de identidad que, al igual que las construcciones sociales, cambian con el tiempo. Las melodías, ritmos y armonías son construcciones que un/a músico/a incorpora durante su vida y su formación musical, y las características del contexto influyen directa o indirectamente.

En La Pampa el impacto ambiental, geográfico, económico y social provocado por la sequía del Oeste derivó en poesías que expresaban el anhelo de volver a ver el paisaje vivo y próspero que fue, y esto se complementó con melodías, armonías, ritmos y géneros que acompañaron esas tristezas y reflejaron la soledad en que quedaron unos pocos pobladores para cuidar lo poco que les quedó. Se puede hablar de aspectos esenciales, fundadores, de un conjunto de elementos que funcionaron como base de una música que los pampeanos adoptaron y desarrollaron durante los últimos setenta años y que tomó impulso gracias a la difusión del *Cancionero de los ríos*.

En la actualidad las redes sociales acercan la realidad del Oeste a jóvenes músicos que se muestran interesados en —y atravesados por— las problemáticas originadas por el corte del Río Atuel. Además, en el presente existe otra amenaza similar en La Pampa: la construcción del dique Portezuelo del viento, una obra hidroeléctrica también proyectada en Mendoza que regularía el caudal de agua del Río Colorado. Esto renueva las razones para que más generaciones se introduzcan en el reclamo a través de la música. De esta manera suman composiciones que, más allá de los géneros, las instrumentaciones y aspectos que se pueden relacionar más con música urbana que folclórica, presentan similitudes con las primeras canciones pampeanas en cuanto a las letras, las funciones, las intencionalidades y posiblemente la reafirmación de identidad.

Resuenan músicas teñidas de quietud ante la impotencia de perder la prosperidad de un pasado cercano; del silencio que queda en un territorio devastado; de observación a un espacio inmenso pero vacío de fauna y

flora; de viento y arena; de lejanía y nostalgia; de lentitud, por dejar los hogares, aunque se desee permanecer en ellos. Quedó sonando el canto solitario y pausado de una milonga, las melodías y armonías suaves y simples como los colores del horizonte y las líneas de la llanura, el anhelo por recuperar la propia agua junto con la vida que ésta genera a su alrededor. Permanece la esperanza en la canción pampeana y el reclamo pacífico en respuesta a la atrocidad. Crece el cancionero que une la población de toda la provincia junto con los músicos que, con su voz, su instrumento y su creatividad, escriben partes de nuestra historia en cada composición y anhelan soltar al viento su música para que sus ecos reflejen de manera inconmensurable a La Pampa que aguarda ser escuchada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLACKING, John (1973): *How musical is man?*, Seattle-London, University of Washington Press (traducción inédita de la versión italiana: *Come è musicale l'uomo?*, Milano, Ricordi/Unicopli, 1986- Capítulos 1 y 2 traducidos por Enrique Cámara de Landa – Capítulos 2 y 3 traducidos por María José Valles del Pozo).
- CARVALHO, José Jorge de (2003): “La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas” en *TRANS Revista Transcultural de Música* 7. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200705> [Consultado: 1 de mayo de 2021]
- CHINDEMI, Julia y VILA, Pablo (2017, octubre): “La música popular argentina entre el campo y la ciudad: música campera, criolla, nativa, folklórica, canción federal y tango” en *Artcultura* 19, n° 34. pp. 9-26. <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/40075/20941> [Consultado: 7 de abril de 2021]
- CRUCES, Francisco. (2002): “Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos” en *TRANS, Revista Transcultural de Música* 6. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/225/niveles-de-coherencia-musical-la-aportacion-de-la-musica-a-la-construccion-de-mundos> [Consultado: 6 de abril 2021]
- DAL SANTO, Viviana (2020): *La influencia del paisaje en la Construcción del tema musical pampeano*, Santa Rosa, Fondo Editorial Pampeano.
- DAL SANTO, Viviana. Entrevista concedida por Zoom. General Pico, 12 de marzo de 2021.
- DAL SANTO, Viviana. Entrevista concedida por Zoom. General Pico, 4 de junio de 2021.
- DIAZ, Claudio (2009): *Variaciones sobre el "ser nacional": una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*, Córdoba, Recovecos.
- EVANGELISTA, Rubén (2017): *Historia del Cancionero Folklórico Contemporáneo de La Pampa*, 2a Edición Revisada, Santa Rosa, Fondo Editorial Pampeano.
- EVANGELISTA, Rubén y CARPIO, Alberto (1997): *El folklore musical de La Pampa aplicado en las escuelas*, Santa Rosa, Subsecretaría de Coordinación del Ministerio de Educación de La Pampa.
- FALÚ, Juan (2011): *Cajita de música argentina*, Compilado por Ximena Martínez, coordinado por Marcela Mardones, 1ª edición, Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación.
- FOUCAULT, Michel (2002): *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI
- FRITH, Simon (2001): “Hacia una estética de la Música Popular” en CRUCES VILLALOBOS, Francisco (ed.) *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta. pp. 413-436.
- GODOY, Julieta. (2008): “El cuarteto cordobés como modo de conformación identitaria” en *Revista Borradores* (Universidad Nacional de Río Cuarto) VIII-IX. pp. 1-6.
- HERNÁNDEZ SALGAR, Óscar (2012): “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música” en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 7, n° 1, pp. 39-77.
- LÓPEZ-CANO, Rubén. (2007): “Musicología manual de usuario”. Texto didáctico. <http://www.geocities.ws/lopezcano/Articulos/Musicologia.pdf> [Consultado: 28 de abril de 2020]
- PELINSKI, Ramón (2000): “Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música” en *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Madrid, Akal. pp. 163-175.

- PELINSKI, Ramón. (1995): "Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: los modelos de J. Blacking y S. Arom" en *TRANS Revista Transcultural de Música* 1. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/298/relaciones-entre-teoria-y-metodo-en-etnomusicologia-los-modelos-de-j-blacking-y-s-arom> [Consultado: 7 de abril de 2021]
- PUMILLA, Juan C. y EVANGELISTA, Rubén R. L. (2015): *Cancionero de los ríos* Santa Rosa Cámara de Diputados de la Provincia de La Pampa.
- REVILLA GÚTIEZ, Sara. (2011, enero): "Música e identidad: adaptación de un modelo teórico" en *Cuadernos de Etnomusicología SIBE* 1. pp. 5-28. <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-n-1.pdf> y en <https://www.researchgate.net/publication/266373748> [Consultado: 1 de mayo de 2021]
- SAMAJA, Juan Alfonso. (2004): *Epistemología y metodología: elementos para una teoría de la investigación científica*, 3^o ed., 4^o reimp., Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- SÁNCHEZ, Octavio. (2009 [2004]): *La Cueca Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y sociocultural*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza: Biblioteca Digital SID-UNCuyo. http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2764/tesissanchez.pdf [Consultado: 29 de abril de 2021]
- SANTANA DE KIGUEL, Delia y otros (2000): "Ámbito pampeano y región patagónica" en *Música tradicional argentina. Aborigen – Criolla*. Buenos Aires. Magisterio del Río de la Plata. pp. 85-112. <https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/pdf/El%20cuarteto%20cordobes%20como%20modo%20de%20conformacion%20identitaria.pdf> [Consultado: 29 de abril 2021]
- SISTI, Roberto. (2004, noviembre): "Los caminos en el folklore del noroeste argentino: Geografía cultural" en *Invenio*, 7(13), pp. 55-62. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87713705> [Consultado: 29 de abril de 2021]
- TAGG, Philip (2009): *Musical learning: epistemic diffraction or Integration* (video con subtítulos en español por Laura Jordán). Universidad de Villa María-Córdoba. <http://www.youtube.com/watch?v=ITJwnh0zgVs> [Consultado: 18 diciembre de 2012]
- TAGG, Philip (22 de junio 2004): *¿Para qué sirve un musema? Antidepresivos y la gestión musical de la angustia* [Conferencia]. V Congreso de IASPM-LA, Rio de Janeiro, Brasil. Traducido por Antonio Moreno. <https://www.tagg.org/articulos/xpdfs/paraquesirveunmusema.pdf> [Consultado: 18 diciembre de 2012]
- VILA, Pablo (1996): "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones" en *TRANS Revista Transcultural de Música* <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones> [Consultado: 18 diciembre de 2012]
- ZABZUK, Sylvia. Entrevista concedida por Zoom. General Pico, 15 de marzo de 2021.
- ZABZUK, Sylvia. Entrevista concedida por Zoom. General Pico, 11 de junio de 2021.

NOTAS

- 1 Los textos citados por el autor son:
 - FRITH, Simon (1996): "Music and identity" en HALL, Stuart y DU GA, Paul, eds. *Questions of cultural identity*, Londres, Sage Publications, pp.108-127.
 - VILA, Pablo (2001): "Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales" en OCHOA, Ana María y CRAGNOLINI, Alejandra, coords., *Cuadernos de Nación. Músicas en Transición*. Bogotá: Ministerio de Cultura. pp. 15-44.
 - TAGG, Philip. "Introductory Notes to the Semiotics of Music". [En línea]. 1999. <http://www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf> (Acceso: 15 de marzo de 2011).
- 2 Los textos citados por la autora son: MIDDLETON, Richard 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press; FRITH, Simon. 1990. "What is good music?" en *Canadian University Music Review* 10/2, *Alternative Musicologies* (SHEPHERD, John, ed.), pp. 92-102; SHEPHERD, John. 1994. "Music, Culture and interdisciplinarity: reflections on relationships" en *Popular Music* 13, pp. 127-141; STOKES, Martin. 1994. "Place Exchange and Meaning: Black Sea Musicians in the West of Ireland". En *Ethnicity, Identity and Music*. Martin Stokes: 97-115. Oxford: Berg; VILA, Pablo. 1996. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 2 [Consultado el 12 de mayo de 2010].

- 3 Zoom fue la alternativa tecnológica para poder efectuar las entrevistas, ya que al momento de realizarlas nos encontrábamos atravesando restricciones de circulación debido a la pandemia COVID-19, y ambas compositoras residen en la ciudad de Santa Rosa, mientras que la entrevistadora vive en General Pico.
- 4 Evangelista, R. (2020, mayo 10). “Cancionero de los ríos”, una obra poética musical de La Pampa. Entrevista emitida por Radio Nacional. <https://www.radionacional.com.ar/cancionero-de-los-rios-una-obra-poetica-musical-de-la-pampa/>