

FOLKLORE MUSICAL DE ADSCRIPCIÓN PATAGÓNICA: ARTICULACIÓN ENTRE DISCURSO MUSICAL E IDEOLOGÍAS CONTRASTANTES

Marta Andreoli

Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla. Buenos Aires

martaandreoli@yahoo.com.ar

Resumen: Toda representación restituye de modo simbólico algo ausente como repuesta a *sistemas simbólicos sancionados*, se puede considerar que ante un “Folklore Argentino”, representación social reificada en los años sesenta, surgió en los músicos patagónicos la necesidad de responder lateralmente desde una nueva representación social en la música folklórica. Considerando que “la representación es tanto renaciente (por la cognición) como innovadora (por la relación)” (Gutiérrez Alberoni, 2004: 2) es posible esbozar que los músicos patagónicos recurrieron a los géneros musicales tradicionales de sus lugares de procedencia para relacionarlos con algunos constructos sonoros identitarios de la cultura mapuche. Estas invenciones han producido otros géneros musicales que al decir de sus cultores son “diferentes”, “propias”, y “profundas”, y “no quieren ser escuchadas por el resto del país”. Así, estamos ante la génesis de un repertorio musical de adscripción patagónica que sigue consolidándose y logrando autonomía, entre las rupturas y continuidades sonoras, que los músicos eligen expresar y difundir en los festivales regionales y a través de producciones musicales independientes.

Palabras claves: Imaginario social/ músicos/ género.

Introducción

Este trabajo surgió como una primera respuesta a la falta de bibliografía sobre la música folklórica en la Patagonia Argentina. ¿La no existencia de referentes textuales sobre la misma implicaba la no existencia del folklore patagónico? Esta pregunta ha resonado en mí desde la puesta en marcha de este proyecto. Para poder responderla se hizo necesario definir los alcances de los conceptos: región patagónica, folklore y género.

Al mismo tiempo comencé a realizar las entrevistas a los músicos patagónicos. Cada contacto llevado a cabo hasta el momento se generó en forma directa con los mismos quienes respondían interesados a mi solicitud de entrevista.

De la organización temática de sus respuestas nació esta ponencia que intenta hacer visible en forma textual algunos aspectos relevantes de la relación de los músicos con la música de raíz folklórica en la Patagonia.

Alcances de los conceptos

Actualmente, la Región Patagónica contiene a las provincias de Neuquén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz, Tierra del Fuego, y el territorio Nacional de Antártida e Islas del Atlántico Sur. Las Provincias fueron declaradas como tales a mediados del siglo XX.

Desde principios del siglo XX, el gobierno nacional había resuelto llevar a las entonces gobernaciones patagónicas diferentes corrientes migratorias, galeses, ingleses, correntinos, mendocinos, chilenos, santiagueños, jujeños, salteños, cordobeses. Estas migraciones realizadas de acuerdo a las posibilidades laborales que se les ofrecían, en disímiles períodos históricos de planes de desarrollo para la región, se realizaron después de finalizadas las campañas de exterminio de los nativos. Es decir, que este

territorio “vaciado” comenzó a recibir nuevos habitantes que traían su propia historia, donde la experiencia musical tenía un lugar particular. Llegaban trabajadores para las empresas petrolíferas, carboníferas, pesqueras, ferroviarias, etc. y por otro lado se creaban regimientos militares. Tanto obreros como soldados trasladaban consigo formas musicales que los representaban como personas de un lugar determinado frente a los “otros” también recién llegados.

En el caso de los entrevistados, la música a la cual sus familias o ellos mismos adherían tenía que ver con los géneros de raíz folklórica percibidos, en esta nueva ubicación geográfica, especialmente a través de radio Nacional.

Este estudio subraya las maneras diversas en que los músicos han construido su relación vital comunicativa donde los géneros musicales folklóricos les permitieron relocalizar sus saberes tradicionales para comunicar una identidad naciente.

Esa construcción se instala a la par de otras construcciones regionales que alrededor de la década del 60 también se perfilan en otras partes del país.

A saber, un grupo de vecinos de Cosquín interesados en incentivar la economía local y promover el turismo organizan en el año 1958 la Primer Semana de Cosquín, logrando con tanto éxito que en 1963 el presidente de la nación decretara con fuerza de ley la “Institución de la semana nacional del folklore de Cosquín”. A partir de entonces, ese festival será tenido en cuenta como el mensaje sobre los comportamientos folklóricos que la Nación Argentina espera de sus ciudadanos.

Este hecho no es menor en la consideración de algunos de los entrevistados porque les sirve de apoyo para resignificar sus producciones musicales a la luz de aquellas establecidas en Cosquín.

Teniendo en cuenta que el género es una categoría, una manera de establecer características de un modelo que alberga variaciones siempre percibidas como integrantes de ese modelo. Los músicos que componen y reinterpretan el repertorio folklórico patagónico en tanto categoría genérica, plantean discusiones entre la legitimación de las tradiciones inventadas como “esas cosas nuevas” loncomeo, chorrillera, cordillerana, kaani y las tradiciones más enraizadas como la milonga y la polka. Más las relocalizaciones regionales de otras manifestaciones como triunfo, gato, zamba, chacarera, candombe, bailecito, tonada, retumbo, ranchera, huellas, chamarritas.

Son precisamente esos diálogos los que me han llevado a tratar de explicitar como las personas entrevistadas han ido desarrollando variaciones dentro de esta categoría “folklore de adscripción patagónica” sobre la presencia manifiesta de ideologías contrastantes.

Toda ideología compromete ideas que se vuelven acción, en este caso, acción musical. Los músicos comprometidos en su acción tienen la intención de expresar sus formas de configurar su mundo ante dos tipos de configuraciones. Por un lado, se enfrentan desde su percepción regional la Patagonia experimentada-la Patagonia observada. Por otro lado, complementario, las tramas internas que focalizan formas de relacionarse y explicitarse desde la misma producción musical.

Las ideologías contrastantes 1: Patagonia experimentada-Patagonia observada

Los actores sociales, sujetos de cognición y de reinterpretación de sus saberes adquiridos en sus regiones culturales de procedencia se han planteado y se continúan planteando el sentido de hacer música desde su imaginario social instituyente: Patagonia experimentada en respuesta al imaginario social instituido: Patagonia observada

Cornelio Castoriadis ha definido imaginario social instituido:

(...) a la urdimbre de significaciones sociales eficaces que mantiene la unidad social. Este magma de significaciones es producido socialmente por creación y establece para cada sociedad que es el Estado, que es el hombre, que es la mujer, que es un niño, que es el folklore. Pero además de lo instituido encontramos el imaginario social radical que refiere a lo instituyente. Es aquello que va creando nuevas significaciones o bien se planta críticamente frente a antiguas significaciones y propone un cambio en las mismas. Las sociedades democráticas se caracterizan por esta particular dialéctica instituido-instituyente. Cada ámbito produce un universo de representaciones particulares de este imaginario social. Esta trama de significaciones designa tanto aquello que es propio de ese campo como también las reglas de juego que hacen posible su particular dialéctica persistencia-posibilidad de cambio (Adamson, 2000: 6).

El imaginario social instituido entonces se sostiene en una denominación Patagonia observada la que se desprende de las políticas económicas nacionales que han determinado a la región patagónica como espacio geográfico de extracción de recursos naturales. Como lo expresa el informe de Ma. Florencia de Lorenzo:

Es difícil imaginar que este extenso territorio, en su mayor parte despoblado, sea el que aporta el 85 % del petróleo del país, el 88 % del gas, aproximadamente el 57 % de la energía hidroeléctrica y el 100 % del carbón, sin mencionar la producción de aluminio.

El 62 % del total de las capturas pesqueras se desembarcó en puertos patagónicos y [...] A esta serie de datos que ilustran el potencial de la región, podría agregarse el avance en la generación de energía eólica; la inversión que puede representar un adecuado plan de forestación; la implementación de una exitosa gestión ambiental; el desarrollo de una eficaz política turística; o el fomento de la actividad minera.

Pero eso no es todo. Se ha observado últimamente una serie de alternativas que pueden diversificar aún más la producción y que demuestran el potencial todavía inexplorado de la región” (De Lorenzo, 2005:1).

Denominación Patagonia observada culturalmente omitida desde el imaginario social instituido por los ámbitos académicos, estudiosos del folklore nacional y de la música popular como por ejemplo en la voz Argentina del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

Denominación Patagonia observada históricamente destinada a ser el aparente desierto impuesto por las conquistas avasalladoras sobre las culturas originarias del siglo XIX y XX. Concepto “desierto” remarcado por los indicadores del INDEC que han demostrado siempre una baja densidad de población con respecto al resto del país.

Ante estos aspectos entre otros, los músicos patagónicos pertenecientes a familias originarias, u oriundas de otras provincias o de países limítrofes que han migrado a las diferentes micro regiones por razones laborales, en busca de un espacio de desarrollo personal, conocedores de este pensamiento económico, cultural y poblacional derivado de las políticas nacionales, han ido construyendo desde 1960 aproximadamente un ideario patagónico musical en respuesta al “olvido” que subrayó el compositor Marcelo Berbel diciendo: “¿Por qué debería no olvidarse la cultura patagónica si hemos dejado que se llevaran el petróleo, el gas, la corriente eléctrica, el oro, la plata, la carne?”.

Eduardo Paillacán asume:

(...) el canto que nosotros llevamos dentro tiene que ver mucho con nuestra vida propia, con nuestro testimonio, las canciones son testimoniales y nadie escapa a esta realidad tan fuerte que hace 100 años atrás ha ocurrido al pueblo tehuelche y al mapuche” “Y hasta que la historia no reivindique esta cuestión del genocidio nosotros tenemos que seguir cantando y sobre todo que está a la vista cualquiera que busca un poco estas tierras están siendo miradas por los grandes capitales del mundo. Una mirada saqueadora no cariñosa. Esta es la última parte de América a la que le van a sacar el corazón. Y eso es lo que canta la canción nuestra una canción llena de cariño, de amor, de paisajes, de voces, es inconfundible. La música de la patagonia tiene sus buenos años, tiene su buena diversidad y tiene su buena postergación. Yo conozco la urbanidad, la dureza de la urbanidad, la indiferencia. Cosas que se van gestando en las grandes ciudades. La indiferencia, la comunicación empieza a bajar a peuma cero. Entonces ni hablar de peuma neuhen que vas a hablar de eso, no tiene cabida. Por suerte nosotros hemos nacido para cantar. A través del canto me convierto en un comunicador social. Y a través del canto puedo encontrarle el sentido al por qué haber nacido. Entonces puedo sentirme útil y aplicar todo el conocimiento de oficio para la humanidad en general para el que quiera escuchar, mapuche o (habitante) de toda América. Es para todos, para la armonía, para vos, para todos.

A lo que Eduardo Guajardo agrega: “Música patagónica es todo lo que se hace en la Patagonia, es un mestizaje de las migraciones internas y externas y de los pueblos antiguos. Es una construcción permanente en diversidad y heterogeneidad ideológica.”

Marisa Serrano explica: “La mayoría de los cantautores patagónicos tienen letras muy fuertes que cuentan de las cuestiones sociales, históricas”.

Estos testimonios apuntan en primer lugar hacia el contenido de la poética del repertorio como producción del imaginario instituyente. El mensaje por el cual se reconstruyen símbolos. El mensaje que los compositores van a articular con la forma musical canción sobre especies folklóricas migradas ya instituidas que conviven con sus cultores en la región. Y como una línea de continuidad hasta la fecha tal sentido se recupera y se rehábilita en los intérpretes y creadores más jóvenes, porque, como se refleja en la editorial de la Revista Digital La Barda:

(...) tomar conciencia de cuál es ese lugar es empezar a cambiarlo, a mejorarlo, a recrearlo desde algún sueño y reconstruirlo desde adentro. Y de no contribuir a la idea esa de que el sur es siempre el fin de todas las cosas, la vía muerta de los ferrocarriles, los últimos, los que cierran y apagan la luz.

La Radio, nexos comunicadores

A los propios saberes de los migrantes llegados a la Patagonia se sumó el nexo comunicador del “pensamiento nacional”: Radio Nacional.

Marisa Serrano de Esquel recuerda: “Escuchaba lo de acá y la música del norte, del litoral. Mi papá es de Entre Ríos. Yo también me crié cantando guarañas y lo que es el folklore nacional con los cassettes de mi papá. También escuché a los Hermanos Berbel cantando cosas nuestras.”

Eduardo Guajardo desde Río Turbio advierte:

(...) a través de la repetidora LR18 llegaba toda la música del norte. Mi madre había venido de Chile, así que llegaban los boleros. Mi viejo era mendocino y cantaba sus cuecas y tonadas. Luego mi padre adoptivo era de Neuquén como mucha gente de aquí y se juntaban en las fiestas religiosas a cantar todos los cantores y cantoras de Neuquen.

La radio trajo en diferentes décadas la consideración sobre la definición de la música folklórica y cuál era el peso del Festival de Cosquín como escenario de lanzamiento hacia las productoras de Buenos Aires. Además de la reubicación del artista como representación exitosa de las manifestaciones folklóricas.

Escribe Chele Díaz que en los pequeños centros urbanos los artistas que venían de Buenos Aires y La Pampa compartían con los artistas locales los espacios de peñas y encuentros folklóricos. Así personas destacadas en la radio que ya habían grabado un disco como José Larralde y Eduardo Falú empezaban a interesarse por los músicos locales. Se comenzó a desarrollar la idea de que los discos propios podrían llegar a otros espacios físicos como a ellos habían llegado los repertorios de otras regiones del país. Y se creó la necesidad de competir con el norte creando festivales folklóricos representativos de la región como el Festival Nacional Austral de Pico Truncado. Al que se fueron sumando otros festivales en algunas de las veintidós micro regiones como el del Alto Río Perci.

Relata Héctor Raúl Osses con respecto a la organización del 1er Festival de Pico Truncado:

A mí me tocó crear las bases de ese concurso, era crear un escenario donde se pudiera expresar la gente patagónica porque no lo teníamos. El festival logró impulsar la creación del nuevo repertorio porque no íbamos a cantar siempre «La pasto verde» de Marcelo Berbel.

Las ideologías contrastantes 2: Las tramas internas

Las figuras visibles para el norte, dimensionado desde la latitud sur argentino vivido, son también discutidas por los músicos. Por un lado, aceptan que de alguna manera los músicos nominados embajadores y representantes a nivel nacional hacen que los medios se ocupen del “nosotros”. Pero también saben que son sólo flashes sin continuidad en la información musical del imaginario instituido *Patagonia observada*

Actualmente los protagonistas reflexionan sobre el espacio creado musicalmente y distinguen diferentes redes sonoras teniendo en cuentas a los músicos que lideraron desde 1960 hasta hoy el imaginario instituyente *Patagonia experimentada*.

De acuerdo a los testimonios orales y escritos he trazado tres redes musicales que pueden o no coincidir con espacios geográficos delimitados en provincias. Estas redes están planteadas a partir de la construcción argumental que articulan los músicos con la construcción del discurso musical.

La red sonora que se genera en Neuquén contiene a Marcelo Berbel, Milton Aguilar, Hugo Berbel, Néstor Berbel, Marité Berbel y Edgardo Lanfre. Unos y otros dentro y fuera de esta red reconocen en Marcelo Berbel al creador del loncomeo neuquino, un género musical inspirado en la creación de Carlos Di Fulvio de quien Casamiquela ha señalado: “Di Fulvio no se había propuesto la creación de un género musical nuevo pero otros autores, al aceptar el nombre y difundirlo lo hicieron por él”.

Se sumarán a esta red desde la provincia de Buenos Aires las reinterpretaciones de Marta Pirén, Ricardo Parada y las creaciones de José Larralde.

Marta Pirén resume:

Vos escuchás un tema de Marcelo Berbel dedicado a saber quién es a conciencia el mapuche de la patagonia, qué le hicieron, por qué llegó a casi su fin, y ahora está renaciendo desde sus cenizas. Un *Yapay peñi* o un *Quimey Neuquén* no se puede bailar como un loncomeo mapuche pero si se puede hacer saber que es una adaptación contemporánea, que tiene lugar en las etnias donde nacieron.

Además de loncomeos, estos músicos han producido retumbos, rancheras, polcas, gatos, zambas, milongas.

Otra red sonora está contenida en la zona de Epuyén, Chubut hasta el sur de la Provincia de Buenos Aires la incorpora el trabajo de Chele Díaz quien señala a Abelardo Epuyén y a Valeriano Avilés como creadores e intérpretes de la nueva canción patagónica. En esa línea puedo ubicar al citado Chele Díaz, Néstor Martínez, Cholo Barriga, Angel Hechenleitner, Eduardo Paillacán quien suma a sus trabajos las creaciones de Lito Gutiérrez creador de variaciones de loncomeos que voy a denominar por ahora chubutanos.

Recibimos para esta distinción el aporte de Andrés Grimsditch, Eduardo Paillacán y Alejandro Pereira quienes discernen diferencias compositivas entre los neuquinos y los chubutanos.

Desde Santa Cruz se sumarán Héctor Raúl Osses con su “canto fundamento” y actualmente Eduardo Guajardo oriundo de Río Turbio.

En esta red se rescata la figura de Abelardo Epuyén y su arraigo en la milonga. Cholo Barriga es quien define su continuidad: “Representamos el pago, hacemos letras de la región, paisajísticas, cuecas cordilleranas, milongas. Quedó por Abelardo y Jaime Guajardo el respeto por la milonga y el estilo, distinta de la milonga pampeana”.

Angel Hechenleitner sintetiza:

Lo que se va a difundir en la Patagonia es la mazurca y la milonga. Carmen de Patagones con más de doscientos noventa y seis años es una puerta por la que se

van a difundir esas músicas. Nosotros queremos expresar nuestro acervo, nuestras pertenencias. Tanto en acordeón como en guitarra se escuchan polcas, rancheras, milongas entre la cordillera y el sur de la provincia de Buenos Aires.

Héctor Raúl Osses se incluye con las siguientes consideraciones

(...) hasta que yo empecé a componer, el canto patagónico era más bien de paisajes, de cuecas, zambas, loncomeos y retumbos. Y cuando yo entro a componer entro con lo social, con la canción con fundamento, la canción con habitantes. Como dice un amigo mío vos componés milongas y sus variaciones.

Eduardo Guajardo de dos generaciones posteriores a los nombrados prefiere correrse de la categoría folklore para definirse como músico popular.

Queremos que lo que hacemos les sirva a los otros. Las crónicas de la memoria hacerlas con basamento histórico. Cuando uno anda un camino no diría alternativo sino alterativo de las culturas oficiales, de esto que nos imponen desde los grandes medios como dice Julio Leite, uno empieza a creer ya no en el latifundista de las palabras sino en el ovejero de las letras.

Eduardo Guajardo ha compuesto entre otros bailecitos, chacareras, cuecas, candombe, zamba.

Una tercera red a cargo de Hugo Giménez Agüero de Santa Cruz, hoy en Rawson y Oscar Payaguala en Comodoro Rivadavia.

Hugo Giménez Agüero ha generado cientos de producciones musicales y sostiene: “mis temas tienen identificación regional con los tehuelches. Santa Cruz tiene su personalidad definida, ya tiene su kaani, su chorrillera, que yo he creado”

Este compositor incluye dentro de su repertorio géneros como milonga andina y aires de malambo.

Conclusiones

Los géneros musicales son sistemas simbólicos que pueden ser alterados o no en su desarrollo, exposición y reexposición, en sus pies binarios o ternarios, en el contrapunto entre dos y tres tiempos. Y no son folklóricos por esto, sino por el entramado sociomusical que construye y expresa la experiencia de las personas. Algunos géneros se destacan en la percepción urbana por sobre otras como en el caso del loncomeo. Y algunos intérpretes también se destacan sobre otros por la posibilidad de grabar sus discos y de acceder a los lugares masivos de difusión. Si sólo habláramos de lo que se destaca en los medios gráficos y radiofónicos nos quedaríamos del lado del imaginario instituido que remite a la sección folklore en las bateas de las disquerías en la ciudad de Buenos Aires y mi propuesta es seguir profundizando en el imaginario sonoro instituyente que complementa y se contrasta con aquel.

Por lo expuesto hasta aquí los músicos folklóricos patagónicos nacieron como tales a la luz de las migraciones internas y sonoras mediatizadas, comprendiendo una forma distinta de percibir el folklore como se había conocido hasta entonces.

Dentro de las redes sonoras trazadas, los músicos se expresan desde y con milongas, zambas, chacareras, candombes, triunfos, cuecas, polkas, tonadas, huellas, rancheras, chamarritas, gatos, retumbos, cordilleranas, loncomeos, kaani, chorrilleras y canciones creando un espacio sonoro que se instituye desde un sentido fundacional en la región.

La movilización de lo local como estrategia para transformar la relación entre lo público y lo privado es una característica del mundo moderno. “Las palabras de los otros” siempre han tomado parte en “la construcción simbólica de la modernidad”, sujetas, generalmente, a jerarquizaciones que limitan o silencian su derecho a expresión (Ochoa, 2003: 91).

A través de esta escritura he intentado mostrar la movilidad ideológica dentro de la dinámica cultural, para “prestar atención al valor del grupo en función del sistema social, su relación con el contexto, sus integrantes y la posible participación en distintos grupos folklóricos” (Blache, 2002: 142), para comprender como se renegocian y complementan desde lo sonoro musical lo instituido y lo instituyente sonoro bajo la denominación de folklore patagónico.

Los protagonistas han dialogado con encuentros y desencuentros. Todos coinciden con una reflexión con sentido de construcción a partir de 1960. Esto no ha sido un hecho caprichoso o aislado, sino nació como respuesta a otros movimientos locales y nacionales que estaban influenciados por los vaivenes de la incipiente popularización de las políticas culturales estatales y de los medios de comunicación.

Estos músicos sintieron la necesidad de expresarse como sujetos locales para referir a una realidad propia en tanto paisanos o vecinos de los paisanos sin voz, no alcanzaba con describir fisonomías, había que reflejar a los viejos y nuevos habitantes de un lugar “vaciado” para que el imaginario de la patagonia observada empezara lentamente a modificarse.

Bibliografía

Adamson, Gladys

“Sujetos e interacción social en la marginación en América Latina”

<http://www.caece.edu.ar/investigacion/documentos> [Consulta: 5-7-05]

Aranda, Raúl, 1998.

“Los conflictos de la música popular en la Patagonia”. En copias de *Actas XII Jornadas Argentinas de Musicología*. INMCV

Blache, Marta. 2002.

“Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual”. En *Historia y Estilos de Trabajo de Campo en la Argentina*. Corrientes: Ed. Antropofagia.

- Casares, Emilio. (ed.)
 “Voz Argentina”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 1998
 Madrid: SGAE/1999 Voz Mapuche. Madrid, SGAE/INAEM INAEM
- Carrizo, Luis. 1998.
 “Cornelius Castoriadis (1922-1997) El Filósofo de la Imaginación Social”. En
Separata de Revista de Educación y Derechos Humanos (SERPAJ)
Cuadernos para docentes – Noviembre.
- De Lorenzo, Ma. Florencia
 El incierto rumbo de las economías regionales. www.uca.edu.ar
 [Consulta: 12-7-05]
- Díaz, Chele. 2003.
Los que cantaron antes. Apuntes sobre la música y el canto en Esquel.
 Esquel: Editorial Musiquel.
- García Canclini, Néstor. 2002.
Latinoamericanos buscando lugar en este siglo. Buenos Aires: Paidós.
- Gutiérrez Alberoni, J. D. 2004.
 “La teoría de las representaciones sociales y sus implicaciones
 metodológicas en el ámbito psicosocial”. www.dinarte.es
 [Consulta: 20-12-04]
- Hobsbawn, Eric y Ranger, T. (eds). 1983
The Invention of Tradition Cambridge: Cambridge University Press
- López Cano, Rubén. 2002
 “Favor de no tocar el género”. En *VII Congreso de la SibE*
<http://www.geocities.com/lopezcano> 10-08-05
- Mora, Martín. 2002.
 “La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici”. En *Athenea*
Digital, n° 2 otoño .
- Montero, Maritza 1998.
 “De la historia de vida al análisis del discurso. Reevaluación de la
 metodología evaluativa en el campo psicosociológico”. En *Nuevas*
alternativas Metodológicas en Ciencias Sociales y Políticas. VI Seminario,
 Universidad Central de Venezuela.
- Ochoa, Ana María. 2003.
Músicas Locales en tiempos de globalización. Buenos Aires: Grupo Editorial
 Norma.
- Ochoa, Ana María ; Cragolini, Alejandra (coords). 2001.
Cuadernos de Nación. Músicas en transición. Colombia, Ministerio de
 Cultura
- Portorrico, Emilio Pedro. 1997

Diccionario Biográfico de la música argentina de raíz folklórica. Buenos Aires: Ed. del Autor.

Músicos entrevistados:

Marta Pirén (Buenos Aires)

Eduardo Paillacán (Esquel)

Marisa Serrano (Esquel)

Angel Hechtleiner (Carmen de Patagones)

Raúl Héctor Osses (Buenos Aires)

Hugo Giménez Agüero (Rawson)

Cholo Barriga (El Maitén)

Eduardo Guajardo (Río Turbio)

Andrés Grimsditch (Buenos Aires)

Néstor Martínez (Esquel)

Alejandro Pereira (Bariloche)