

El *kultrún* en la construcción de la neuquinidad. Apropiación y folclorización

Sebastián José Apezteguía Risso*

Resumen

La invención de un folclore neuquino (y por extensión patagónico) asumida por Marcelo Berbel como máximo exponente, en simultáneo y como parte del proceso de construcción de la neuquinidad y del “boom del folclore” a nivel nacional, se realizó a partir de una serie de apropiaciones a las culturas mapuches entre las que se cuenta su instrumento más significativo: el *kultrún*. Esta apropiación significó además un proceso de resignificación y recontextualización del propio instrumento, que pasó sin escalas del contexto ritual al escenario, y que debió desprenderse de gran parte de su profunda significación para convertirse en un “instrumento de percusión” al servicio de otros loncomeos. En este trabajo intentaremos abordar este proceso desde una perspectiva crítica, atendiendo a las vinculaciones entre música, identidad y política.

Palabras clave: Marcelo Berbel, Movimiento Popular Neuquino, mapuche, indigenismo, identidad, política.

The *kultrún* in the construction of “neuquinidad”. Appropriation and folklorization

Abstract

The invention of a neuquianian folklore (and, more extensively, from the Patagonian region) – undertaken by Marcelo Berbel (as its most prominent figure) simultaneously with, and as a part of, the process of construction of neuquinidad and the “boom of folklore” nationwide–, was done by appropriating features of the Mapuche culture; among them its signature instrument: the *kultrún*. This appropriation entailed a process of resignification and recontextualization of the instrument itself, which went an ongoing transition from its original ritual context to the stage; leading to a significant loss of meaning, and simply becoming a “percussion instrument” to be used by other loncomeos. In this article, we attempt to understand and analyze this process from a critical standpoint by drawing attention to the links between music, identity, and politics.

Keywords: Marcelo Berbel, Movimiento Popular Neuquino, Mapuche, indigenism, identity, politics.

* Maestro de Música egresado de la Escuela de Arte nro. 501 de San Nicolás (Bs. As.) y estudiante avanzado de la Licenciatura en Teoría y Crítica de la Música, de la Universidad Nacional del Litoral.

Introducción

Marcelo Berbel (1925-2003) es considerado uno de los músicos más importantes de la Patagonia argentina. Además de ser reconocido por su extensa obra como autor y compositor, es quien dio impulso a los dos géneros más representativos del folclore neuquino. Uno de estos, el loncomeo, se construye a partir de algunos rasgos vinculados al pueblo mapuche, habitantes ancestrales del territorio y portadores de una gran cantidad de prácticas sonoro-musicales. Este proceso de apropiación y folclorización de elementos de la música mapuche incluye a su instrumento más significativo: el *kultrún* que, despojado de su carácter de objeto-símbolo en su contexto original, pasó a cumplir una doble función: como instrumento de percusión y como marca de autenticidad. Al mismo tiempo, el contexto sociopolítico demandaba elementos propios para la definición de una identidad genuinamente neuquina.

Partiendo desde la puesta en diálogo de diversas fuentes bibliográficas y documentales, propongo un recorrido que nos ayude a comprender cómo se construye el vínculo entre el *kultrún* y la neuquinidad. Para tal fin, en primer lugar, nos acercaremos conceptualmente a la neuquinidad desde la mirada de las Ciencias Sociales y al *kultrún* desde la Musicología; para luego enfocarnos en la obra de Marcelo Berbel, atendiendo particularmente a los procesos de apropiación y folclorización del *kultrún*. En este sentido, analizaremos las primeras cuatro producciones discográficas asociadas a los hijos de Berbel¹ desde lo sonoro-musical, pero también desde los elementos paratextuales: portadas, contraportadas, etc.; y metatextuales: un relevamiento de sus apariciones en la revista *Folklore*. Por último, la referencia al *Himno Provincial* nos servirá para comprender el alcance y la dimensión que ha adquirido el *kultrún* como uno de los elementos sonoros más representativos de la neuquinidad.

La neuquinidad

En Neuquén tenemos una característica que nos distingue del resto del país –al menos de las provincias centrales–: la identificación provincial es casi tan

¹ Marcelo Berbel nunca pudo dedicarse a la interpretación de sus obras debido a una afécción en las cuerdas vocales; es por esto que sus hijos, Néstor, Hugo Marcelo y Marité, cumplieron con esta tarea, siempre acompañados y guiados por la figura de su padre. La primera formación del dúo “Los Hermanos Berbel”, integrada por los hermanos varones, se vio súbitamente alterada por la temprana muerte de Néstor, sucedida al poco tiempo de la grabación del primer LP. Luego del intento de Hugo de continuar como solista, el dúo volvió a formarse con la incorporación de Marité, en lo que resultó ser su formación más prolífica y reconocida.

importante como la nacional. Cantamos el *Himno Provincial* en todos los actos oficiales, luego del *Himno Nacional*, y en todas las instituciones flamea la bandera neuquina apenas un poco abajo de la Bandera Nacional. Pareciera ser que somos en primer lugar neuquinos y por transitividad argentinos. Esta intensidad con que se asume la identidad provincial no es el resultado azaroso de un devenir, sino que es producto de políticas planificadas e implementadas por el estado provincial, que desde 1963 ha sido gobernado por un único partido: el Movimiento Popular Neuquino (MPN).

El MPN se constituyó como fuerza política a partir de la proscripción del peronismo. Los hermanos Felipe y Elías Sapag fueron los fundadores del partido, las figuras trascendentales y los iniciadores de una tradición familiar que ha ocupado el poder ininterrumpidamente desde 1963. Una de sus virtudes es haber sabido articular las demandas de un pueblo relegado a nivel nacional y haberse posicionado como alternativa propia de los neuquinos, frente a las vertientes provinciales de los partidos nacionales. Es tal la influencia en este sentido, que los partidos nacionales muchas veces se presentan en la provincia en frentes o alianzas de partidos que incorporan una identificación provincial a su nombre y tienen un discurso fuertemente localista, donde la neuquinidad es algo que no se discute: se defiende.²

Esta necesidad de expresar los intereses provinciales en tensión con los nacionales, que en un principio era genuina, fue potenciada desde el ejercicio del poder como garantía de su propia continuidad. Esto genera una circularidad en la que, por un lado, el partido es la expresión de una necesidad, pero a la vez, en el ejercicio del poder, y para poder seguir siendo expresión política de ese pueblo, necesita profundizar la identificación localista. Este proceso ha sido estudiado en reiteradas ocasiones, dando vida al concepto de neuquinidad:

El foco de la cuestión no es, sin embargo, la “neuquinidad” en sí misma, sino la neuquinidad en tanto sustento significativo de una construcción identitaria de tipo populista subnacional, el Movimiento Popular Neuquino (MPN). Similar, aunque no idéntica, a la idea de “pueblo” (Casullo y Pasetto, 2017: 147).

La neuquinidad es entonces una identidad política, un *nosotros* que se constituye a partir de un territorio, de una emancipación (la provincialización), y de un *otro*

² Frente y Participación de los Neuquinos, Unidad de los Neuquinos, Compromiso Neuquino, son los nombres con que se identificaron a nivel local los principales referentes tanto del Frente de Todos, como de Juntos por el Cambio en las elecciones de 2019.

que es contrario a los intereses de los neuquinos: el centralismo porteño, representado por el Estado Nacional y sus *políticos*.

Pero ese *nosotros* necesita, como toda identidad colectiva, una historia (y un folclore), es decir, una narrativa respecto del pasado que nos proyecte hacia el futuro. Norma García ha destacado el rol de la Junta de Estudios Históricos (JEH) en los primeros años de la provincialización (1966-1976), como narradora principal de la historia oficial del Neuquén, promovida institucional y económicamente por el estado provincial (García, 2008). Sin embargo, también señala que:

No serán solo los “eruditos” con su “proyecto científico” claramente declarado quienes tendrán la pretensión de poder hacer ver y hacer creer. Se sumarán nuevos actores, a través de nuevas mediaciones, a participar activamente de la construcción histórica del presente, como modeladores de sentido. [...] En este proceso, los medios de comunicación y algunas figuras participarán en proveer a la neuquinidad de un marco interpretativo, del cultivo de representaciones y de rasgos culturales con lo que se convierten en medios de influencia de índole ideológica y cultural que desarrollan procesos de demarcación y construcción identitaria (García, 2007: s/p).

Se refiere puntualmente a la radio LU5 como “mediadora expresiva de la neuquinidad” y a “la difusión que le dieron al cantautor Marcelo Berbel y al poeta Milton Aguilar” (García, 2007: s/p).

Quedó así configurada la participación de los distintos actores que inventarían (o imaginarían) la neuquinidad: El MPN, en el ejercicio del poder y al mando de las instituciones como actor principal; los intelectuales tradicionales (historiadores, antropólogos, folclorólogos) fuertemente institucionalizados en torno a la JEH y Direcciones de Cultura; y, por último, otro tipo de intelectuales que si bien establecieron vínculos con estas instituciones y recibieron el apoyo y el reconocimiento estatal, se diferenciaron en la posibilidad de moverse en un marco de mayor autonomía.³ Berbel supo aprovechar muy bien esta posibilidad, mediante las críticas al poder político o simulando una confrontación mayor, que le serviría para desmarcarse de sus relaciones con el oficialismo. Esta actitud

³ En realidad, se puede considerar como una doble dependencia, es decir: como la mayoría de los artistas de la época, el proyecto de Berbel se sustentó económicamente en la venta de discos, las presentaciones en vivo y otros ingresos por derechos de autor. Pero a su vez, necesitó del reconocimiento, la promoción y las eventuales contrataciones que pudiera ofrecer el estado provincial.

pendular,⁴ le serviría (sobre todo desde la mirada centralista porteña) para ser catalogado como un artista *combativo* o *de izquierda*, lo cual sumado a “su conocimiento profundo de la tierra y del hombre que la habita” (D’addario, 2002: s/p) le sirvió para ser considerado como el *Yupanqui* de la Patagonia.

Pero más allá de quiénes le dieron forma, debemos saber sobre la base de qué elementos se construye la narrativa hegemónica de la neuquinidad. Al respecto, Claudio Díaz explicita una serie de preguntas a las que este discurso intentará dar respuesta:

¿Quiénes somos? ¿De qué pasado venimos? ¿Cómo pensamos nuestros orígenes?
 ¿Qué futuro nos espera como colectivo? Pero también ¿Quiénes son los otros que no somos nosotros? ¿Qué tipo de relación nos liga a ellos? ¿Son una amenaza para nosotros? (Díaz, 2019: 6)

De más está decir que las respuestas que se ensayen en la construcción de ese discurso, para ser realmente efectivas, deben ser lo suficientemente amplias, es decir, deben permitirse llegar descriptiva y prescriptivamente a un vasto sector de la sociedad, por eso hablamos de rasgos o características que se fijan como valores a un sujeto representativo idealizado.

Laura Mombello (2005) propone la idea de *mística neuquina* para describir los rasgos distintivos de la neuquinidad que fueron construidos alrededor de dos cuestiones fundamentales:

...la narrativa identitaria local desde una perspectiva hegemónica se ha ido construyendo a partir de su confrontación explícita con el Estado Nacional, y, paralelamente, con la integración forzada o persuasiva de los “otros internos”. En este sentido, el “mapuche” es una de las figuras emblemáticas de lo local, adoptado como marca indexical más que como sujeto de derecho (Mombello, 2005:160)

Además, profundiza acerca de los pilares sobre los que se sostiene la idea de herencia mapuche:

⁴ Tal como señala la historiadora Norma García, Berbel, a pesar de haber sido Convencional Constituyente por el MPN para la redacción de la Carta Orgánica de la Ciudad de Neuquén, en las entrevistas solía expresar: “la política no me va. No estoy afiliado a ningún partido, estoy afiliado a la vida y punto (...). La derecha y la izquierda las tengo para mantener el equilibrio. Cuando caigo para un lado, levanto el brazo opuesto” (García, 2007: s/p).

[El] mundo indígena es una etapa pasada y superada, a la que sin embargo se venera, ya que hace a la especificidad del lugar. Lo mapuche constituye en la “mística neuquina” la referencia a la fijación del origen en un pasado remoto, en un tiempo mítico, cuya supervivencia se trasluce en la reapropiación estetizada y folklorizada de lo indígena (Mombello, 2005: 160).

Esta “reapropiación estetizada y folklorizada de lo indígena” a la que hace referencia tiene en sus manifestaciones musicales dos expresiones fundamentales: el loncomeo y el *kultrún*.

El *kultrún*: ¿un instrumento musical?

Nos encontramos ante una cantidad considerable de bibliografía referida a la música mapuche en general –y respecto del *kultrún* en particular– a partir de la cual reseñaremos algunas de sus características. Nos interesa, sin embargo, poner especial énfasis en las diferencias ontológicas acerca de cómo es percibido un mismo objeto en dos contextos culturales distintos para hacer visible la relación de colonialidad inherente al proceso de apropiación de este instrumento.

María Ester Grebe (1973) realizó uno de los trabajos fundamentales respecto del *kultrún* desde una perspectiva etnomusicológica, atendiendo al contexto y a los aspectos simbólicos del instrumento, y, hasta la fecha, sigue siendo referencia obligada. Es interesante notar cómo la descripción de Grebe identifica al *kultrún* definiéndolo como un *microcosmo simbólico* ya desde el título, y luego como *objeto-símbolo*. En este sentido, le asigna la capacidad “de articular e integrar en un todo realidades heterogéneas; y explicarnos hechos aparentemente paradójicos o contradictorios” (1973: 3). Según Grebe, “en ellos residen, a menudo, las claves para comprender un lenguaje hermético” y de representar “al universo mapuche” (Ídem).

Un breve repaso sobre la forma de seleccionar y presentar la información en el trabajo nos da la idea de cierto diálogo entre la perspectiva académica de la autora, presente sobre todo en las categorías establecidas de antemano (como por ejemplo las referencias a los sistemas de clasificación de Hornbostel y Sachs o el de Schaeffner), y las propias definiciones establecidas por los mapuches.

En el largo espacio dedicado a la construcción del *kultrún*, se observa este tipo de dualidad: por una parte, se describen muy detalladamente aspectos técnicos del proceso de construcción y, por otro, se hace referencia a cuestiones simbólicas propias de la cosmovisión mapuche, como por ejemplo cuando se

introduce la voz de la *machi* en el instrumento antes de colocar definitivamente el parche (Grebe, 1973: 13). Otro ejemplo de esta dualidad (no siempre dialógica) lo podemos encontrar en el momento de describir la simbología del diseño en el parche: si bien se hace una interpretación detallada del aspecto simbólico de estos diseños, se desarrolla bajo el subtítulo *decoración* (Ibídem: 14).

Es destacable el lugar que le dedica a la descripción de las distintas posiciones del instrumento en la ejecución, las disposiciones corporales durante las distintas prácticas de las que participa y la significación que a cada una de estas se le asigna:

Las diversas posiciones del *kultrín* expresan un verdadero lenguaje no verbal de gestos y actitudes corporales. Así, la posición alta presupone exaltación, ascensión cósmica o trance extático; la posición media tranquilidad, relajación o normalidad; la posición baja aplicación o proyección del poder chamánico sobre un ser humano o un objeto material, o bien, conclusión de una canción o danza ritual. En dicho lenguaje de gestos corporales, existen diversos elementos enigmáticos o esotéricos por descifrar que aún permanecen ocultos a la comprensión del no iniciado (Grebe, 1973: 17).

Desde luego que la cuestión musical también tiene su espacio, con un amplio y minucioso despliegue de esquemas rítmicos, análisis de las variaciones de velocidad, elementos de articulación, dinámica, timbre y una detallada descripción de su lugar y función respecto de otros instrumentos en el contexto de ejecución grupal.

Por último, bajo el nombre de “Connotaciones extramusicales” (Ibídem: 24), Grebe hace mención del poder curativo asignado al objeto-símbolo, así como también de su capacidad para mediar la comunicación con el mundo no humano:

Los mapuches sostienen que el *kultrín* posee poderes curativos al ayudar a establecer, junto al canto de la *machi*, los vínculos comunicativos entre el chamán y sus espíritus auxiliares; entre el mundo natural terrestre y el Mundo sobrenatural benéfico. [...] De esta manera, el *kultrín* y el canto de la *machi* se asocian a la salud y al bienestar general, puesto que son antídotos contra la enfermedad (Ibídem: 31).

Valoramos entonces la capacidad de Grebe que, aunque no logra desprenderse de sus propias estructuras ontológicas, llega a contemplar las distintas dimensiones que implica el estudio del *kultrín* en su contexto, dando cuenta de varios aspectos que son propios de la cosmovisión mapuche.

Por otra parte, resulta necesario aludir al debate acerca de la pertinencia de utilizar el término “música” para denominar a las expresiones sonoras del pueblo mapuche. Pérez de Arce (2007), Taboada (2017) y Díaz Collao (2020), cuestionan las perspectivas totalizadoras y homogenizantes, así como la utilización de categorías implantadas. Pérez de Arce es determinante:

En lengua mapuche no existe el equivalente a “instrumento musical” ni a “música”. Para los mapuches, la música existe dentro de un continuo, es parte de un todo donde los diversos ámbitos de la cultura están interconectados entre sí, siendo cada uno indispensable para el otro. Música, instrumentos musicales, baile, canto, poesía y sonidos ambientales forman una unidad de sentido que es nombrada de acuerdo a la ocasión y función (Pérez de Arce, 2007: 83).

Esta unidad de sentido es tan profunda que involucra incluso al idioma *mapudungun*:

Para el mapuche no existe una separación nítida entre lo que llamamos “música” y el resto de sonidos, como tampoco entre el lenguaje hablado y el lenguaje musical. El habla es considerada música por los williche y, a la inversa, para los mapuches la música, incluso instrumental, es una manera de hablar, ya que por lo general los instrumentos “cantan” canciones cuya letra está implícita en el sonido (Ibídem: 80).

En estas observaciones, Pérez de Arce nos invita a pensar algunas problemáticas respecto de la aplicación del concepto música, teniendo en cuenta la imposibilidad de abarcar todo el significado que tiene dentro de la cosmovisión mapuche. Apunta para esto a dos cuestiones: la integración entre los sonidos producidos por los instrumentos y el canto con los sonidos ambientales o naturales (por ejemplo: el sonido del galope de los caballos dentro de la ceremonia del *Nguillatún* es fundamental), y por otra parte una integración compleja entre lenguaje hablado y el lenguaje de los instrumentos.

Díaz Collao (2020), por su parte, agrega a esta diferenciación los sonidos *no humanos* entre los que no solo se encuentran los ambientales, sino que refiere a entidades espirituales que se comunican a través de los instrumentos y de la producción de distintos sonidos (algunos de los cuales solo son oídos por la *machi*). Operativamente, y sin intenciones de saldar lo que denomina “una discusión eterna”, clasifica las investigaciones musicales desde dos

posibles aproximaciones: la de quienes no se incomodan con la utilización del concepto y la de quienes cuestionan su pertinencia. Si bien no se posiciona tajantemente hacia ninguna de estas dos opciones, valora a la segunda porque entiende que “rescata otros mundos audibles mapuches, que en los estudios de esta cultura hasta los años noventa no eran considerados, estos son: el habla y el paisaje sonoro” (2020). Propone que para algunos casos sería pertinente “indisciplinarse y pensarlas a través de otros términos y su propia ontología” (Ídem).

Por último, Barbara Taboada (2017), *Ulkantufe*⁵ e investigadora mapuche, propone diferenciar

el concepto eurocentrista “música”, de aquellas expresiones ceremoniales nativas ancestrales, que son co-creadas a partir de elementos-símbolos sonoros pre-para-americanos, conectores de una memoria sensorial biológica territorial, la cual permite sostener otro orden disidente a lo americano hasta la actualidad (Taboada, 2017: s/p).

Estas formas de acercarse al universo sonoro del pueblo mapuche asumen la compleja tarea de deconstruir ciertos conocimientos validados, formulados sobre bases ideológicas, estéticas y epistemológicas eurocéntricas, y que son, en definitiva, los conocimientos con los que nos pensamos cotidianamente.

El paradigma moderno euro-hetero-antropocentrista, que hace 500 [sic] años irrumpe en nuestro continente, carece de la capacidad de comprender la conexión de nuestras naciones preexistentes con el lenguaje del espacio, de la tierra y la concepción del “Ser” y su “territorio”; provocando un punto de elisión, una grieta por la que brota sangre hasta nuestros días (Taboada, 2017: s/p).

De ninguna manera este trabajo asume la empresa de saldar la disputa acerca de la pertinencia o no de utilizar el término música para las expresiones sonoras del pueblo mapuche, sino que el propósito es observar cómo, en los procesos de apropiación y folclorización del *kultrún*, en el contexto de la invención de una música neuquina, este tipo de cuestionamientos no fueron siquiera imaginados.

⁵ Cantora, cantante.

El proceso de folclorización

Fuera del contexto tradicional mapuche, el *kultrún* formó parte del proceso de construcción de la neuquinidad, y dentro de este, del de la creación de una identidad musical neuquina. Tal como dijimos anteriormente uno de los elementos fundamentales del discurso identitario hegemónico en la construcción de la neuquinidad se sustenta sobre la base de un imaginario de herencia mapuche, lo que nos permite insertar el proceso neuquino en un marco más general. Los estudios acerca de las distintas expresiones del indigenismo, como empresas político-culturales, nos aportan un marco conceptual congruente al caso neuquino, tanto a nivel político como en el plano cultural. Partiendo de la siguiente definición:

De manera muy reductiva y sintética, el indigenismo, como bien dice Zoila Mendoza (2008: 8), es un movimiento que pone al “indio” en el centro del debate. La pregunta que surge en cada contexto geográfico es quiénes lo ponen en el centro del debate y con qué fin (Wolkowicz, 2020: 93).

Podemos identificar en “quiénes” y “con qué fin” las cuestiones centrales a analizar. Para ensayar algunas respuestas sumaremos a lo ya expuesto por Mombello el aporte de Diana Lenton (2010) ya que, según entendemos, responde a las dos preguntas de Wolkowicz:

Tal vez el caso más claro es el de la joven provincia del Neuquén, creada por ley pocos años antes. Su Constitución y sus flamantes leyes aspiraban a colocarla en una posición de vanguardia política, siendo el Movimiento Popular Neuquino (MPN) fundado en 1961 una usina que combinaba exitosamente los principios desarrollistas con los de un neo-justicialismo *aggiornado*. / En relación a la población por entonces denominada araucana, la justicia social y el desarrollo se vistieron de una conveniente folclorización que exorcizaba las prevenciones del pasado mientras concurría con elementos apreciables a una identidad provincial sedienta de marcas que la diferenciarán del resto del pueblo argentino (Lenton, 2010: 91)

El MPN impulsó la realización de encuentros y la conformación de organizaciones como la CIN (Confederación Indígena Neuquina), a la par de una fuerte política de implementación de *reservas indígenas* y constitución de agrupaciones, tendientes a regularizar la propiedad comunitaria del territorio. A pesar de que

Lenton cuestiona la linealidad de los análisis que no consideran la capacidad de agencia de las comunidades mapuches, nos interesa dar cuenta del lugar que ocupan estas políticas en el programa del MPN, y su correspondiente traducción al plano cultural, y específicamente musical.

Por otra parte, resulta necesario caracterizar qué entendemos respecto del concepto de folclorización; para esto Romero Flores nos ofrece, desde una reflexión crítica y en sentido transontológico, un marco interpretativo que lo sitúa como parte del *continuum colonial*. En este sentido el autor postula que la folclorización

es un dispositivo que activa la enajenación de las representaciones y las prácticas desconectándolas de sus historias y procesos locales, produciendo su fragmentación, su discriminación y la selección de algunas, muy pocas, para “envolverlas” con otra estética hasta convertirlas en mercancía. De esta forma, la folklorización se constituye en un dispositivo de dominación orientado en función de los beneficios de un determinado proyecto que responde al patrón global de poder (Romero Flores, 2016:18-19).

Para Julio Mendivil, lejos de constituir un genuino y auténtico interés filantrópico, este proceso es inherente a la conformación y consolidación de los Estados nacionales, convirtiendo al folclore en “un espectáculo de representación política” (2016: 56).

Indigenismo y folclorización son entonces las claves para comprender las políticas culturales llevadas adelante por el MPN durante los primeros años de la provincialización. Nos interesa remarcar la insistencia y los consecuentes esfuerzos que, en este sentido, ha dedicado el partido provincial para despejar cualquier duda respecto de la intencionalidad con que se manifestaron. Pero también, destacar la capacidad que han tenido sus dirigentes para identificar un horizonte de proyección política y llevar adelante su realización. Estas políticas son similares a las que se pueden observar en los procesos constitutivos de los Estados nacionales⁶ y es por esto que hacemos uso de herramientas creadas y utilizadas para el análisis de procesos nacionales para aplicarlas al plano subnacional, siempre con los recaudos necesarios. Considerando que muchas veces es en la escala subnacional donde se pueden cristalizar procesos

⁶ Tomando como referencia el trabajo de Melanie Plesch (2008), podemos observar evidentes coincidencias entre ambos procesos, hasta el punto de poder pensar en una “lógica sonora” de la neuquinidad.

diferenciadores, difíciles de contemplar desde la perspectiva homogenizante del Estado Nación (Briones, 2005).

“Ya tiene canto el Neuquén”

En abril de 1971, bajo este título, la revista *Folklore* daba cuenta de un hecho trascendental para la cultura de nuestra provincia:

Recientemente, un gobernador que en esta hora de desconcierto puede darse el lujo de saber que ostenta auténtica representatividad, Felipe Sapag, homenajeó en la capital neuquina a tres poetas populares. El hecho pasó prácticamente desapercibido para la prensa nacional, sin duda acostumbrada a los homenajes protocolares. Pero el hecho que referimos tuvo honda significación, nada que ver con el protocolo ni con el almidón cultural que suele endurecer actos similares: en esa ocasión y no por decreto, sino por realidad comprobada, se formuló el curioso anuncio del nacimiento del canto del Neuquén. Los homenajeados eran Marcelo y Hugo Berbel y Milton Aguilar (*Folklore*, 1971: 42).

Es en estos sucesos donde se manifiesta abiertamente la sociedad constituida en función de una empresa común. Además, se debe destacar el hecho de que este tipo de asociaciones son consideradas positivamente por la prensa proponiéndolas como ejemplo para el resto de los gobernantes. Por otra parte, no deja de ser llamativa la idea de inaugurar (como si se tratara de un puente o un edificio) “el canto del Neuquén”.

El proceso de provincialización y la necesidad de contar con un canto neuquino coincidieron temporalmente con lo que a nivel nacional se denominó el “boom del folklore” y con la aparición de Cosquín como escenario nacional que se consolidó desde “la voluntad de construcción de un colectivo nacional a partir de la confluencia de las identidades provincianas” (Díaz, 2009: 87). Esto potenció y a la vez enmarcó los discursos musicales de la época. La búsqueda de la autenticidad y las raíces serían condiciones indispensables para ingresar, y conformarían el núcleo de trabajo de quienes quisieran pertenecer. Neuquén tenía auténticas y profundas raíces para presentar: las músicas y las tradiciones apropiadas al pueblo mapuche.

Los discursos de identidad no solo se construyen y comunican a partir de los propios textos, en nuestro caso principalmente las canciones, sino que se incluyen los paratextos y metatextos (Genette, 1989). Claudio Díaz (2009) aplica estos niveles de análisis a las producciones fonográficas:

Ya en el primer disco, editado en el año 1970, nos encontramos con un *kultrún* casi en el centro de la portada, compartiendo el protagonismo con la guitarra, como único elemento de referencia al territorio, más allá de los títulos de las canciones que se acostumbraba a nombrar en la portada de los LP. Pero quizás lo más significativo discursivamente sea la contraportada, donde en primer término José Larralde los presenta de la siguiente manera:

Llegan los Hermanos Berbel y desde el centenario vientre del “cultrun”,⁷ renace la arisca mansedumbre del sur. El ahogado aliento del Mapuche se transforma en himno patagónico. La raíz de la nieve, alimentada de petrificados huesos se eleva al cielo de lo eterno en este canto (contraportada de *El canto de...*).

Luego la propia RCA los vuelve a presentar con las siguientes palabras:

Pese a que sus amigos los llaman cariñosamente “los indios de los ojos verdes”, si bien no pueden considerarse estrictamente indios, corresponde aclarar que en sus venas corre sangre mapuche y europea por ascendencia paterna (ídem).

Esta doble presentación –en primer lugar, a cargo de la palabra autorizada de un referente como José Larralde y luego reforzada por la propia discográfica– resulta sumamente necesaria para poder revestir a los intérpretes de una profunda ancestralidad vinculada al valor de la autenticidad, al punto de tener que explicitar que a pesar de sus ojos verdes “por sus venas corre sangre mapuche”. En este mismo sentido, una característica inaugurada en este disco es la incorporación de un glosario bajo el título “significado de ritmos, instrumentos y términos utilizados en este disco”, donde se definen distintos términos que aparecen en el contenido, y que deben ser explicados al público general. Veamos algunos de los que aparecen en este caso:

CULTRUN: Instrumento de percusión construido de una sola madera de lenga ahuecada en forma de palangana y con un parche en la parte superior. Lleva dibujados los cuatro puntos cardinales representados por patas de avestruz (choique). En Mapuche se llaman PINCUN (Norte) HUILLI (Sur) PUEL (Este) y GOLU (Oeste). Se usa en ceremonias rituales y lo ejecuta la “machi”,

⁷ El *mapudungun* es una lengua ágrafa, no existe un consenso general respecto de una única forma de escritura. Si bien para este trabajo se optó por la forma *kultrún* en las fuentes puede aparecer de distinta manera (cultrún, kultrung, kultrum).

especie de bruja, hechicera o pitonisa. Para ello utiliza una baqueta y una mano, o dos baquetas o simplemente la mano.

LONCOMEIO: De origen mapuche. Significa movimiento de cabeza (Lonco: cabeza, meou: movimientos)

CORDILLERANA: Este ritmo es una mezcla de milonga sureña, llevada por el conquistador del desierto, y la habanera, que entró a Chile por el Pacífico. Tuvo y tiene mucha influencia en la Provincia de Neuquén. Se diferencia de la milonga por su romanticismo y de la habanera por el ritmo. Estos ritmos entraron a Neuquén hace más de 100 años.

PEHUENCHE: Gente del Pehuén. Che (gente).

MAPUCHE: Gente de la tierra. Mapu (tierra), Che (gente). Representan el último de los elementos indígenas establecidos en la zona (ídem).

Podemos observar la función didáctica asignada tanto a la presentación del dúo como a estas definiciones, que sirven para orientar la escucha y para construir un vínculo entre los sonidos contenidos en el LP y un desconocido “mundo mapuche”. En el caso de la definición del *kultrún*, observamos que se hace referencia a la utilización ritual, pero no a la centralidad que adquiere dentro de la cosmovisión mapuche, ni mucho menos a las regulaciones que existen para su utilización. Por otra parte, la definición de loncomeo solo se limita a referir su origen mapuche y a repetir una traducción imprecisa del término.⁸

Para el análisis del contenido musical del disco nos enfocaremos en tres de las canciones:

- “Pehuenche”: es el tercer fonograma, pero es la primera composición de Berbel.⁹ Es también la presentación del *kultrún*, que aparece en compañía de la *kaskawilla*, interpretando el ritmo característico de loncomeo, invención del propio Berbel.¹⁰ La utilización de la escala pentatónica para la construcción de la melodía es un rasgo particular, que además vincula al

⁸ La traducción del término *mew, meu o meou* no corresponde a “movimientos”, sino que es una posposición que se puede traducir como “a”, “con”, “de”, “en” o “por”. En este sentido una traducción literal de *lonkomew* podría ser “con la cabeza”. El término que corresponde con “moverse” es *neng-ün* (Zuñiga, 2007).

⁹ El primer fonograma es la canción “Arriba en la cordillera”, del cantautor chileno Patricio Manns y el segundo “Río que va lejos” de Los Fronterizos.

¹⁰ Si bien esta fue la primera producción discográfica de Los hermanos Berbel, el loncomeo de Berbel ya contaba con un cierto recorrido, el cual incluye al menos dos grabaciones por parte de José Larralde: “Quimey Neuquén” en *Canta* de 1967 y “Rogativa de loncomeo” en *Permiso* de 1968.

loncomeo con otras expresiones indigenistas del continente. La letra, se inscribe, como es una constante en Berbel, dentro de la *retórica de la pérdida*, una forma discursiva legitimada dentro del folclore (Parodi, 2019).

- “Mapuche”: esta canción abre el lado B del disco. Curiosamente no se eligió el loncomeo, ni el *kultrún*, sino otra de las creaciones de Berbel: la Cordillerana. Resulta interesante dar cuenta de que, si bien la letra se construye en primera persona del singular, desde lo musical se opta por un género *llevado por el conquistador del desierto*. De todas formas, teniendo en cuenta la escasa repercusión de la canción, podemos concluir que la apuesta de representación no funcionó del todo bien.
- “Ay, Pehuen”: penúltima canción del disco, con letra del poeta Milton Aguilar y música de Marcelo Berbel. Nuevamente el *kultrún* aparece acompañando al ritmo del loncomeo, sin embargo, la novedad aquí reside, en primer lugar, en su protagonismo: a diferencia de “Pehuenche”, la introducción se hace solo con *kultrún* y *kaskawilla*. Otra cuestión destacable es la doble aparición del *kultrún*: en la música y en la letra cuando dice “*kultrún* que vuelva a sonar, tu cuero de luna y sal”. Así los autores se posicionan como continuadores de una tradición, como quienes están llamados a recuperar el sonar de los *kultrunes*, los *tayüles*, los loncomeos y a hacerlos oír al resto del país.

Pensaba nomás, pensaba (1970)



Figura 2: Portada y contraportada del LP *Pensaba, nomás pensaba*.

Disco solista de Hugo Berbel, luego del fallecimiento de su hermano Néstor. Quizás por ser un disco solista, grabado casi completamente con voz y guitarra,

la poesía ocupa el foco de la atención.¹¹ Esto impacta, además, en la composición del repertorio, que privilegia la cordillerana con cuatro apariciones, por sobre el loncomeo con solo una. Respecto de la tapa, no encontramos más que una foto en primer plano del intérprete y su guitarra. En cambio, en la contratapa, se repite el glosario y la incorporación de otros términos: cultrun [*sic*], loncomeo y cordillerana (con las mismas definiciones utilizadas en el disco anterior).

- “La última machi”: este tema es el único en el que aparece el *kultrún* (en letra y música). Además, incorpora otros elementos característicos: la pentatonía en la melodía y la retórica de la pérdida en la letra.

Solo resta agregar que el aspecto poético es considerado esencial y determinante por sus propios cultores dentro de la delimitación del folclore patagónico, en muchos casos por encima de lo musical.¹²

La Pureza de los Hermanos Berbel (1976)



Figura 3: Portada del LP *La Pureza de los Hermanos Berbel*.

¹¹ En la obligada presentación de la contraportada podemos observar cómo se destaca este aspecto: “está llena de **poesía** y **profundo contenido**”, “pasando por el **poético** “COPAHUE” y las **profundas reflexiones** de ‘PENSABA NOMÁS PENSABA’”, “con su **mensaje simple y profundo**, guiado por la **sinceridad y la poesía**, verdadero destino de los trovadores de nuestro suelo” (en todos los casos la negrita es nuestra) (contraportada de *Pensaba...*).

¹² Valga como ejemplo *La pasto verde*—zamba de Marcelo Berbel y una de las primeras expresiones del folclore patagónico reconocida a nivel nacional— donde todas las referencias regionales se ubican en la letra.

La incorporación de Marité Berbel como figura femenina y el relanzamiento del dúo potenció la presencia del *kultrún* dada su vinculación originaria al uso exclusivo por parte de la *machi*.¹³

Es destacable la ausencia de la representación del *kultrún*, tanto en la portada como en la contraportada (tampoco hay glosario). Como único recurso queda la presentación, donde se hace referencia a la *raza*:

Era que había un canto, y estaba casi oculto pero suelto, y cantaba con el viento y el río, y susurraba en la mansedumbre de la nieve y los lagos, y era que la tierra patagónica oía el canto y quería que sus hijos la copiaran; y de sus gargantas como la del viento, el río y los pájaros, brotara el paisaje. / Y fue que simplemente con la pureza de lo humilde, y el orgullo de la pureza, comenzó aquel canto a andar en la garganta de los hijos de la tierra patagónica. Y el resto de la Patria comenzó a escuchar el canto nuevo con los ritmos más viejos, y comprender que “más allá del colorado” hay un caudal inagotable de canto con una temática totalmente distinta (contraportada de *La pureza...*).

Desde la primera canción, “Romance de amor y sueños”, de Hugo Giménez Agüero, se identifica una búsqueda estilística más vinculada a lo romántico-melódico, tanto en la elección del repertorio como en la composición de los arreglos. La incorporación del bajo y de una guitarra solista se destacan como novedad. Sin embargo, para el loncomeo y la cordillerana se mantienen los arreglos despojados, donde los instrumentos mencionados se funden duplicando el acompañamiento que correspondería a una única guitarra, a la que se agregan el *kultrún* y la *kaskawilla*.

- “Desde la Patagonia”: a la primera aparición del *kultrún* en este disco no le corresponde una canción etiquetada como loncomeo, sino una introducción en este ritmo agregada a una cordillerana. Este procedimiento se replicaría en producciones sucesivas y se plasmaría de forma definitiva en el himno provincial *Neuquén Trabún Mapu* donde, como veremos más adelante, Los Berbel fusionan los dos ritmos emblema del canto neuquino. Pero “Desde la Patagonia” es además un sentido manifiesto de las aspiraciones y los sentimientos de desigualdad expresados, incluso hasta hoy, por los referentes del folclore patagónico. Así lo ilustran los últimos versos:

¹³ Resulta interesante observar cómo la figura de Marité fue incorporando cada vez más elementos de representación mapuche, hasta llegar a representar en 2018 a una *machi* en producción audiovisual *Aime*.

y vengo a que otra gente nos conozca,
 así como nosotros conocemos
 el canto del resto de la patria
 sus costumbres, sus ritos y sus sueños.
 Y por eso enarboló la guitarra
 de este canto argentino y bien sureño.

- “Romance de mamá Rosario”: con letra de Milton Aguilar y música de Marité Berbel, la melodía ya había sido anticipada en la introducción de “Desde la Patagonia”. Dedicada a la mamá de Ceferino Namuncurá, *el santo indio*, musicalmente se ajusta a los parámetros consolidados del loncomeo, comenzando con el *kultrún* y la voz, y agregando la guitarra y el característico juego de voces del dúo.
- “Loncomeo de amor mapuche”, nuevamente sin demasiadas innovaciones tenemos un loncomeo que se adecúa a la naciente tradición. Desde la letra podemos destacar una novedad: el relato se despega de la retórica de la pérdida y se convierte en la adaptación de una historia de amor romántico llevada al mundo imaginario mapuche.

Neuquén Canta (1978)



Figura 4: Portada del LP *Neuquén Canta*

Neuquén Canta, de 1978, significó la consagración del dúo, además de una celebración del éxito y una consolidación estilística. La tapa presenta no solo el nombre de la provincia en el título –en una clara operación metonímica en la que

el dúo se asume como *la voz* del Neuquén–, sino que también hay una referencia explícita al Escudo Provincial en la presencia del pehuén y el Lanín. Pero no están solos: el espacio lo comparten con un tejido mapuche, lo cual sirve para seguir reforzando la idea de una convivencia pacífica, de una síntesis de la neuquinidad.



Figura 5: Escudo de la Provincia del Neuquén.

Dos ausencias llaman la atención: por primera vez no hay foto del dúo en la portada y tampoco aparece en la contraportada el característico glosario. Estas ausencias pueden ser interpretadas de dos maneras complementarias:

- es un disco que tiene como principales destinatarios a los neuquinos;
- se entiende que luego de más de diez años de trayectoria y tres discos, el público nacional ya estaba familiarizado con los ritmos, los términos y los instrumentos.

Desde lo musical, significa una especie de *grandes éxitos*, en el que por primera vez Los Hermanos Berbel grabaron las canciones que habían sido consagradas por otros artistas, muchas de ellas por José Larralde: “La Pasto Verde”, “Quimey Neuquén”, “Rogativa de Loncomeo”, “Para esta navidad” y “Piñonero”. Además, se incluyen otras tres, ya aparecidas en el disco *Pensaba, nomás pensaba*: “Dulce Limay”, “Copahue” y “Luna y Michay”.

La presencia del *kultrún* –además de las obligadas de los dos loncomeos, “Quimey Neuquén” y “Rogativa de Loncomeo”, se puede apreciar en la introducción y el recitado de la cordillerana “Punta de flecha”, de manera similar a como fue tratada en “Desde la Patagonia” en el disco anterior. Por otra parte, en el acompañamiento de “Adonde vas minero”, da lugar a una novedad: aunque etiquetada como *canción*, usa un ritmo ternario similar al retumbo, que sería retomado años más tarde en el disco *Yapay Peñi* (1993).

Las apariciones en la revista *Folklore*

Folklore se constituyó en un órgano de legitimación nacional de las expresiones de raíz folclórica, que sirvió a la vez como agente de regulación del campo, definiendo sus inclusiones y exclusiones (Parodi, 2019). En el caso de Los Berbel veremos varias apariciones y un destacado impulso, congruente con las presentaciones aparecidas en las contratapas de los discos.

Toda su obra es producto de una vida en estrecho contacto con la naturaleza, las tradiciones de su tierra y, especialmente, la idiosincracia [*sic*] indígena. El *cultrum* le dictó los primeros ritmos, las nacientes posibilidades de un territorio en ofertorio (*Folklore*, 1971: 43).

Trayendo la voz ancestral de los mapuches, la melodiosa cordillerana y la ternura de los vales, los Hermanos Berbel encaran un aspecto un tanto inédito de nuestro cancionero: el patagónico, poniendo en él todo el talento de sus voces jóvenes (*Folklore*, 1975: 42).

En algunas de estas apariciones, el *kultrún* ocupa un lugar protagónico en las fotografías que ilustran las notas, e incluso en las bajadas de dichas fotografías: “el cultrum llamó la atención de J. A. Bello y Atilio Davini. La explicación corrió por cuenta de Marité” (*Folklore*, 1974: 56). Pero estas notas de prensa además nos aportan algunos datos tanto del apoyo oficial recibido por el grupo en la provincia, como de los intentos fallidos respecto de las búsquedas y propuestas que iban proyectando como grupo. En este sentido, además de la ya mencionada “Ya tiene canto el Neuquén” (*Folklore*, 1971), donde un acto político encabezado por el gobernador era presentado como “el nacimiento del canto del Neuquén”, nos encontramos, en el nro. 262 (1976), con una referencia en sintonía respecto de la presentación de *La pureza de los Hermanos Berbel*:

Este importante lanzamiento musical, parte de los actos oficiales del aniversario neuquino, fue organizado por la Dirección Provincial de Cultura a cargo del Dr. Montiveros y la Secretaría de Extensión Cultural de la Universidad Nacional del Comahue a cargo de Osvaldo Arabarco y se realizó en el aula magna de la mencionada Universidad (*Folklore*, 1976b: 69).

Respecto de proyecciones truncas, vemos el siguiente ejemplo:

como avance a un larga duración que hará referencia, con más hondura, a la temática del territorio mapuche, el reino que el conquistador arrebatara negándole hasta en su nombre, el derecho irrefragable de ser hombre de la tierra. Reivindicación que esperó siglos y que se enaltece en la vibración de un canto que, paradójicamente, teniendo tantos años de vida, recién ahora comienza a ser transmitido (*Folklore*, 1975: 42).

Este avance de lo que después será el disco *La pureza de los Hermanos Berbel* (1976) no se ajusta al resultado final que, como señalamos anteriormente, tiene una orientación romántico-melódica más que reivindicativa. En la misma línea, vemos cómo en el nro. 258 se hace referencia a nuevas proyecciones que nunca se materializaron:

Nos hablaron también de una nueva etapa, que se basa en la incursión en nuevos ritmos patagónicos, como el choique purrún, por ejemplo, para continuar con la difusión de ritmos patagónicos que había comenzado con el loncomeo, ahora bastante conocido. Para tal fin, se ha incorporado también un instrumento nuevo: la trutruca (*Folklore*, 1976a: 27).

Hay que considerar que los elementos vinculados al pueblo mapuche en la obra de Berbel exceden el uso del *kultrín*, ya que se construye un sistema de representación que selecciona y reintegra distintos elementos que pertenecen originalmente a los mapuches. Quizás el ejemplo más exitoso sea la utilización del nombre loncomeo para designar al nuevo género representativo de la neuquinidad. En este sentido es esclarecedora la referencia citada más arriba, respecto de las nuevas incorporaciones (el *choique purrun* y la *trutruca*) que finalmente no prosperaron y dan cuenta de cómo estas apuestas algunas veces son exitosas en su recepción, como en el caso del loncomeo y el *kultrín*, y otras veces no. Es difícil establecer cuáles son las variables que entran en juego tanto en el éxito como en el fracaso de estas interpelaciones.

***Neuquén Trabún Mapu* (Tierra de encuentro)**

El *Himno Provincial* es hoy el símbolo sonoro más representativo de la provincia, ya que sintetiza en su música y su letra todos los elementos que venimos identificando como constitutivos de la neuquinidad. Si bien el registro en SADAIC data de finales de 1983, a cargo de Marcelo Berbel y Osvaldo Arabarco, todas las grabaciones y referencias a la canción son posteriores a su consagración como *Himno Provincial*; esto sucedió el 13 de noviembre de 1991, a través de la

Ley Provincial 1932.¹⁴ En este caso se tomará como referencia la versión aparecida en el CD de Los Hermanos Berbel *Yapai Peñi (Salud Hermano)*, de 1993, primera edición encontrada y que sería tomada años después como base para la versión oficial distribuida en las escuelas de la provincia.¹⁵

Por supuesto que el *kultrún* tiene una presencia protagónica: ingresa justo antes del estribillo e incorpora al discurso el ritmo de loncomeo. Es también con el acompañamiento de este instrumento que se canta la frase más característica:¹⁶ “Neuquén, país, país”, en una clara referencia a la disputa con el Estado nacional.

Por otra parte, los dos géneros representativos de la neuquinidad, el loncomeo y la cordillerana, –cada uno de ellos construido a partir de rasgos constitutivos de la neuquinidad–¹⁷ se funden en esta canción para reforzar el mensaje de una letra que descarga todo su arsenal de elementos referenciales en torno al origen “humilde y mestizo” del pueblo neuquino. Una compleja operación en la que Berbel y Arabarco transforman el “*tayül* mapuche” en “canto al país”.

Conclusiones

El *kultrún* ocupó un lugar privilegiado, como referencia a la herencia mapuche, en el proceso de construcción de la identidad neuquina y el trabajo de la familia Berbel da cuenta de esto puesto que le dio lugar en las portadas y contraportadas de sus discos, además de hacerlo aparecer en la letra y la música. Si bien su utilización se reserva casi exclusivamente al acompañamiento del loncomeo y se hace algún tipo de referencia al carácter simbólico dentro de la cosmovisión mapuche, en la transición desde el uso ritual mapuche al de los escenarios y los estudios de grabación fue desprendiéndose de sus funciones vinculadas a la comunicación con el mundo no humano y a la sanación, para ajustarse a los parámetros de un instrumento de percusión y a la vez servir como referencia de origen o, en palabras de Laura Mombello (2005), como *marca indexical*.

En el transcurso de estas páginas hemos intentado ubicar al *kultrún* dentro de un proceso de folclorización que consistió en la extirpación de su contexto original

¹⁴ Para conocer con mayor profundidad los vericuetos que tuvo que atravesar en su camino a la consagración como *Himno Provincial* ver Accattoli, Cristian (2019:151).

¹⁵ Versión oficial del año 2002, distribuida en todas las escuelas de la provincia, en: <https://www.youtube.com/watch?v=wamC81kUYQU>

¹⁶ Similar al “o juremos con gloria morir” del *Himno Nacional*.

¹⁷ El loncomeo como referencia al mundo mapuche, primitivo; y la cordillerana que representa la modernidad que trajeron los pioneros.

y su posterior reubicación en un contexto estético-político signado por la neuquinidad. Vimos en primer lugar cómo este proceso, además, significó la transformación desde un objeto-símbolo, microcosmo simbólico de la cosmovisión mapuche, hacia un instrumento de percusión que, si bien fue revestido de cierta ancestralidad mística, pasó a cumplir las funciones de acompañamiento rítmico y de referencia identitaria, reforzando el imaginario de integración pacífica propuesto por la neuquinidad. Analizamos este proceso desde una mirada que incluyó el análisis de textos y paratextos vinculados a las producciones de la familia Berbel e intentamos establecer vínculos y relaciones tanto con el poder político, como con las industrias culturales, atendiendo al éxito de tales empresas.

Queda pendiente establecer de qué manera estos procesos de folclorización habilitaron posteriormente procesos de reapropiación y reetnización, desde una actitud reivindicativa, como puede ser el caso de la cantante de origen mapuche Aimé Painé (1943-1987) y otras expresiones de músicos y músicas populares. Y además, cómo, en los últimos años, la presencia del *kultrún* –junto con otros símbolos del pueblo mapuche– en marchas, movilizaciones, piquetes y otras manifestaciones por la defensa de sus derechos, en confrontación directa con las políticas del estado provincial, expresan una crisis de la integración pacífica promovida discursivamente por la neuquinidad oficial.

Bibliografía

- Accattoli, Cristian. 2019. “Quimey Neuquén, de Marcelo Berbel y Milton Aguilar (1967)”. En *Las mil y una vidas de las canciones*, compilado por Abel Gilbert y Martín Liut, 141-158. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Briones, Claudia. 2005. “Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales”. En *Cartografías de alteridad*, compilado por Claudia Briones, 9-39. Buenos Aires: Antropofagia.
- Casullo, María Esperanza y Alejo Pasetto. 2017. “La génesis de la ‘neuquinidad’ como construcción política”. (En)clave Comahue. *Revista Patagónica de Estudios Sociales* 22: 147-162.
- D’addario, Fernando. 2002. “Mi política es celeste y blanca, y mi patria son los mapuches”. *Página/12*, Espectáculos, 20 de mayo: s/p. [Online] Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-5327-2002-05-20.html> (último acceso 10-07-2021).
- Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.

- . 2019. “Introducción”. En Dossier: *Nuevas articulaciones entre Folclore, Política y Nación en América Latina*, editado por Claudio Díaz. Revista *RECIAL* 16 (10): 1-11. [E-journal] disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial>. (último acceso 08-07-2021).
- Díaz Collao, Leonardo. 2020. “¿Por qué canta la machi? Sonidos humanos y no humanos en dos rituales mapuche”. Conferencia organizada por el Magíster en Musicología Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado de Santiago de Chile, 10-07. [Online] Disponible en: <https://www.uahurtado.cl/conferencia-por-que-canta-la-machi-sonidos-humanos-y-no-humanos-en-dos-rituales-mapuche-2/> (último acceso 08-07-2021).
- García, Norma Beatriz. 2007. “La radio como mediadora y mediatizadora de la neuquinidad durante el proceso de provincialización”. Ponencia presentada en las XI Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia, San Miguel de Tucumán, 19 al 22 de septiembre. [Online] Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-108/506> (último acceso 09-07-2021).
- . 2008. “El lugar del pasado en la construcción de una identidad. Neuquén, 1966-1976”. *Revista de Historia* 11: 131-146.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Grebe, María Ester (1973). “El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico”. *Revista Musical Chilena* 27 (123-1): 3-42. [Online] Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11946/12306> (último acceso 09-07-2021).
- Lenton, Diana. 2010. “Políticas del Estado indigenista y políticas de representación indígena: propuestas de análisis en torno al caso neuquino en tiempos del desarrollismo”. *Revista Sociedades de Paisajes Áridos y Semiáridos* 2: 85 -108
- Mendívil, Julio. 2016. *En contra de la música: Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Mombello, Laura. 2005. “La mística neuquina. Marcas y disputas de provincianía y alteridad en una provincia joven”. En *Cartografías de alteridad*, compilado por Claudia Briones, 139-164. Buenos Aires: Antropofagia.
- Parodi, Julia. 2019. “Folkloristas y Folklorólogos: las estrategias de inclusión y exclusión en el discurso de la revista Folklore (1961-1981)”. *Recial* 10 (16): 69-92. [E-journal] Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/26993> (último acceso 09-07-2021).
- Pérez de Arce, José. 2007. *Música mapuche*. Santiago de Chile: CNCA.
- Plesch, Melanie. 2008. “La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, En *Los*

- caminos de la música: Europa y Argentina*, compilado por Pablo Bardin, 57-108. San Salvador de Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
- Romero Flores, Javier. 2016. “De la extirpación a la folklorización: a propósito del continuum colonial en el siglo XXI”. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora* 1 (1): 14-36. Disponible en: <https://doi.org/10.14483/25009311.10246>.
- Taboada, Bárbara. 2017. “América impuesta y su silencio mestizo: territorio sincretismo sacralidad, interculturalidad y muerte; como presencia audible en la creación americana”. Ponencia presentada en las III Jornadas de Sociología de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo, Mendoza, 16 y 17 de junio: s/p. Disponible en: <https://bdigital.uncu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=10592> (último acceso 09-07-2021).
- Wolkowicz, Vera. 2020. “Indigenismo imaginario: representaciones incaicas a través de la ópera y el teatro en Argentina en los años 20”. *Teatro XXI* 36: 91-106. [E-journal] Disponible en: <https://doi.org/10.34096/teatroxxi.n36.8803> (último acceso 09-07-2021).
- Zuñiga, Fernando. 2006. *Mapudungun. El habla mapuche*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos.

Fuentes Hemerográficas

- AA. 1970. “Tres por el sur”. *Folklore* 184, Discos, abril: 30.
- . 1971. “Ya tiene canto el Neuquén”. *Folklore* 196, abril: 42-45.
- . 1974. “Reunirse, cantar, escuchar”. *Folklore* 240, diciembre: 56.
- . 1975. “De las bardas hemos venido...”. *Folklore* 249, septiembre: 42.
- . 1976a. “Jorge Rojas y los Hermanos Berbel: Jóvenes y con inquietudes”. *Folklore* 258, junio: 27.
- . 1976b. “Neuquén. 1904 – 1976: 72° Aniversario de la fundación de NEUQUEN capital”, Noticias del interior. *Folklore* 262, octubre: 69.

Fuentes Musicales

- Berbel, Hugo. 1970. *Pensaba, nomás pensaba*. [Vinilo] Buenos Aires: RCA.
- Hermanos Berbel. 1970. *El canto de los Hermanos Berbel*. [Vinilo] Buenos Aires: RCA.
- . 1976. *La pureza de los Hermanos Berbel*. [Vinilo] Buenos Aires: EMI-ODEON.
- . 1978. *Neuquén Canta*. [Vinilo] Buenos Aires: RCA.
- . 1993. *Yapay Peñi*. [CD] Buenos Aires: IRCO VIDEO.