

MUS

VARIACIONES SOBRE EL «SER NACIONAL»

VARIACIONES
SOBRE EL
«SER NACIONAL»

Una aproximación
sociodiscursiva al
folklore argentino

Claudio F. Díaz



ediciones UNL



Variaciones sobre
el «ser nacional»

**UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL**

 **ediciones UNL**

Consejo Asesor
Colección Cátedra
Miguel Irigoyen
Bárbara Mántaras
Gustavo Martínez
Isabel Molinas
Héctor Odetti
Ivana Tosti

Dirección editorial
Ivana Tosti
Coordinación editorial
María Alejandra Sedrán
Coordinación diseño
Alina Hill
Coordinación comercial
José Díaz

Corrección
Laura Prati
Diagramación interior y tapa
Julián Balangero

© Ediciones UNL, 2022.

—

Sugerencias y comentarios
editorial@unl.edu.ar
www.unl.edu.ar/editorial

Díaz, Claudio
Variaciones sobre el Ser Nacional : una aproxima-
ción sociodiscursiva al folklore argentino /
Claudio Díaz ; prólogo de Carlos Molinero.
– 1a ed. – Santa Fe : Ediciones UNL, 2022.
Libro digital, PDF/A – (Cátedra)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-749-380-1

1. Música. 2. Folclore. 3. Argentina.
I. Molinero, Carlos, prolog. II. Título.
CDD 398.0982

© Claudio F. Díaz, 2022.
© del prologuista Carlos Molinero, 2022.



Variaciones sobre el «ser nacional»

Una aproximación
sociodiscursiva
al folklore argentino

Claudio F. Díaz



COLECCIÓN
CÁTEDRA

*A la memoria de la Fany.
Por el aroma de su pan, que fundó mi mundo.*

*Para el Ítalo, y mis abuelos criollos de Santiago del Estero.
Para mis abuelos alemanes del Volga.
Para Rolo, Gusti, Lili y Maia.*

*Por aquellas noches calurosas, cuando, allá en Posadas,
nos quedábamos bajo el níspero tomando el fresco,
y escuchábamos por la radio el festival de Cosquín.*

¿Por qué nos importan los cantantes? ¿En dónde radica la fuerza de las canciones? Quizá deriva de la pura extrañeza de estar cantando en el mundo (...). Tal vez seamos solo criaturas en busca de una exaltación. No tenemos mucha. Nuestras vidas no son lo que se merecen; son, convengámoslo, deficientes en muchos sentidos penosos. Las canciones las convierten en algo distinto. La canción nos muestra un mundo digno de nuestros anhelos, Nos muestra a nosotros mismos como podríamos ser Si fuéramos dignos de esa palabra.

SALMAN RUSHDIE
El suelo bajo sus pies

Índice

Prólogo. Cimentando caminos. CARLOS MOLINERO / 8

Prefacio / 23

Agradecimientos / 25

Introducción / 26

1. EL FOLKLORE ARGENTINO. UN ENFOQUE SOCIODISCURSIVO / 30

Las prácticas discursivas / 30

El folklore como campo de producción discursiva / 45

2. EMERGENCIA DEL CAMPO DEL FOLKLORE

Y FORMACIÓN DE SU PARADIGMA CLÁSICO / 56

El «lugar» de los pioneros: «trayectorias» y «competencias» / 56

Nombres, identidades y autenticidad / 63

Géneros, regiones y disputas por la legitimidad / 69

Migraciones internas, transformaciones sociales y peronismo:
un mercado nacional para el folklore / 75

Las instancias de consagración: peñas, audiciones y revistas / 84

3. EL PARADIGMA CLÁSICO / 97

La voluntad nacionalizadora / 98

El mito del origen y el pago perdido / 102

La lengua del folklore / 104

Viaje al corazón de la provincianía / 106

Entre el payador perseguido y el provinciano cantor:

el dispositivo de enunciación en la canción folklórica / 109

4. EXPANSIÓN DEL CAMPO Y DIGNIFICACIÓN ESTÉTICA / 116

Oro y púrpura para el folklore / 116

Efecto Beethoven: tensiones en la síntesis de lo culto y lo popular / 123

Dispositivo de enunciación y «lugar» / 128

Legitimación y mercado / 141

5. CRISIS DEL PARADIGMA CLÁSICO: EL MOVIMIENTO NUEVO CANCIONERO / 143

Un manifiesto en el folklore / 144

Canciones populares, intelectuales y política:

condiciones de emergencia del Nuevo Cancionero / 159

Alcances y consecuencias del Nuevo Cancionero / 167

6. LA RENOVACIÓN DE LOS '80 / 180

Folklore y dictadura / 180

La repolitización de los discursos / 185

La emergencia de la «renovación» / 191

Teresa Parodi: entre la tradición y la ruptura / 196

Referencias bibliográficas / 214

Discografía / 222

Sobre el autor / 225

PRÓLOGO. CIMENTANDO CAMINOS

CARLOS MOLINERO

Claudio Díaz tiene, en lo que directamente me concierne, un particular mérito (o culpa): hacerme interesar por la sociología y no solo por la historia. Con su metodología de análisis sociodiscursivo —tal como Pablo Vila con la de las narrativas identitarias— logra un interesantísimo trabajo de indagación sobre los sentidos de pertenencia argentinos expresados en un género: el folklore. Género que está dentro mío desde la (ya lejana) adolescencia. Eso me atrajo y me atrae; y por eso mismo este prólogo tal vez, además, apunte a entenderme al entender por qué su trabajo me es atractivo.

Me doy cuenta, antes de seguir, de que algunos prólogos son autorreferenciales. Tienden a hablar bastante del prologuista y no solamente del autor o el libro. Si bien seguiré algo de esa vía, intentaré justificarla a través de un par de conexiones entre sus trabajos e intereses y los míos.

«Variaciones sobre el ser nacional», su tesis para la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), me llegó fotocopiada cuando mi propia investigación (lenta pero pronta a ser concluida) estaba por ser presentada en la Universidad Torcuato Di Tella para convertirse luego en *Militancia de la Canción* (Molinero, 2011). Imposible no incluir su trabajo en el «estado de la cuestión» (llegué justo). Lo mencioné entonces entre los valiosos estudios del género en el cual yo trataba de cubrir espacios vacíos, y con algo más de detalle en la nota 42 del primer capítulo, usando estas palabras:

El trabajo de Claudio Díaz, de septiembre de 2009 se aproxima a nuestro objetivo por tomar como objeto de estudio las canciones, aun elegidas estas «aleatoriamente» (p. 55, nota 29). Su centro de interés se fija en tres momentos que ubica como: el «folklore paradigmático» de los '60, que ejemplifica

en la Misa Criolla, el momento del Nuevo Cancionero, que naciendo en el 63 extiende hasta la mitad de los 70 (nosotros denominamos a ese período «década militante» y no solo por el MNC) y por último la década del 80 que para este trabajo excede el marco temporal fijado. En síntesis, nuestra visión, más centrada en lo histórico que en lo sociológico, afronta el tema desde otra perspectiva no cubierta por Díaz.

Ahora, su invitación a prologar esta reedición me da otra (gran) oportunidad para ampliar mi valoración y conceptos sobre su obra. Y lo hago porque esta lo merece doblemente: por su valor intrínseco, y porque su trabajo se inscribe en los fundamentos de la construcción de una disciplina.

UNA PIEDRA FUNDANTE

Ante la usual disyuntiva de cómo comentar sin relatar el libro que, de hecho, usted ya tiene en sus manos, se me ocurre elegir acentuar del mismo algunos puntos claves sobre su valor intrínseco y que me atraen. Así como deseo resaltar algunos aciertos, más allá del efectivo análisis sociodiscursivo que el autor propone y que usted leerá.

Ante todo, lógicamente incluyo entre estos últimos los «momentos» del folklore en que se centra, pero también que su mirada sea más amplia que su estudiado análisis discursivo, con el «enunciado» como columna vertebral de su trabajo.

En efecto, incorpora pasos hacia un tipo de análisis de las obras que me gusta designar como «extensivo», aspecto que tal vez sea de los menos desarrollados aun en nuestro país. Consiste en el estudio —reitero «extensivo»— de todos los aspectos involucrados, como las gráficas de los discos, las actuaciones y posturas de los artistas, las visiones y actitudes de los receptores; incluido el tratamiento del «complejo folklórico» dado en sus revistas, ciencia y también las correspondientes características de producción/consumo. Hay, entonces, en su trabajo, interesantes y fuertes pistas de una metodología de bastante mayor alcance. ¿Por qué?

Un autor que está explorando territorios (un determinado campo del conocimiento) en busca de un específico tesoro (su personal tesis, esa que lo motivó a emprender la búsqueda), y que para ello cuenta además con un específico mapa (las

herramientas metodológicas de su campo disciplinario que desea poner en acto, afirmando y demostrando así su respeto por las propias reglas del campo), no deja sin embargo de observar siempre algo más de esa realidad que le circunda. A aquellos márgenes de la fotografía que exceden la línea argumental seguida y que le despiertan curiosidad, las deja para una segunda oportunidad, las marca como pistas de una derivación interesante. Si seleccionar, más que elegir, es sobre todo dejar ciertas cosas de lado, esto no es lo mismo que olvidar. El panorama completo del acto investigativo ya mostrará, en su momento, y si resulta, esos hilos pendientes. Y al titiritero que los mueve. Esto se vislumbra en este libro.

Esas analogías cartográficas surgieron (me surgieron) del propio encuadre (palabra no inocente) del autor que, siguiendo a Jacques Revel (1996) señala un cambio en el «juego de escalas» donde hacer variar *el foco*. No es solo agrandarlo o disminuirlo en *el visor*; es modificarle «forma y trama», cambiar el contenido de la representación, la elección de lo que es «representable». Y enseñarnos a, digo yo, cómo mirarlos (mostrar el titiritero).

Esto implica preguntas distintas y herramientas conceptuales diversas respecto de las más habituales en este tipo de estudios. Exactamente lo que la construcción de esta disciplina requiere y hoy está realizando. De allí que, sin dudas, ingresar no solo en los descubrimientos del autor en este libro, sino en el recorrido que hace desde su esquema previo (ciertamente interdisciplinario, como él mismo lo indica) con centro, obvio, en la sociología y el análisis del discurso, pero también en cómo fue aplicado para lograrlos, es lo que lleva a la alta calificación inicial que apuntala esta muy oportuna reedición. De ahí también que, aunque él le aclare al lector general (al que también este prólogo se dirige) que se puede obviar el primer capítulo sin perjuicio para la apreciación del resto, me permito, no obstante, recomendar su inmersión en él. Por ello, también las explícitas tareas pendientes (lo seleccionado para quedar afuera) son para este prólogo claves, dado lo que él mismo denomina «complejidad semiótica de los enunciados característicos» del folklore. Siguiendo a Diego Madoery (2000), aunque solo se efectúe sobre una canción es al menos triple el análisis a realizar: «tema, arreglo y ejecución». Análisis estos que ciertamente no abarcarían en su totalidad la tarea. Como bien se resaltaba (Alabarces, 2004), se requiere una mirada de «totalidad»: letra, música, interpretación, narrativa visual, arreglos, grabación, mezcla y

edición; también la puesta en escena (juego de performance entre artista y público), los mecanismos de la industria de circulación y consumo de la mercancía musical (legal o paralela), las tradiciones culturales y la función de los cuerpos, preguntándose además y, en fin, por el poder simbólico de todo ello. Análisis por eso denominable como «extensivo».

Los estudios que Díaz ya apunta aquí muestran o anticipan cómo o, por dónde, la disciplina abrirá espacios. Junto con Pablo Vila decidimos afrontar algo de esto último desde lo afectivo, unos años después de esta publicación (Molinero y Vila, 2017:56), al revisar, por ejemplo, algunas experiencias específicas de «actuaciones» como las de Jorge Cafrune, Horacio Guarany, Mercedes Sosa y Roberto Rimoldí Fraga. Sin denominarlos así, también Díaz detecta afectos movilizantes e identitarios en juego, cuando ve que la apropiación del folklore daba a sus participantes beneficios (cito en especial el tercero de los nombrados), tales como (ver págs. 86 y 87):

- 1) Reconocerse y ser reconocidos en una construcción identitaria.
- 2) Vincular esa identidad con la Nación.
- 3) Obtener satisfacción, «alegría», en una «solución simbólica» al desarraigo.
- 4) Reconocerse en una música, y al reivindicarla, reivindicarse como «clase».

Todo ello, además, relacionado íntimamente con el entramado político de época (peronismo, cabecitas negras, migraciones internas, etcétera).

Asimismo, hay algunos otros puntos sobre los que llamar la atención del lector.

El polisémico término «folklore» es el primero, no solo por mi propia inclinación, sino por la demostración del manejo discursivo en la que el autor nos guía. El juego de la triple acepción de la palabra, y cuál es la variación del capital simbólico que ella fue adoptando a lo largo del tiempo, resultan muy destacables, ya que por «sus relaciones con la identidad y las raíces ha sido y es objeto de disputa por la imposición de un sentido legítimo». Este es, en sus palabras, «parte del complejo sistema de las luchas simbólicas de la sociedad argentina, particularmente desde mediados del siglo xx» donde se dirimían conceptos como nación, justicia, ciudadanía, arte, pueblo e identidad.

Díaz no se refiere en este libro a la Ciencia del Folklore (terminología de Augusto Raúl Cortazar) como tampoco al

folklore artístico, sino al *arte folklórico*. En esa designación, el primer término funciona como sustantivo y el segundo como adjetivo, lo que cambia sustancialmente su significado. Hay diversos tipos de *arte*: medieval, pop, japonés, gótico etc., y también *folklórico*. Como hay diversos aspectos del *folklore*: medicinal, supersticioso, culinario, literario, etc., así también *musical*.

Nuestro autor, al enfocarse en aquella que también conocimos como «proyección» (término de Carlos Vega), se centra, en sus palabras, «en el campo de la *producción y consumo* de lo que en la cultura de masas se entiende por folklore». Y para abordar ese campo es que selecciona un «enfoque sociodiscursivo» y analiza no solo las trayectorias «pioneras» y el establecimiento de las «reglas del juego» de ese espacio. Es allí que enfoca el paradigma «clásico» con sus ejemplos de *consolidación* (Ariel Ramírez, Los Fronterizos, Eduardo Falú) y *crisis* (con el Movimiento del Nuevo Cancionero), ambas previas al Proceso, así como su posterior *renovación* (en el juego de continuidades y rupturas de los '80). Todo, en definitiva, alrededor de identidad, raíces, pueblo. O sea, del «ser nacional».

Ahora bien, el necesario criterio de selección o recorte del objeto de estudio del investigador, es especialmente difícil en las músicas populares. Ciertamente, en distintos autores pueden encontrarse criterios diversos en cuanto a la «muestra» seleccionable para elaborar su corpus de análisis. Una estadística que se pensara encuestológica, por caso, implicaría que aquella sea representativa de la totalidad del universo, pero esto es ciertamente difícil en el campo de la creación autoral de músicas populares, por su amplia variedad tipológica y de regionalización, entre otras causas. Criterios de «calidad» aparte, de «intención» autoral también, no cualquier creación artística puede personificar una tendencia, época o segmento de sentido, como para ser elegible para el estudio.

Un primer criterio selectivo para una música o canción puede ser el que su popularización la haga masiva. O sea, que resulte exitosa; lo que nos lleva a pensar *cómo* es que una música (o canción) justamente tiene «éxito».

Apenas otro modo de enfrentar la cuestión de su relevancia como significación analizable.

Díaz lo afronta, incluso recuperando textos de la época, como cuando el Chango Rodríguez frente a su popularidad, responde: «me atengo a la *torta negra* [el vinilo, o sea...]

la cantidad de discos que el público compra de una obra determinada». La tensión entre calidad, autenticidad y cantidad de ventas, se pone así en juego.

Puede apreciarse por ejemplo cómo Chango Farías Gómez solo acepta para sí el criterio de calidad. Su rechazo a grabar «Angélica» es el caso inicial de una continua actitud que definiría su postura (Moliner, 2021:280). La consecuencia de ella, es la construcción sucesiva de un producto «de nicho» o, como nuestro autor, siguiendo a Bourdieu, denomina, el «campo de producción restringida» (Díaz, 2015:29). Algo realizado pensando en los pares, o en un público altamente especializado. Ciertos especiales casos, sin embargo, unen a este con el de «gran producción simbólica» (o de masividad). Claudio Díaz cita como ejemplo y, con toda justicia, a la Misa Criolla de Ariel Ramírez, saludada por la crítica como «una obra maestra», mientras a la vez resulta tanto un enorme éxito de ventas, como de aceptación por parte de los sectores «dominantes» (la Iglesia Católica, por caso).

Dilema este bastante trabajado por los investigadores, resulta interesante iluminarlo en un cierto aspecto, considerando a la obra producida en cierta forma incompleta si no se la relaciona con la recepción de la misma. Esto privilegia (¿tal vez de más?), considerar el tratamiento e *incorporación* (antes o después, íntegra o parcialmente) a la vida de su público. Es decir, su relación con el receptor-co-constructor de la obra musical popular. Co-constructor porque, en su uso cotidiano le da una vida propia y no necesariamente la que tenía en mente su autor formal. «El Arriero Va», o «El Rancho e' la Cambicha» son casos claros. Así miradas, las músicas que tienen éxito son aquellas que son asumidas por ese público-co-constructor como propias, o sea como representativas de sus identidades narrativizadas.

Estas, si colectivamente difundidas y asumidas como «las que nos gustan» y sentimos nuestras, en tanto definen afinidades con otros que también así las viven, y que son por ello «de los nuestros», y nos definen generacionalmente, se convierten además en *músicas de uso*.

Ese aporte de Pablo Vila, en verdad fue una primera aproximación importante para el armado de mi propio libro. Permitía sistematizar la elección en tanto en cierta medida, si eran bien leídas, las canciones se auto seleccionaban. Es claro que esa especial «popularidad» (algo más que la venta de discos, pues radica en la «internalización» de las canciones) no agotaba, no podía hacerlo, el corpus significativo analizable, pues otras

obras (incluso y sobre todo las «de nicho») representaban fuentes de valor y significación importante. Esto implicaba, por otro lado, que aquellas músicas que no cumplieran con esa «adopción como propia» por el oyente, no necesariamente quedaban excluidas del «corpus», pero sí que debería justificarse su significación para el análisis.

De allí que consideremos que la selección que nuestro autor realizara no solo es correcta, sino que —y permítaseme corregirlo— en verdad *no es aleatoria* aunque así él la definiera, pues es *significativa* para su esquema de análisis. El «universo» del cual seleccionó podría tener otros casos a eviscerar, cierto, aplicando otros criterios de extracción (ya fueran estos adicionales o diversos). De hecho, es claro que mi propio trabajo sobre igual período (hasta 1976) no elige idéntico «repertorio». Y está bien. El analista se acerca a una (cualquier) realidad con la que interactuará, desde un cierto ángulo, justamente el que viene a presentar y representar, y la observa desde allí. Lo que le hace ver cómo algunas creaciones «sobresalen» dentro del paisaje que él eligió; por ejemplo, las políticas, las afectivas, o las que muestran idea de Nación, etc. Agotar el infinito del pozo musical popular es humana, infinitamente, imposible. Nuestra propia selección temática, historiográfica, regional, etc. necesariamente ha incorporado algunas obras y excluido otras. Lo que resulta esencial es que la selección no olvide «casos que contradigan» las hipótesis que se sostienen. Se aprecia, sin dudas, que para los objetivos y la metodología aplicada las conclusiones no hubieran resultado alteradas, en tanto ellas re-presentaron lo sustancial y no aparecen vacíos relevantes para tratar sus focos de interés. Y así también, leyendo bien ese análisis de Díaz, con esa producción no solo «mira» (cual entomólogo) esos momentos del pasado. Nos hace, con su mirada, pensar sobre el futuro.

Sobre esto retornaremos hacia el final.

Ahora bien, un segundo aporte previo, esta vez de Ricardo Kaliman, y que personalmente me fue clave (como también aparece aquí) es el análisis del capital simbólico que un autor/intérprete va, o desea ir, acumulando (Kaliman, 2004). Punto claro este, de «ida y vuelta», pues tiene como contrapartida que ese capital en efecto *es valioso* en ese medio, es decir lo es también para los receptores-constructores. De otro modo no sería otorgante de valor para el autor/intérprete. Es así que se constituye en una cierta moneda de contraprestación que el intérprete/autor, recibe y acumula. O desperdicia. Yupanqui,

analizado de manera extraordinaria por Ricardo (como *paisano, viajero y cantor*), completó en su vida el esquema que necesitaba, aun en sus múltiples frentes.

Con ambos faros para mi camino, tanto en lo personal como para mi trabajo, solo tenía que «rellenar los espacios» entre ellos, al referirlos específicamente al canto folklórico de características militantes. Así lo hice.

En *Variaciones sobre el ser nacional* se accede además a un ángulo específico, el estudio del corpus discursivo con relación a las condiciones de producción, como práctica social. Veámoslo, entonces.

UNA PRÁCTICA SOCIAL

En esta obra, aquellas visiones se articulan con el resto de las herramientas de análisis. Conviene por eso mismo un breve repaso de ellas, y tal como las aplica y explica nuestro autor. Pensar el discurso como práctica social, implica un agente social que actúa siempre en condiciones determinadas, realizadas en un marco de relaciones sociales y que se plasman en enunciados concretos. El desarrollo de este enfoque es el que hace recomendable ese primer capítulo.

Aquella afirmación, sociológica, nos resulta además trabajada en enfoque historicista.

Si los enunciados son considerados como práctica, se diferencian de los previos enfoques «inmanentistas» que toman el *texto* como objeto de análisis. En forma análoga, cuando el juego entre enunciados se da en términos de diálogo y lucha, por darse entre seres humanos (agentes sociales) con diferentes posiciones en sus relaciones de poder, el discurso, además de *mostrar* relaciones, es un arma con la cual se *combate* por esas relaciones. Con esa herramienta en mano es que Claudio Díaz analiza en el folklore los problemas, supuestos teóricos, y la manera de operar las investigaciones y las hegemonías que se mantienen por «tradiciones selectivas», o sea, por un proceso continuo de inclusiones y exclusiones. El folklore no resulta, no se lo debe entender, así, como una «esencia nacional», sino como un campo de disputa, explícito más que implícito.

Algo que también desarrollé en mi producción.

Ese plano es ciertamente mucho más amplio y de escala temporal más extensa que la práctica discursiva de un

determinado agente, en un determinado «momento». Pensar y eviscerar la *Misa Criolla*, Canción Con todos, o Apurate José, solo en y por sí mismos, es ya aportante a la historia social del canto, pero mucho más si permite entender y abordar las prácticas más generales y de largo plazo de los procesos sociales involucrados. Eso hace este libro. Nos presenta una muestra (un indicio) de dónde y cómo enfocarnos (volviendo a las analogías) para entendernos. Que más adelante alguien desarrollará, si es del caso.

Hay más para decir... pero dejo al lector que lo descubra. Lo invito a ello.

UNA DISCIPLINA EN GERMEN

Como fuera anticipado además de observar el valor intrínseco del libro, un segundo enfoque resulta importante: su posicionamiento respecto de la «historia social de la música popular». Esta es ya bastante sólida en el mundo, aunque reciente en nuestro país, donde muestra, eso sí, muy buenos ejemplos (entre los que está este libro) y que más que preliminares son fundantes.

En ese sentido, propongo aquí un breve interludio para ubicarnos en el desarrollo de esta disciplina, y a la vez constatar cómo «Variaciones sobre el ser nacional» se integra a ese grupo de familia, una serie que ya bien puede llamarse «tradición de análisis», sobre la música popular. Justamente ya en su momento, en *Militancia de la Canción* (Molinero, 2011), había relevado específicamente la significación para el folklore de los trabajos de Ariel (Gravano, 1985), los conceptos de Pablo (Vila, 1999), el ya comentado *Alhajita es tu canto* (Kaliman, 2004) y este mismo trabajo de Claudio Díaz, como valiosos ejemplos iniciales de una senda, abierta, y a recorrer. Nos gustaría pensar que algún otro coloque ahora nuestros nombres y producción como contribución a ella.

Varios estudios posteriores siguieron luego esa dirección y desarrollaron aspectos vacantes o ampliando los márgenes de los enfoques sobre este campo de estudio, como hoy se releva de las redes y bibliotecas especializadas en trabajos académicos. Incluso directa o indirectamente citándonos a todos los arriba mencionados. Todos reconociendo hoy el valor de estas músicas, antes sin embargo consideradas

como «faltas de valor» y, por consiguiente, deslegitimando su estudio académico.

Los progresos de esta disciplina, en tanto, no solo se dieron allí. Avances de la ciencia se desarrollan también gracias a los intercambios entre sus investigadores. Además de mesas en los congresos bienales de la Academia Nacional del Folklore y, por iniciativa de Ricardo Kaliman, el 13 y 14 de agosto de 2018 se desarrollaron las «Primeras Jornadas de Historia Social de la Música Popular Argentina de Raíz Folklórica» en Tafí Viejo, Tucumán. Apuntando a reunir enfoques diversos, hoy todos necesarios para la pavimentación de ese camino en construcción, nos juntó a Claudio Díaz (por la UNC) y a mí (por la Academia Nacional del Folklore), junto a escritores que cito con su pertenencia para mejor comprender la riqueza en juego.

Participaron Sergio Pujol (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET/Universidad Nacional de La Plata, UNLP), Tania Costa (Universidade Estadual de São Paulo, Brasil), Pablo Alabarces (CONICET/Universidad de Buenos Aires, UBA), María Inés García (Universidad Nacional de Cuyo, UNCUYO), Fabiola Orquera (Instituto de Investigaciones sobre el Lenguaje y la Cultura, INVELEC-CONICET/Universidad Nacional de Tucumán, UNT), Roberto Espinosa (La Gaceta), entre otros que recuerdo, como Radek Sanchez (Instituto Tilcara), María Emilia Greco (UNCUYO), y el mismo organizador, Ricardo Kaliman (INVELEC-CONICET/UNT).

Rescatamos este tipo de encuentros. Abriendo sendas, ese diálogo entre visiones de diversos ángulos ciertamente augura un camino fértil, aunque no necesariamente despejado ni homogéneo.

Sin que sean compartibles de modo ineludible, las perspectivas reunidas apuntan a las conceptualizaciones que luego, aplicadas a los distintos segmentos, géneros, períodos o regiones, puedan ir completando el mosaico del saber. Sendas que además no solo son válidas para el folklore, claro, pero siendo para muchos de los investigadores una pasión, son en especial aplicables para su estudio. Es justamente allí que se reúnen esa sociología de nuestro autor y mi historia. Obvio, con particularidades muy específicas.

Cuatro focos, y de distinta profundidad, afloran entonces para ese rumbo en construcción: el análisis discursivo, el análisis afectivo, las «fisuras» de sentido y el concepto de «enlace».

Mientras que un importante impulso para esta historia social de la música popular fue centrado en los discursos, bien desarrollados en este libro y que por ello no profundizo, hoy aparecen otros afluentes. Nuevos autores, como Ben Anderson (Molinero y Vila, 2017), aportan perspectivas que hemos comenzado a recorrer aun incipientemente (nos encanta intentar ser pioneros). Toma volumen así el «giro afectivo» en los estudios, centrados en los trabajos de Deleuze y Guattari. Estos se proponen de alguna forma «liberar» a las ciencias sociales y a las humanidades de cierta tendencia al exceso de la metáfora de que «todo es discurso» (Molinero y Vila, 2017:12). A los afectos y las emociones, hoy se los aprecia «performativos» en tanto materializan lo que «sienten». Por ello pudimos con Pablo revisar las diferentes «ramas» militantes de la canción, en busca de su propia y específica modalidad en la «materialización» de sujetos, objetos y circunstancias a que se referían en sus creaciones, en su momento de popularidad. Esos que los hicieron notorios, los visibilizaron dentro del paisaje (Molinero y Vila, 2017:19), que es como hacerlos aparecer.

Bronca o esperanza, claves en ellos, son afectos que mueven.

Por ejemplo, cito aquí nuevamente esa piedra fundamental de la canción militante lograda «solo» con dos versos por don Atahualpa: «las penas son de nosotros, las vaquitas son ajenas». Yupanqui allí puso en claro, desnudó, en otras palabras, *materializó* las enormes diferencias entre *ellos* (los propietarios de las «ajenas») y nosotros (un genérico nosotros que pena e incluye, unifica al cantor y al escucha). En realidad, en el entorno poético paisajístico de la época (1944) además de los remolinos que bailan en las arenas, aparecían objetos (las vaquitas) y sujetos (el arriero-pueblo) pero también sus circunstancias (trabajar en el campo, pero un campo ajeno), tal «como eran incitados a ser sentidos» en íntima conexión a afectos y emociones (fundamentalmente bronca, por la injusticia que se devela).

Aun no se evidencia, sino en forma apenas implícita en este caso, la *esperanza*.

Básica en el movimiento militante, esta aparecerá después, cuando se haga más biunívoca la relación del canto con el cambio social propuesto. Empuje afectivo a la acción, la esperanza es un muy particular afecto, en tanto anticipa algo que aún no es (por caso el socialismo, donde las vaquitas serán de todos) pero que, de alguna manera, se asegura que será. Así, sin ser, lo hace aparecer. Las «materialidades de la música» (sonidos, ritmos, puestas en escena, etc.) abren una *ventana auditiva* a

lo que todavía–no–ha–devenido, transformándose ellas en el proceso en una fuente de esperanza. Ya no es eso «esperado» una «imposibilidad real», sino apenas un «afuera», para ese cuerpo que en realidad ahora está dispuesto o, mejor, predisposto para sentirlo y así asimilarlo (Ibid.).

Si ya en los pocos años pasados algunos aportes teóricos como el citado abrieron un mayor espectro de ángulos posibles, estamos convencidos que los próximos nos brindarán muchas más novedades. Las narrativas «sociodiscursivas» (Díaz) o las identidades narrativizadas (Vila), centradas en los discursos, aun musicales, han sido el eje de la primera oleada. Ineludible y en consolidación. El giro afectivo (Molinero y Vila, 2017) puede constituir un segundo paso, en asentamiento. Busca incorporar el valor de la movilización desde los afectos, centrándose en qué afectos se mueven y cómo afectan al oyente más allá de lo explícitamente «verbalizable». Todo ello está aún en etapa exploratoria. Ahora bien, cada uno de los «exploradores» como Claudio Díaz o yo mismo, está intentado consolidar lo realizado y a la vez vislumbrar «algo más».

De hecho y en su trabajo como editor (es decir juntando aportes múltiples de visiones individuales), Díaz avanza en sesgos no tan explorados. Más que buscar esas coagulaciones, centrípetas, que muestran identidades, explora las «fisuras» del imaginario instituido (complejo, a veces, contradictorio) que ellas presentan, las grietas en el sentido (Díaz, 2015). O sea, apunta a dejar de pensar la música popular como maquinaria homogénea de reproducción de la dominación, o eventualmente como su opuesto, contrahegemónicas, sino que más bien busca (en sus palabras) «analizar cuáles son las grietas, las fisuras del imaginario instituido que hacen posible la emergencia de otras significaciones, construidas por una canción, género o autor». Inquieto, como varios de nosotros.

En mi caso, alguna disquisición teórica (proveniente de la ciencia del Folklore) sobre las «proyecciones» me movió a nuevas consideraciones, como incorporar otro (¿cuarto?) aspecto, que intenta bucear en el específico campo del arte folklórico (ese de tipo profesional, de autor y escenarios). Encontramos allí, en ciertos casos, una cierta «conversión hacia la tradición» (una aproximación a lo anónimo, de uso doméstico, generacionalmente transferido, etc.). Esos específicos casos, cuando se dan, constituyen un enlace, o «folk-link» (para diferenciarlo del «folk-lore»), que además de reflejar la importancia de trayectorias, construye aspectos del arte identitario. Su observación no puede realizarse solo

desde el análisis de la obra producida, ni solo desde el autor que la produce, como tampoco desde esa relación, si esta se da en una única creación. Sí importa y mucho, cuando esta relación se refuerza en el tiempo, entre autor/intérprete y público, y va más allá de una específica ocasión, cuando lo es por toda una trayectoria y va recreándose, en un ida y vuelta, e inspirando nuevos autores (Molinero, 2021:351).

Señalamos en verdad ambos casos solo y básicamente como ejemplo de algunos atrayentes diálogos que posibilita esta obra con nuevos vectores de estudio que, aun en etapas propositivas para nuestra disciplina en formación, se pueden explorar. Algunos fructificarán, otros serán superados. Solo la eficacia de su uso y su validación teórica darán su veredicto. Como con el resto de las hipótesis científicas.

¿QUÉ DICE EN VERDAD TODO ESTO?

Que hay modos de indagación, criterios de análisis, búsquedas conceptuales de roles de autores y público que están, entiendo, en fermentación creativa. Los aportes citados resultan ciertamente pasos iniciales, o *pedras fundantes* de este camino. En ese sentido, el libro aquí prologado, en tanto pertenece a una ya fértil y digna familia de estudios con fuertes antecedentes, forma parte basal de esos porvenires, está *cimentando caminos* y por ello mismo resulta a la vez completable e imprescindible.

CONSECUENCIAS E INVITACIÓN

Con ese esquema en mente, permítaseme una breve digresión, final, sobre el valor de futuro de nuestros folklores, el «anónimo» y el de autor. El primero nos muestra allí, en ese conjunto de costumbres tradicionales, lo que somos o «venimos siendo» aun con las «novedades» que le aporta la comunicación masiva en medios electrónicos cosmopolitas y mundiales (ya fueran valiosas o disvaliosas, si alguien pudiera juzgarlas), pero que el proceso de *sedimentación comunitario* descarta si nada aportan. Esa fuerza centrípeta es entonces constitutiva. Algo que se transmite en espacio y tiempo «internamente» en el grupo, o sea de padre a hijo, de

amigo a amigo, de abuela a nieta, de dominado a dominado (la *folk-communication* de Luis Beltrão). Y luego incorporado en la cultura, por eso así llamada tradicional: una raíz colectiva y transmitida.

Es el pasado, sí, pero (y cuando) está presente (Fernández Latour de Botas, 2015). La tradición, así, no es inmóvil ni inmoviliza, sino por el contrario es el cauce dentro del cual los cambios, sustanciales, se producen. Y además encontrando que resulta fermento de mutaciones en tanto esa colectividad o sedimentación comunitaria es opuesta al liberalismo individualista (Colombres, 2018:29). Por eso ese pasado presente es, también, un camino al futuro.

Si esto es así para el «anónimo», más lo resulta para el arte en él basado. Este no solo lo proyecta, sino que, «enlaza» al receptor co-constructor con el autor/interprete original y con los sucesivos creadores que lo retoman y relanzan al ruedo. Ese «link», si perdura, constituye. Y eso es debate de futuro. En el arte y en el análisis de él, como intenta nuestra disciplina. Es doble representación.

Y es por ello mismo que este libro, creo, es una etapa de ese camino.

Haber tenido la oportunidad, que agradezco al autor, de prologarlo con este breve encuadre de su significación no solo es un placer, es una posibilidad de invitar a los colegas a continuar el trabajo de comprender esta relación que muestra caminos de las identidades en juego, y cuya evolución nos permite mejor entender los sentidos involucrados, aun con (o gracias a) sus «fisuras».

Síntesis, entonces: pensar, como hace Claudio Díaz, sobre la música popular de cauce tradicional, en especial aquella «de éxito» o, mejor aún, «de uso», además de reflejar la circulación de los discursos, los afectos, los enlaces, las fisuras y las fuerzas de cauce transformador es, posibilita, *pensar sobre el futuro*, social y cultural de nuestro país.

En otras palabras, es político y da sentido. Esto se cruza en los contenidos expresos de *Variaciones sobre el ser nacional* y en los atisbos de sus nuevos caminos. Hoy, gracias a esta reedición, todos los que ya no necesitamos usar fotocopias, apreciamos que la misma le hace doblemente justicia. Su calidad y ahora su accesibilidad, la vuelven efectiva, y corresponde entonces felicitar a los editores por su decisión.

Permítanme, en fin, y por todo lo escrito, celebrarla con y por sus futuros lectores.

Referencias

- ALABARCOS, PABLO** (2004). Culturas Populares en la Argentina Contemporánea: algunas preguntas, algunas trayectorias, algunas afirmaciones. *Conferencia ante las VIII Jornadas de Salud Mental «Marcas de la época, huellas en el sujeto»*. Colegio de Psicólogos de Salta.
- COLOMBRES, ADOLFO** (2018). Formas de tradicionalismo y comunitarismo. En Molinero Carlos (Ed.). *Cuadernos del Folklore* (2) (pp. 29–32). Academia Nacional del Folklore, CDM Ediciones.
- DÍAZ, CLAUDIO** (2015). Músicas Populares y luchas simbólicas. Sonidos y sentidos en la Argentina neoliberal. En Díaz, Claudio (Comp.). *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas* (pp. 18–51). Recovecos.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, OLGA** (2015). El futuro del folklore como pasado presente. En Molinero, Carlos (Ed.). *Cuadernos de Folklore* (1). Academia Nacional del Folklore.
- GRAVANO, ARIEL** (1985). *El silencio y la porfía*. Corregidor.
- KALIMAN, RICARDO** (2004). *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanquí*. Comunicarte.
- MADOERY, DIEGO** (2000). Los procedimientos de producción musical en música popular. *Revista del Instituto Superior de Música*, (7). Universidad Nacional del Litoral.
- MOLINERO, CARLOS** (2011). *Militancia de la Canción–Política en el canto folklórico de la Argentina (1944–1975)*. De Aquí a la Vuelta.
- MOLINERO, CARLOS** (2021). *Farías Gomez, La tribu*. CDM Ediciones.
- MOLINERO, CARLOS Y VILA, PABLO** (2017). *Cantando Afectos Militantes*. CDM Ediciones.
- REVEL, JACQUES** (Comp.) (1996). *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*. Gallimard–Le Seuil.
- VILA, PABLO** (1999). Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. En Ochoa, Ana M. y Cragolini, Alejandra (Coords.). *Músicas en transición*. Cuadernos de Nación.

PREFACIO

La iniciativa del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, junto a Ediciones UNL, de volver a editar *Variaciones sobre el «ser nacional»* ha sido una gran alegría para mí. La primera edición, de 2009, estuvo a cargo de Recovecos, una editorial independiente de Córdoba de esas que, con gran tozudez, insisten en publicar textos en condiciones muy adversas. Fue una edición pequeña, que se agotó rápidamente. Sin embargo, el texto siguió su camino mucho más allá de los límites de esa edición. Diversxs lectores lo fueron reproduciendo por distintos medios y así fue circulando.

A lo largo de estos años, esa circulación me permitió establecer una interlocución muy activa y enriquecedora con un conjunto amplio de investigadores e investigadoras, tanto de la Argentina como de otros países de América Latina, docentes de los diferentes niveles de enseñanza, estudiantes, y toda clase de personas interesadas en las músicas populares, en particular en el folklore musical argentino. Del mismo modo, hizo posible que se generara un diálogo fecundo con algunxs de lxs artistas que, con sus prácticas cotidianas, contribuyen a la producción de estas músicas, así como con algunos de los públicos que hacen que su circulación sea sostenida a lo largo del tiempo. Las investigaciones realizadas con posterioridad a *Variaciones* se han visto sumamente beneficiadas por esos diálogos.

Afortunadamente, el interés por estas músicas en sus muy diferentes aspectos y en sus múltiples posibilidades de abordaje ha ido ganando cada vez más interés entre las nuevas generaciones de investigadores e investigadoras, de manera que poco a poco se van abriendo espacios académicos que me hacen ver con esperanza este proceso de construcción colectiva y diversa de conocimientos sobre un área tan importante y tan poco estudiada de nuestra cultura.

Me alegra pensar que *Variaciones* viene siendo parte de ese proceso colectivo, y por eso celebro y agradezco profundamente esta nueva edición.

Claudio F. Díaz
Córdoba, diciembre de 2021

AGRADECIMIENTOS

A la Flaca y los chicos, por la paciencia, por la ternura, por el amor de siempre. Ese amor que me empuja a esforzarme cada día por ser digno de él.

Al Tío Miguel, que me regaló zambas, chacareras y chamamés desde que tengo memoria.

A Ricardo Costa y Teresa Mozejko. PROFES, así, con mayúsculas.

A todos los integrantes de la cátedra de Sociología del Discurso y del Programa El discurso como práctica. La convivencia cotidiana, las discusiones y las críticas han sido y son para mí una gran fuente de riqueza intelectual.

A los numerosos colegas que con su esfuerzo cotidiano hacen posible que la Universidad Pública tenga una oferta de posgrado de calidad.

A María José Sabo, por tener la enorme generosidad de facilitarme la colección de la revista *Folklore* que había sido de su padre. Su memoria pervive de algún modo en estas páginas.

A los colegas de la Rama Latinoamericana de la IASPM (International Association for the Study of Popular Music), quienes con sus trabajos y debates me ayudan a pensar.

A Lucio Carnicer, por su amistad y su paciencia para ayudarme a escuchar la música.

A Cristina Boixadós y a todos los demás amigos que me ayudaron a conseguir discos, libros y revistas indispensables para la tarea.

INTRODUCCIÓN

En la Argentina, la voz «folklore», de origen inglés, tiene sin embargo la capacidad de convocar inmediatamente un conjunto de connotaciones que la vinculan con la «identidad», con algunas ideas más o menos definidas acerca de lo «nacional», de lo «popular», de las «raíces culturales»; pero también con amplios conjuntos de prácticas sociales, muy disímiles entre sí, que van desde formas de labranza o de artesanía hasta especies musicales y literarias, pasando por ritos religiosos, cristianos, paganos o sincréticos, costumbres alimentarias o mitos cosmogónicos. Puede uno encontrarse con la palabra «folklore» en una góndola específica de una disquería, en los anuncios televisivos de los grandes festivales (El Festival Nacional de Folklore de Cosquín, el Festival de Doma y Folklore de Jesús María, etc.), en una sección de una biblioteca científica o en un documental antropológico. Otras voces derivadas, ofrecen la misma ambigüedad. Se llama «folkloristas» a ciertos científicos que recopilan, clasifican y analizan materiales llamados «folkloricos», en el marco de una disciplina específica, pero también se llama «folkloristas» a ciertos productores de música popular que abastecen un mercado en el marco de la producción industrial de bienes simbólicos.

Para agregar más complejidad, es necesario decir que el folklore, sea cual fuere el significado que se le atribuya a la palabra, ha sido y es parte del complejo sistema de las luchas simbólicas de la sociedad argentina, particularmente desde mediados del siglo xx: luchas en las cuales se han venido debatiendo y dirimiendo nociones tan complejas y constitutivas como las de «nación», «justicia», «ciudadanía», «arte», «pueblo» e «identidad» en el marco de un proceso social global marcado por la injusticia, que durante la segunda mitad de dicho siglo asumió a menudo la forma de un enfrentamiento violento entre sectores diferenciados. En ese proceso, la

definición misma del «folklore» y sus relaciones con la «identidad» y las «raíces» ha sido (y lo es aún) objeto de disputas por la imposición de un sentido legítimo, con fuertes implicaciones políticas, en la medida en que esos sentidos han sido cruciales en la constitución de identidades de amplios sectores de la población a lo largo de muchos años y generaciones sucesivas.

Más allá de esta polisemia, es posible distinguir tres procesos de construcción del sentido del término «folklore», vinculados a su vez con tres desarrollos específicos de la sociedad y la cultura argentinas en un período extenso que va desde fines del siglo XIX hasta la actualidad. Estos tres procesos, si bien fueron desarrollándose en forma paralela, guardan numerosas relaciones entre sí, no siempre sencillas de dilucidar. En cierto sentido puede consideráseles autónomamente, pero desde otra perspectiva se superponen e interactúan de diferentes maneras.

Me refiero, en primer lugar, al proceso de introducción, desarrollo y afianzamiento de una ciencia del Folklore, que comenzó a fines del siglo XIX, y sus relaciones con el proyecto de construcción de la Argentina moderna. En segundo lugar, al proyecto de un arte «nacional» que empezó a esbozarse por la misma época sobre la base de raíces que se remontan hasta el Romanticismo y tomó forma doctrinaria en un corpus textual alrededor de la época del Centenario, dando lugar a las corrientes «nativistas» o «tradicionalistas» que a partir de allí se desarrollaron hasta bien entrada la década del 40. Y en tercer lugar a la circulación y consumo masivo de cierto tipo de productos culturales, especialmente diversos géneros de canciones provenientes de diferentes regiones del interior del país, que se hizo posible a partir del desarrollo de la radio, la industria discográfica, la publicidad y posteriormente la televisión. Este último desarrollo es el que ha dado lugar a la creación de los grandes festivales, al establecimiento de un sistema de consagración de artistas que han llegado a convertirse en ídolos populares, y a todo el campo de producción y consumo que en la cultura de masas es conocido con el nombre de «folklore».¹

¹ En la práctica de diferentes autores argentinos y latinoamericanos contemporáneos, el uso del término se ha castellanizado (folclore) a partir de diferentes argumentos. He decidido conservar aquí la grafía que se ha usado siempre (y que se sigue usando) en la cultura de masas en la Argentina, tanto en las portadas de los discos como en los nombres de los festivales y las revistas especializadas.

El presente estudio² está centrado en el tercero de los procesos enunciados, desde un enfoque que pretende analizar las relaciones entre un corpus de producciones discursivas (las canciones que en la cultura de masas circulan bajo el nombre de «folklore») y sus condiciones sociales de producción. Claro que no se puede desconocer las vinculaciones entre este «campo de producción discursiva» y el desarrollo de la ciencia del Folklore, por un lado, y de la corriente tradicionalista por otro, en la medida en que de allí provienen una serie de objetos, temas, redes conceptuales, valoraciones estéticas y políticas e intereses constitutivos del campo como tal. Sin embargo, se trata de formas discursivas que no deben ser confundidas. Si bien es cierto que algunas figuras centrales en la disciplina del Folklore tuvieron, en tanto intelectuales, un rol fundamental en la constitución del campo a través de artículos en las revistas especializadas o de otras formas de colaboración; si bien es cierto que los cultores del Nativismo o del Tradicionalismo literario, e incluso de la poesía gauchesca fueron tenidos en cuenta en las diferentes construcciones de la genealogía del campo; también es cierto que ni las canciones que forman el corpus a estudiar forman parte del tipo de prácticas que la ciencia del Folklore (aún con todas sus diferencias) define como «folkloricas», ni los discursos construidos alrededor de ellas (discursos periódicos, manifiestos, carátulas de discos, etc.) forman parte de la disciplina del Folklore o del Tradicionalismo literario.

Resulta necesario entonces, definir la especificidad del conjunto discursivo a estudiar diferenciándolo de los discursos con los que se vincula y definiendo el tipo de relación que guarda con ellos, por una parte, y estableciendo, por otra, el conjunto de los rasgos que lo individualizan, o más claramente, el conjunto específico de reglas de producción de los enunciados que lo integran. Pero resulta necesario también establecer las condiciones sociales objetivas que hicieron posible su emergencia en la cultura de masas, los intereses generales a partir de los cuales se constituyó y se consolidó

2 El libro es resultado de la investigación realizada en el marco de la carrera de Doctorado en Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). La tesis fue defendida en marzo de 2008. Esa investigación a su vez, formó parte del Programa de Investigación El discurso como práctica, radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH) y dirigido por los Dres. Danuta Teresa Mozejko y Ricardo Lionel Costa.

como un campo, las transformaciones de esas condiciones a lo largo de los años, y sus relaciones con el proceso social global de la sociedad argentina en el período estudiado.

La disposición del texto que se ofrece a continuación tiene en cuenta estas necesidades, como así también la diversidad de lectores que pueden tener interés en un material de este tipo. De tal manera, en el primer capítulo he desarrollado los supuestos y consecuencias teórico-metodológicas de adoptar un enfoque sociodiscursivo para pensar el «folklore», aportando una serie de precisiones en relación con la construcción del objeto de estudio. Ese capítulo puede tener interés para un lector especializado, interesado en los debates de la sociología de la cultura y de los estudios del discurso, y en las posibilidades que abren esas disciplinas en el estudio de las músicas populares. El lector no especializado, interesado en las músicas populares, puede ingresar de modo independiente a la lectura de los demás capítulos.

En el segundo capítulo analizo el proceso de emergencia de lo que llamo el «campo del folklore», las trayectorias de los pioneros y las reglas de funcionamiento que se fueron gestando en ese proceso. Entre esas reglas se destaca la constitución de un «paradigma discursivo» que he llamado «clásico», cuyas características más importantes estudio en el tercer capítulo.

En los capítulos siguientes me detengo en el análisis de tres diferentes grupos de artistas, formaciones con mayor o menor nivel de cohesión, intentando explicar las continuidades y rupturas que plantearon con el paradigma dominante a partir del «lugar» específico que esos artistas ocuparon en distintos momentos del desarrollo del campo. Me refiero a las propuestas de Ariel Ramírez, Eduardo Falú y Los Fronterizos en el momento de mayor legitimación del campo del folklore; a las rupturas planteadas por el Movimiento Nuevo Cancionero entre mediados de los '60 y mediados de los '70, y a las continuidades y rupturas de la renovación folklórica posterior a la recuperación de la democracia en 1983.

Cada uno de estos capítulos puede leerse independientemente, según el interés del lector, aunque están relacionados entre sí tanto por la temática como por el enfoque teórico: de lo que se trata en cada caso es de la acción estratégica de diferentes artistas, en condiciones diversas, pero siempre en el marco de las disputas, renovadas una y otra vez, por la definición legítima del «folklore», en la que están implicadas también las definiciones de «identidad», «pueblo», «tradicción», «raíces» o, en definitiva, «ser nacional».

1 El folklore argentino

Un enfoque sociodiscursivo

LAS PRÁCTICAS DISCURSIVAS

El propósito de este trabajo es el estudio de un corpus discursivo particular formado por canciones que circulan en la cultura de masas con el nombre de «folklore». Pero no solo se trata de estudiar ese corpus discursivo, sino de considerarlo en relación con sus condiciones de producción. En la manera de conceptualizar esa relación consiste la especificidad del enfoque que propongo en este trabajo. Este enfoque, antes que nada, parte de pensar el discurso como una «práctica social».¹

Pensar el discurso como una práctica social tiene algunas implicancias teóricas que conviene explicitar. Por un lado, toda práctica social se realiza bajo «condiciones determinadas», en la medida en que siempre se trata de la acción de un «agente social» (ya sea individual o colectivo) que actúa en el marco de un sistema de relaciones sociales. Por otro lado, si bien es cierto que toda práctica social implica sentidos, y que no puede concebirse la práctica fuera de una red de sentidos que el agente social pone en juego (Weber, 1969), las prácticas discursivas tienen la particularidad de plasmarse en enunciados concretos que son el resultado de la acción del agente.²

Los mismos conceptos de «discurso» y «enunciado» implican una referencia a la práctica del agente y a las condiciones en las que se desarrolla, en ruptura con los enfoques inmanentistas que toman el «texto» como objeto de análisis. En efecto, la introducción de la noción de «discurso» en los estudios del lenguaje dio lugar, por una parte, al desplazamiento del objeto de estudio a la dimensión transfráctica³ y, por otra, a la ruptura del

1 Justamente «El discurso como práctica» es el nombre del Programa de Investigación dirigido por los Dres. Ricardo L. Costa y Danuta T. Mozejko, y radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, en el marco del cual se desarrolló esta investigación.

2 Es necesario acentuar esta idea de un agente social que produce una práctica discursiva, en la medida que en algunos autores contemporáneos la acentuación de la dimensión de sentido propia de toda práctica social ha llevado a la generalización y autonomización de la noción de discurso en relación con los sujetos sociales que lo producen. Un crítica interesante a esa generalización puede encontrarse en Kaliman (2001:19-29).

3 Ese cambio en la concepción del objeto permitió el desplazamiento del interés de la *lengua al proceso*, y dio lugar al desarrollo de una semiótica centrada en el texto, o más

inmanentismo, o en términos de Verón (1996:111 y ss.) de la «clausura semiótica». Esa ruptura, que estaba ya presente en la definición de «enunciación» propuesta por Benveniste,⁴ implica una manera diferente de abordar algo que ya la lingüística saussureana había planteado: la naturaleza «social» del lenguaje. El desplazamiento del interés hacia el acto de producción de los enunciados (y las marcas que ese proceso deja en el enunciado mismo) abre la pregunta por las condiciones bajo las cuales se da esa producción.

Ya Bajtín y su grupo habían propuesto un tipo de respuesta a esa pregunta que después ha sido retomada y reformulada por diferentes autores:

la formulación individual de este signo social en un enunciado concreto se determina completamente por las relaciones sociales. Justamente aquella individuación estilística del enunciado de la que habían hablado los vosslerianos representa un reflejo de las interrelaciones sociales en cuya atmósfera se construye el enunciado dado. *La estructura del enunciado se determina —y se determina desde el interior— por la situación social más inmediata y por la situación social más englobadora.* (Voloshinov, 1992:122) (Bastardillas en el original)

Es decir, lo que caracteriza las nociones de «discurso» y «enunciado», es el hecho de que su existencia misma (que es la forma en que se da concretamente el lenguaje) solo es posible bajo determinadas condiciones sociales. Bajtín y su grupo pensaban esas condiciones en términos de «diálogo», en la medida en que todo enunciado es siempre respuesta a enunciados anteriores y prevé a su vez, posibles respuestas (Bajtín, 1982). Pero también las pensaban en términos de «lucha», en la medida en que ese diálogo nunca se da entre «homo sapiens» abstractos, sino entre seres humanos organizados jerárquicamente, seres humanos que ocupan posiciones diferentes en relaciones de poder y tienen, por lo tanto, intereses diferentes y contrapuestos. En la producción de enunciados, por lo tanto, se expresan diferentes «acentos» vinculados con distintos sectores con intereses diversos. «Como consecuencia, en cada signo ideológico se cruzan los acentos de orientaciones diversas. El signo llega a ser la arena de la lucha de clases» (Voloshinov, 1992:49).⁵

precisamente en las *gramáticas* de los diferentes tipos textuales (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993:33-51).

4 Según Benveniste, «la enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización... es el acto mismo de producir un enunciado» (1977:85). Aunque la reflexión del autor apuntaba al problema de la subjetividad en el lenguaje, el foco puesto en la «producción» del enunciado plantea la cuestión de las «condiciones de producción».

5 Independientemente de que se construya las luchas en términos de «clase» como en la tradición marxista o, en otros términos, lo que importa destacar aquí es que las relaciones sociales son relaciones de choques y contraposición de intereses derivados de posiciones diferentes. Se trata, pues, de relaciones de poder.

De manera que la producción discursiva es una práctica social que se da siempre bajo condiciones concretas, bajo coordinadas sociohistóricas específicas, y en el marco de relaciones de disputas por el poder. El discurso mismo forma parte, y una parte fundamental de esas disputas:

el discurso —el psicoanálisis nos lo ha mostrado— no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; pues —la historia no deja de enseñarnoslo— el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse. (Foucault, 2004:15)

Considerar el discurso como una práctica social producida en el marco de relaciones de poder implica también la necesidad de pensar el trabajo de quien produce el discurso, es decir del agente social (individual o colectivo) que realiza la práctica. O, más específicamente, la necesidad de analizar el espacio de posibilidades y coerciones en el que el agente produce la práctica discursiva como principio de comprensión/explicación de las características de los discursos producidos.

Comprender/explicar los discursos

Una de las características que se desprende del modo propuesto de considerar el discurso es su carácter de «acontecimiento». Decía Foucault: «es preciso que un enunciado tenga una sustancia, un soporte, un lugar y una fecha. Y cuando estos requisitos se modifican, él mismo cambia de identidad» (2002:169).

Según Costa y Mozejko (2007), este carácter de acontecimiento, igual que ocurre con otros hechos históricos, genera un problema con la pretensión de validez «de enunciados que afirman la incidencia de condiciones objetivas particulares sobre prácticas, como las discursivas, no susceptibles de reiteración» (9–10). Esta dificultad derivada del carácter irreplicable, tiene que ver con la interrogación acerca de la posibilidad de «explicar» un acontecimiento, si explicar es poder establecer sus «causas». Conforme a Paul Ricoeur (1995:194 y ss.), esta era justamente la característica de lo que llama el «modelo nomológico», en el que la explicación no solo remite a una causa, sino también a una «ley» que implica una «regularidad». Esa idea de regularidad y de ley es importante porque:

En un modelo nomológico explicación y *previsión* van juntas (...) de ello se deduce que el valor predictivo de una hipótesis se convierte en un criterio de validez de la explicación y que la ausencia de valor predictivo de una hipótesis es un signo del carácter incompleto de la explicación. (Ricoeur, 1995:197) (Bastardillas en el original)

Pareciera ser que, ante esa dificultad, todo lo que puede hacerse con el discurso está en el orden de la «comprensión», entendida por Weber como «captación de la conexión de sentido que se incluye en una acción» (1969:9).

De acuerdo con Costa y Mozejko (2007), es necesario romper con esa dicotomía entre comprensión y explicación en el abordaje de las prácticas discursivas, puesto que en este caso la capacidad de previsión no se funda en la «regularidad» sino en el sistema de condiciones en el marco del cual se desarrollan esas prácticas:

El razonamiento que se impone al analizar las prácticas discursivas no se expresa, entonces, en términos de relación: causa(s) – efecto(s), sino de condiciones objetivas favorables, por las posibilidades y limitaciones que establecen, a la adopción de ciertas estrategias discursivas por parte del agente social. El texto que resulta y se analiza es uno de los posibles en el marco del menú de alternativas que abre el sistema de coerciones en el que se lleva a cabo el trabajo de producción. (Costa y Mozejko, 2007:11)

Si el agente social que produce un discurso actúa estratégicamente en el marco de un sistema de posibilidades y restricciones, entonces las características del discurso que produce se hacen comprensibles y explicables a partir de la reconstrucción del conjunto de las condiciones que hicieron posibles esas elecciones estratégicas y, particularmente, del «lugar» del agente social en ese sistema de relaciones. Pero para establecer esa relación es necesario proceder a un análisis empírico y susceptible de crítica tanto de los rasgos del discurso que se pretende explicar como de las condiciones objetivas en las que se produjo. De esta manera, la relación postulada no se ubica en el nivel de una mera «interpretación subjetiva» sino que se funda en elementos comprobables que surgen del análisis de las dos dimensiones mencionadas (Costa y Mozejko, 2007:12) Es necesario, entonces, establecer con mayor precisión cómo se construyen en esta propuesta, esas dos dimensiones de análisis.

El «lugar» del agente y las condiciones de producción

La definición de las condiciones en el marco de las cuales se desarrolla la producción discursiva requiere, en primer lugar, tener en cuenta la especificidad del sistema de relaciones sociales pertinente para analizar dicha producción (la «situación social más inmediata» de la que hablaba Voloshinov). Pierre Bourdieu (1995a) propuso, para pensar esta cuestión, el concepto de «campo»:

En términos analíticos, un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (*situs*) actual y

potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) —cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo— y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.). (Bourdieu, 1995a:64)

Entendido en estos términos, lo que determina las posiciones de los diferentes agentes en la estructura de un sistema de relaciones, es la distribución (siempre desigual) de cierto tipo de recursos especialmente valorados y, por lo tanto, fuente de poder en ese sistema de relaciones. Al mismo tiempo, lo que determina la especificidad de cada campo, es el tipo de recursos (o de capitales, o poderes) que está en juego. Lo que me interesa de este concepto es, por una parte, la lógica relacional que postula. La posición de un agente se define siempre en relación con otras posiciones. Por otra parte, las posiciones están a su vez asociadas a intereses, independientemente de los agentes que las ocupan. De modo que las relaciones entre los agentes que ocupan diferentes posiciones son relaciones de lucha ligada a las diferencias de intereses:

En tanto que campo de fuerzas actuales y potenciales, el campo es igualmente campo de luchas por la conservación o la transformación de la configuración de dichas fuerzas. (...) Las estrategias de los agentes dependen de su posición en el campo, es decir, de la distribución del capital específico, así como de la percepción que tienen del campo, esto es, de su punto de vista sobre el campo como vista tomada a partir de un punto dentro del campo. (Bourdieu, 1995a:67–68)

En el marco de ese sistema de relaciones sociales, es decir, de disputas de poder, los agentes sociales actúan estratégicamente, pero sus estrategias están condicionadas por la posición que ocupan. Esas luchas y estrategias se desarrollan en el marco de reglas de juego específicas que rigen el funcionamiento de cada campo⁶ y que forman parte de las condiciones objetivas. Más aún, la imposición de la definición de las reglas legítimas suele ser uno de los objetivos claves de la lucha.

La práctica discursiva, entonces, es producida por un agente social que actúa estratégicamente en el marco de condiciones específicas, entendidas relacionamente. De manera tal que su práctica discursiva es «coherente» con el «lugar» que ocupa en ese sistema de relaciones.⁷ Acentuando el punto de vista del agente social, Costa y Mozejko definen el «lugar» como el «conjunto de propiedades eficientes que definen la competencia relativa de un

6 Aunque hay ciertas reglas que son generales y aplicables a todos los campos. De todos modos, la especificidad de los capitales y de las reglas de juego es lo que genera la «autonomía relativa» de cada campo.

7 Sobre el concepto de «coherencia» entre el «lugar» y la práctica discursiva ver Costa y Mozejko (2001:89–119).

sujeto social dentro de un sistema de relaciones en un momento/espacio dado, en el marco de su trayectoria» (2002:19). Esa competencia relativa no es, para los autores, «una dimensión más de un sujeto-en-sí, sino aquello que lo constituye en cuanto sujeto social. Este es socialmente su capacidad diferenciada de relación» (Costa y Mozejko, 2002:19).

Esta manera de construir el sujeto que realiza la práctica discursiva implica varias acentuaciones que es necesario destacar. Por una parte, en la definición de la «competencia» del agente, además de las propiedades eficientes (recursos, capitales, capacidades, saberes) que controla, y que determinan su capacidad de relación, interviene, como una dimensión importante, su «trayectoria». Analizar la «trayectoria» del agente social que produce una práctica discursiva, es algo diferente de estudiar su biografía. No se trata aquí de un sujeto en sí, entendido de un modo esencialista, que a lo largo de su vida no hace más que desplegar algo que ya estaba allí desde el principio.⁸ La «trayectoria» es la sucesión de posiciones que el agente estudiado ha ido ocupando en el espacio social y en sistemas de relaciones específicos. A lo largo de su «trayectoria» el agente va acumulando y reestructurando diversidad de recursos, pero además va incorporando predisposiciones, esquemas de percepción, orientaciones, a partir de su experiencia condicionada por las posiciones sucesivas que ocupa (Costa y Mozejko, 2002:28). Es decir, va incorporando lo que Bourdieu llamaba un *habitus*,⁹ que predispone más a ciertos juegos sociales que a otros, a ciertas percepciones y maneras de actuar.

Por otra parte, en cuanto a las propiedades o recursos que caracterizan la «competencia» de un agente, Costa y Mozejko (2002) tienen en cuenta no solo su pertinencia, volumen y estructura,¹⁰ sino también la «gestión» que el agente hace de ellos:

las propiedades que, según pertinencia, grado y estructura intervienen en la definición de la competencia, no alcanzan el nivel de eficiencia que tendrán en la producción de la capacidad diferenciada de relación más que a través de la puesta en valor que el mismo sujeto social realiza al *usarlas*, poniendo de relieve algunas más que otras, ocultando o destacando según el sistema de relaciones y el momento/espacio. (Costa y Mozejko, 2002:24) (Bastardillas en el original)

A este «manejo», a este uso diferenciado y estratégico de los recursos que definen la identidad social de un agente, es decir su capacidad diferenciada de relación, los autores se refieren en términos de «gestión de la competencia».

8 Esto no significa que no se puedan tener en cuenta los datos disponibles en las biografías del agente social estudiado. La diferencia está en el uso que se hace de esos datos.

9 Sobre el concepto de *habitus* ver Bourdieu (1997).

10 En términos de Bourdieu el volumen (cantidad) y la estructura (incidencia en el volumen general de los distintos tipos de capitales) es lo que determina la posición de un agente (Bourdieu, 1988b:131)

Esta acentuación tiene importancia en la medida en que enfatiza la actividad estratégica del agente social, aunque se desarrolle en el marco de un sistema que impone limitaciones. De tal manera, el discurso «no puede ser considerado meramente como resultado de condiciones objetivas que imponen su necesidad, sino de opciones realizadas por un agente según su propia competencia y dentro de las limitaciones y posibilidades que enmarcan su trabajo» (Costa y Mozejko, 2007:11). Así, el principio de explicación de las características de un discurso no está dado, sin más, por las condiciones objetivas, sino que debe tenerse en cuenta el accionar estratégico del agente social que produce el discurso en el marco de lo que Bourdieu llamaba el «espacio de posibles». Es decir, el espacio de posibilidades que se le presentan en función del «lugar» que objetivamente ocupa (y teniendo en cuenta que la definición del «lugar» incluye las orientaciones incorporadas en la «trayectoria» y la «gestión de la competencia».

Pero tratándose de un tipo específico de práctica social, como es la producción discursiva, el agente se mueve en un doble «espacio de posibles», uno relativo al sistema de relaciones sociales y el otro al sistema de posibilidades discursivas.

El «paradigma» como espacio de posibilidades discursivas

La producción de un discurso siempre implica la realización de una serie de opciones por parte del agente social. Las opciones realizadas, que se plasman en el enunciado, son coherentes con el «lugar» que ocupa en el sistema de relaciones sociales, que implica posibilidades y restricciones. Pero, además, las opciones se realizan en el marco de un juego de posibilidades específicamente discursivas. Esto no se refiere solamente al juego de posibilidades previstas por la «lengua», según una perspectiva saussureana.

Bajtín (1982) señala que la producción de un enunciado implica una primera opción que es la elección de un «género discursivo», entendido como tipo relativamente estable de enunciados. Esa relativa estabilidad, producto de la práctica histórica y de la vinculación con «esferas de la praxis» específicas, genera una serie de posibilidades y restricciones temáticas, retóricas, léxicas, etc., que corresponden al género en cuanto tal.

De un modo más amplio, toda producción discursiva se mueve en un espacio de «posibilidades estratégicas» en cuanto a temas, objetos, estilo, conceptos.¹¹ Más aún, en todo espacio de relaciones sociales hay géneros más valorados que otros, lo mismo que estilos, formas léxicas, etc. Esto es,

¹¹ Los cuatro elementos a partir de los cuales Foucault (2002:50 y ss.) pensaba en el sistema de dispersión, de regularidades y de posibilidades estratégicas que constituyen un «formación discursiva».

existen regulaciones, normas (explícitas o implícitas) que definen lo normal, lo aceptable, lo prestigioso, lo comprensible, lo que no se puede decir y lo que es recomendable decir. Este conjunto de regulaciones constituye un «paradigma discursivo», entendido como uno de los factores objetivos que conforman el espacio de posibles.

El concepto de paradigma, tal como lo utiliza Thomas Kuhn (1980) en relación con lo que llama la «ciencia normal», constituye un «modelo» o «patrón» aceptado por todos los miembros de una comunidad. A partir de ese modelo quedan establecidos los problemas que resultan interesantes, los supuestos teóricos aceptados, y la manera «normal» de operar cotidianamente en las investigaciones. Los nuevos científicos que se van integrando a la comunidad, incorporan el paradigma en su proceso de formación, a punto tal que llega a constituir para ellos una manera «natural» de desarrollar la actividad científica.

De modo similar puede pensarse todo paradigma, en la medida en que llega a constituir, en términos de Angenot (2001), una «tópica», una «doxa» y un conjunto de «tabúes» discursivos. Angenot (2001) piensa estos conceptos respecto de lo que llama una «hegemonía discursiva» en el discurso social, en términos generales. En mi caso, el concepto de paradigma se refiere a un fenómeno más localizado que se desarrolla en un campo específico.¹² En la perspectiva metodológica del tipo de análisis que propongo no es posible estudiar la inserción del mismo en la totalidad del discurso social, aunque sí establecer algunas relaciones particularmente significativas.

Los discursos, productos de opciones estratégicas de los agentes que los producen, pueden pensarse como «tomas de posición» en relación con las normas que establecen lo aceptable, lo valioso, etc., siempre vinculadas al «lugar» de los agentes en el sistema de relaciones. De manera que no interesa solo (ni principalmente) la definición del sistema de reglas, sino las estrategias del agente en ese espacio de posibilidades:

Tales tomas de posición pueden ubicarse en cualquier punto del abanico que va desde el apego a las normas hasta la ruptura total, pasando por la discusión explícita en cuanto a su validez. Esto implica un claro desplazamiento de la *regla* a la *estrategia* en el análisis de las prácticas sociales. (Costa y Mozejko, 2007:16) (Bastardillas en el original)

Pero para que las opciones estratégicas de los agentes en la producción de los enunciados se vuelvan inteligibles es necesario contar con una descripción de los rasgos más característicos del paradigma dominante en un campo específico y en un momento dado, en tanto forma parte de las condiciones objetivas de enunciabilidad.

¹² Lo que no quiere decir que no se puedan pensar ciertos elementos dominantes en el espacio social global.

Costa y Mozejko (2007:17-18) indican algunos rasgos característicos de un paradigma discursivo. Por una parte, se trata de un producto histórico y por lo tanto arbitrario e impuesto, y en consecuencia, modificable en las propias luchas del campo. Por otra parte, las reglas tienen capacidad de coerción en la medida en que ignorarlas, respetarlas o luchar por su modificación tiene consecuencias prácticas para el agente (en términos de reconocimiento, rechazo, etc.) dependiendo de su «lugar» en el sistema de relaciones. Esto explica, además, por qué las luchas alrededor de las reglas mismas suelen ser fundamentales en campos donde lo que está en juego principalmente es la producción discursiva. Finalmente, el paradigma no es código claro y exhaustivo del que los agentes tengan un conocimiento explícito:

Por eso cuando en nuestros análisis nos referimos a los paradigmas (...) estamos más bien haciendo referencia al paradigma que construye y hace explícito el investigador a partir de elementos, en definitiva, de regularidades observadas, que fundan tal construcción, teniendo en cuenta que el mismo investigador tampoco pretende hacer una presentación exhaustiva de todos sus componentes y relaciones. (Costa y Mozejko, 2007:18)

El sistema de reglas de producción, entonces, puede inferirse a partir de la identificación de elementos recurrentes en los diferentes enunciados que conforman un corpus de análisis. En la perspectiva de este trabajo, la descripción de los enunciados, además, está enfocada centralmente en aquellos elementos que pueden construirse como resultado de las opciones estratégicas clave del agente social que los produjo. Es decir, en aquellos elementos que pueden describirse como marcas importantes de sus condiciones de producción.

Enunciación, estrategia, enunciado

Según lo expresado hasta ahora, en el enfoque adoptado se piensa el discurso como resultado de opciones, que se objetivan en un texto, realizadas por un agente social en función del «lugar» que ocupa en un sistema de relaciones sociales. Vengo insistiendo en que esas opciones tienen un carácter «estratégico». Ahora bien, postular un comportamiento «estratégico» remite inmediatamente al problema de la «intencionalidad» de la acción, cuestión importante si se tiene en cuenta que esa noción puede significar la reintroducción de un «sujeto en sí», de un «autor» entendido en términos esencialistas, o bien de una concepción teleológica del comportamiento.¹³ En el enfoque desarrollado en el marco del Programa «El discurso como práctica»:

¹³ En términos, por ejemplo, de la teoría de la acción racional.

Subrayamos que al hablar de las acciones en términos de intencionalidad nos referimos especialmente a las razones que, según puede inferirse, tuvo el agente social para actuar como lo hizo, teniendo en cuenta el sistema de coerciones objetivas dentro del cual se produjo su trabajo y las orientaciones incorporadas como aprendizajes, que también intervienen como mecanismo de coerción orientado a la selección de alternativas y estrategias aunque no se hayan formulado objetivos ni proyectos explícitos. (Costa y Mozejko, 2007:14)

De modo que la acción es siempre estratégica, aunque esa estrategia no sea necesariamente consciente. De hecho, la selección de las estrategias tiene que ver con las percepciones que el agente tiene de sus posibilidades según el «lugar» que ocupa. Y esa percepción está limitada por las orientaciones incorporadas a lo largo de la «trayectoria», es decir, forma parte de un saber práctico que está más allá de la racionalización.¹⁴

Ahora bien, la producción discursiva también puede pensarse como acción estratégica porque cualquier hecho de lenguaje está orientado a la interacción, a la relación con otro.¹⁵ Por eso la sociolingüística y la pragmática¹⁶ han acentuado, retomando los viejos planteos de Bajtín, el carácter de intercambio que tiene la práctica discursiva. Según Patrick Charaudeau (2003), la producción de un acto de lenguaje implica siempre un «proyecto de habla», aunque ese proyecto no sea necesariamente consciente, puesto que siempre se trata de una «transacción»:

Para el sujeto que produce un acto de lenguaje, el proceso de transacción consiste en dar significación psicosocial a su acto, es decir, asignarle un objetivo en función de un determinado número de parámetros: las hipótesis que puede formular acerca de la *identidad* del otro, el destinatario receptor, respecto a su saber, su posición social, su estado psicológico, sus aptitudes intereses, etc. *El efecto de influencia* que quiere producir en ese otro. El tipo de *relación* que desea establecer con él y el tipo de *regulación* que prevé en función de los parámetros anteriores. (Charaudeau, 2003:50–51) (Bastardillas en el original)

Este concepto de «influencia» es para Charaudeau uno de los «principios» del intercambio comunicativo: «un principio de influencia que establece la existencia de un “propósito comunicativo” del sujeto que produce el acto de

14 Bourdieu decía que «el habitus como estructura estructurante y estructurada, introduce en las prácticas y pensamientos los esquemas prácticos derivados de la incorporación (...) de estructuras sociales resultantes del trabajo histórico de las generaciones sucesivas» (1995:95).

15 Ya Voloshinov (1992:35) había planteado que el lenguaje mismo es un hecho que ocurre «entre» individuos, como también lo había sugerido Marx (1970:31) en el conocido fragmento de «la ideología alemana» dedicado al lenguaje.

16 Ver Lozano, Peña-Marín y Abril (1993:40 y ss.).

lenguaje y por lo tanto define la “finalidad” del acto en torno a una cuestión de sentido» (2003:51).

En tanto, esa influencia sobre el otro, que es parte de cualquier producción discursiva, se da en el marco de un sistema determinado de relaciones sociales a partir de un conjunto de regulaciones discursivas, y teniendo en cuenta el «lugar» del agente social. De manera que:

diríamos que las opciones discursivas objetivadas en un texto se explican como productos del uso que el agente social, según su competencia y lugar en el sistema de relaciones, hace de las alternativas disponibles en vistas al logro de resultados que sean favorables —al menos no perjudiciales— a los intereses ligados al lugar que ocupa. (Costa y Mozejko, 2007:15)

Esta perspectiva implica también un orden de preocupaciones y un tipo de preguntas específicas en el abordaje del texto, resultado de las opciones estratégicas. Esas preocupaciones están orientadas a la descripción de aquellos rasgos del texto que hacen particularmente visibles las estrategias del agente, es decir, los mecanismos de construcción del enunciador, el enunciatario y sus relaciones con el enunciado.

La figura del enunciador no se identifica, sin más, con el agente social. El enunciador y el enunciatario son construcciones textuales. «El enunciador (...) es uno más de los efectos de opciones realizadas por el agente social dentro del marco de posibles y mediante los cuales elabora su propio simulacro como consecuencia de operaciones de selección o incluso simulación» (Costa y Mozejko, 2002:17).

El análisis de este simulacro textual va más allá de la deixis e incluso de las representaciones de los actantes de la enunciación mediante procedimientos de actorialización, espacialización y temporalización en diferentes niveles del enunciado. Más allá de todo eso, puede hablarse de una enunciación implícita, que se reconstruye a través de las huellas en el texto, pero que no llega a construir un personaje sujeto, aunque subordina todas las demás instancias:

este enunciador implícito es resultado de una serie de operaciones de selección, jerarquización, enmascaramiento, que el agente social realiza durante el proceso de producción, de tal modo que no puede ser visto más que como un ente de ficción, simulacro de sí que construye el sujeto extratextual. (Costa y Mozejko, 2002:18)

La reconstrucción analítica del enunciador, del enunciatario (también entendido como figura textual) y de las relaciones entre ambos y con el enunciado que el texto construye es entonces la cuestión central que se plantea en la descripción del discurso.

Cada una de estas relaciones supone un conjunto de operaciones de selección. Así, por ejemplo, la relación que el texto construye entre el enunciador

y el enunciado implica la selección de un punto de vista, de un sistema de valoraciones, de un sistema cognitivo, etc. La relación con el enunciatario conlleva la selección de una lengua y de procedimientos de autolegitimación, de verosimilización o de puesta en valor del enunciado destinados a generar un efecto de influencia, que contribuyen a construirlo de una determinada manera. Además, Costa y Mozejko (2002) señalan operaciones de selección que apuntan a la legitimación del enunciador en relación con otros enunciadores dotados de intencionalidades similares con los que el enunciador compete, a partir de los cuales se legitima, con quienes establece diferencias y semejanzas, etcétera.

Entendido desde esta diversidad de relaciones, «en todos los niveles del enunciado pueden detectarse huellas de las operaciones realizadas por el sujeto social gracias a las cuales pueden inferirse características del lugar relacional en el que se posiciona como enunciador» (Costa y Mozejko, 2002:35). Así pues, tanto los procedimientos de actorialización, temporalización y espacialización, como la articulación de los programas narrativos o la configuración de los valores, pueden resultar significativos. Como también, en particular en los textos líricos, las selecciones léxicas, los procedimientos retóricos, los tópicos elegidos y las modalizaciones.

En síntesis, así como el concepto de «paradigma» es un concepto heurístico que permite construir el espacio de posibles discursivo, el «enunciador» es igualmente un concepto heurístico que ayuda a focalizar la descripción del discurso en sus diferentes niveles, en la medida en que este se concibe como el resultado de las opciones estratégicas de un agente social a partir su «lugar» en un sistema de relaciones. Es decir, es un concepto que permite trabajar las relaciones entre el discurso y sus condiciones de producción.

Campo, proceso social y escalas de análisis

Según lo expuesto hasta aquí, entiendo la producción discursiva como una práctica social realizada por un agente (individual o colectivo) en el marco de condiciones de producción determinadas. He presentado una serie de nociones para caracterizar esas condiciones de producción y he propuesto un tipo de relación entre las mismas y los discursos producidos. En esa caracterización, resulta clave la noción de «lugar» en la medida en que vincula la capacidad diferenciada de relación, es decir la «competencia» del agente social con su posición en un sistema de relaciones específico, es decir, el campo en el cual se desarrolla la práctica discursiva.

Sin embargo, ese sistema específico de relaciones forma parte a su vez de un proceso social que excede sus límites (la «situación social más englobadora» de la que hablaba Voloshinov). Teniendo en cuenta el tipo de corpus que me propongo analizar en este trabajo, y las relaciones que el «folklore», entendido como campo de producción discursiva, ha tenido con procesos

sociales y políticos más amplios, es en especial importante explicitar el modo de abordar esos procesos y relaciones.

En primer lugar, es necesario plantear que el paso de un nivel a otro de análisis de las condiciones de producción implica un cambio en lo que Revel (1996) denomina el «juego de escalas»:

Hacer variar el foco del objetivo, no es solamente agrandar (o disminuir) el tamaño del objeto en el visor, es modificarle la forma y la trama. O, para recurrir a otro sistema de referencias, jugar sobre las escalas de representación en cartografía, no es volver a representar más grande o más pequeña una realidad constante, sino transformar el contenido de la representación (es decir, la elección de lo que es representable). (Revel, 1996:19) (Traducción del autor)

En efecto, se trata en mi caso del paso de un nivel «micro» a un nivel «macro». Ese cambio implica la formulación de preguntas diferentes, la selección de un tipo distinto de información y la utilización de herramientas conceptuales diversas.

Paul Ricoeur (1995:181 y ss.) muestra la diferencia entre el concepto de «larga duración» y el acontecimiento entendido como «duración breve» en la investigación histórica. El concepto de larga duración aparece en el marco de la crítica a la historia «episódica». A diferencia del acontecimiento, centrado en actores sometidos a coerciones irrepetibles, la larga duración es la historia de los «grupos», de las «clases sociales», de las «instituciones» y de las «mentalidades».

En el caso de las prácticas discursivas, es diferente preguntarse por el sistema de relaciones específico en el que se inserta la producción de un agente social que preguntarse por el proceso histórico que dio origen a ese sistema de relaciones. De igual manera, es distinto indagar acerca de las estrategias discursivas elegidas en el marco de un paradigma dominante que preguntarse sobre el proceso de formación del paradigma en cuanto tal. En un caso, se trata de acontecimientos singulares, en el otro, de procesos complejos, con actores colectivos y desarrollados a lo largo de períodos extensos.

Para pensar esos procesos de largo plazo, procesos históricos amplios que incluyen elementos económicos, sociales, políticos y culturales, propongo retomar la idea de un «proceso social total de luchas por la hegemonía» desarrollado por Raymond Williams (1980). El concepto de «hegemonía» que Williams (1980) toma de Antonio Gramsci¹⁷ le permite pensar la totalidad del

¹⁷ Gramsci entendía la «hegemonía» como la dirección espiritual o cultural que la clase dominante ejerce sobre el conjunto de la sociedad. Esa dirección es necesaria para garantizar la continuidad de la dominación. Pero no se trata de un mero dominio. La función de la «sociedad civil» dentro de la superestructura de un «bloque histórico» es la de generar consensos. Si tales consensos no se gestaran, se caería en una pura coerción, lo que mostraría una crisis de la hegemonía. Ver Portelli (1973).

proceso social en términos de lucha por el poder entre clases sociales cuyos intereses son contrapuestos. Pero fundamentalmente posibilita pensar en la necesidad de una lucha constante por la producción y reproducción de los significados y valores hegemónicos en la medida en que permanentemente están siendo resistidos y desafiados:

Una hegemonía dada es siempre un proceso. Y excepto desde una perspectiva analítica, no es un sistema o una estructura. Es un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tienen límites y presiones específicas y cambiantes. En la práctica, la hegemonía jamás puede ser individual. (...) Por otra parte (...) no se da de modo pasivo como una forma de dominación. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Así mismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias. Por lo tanto, debemos agregar al concepto de hegemonía los conceptos de contrahegemonía y de hegemonía alternativa, que son elementos reales y persistentes de la práctica. (Williams, 1980:134)

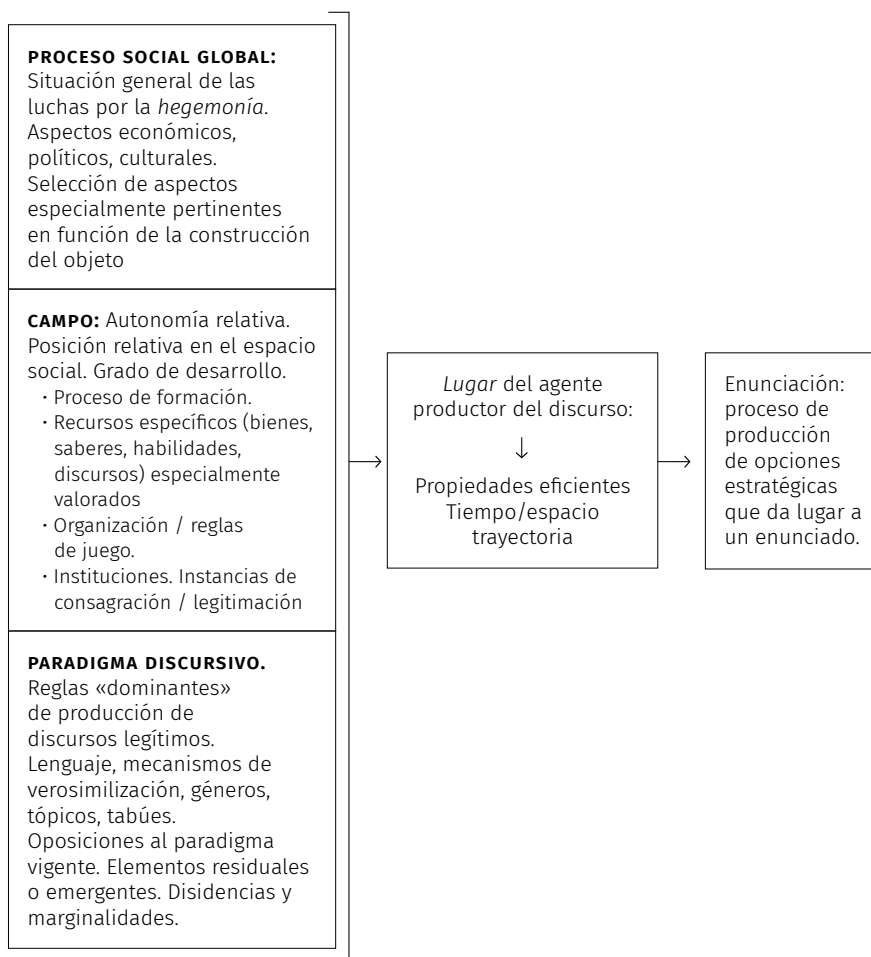
De forma que para el mantenimiento de la «hegemonía» en el proceso social total es preciso un permanente trabajo realizado por «instituciones» diversas para la reproducción de los significados y valores dominantes. De los conceptos que desarrolló Williams (1980) para pensar ese trabajo, y teniendo en cuentas las particularidades del corpus discursivo que tomo aquí como objeto de análisis, resulta en particular operativo el de «tradición selectiva». El concepto enfatiza el hecho de que en toda sociedad las tradiciones, principalmente las dominantes y legítimas, son el resultado de un proceso continuo de «selección» que genera por lo tanto un sistema de inclusiones y exclusiones:

Dentro de una sociedad dada, la selección será regida por muchos intereses especiales, incluidos los de clase. Así como la situación social real gobernará en gran medida la selección contemporánea, el desarrollo de la sociedad, el proceso de cambio histórico, determinará extensamente la tradición selectiva. La cultura tradicional de una sociedad tenderá siempre a corresponder a su sistema *contemporáneo* de intereses y valores, porque no es una masa absoluta de obras sino una selección e interpretación continuas. (Williams, 2003:60) (Bastardillas en el original)

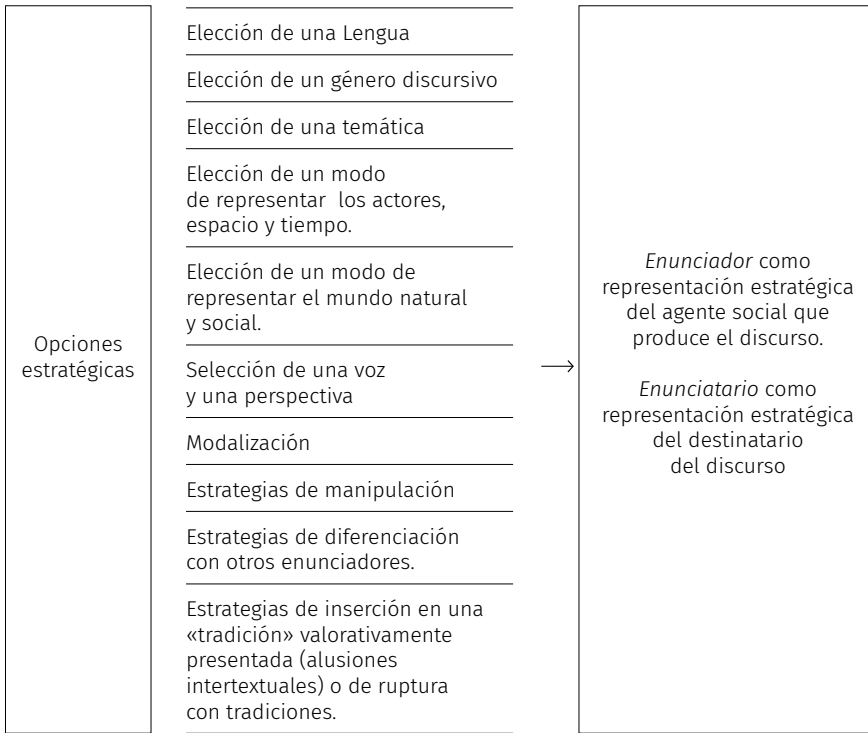
Así pues, la producción continua de una «tradición selectiva» es uno de los mecanismos más importantes para el mantenimiento de la «hegemonía», puesto que responde a un sistema de intereses que no es otro que el sistema de la lucha de clases. Por lo tanto, para seguir el proceso de formación y transformación de las tradiciones es necesario ubicarse en un plano de disputas mucho más amplio, y en una escala temporal más extensa que la requerida para explicar las opciones discursivas de un agente particular

(individual o colectivo) en un momento determinado y en un sistema específico de relaciones. En un caso, la creación e imposición de una tradición puede ser ligada al interés de una clase o una fracción de clase, en el marco del proceso global de luchas por la «hegemonía». En el otro, las opciones discursivas deben ser vinculadas al «lugar» del agente (que, claro está, guarda relación con el sistema más general de los intereses de clase).

En síntesis, para la construcción de las condiciones sociales de producción y su relación con las producciones discursivas es necesario tener en cuenta diferentes niveles de análisis, y, por lo tanto, diferentes herramientas conceptuales. En los siguientes cuadros pueden verse de un modo esquemático esos distintos niveles y herramientas.



CUADRO 1. CONDICIONES SOCIALES DE PRODUCCI3N



CUADRO 2. ENUNCIADO

EL FOLKLORE COMO CAMPO DE PRODUCCIÓN DISCURSIVA

La especificidad del campo del folklore

Teniendo en cuenta el enfoque teórico explicitado en el apartado anterior, propongo considerar el folklore como un campo particular de producción discursiva, cuya especificidad es necesario definir.

En principio, como ya anticipara en la introducción, no se trata de los fenómenos estudiados por la folklorología en tanto disciplina científica.¹⁸ Más allá de las diferentes corrientes teóricas que han nutrido esta disciplina desde el siglo XIX, y sus correspondientes concepciones de los fenómenos folklóricos, hay una mínima base de consenso acerca de los rasgos que los constituyen

¹⁸ Como una convención, para distinguir los fenómenos, me referiré a mi objeto de estudio en términos de «campo del folklore», y al folklore como disciplina en términos de «Ciencia del folklore» o «folklorología». Del mismo modo, utilizaré la expresión «folklorista» para referirme a los artistas integrantes del «campo del folklore», y «folklorólogo» o «estudiosos del folklore» para referirme a los científicos que actúan dentro de esa disciplina.

como tales: la variedad de sus manifestaciones (rituales, vestimentas, relatos, prácticas medicinales, música, danzas, etc.); su carácter tradicional; sus efectos identificatorios en comunidades específicas; su carácter grupal y anónimo; y la importancia del contexto sociocultural inmediato en su producción.¹⁹ En razón de esos rasgos, durante mucho tiempo se ha identificado lo folklórico con lo «primitivo», lo «arcaico», lo «subalterno» y, más en general, con «supervivencias» del pasado. Ahora bien, tal como lo ha observado Néstor García Canclini (1980), la modernización, en especial la irrupción de los medios electrónicos de comunicación, replantea toda la conceptualización sobre lo popular y lo folklórico.²⁰ En efecto, al contacto de la cultura de masas se producen diversos fenómenos de hibridación, de manera tal que fragmentos de las culturas tradicionales, como las canciones y las artesanías, llegan a expandirse mucho más allá de sus contextos sociales originales, dando lugar a fenómenos nuevos.²¹ Un proceso de este tipo se produjo en la Argentina desde los años 30, cuando, en relación con la industrialización y las migraciones internas hacia las grandes ciudades, un conjunto de géneros musicales provenientes del interior llegó a las zonas urbanas y se difundió a través de la radio y la industria discográfica.²² La incorporación a los modos de producción, circulación y consumo propios de la cultura de masas produjo una ampliación de los mercados,²³ y, finalmente, creó las condiciones para la emergencia de un campo de producción específico, que se constituyó por diferenciación con otros campos relacionados con la industria cultural, tales como el tango, y que adoptó para sí el nombre de «folklore». Sin embargo, a pesar de la conservación del nombre, es evidente que no se trata ya de la misma clase de fenómenos folklóricos a los que me refería antes, sino de un tipo de producción musical que contemporáneamente se ha denominado «música popular».²⁴

Como parte de la cultura de masas, las canciones folklóricas fueron perdiendo su carácter comunitario y anónimo y sus relaciones con la *tradicción* se volvieron complejas y contradictorias; y, fundamentalmente, trascendieron los contextos sociales de origen al ingresar en mercados masivos. En rigor, solo se puede considerar constituido un campo del folklore como fenómeno de la música popular en tanto géneros musicales provenientes de diferentes

19 Ver Blache y Magariños de Morentín (1980); también Cousillas (1996).

20 Ver también Zubieta (2000).

21 Ver García Canclini (1990).

22 Sobre este proceso ver Portorrico (1997).

23 Ver Pujol (1999).

24 Juan Pablo González define la música popular urbana como «una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente» (2001:1).

regiones entraron en relación entre sí formando un sistema y se desarrolló un discurso que procuraba establecer mecanismos de unidad alrededor de la idea de lo «nacional», generando así un principio de diferenciación. Y, claro está, en la medida en que un conjunto de productores entró en relaciones de competencia por la legitimidad en este marco que excede ampliamente los contextos sociales originarios de los géneros musicales de los que se ocupan. Este proceso, que en la Argentina se completó hacia mediados de siglo, dio lugar a la creación de revistas especializadas, programas de radio y televisión, circuitos de circulación e instancias de consagración específicas, como las peñas y los grandes festivales, como los de Cosquín y Jesús María.

Así definido, el campo del folklore²⁵ conforma una red de relaciones sociales en el marco de las cuales se desarrolla una competencia por la legitimidad y la consagración. Se trata, por lo tanto, de un tipo particular de producción discursiva que se realiza bajo un conjunto de condiciones sociales específicas y según reglas de enunciación determinadas. Esas reglas de enunciación se han ido formando e imponiendo como dominantes en el desarrollo histórico del campo, en función de su diferenciación y legitimación con respecto a otros campos dentro de la cultura de masas. En ese desarrollo se ha constituido todo un universo de sentido que se articula alrededor de la «identidad nacional» como significación nuclear,²⁶ cuya definición es permanente objeto de disputas. Así, se trata de un campo sumamente heterogéneo, no solo por las diferentes propuestas estéticas que tratan de imponer sus concepciones de la «autenticidad», sino también por la diversidad de orígenes regionales de las canciones y sus diferentes niveles de legitimidad.

Quisiera llamar la atención acerca de dos rasgos relacionados con la producción de los discursos en este campo específico: a) la competencia por la legitimidad y la consagración gira alrededor de la producción, circulación y consumo de una clase de canciones definidas como «folkloricas». Se trata, por lo tanto, de un tipo particular de producción discursiva que se realiza bajo un conjunto de condiciones sociales específicas y según reglas de enunciación determinadas. Justamente, en el desarrollo histórico del campo del folklore, la disputa acerca de las reglas de producción de las canciones y, por ende, de lo que es o no es folklore, fue un elemento constitutivo. Como resultado de esas disputas se fue constituyendo un «paradigma discursivo» que forma parte de sus condiciones generales de enunciabilidad; b) por tratarse fundamentalmente de canciones, esta práctica discursiva particular involucra varios lenguajes. Por un lado, en las canciones mismas entran en juego los lenguajes verbal y musical. Por otro lado, como la forma predominante de circulación ha sido el disco, también forman parte de la producción

25 Volveré extensamente a la descripción del sistema de relaciones y las reglas de juego del campo del folklore en los Capítulos II y III.

26 Entiendo esta expresión en el sentido que le da Cornelius Castoriadis (1993).

discursiva la selección de las canciones que ingresan al disco, el diseño de las portadas, los paratextos, etc. De tal manera, cualquier abordaje, tanto de los enunciados como del proceso de producción de los mismos debe considerar el aporte de cada uno de esos niveles, así como el efecto de sentido global.

Folklore, enunciados y marcas de la enunciación

Atento a la especificidad del campo del folklore, el corpus discursivo²⁷ que me propongo estudiar tiene un carácter complejo. Esa característica de los enunciados complejiza también las preguntas en relación con el proceso de producción de los mismos.

Según lo expuesto más arriba, la perspectiva teórica de este trabajo parte de la hipótesis de que puede establecerse la articulación entre los discursos y sus condiciones de producción en tanto exista una «coherencia» entre el «lugar» del agente en un sistema de relaciones sociales y las características generales del enunciado producido. Esa coherencia es posible porque la práctica discursiva es un «proceso productivo» sometido a un conjunto de «condiciones sociales objetivas» que incluye, además de otros aspectos, reglas de enunciación. En el marco de esas condiciones, el productor de un enunciado procede de forma estratégica. En ese proceder estratégico, la representación discursiva de los sujetos (enunciador y enunciatario), es capital, y el estudio de las marcas textuales de la subjetividad adquiere otro sentido. En el caso particular que estamos analizando, es decir, en el «folklore» entendido como un campo discursivo específico, nos encontramos con condiciones muy especiales derivadas de la complejidad semiótica de sus enunciados característicos. Es necesario, pues, buscar las huellas del proceso de enunciación no solo en las letras de las canciones, sino también en la música, el diseño de las portadas, los paratextos, etc. Además, debe tenerse en cuenta que las opciones en cada uno de esos niveles siempre se toman en el contexto de un paradigma discursivo, es decir, de un sistema de reglas que siempre es objeto de lucha.²⁸

Si se considera una canción como objeto de análisis, se puede decir que en su estructuración intervienen dos códigos de base, el lenguaje verbal y la música, cada uno de los cuales constituye ya un primer nivel de organización²⁹ que condiciona el proceso de enunciación en su faz compositiva.

27 El corpus discográfico consta de 94 obras que figuran al final en la discografía. La selección de los discos ha tenido un carácter aleatorio, pero teniendo en cuenta que estén representadas las corrientes y artistas más reconocidos en los diferentes períodos.

28 En el capítulo III desarrollaré extensamente los rasgos característicos de lo que llamo el «paradigma clásico» del folklore.

29 En relación con este tema, me parece particularmente pertinente la idea de Lotman (1996) de una codificación plural de los textos. La elección de un código lingüístico (español o algún idioma indígena, un español cargado de regionalismos, o un español «neutro») y

Pero entre ese momento y la recepción por parte del público, ya sea a través de un disco, de la radio, la TV, o en una presentación en vivo, hay un conjunto de operaciones de producción en las que intervienen diversos agentes sociales y que van marcando fuertemente lo que será el producto final. Diego Madoery (2000) ha propuesto, para la comprensión de este proceso, un esquema basado en la relación dinámica de tres aspectos: «tema, arreglo y ejecución». Madoery entiende el «tema» como «una unidad de sentido musical y en muchos casos musical-textual... sería aquello que el oyente no deja de reconocer por más que se presente de otra manera» (2000:85). Dicho en otros términos, se trata de un nivel primario de estructuración de la materia significativa que incluye la composición de la letra y la definición de las estructuras melódicas, armónicas y rítmicas de la canción. Este primer núcleo se mantiene más o menos estable en las diferentes versiones. Ahora bien, ya en la composición del «tema» se plantean al menos dos cuestiones claves desde el punto de vista de la enunciación:

- a) En primer lugar, el agente social que se constituye como sujeto de la práctica discursiva puede ser uno o pueden ser dos (incluso más de dos). Son bastante típicas en el folklore las duplas compositivas, en las que un poeta se hace cargo de la letra, como por ejemplo la que integraron el músico Gustavo Leguizamón y el poeta Manuel J. Castilla. En ese caso se trata de dos agentes sociales que construyen el mismo enunciado a partir de dos posiciones que de ningún modo pueden ser idénticas puesto que no solo se vinculan con sistemas diferentes (tradiciones estéticas y debates literarios por un lado y musicales por otro), y diferentes «trayectorias», sino que ponen en juego distintas «competencias» como recurso estratégico. Además, el juego entre esas dos instancias y lenguajes da lugar a una serie de posibilidades compositivas: la música puede tomar como punto de partida a la letra, la letra a la música, o pueden partir ambas de un tercer elemento tal como el género o algún hecho o contexto específico.³⁰ Esta complejidad es importante porque muestra cómo en el mismo proceso compositivo del «tema» están jugando una pluralidad de reglas de producción y, al mismo tiempo, de reconocimiento. En efecto, si el punto de partida es la letra, la producción de la música es ya una «lectura» del texto, realizada a partir de una competencia musical, de un código ideológico y, en general, de un capital cultural vinculado con el «lugar» del músico en el campo. Incluso, la propia composición del texto es a su vez una

de un «lenguaje musical» (la tonalidad occidental o la escala pentatónica incaica, por ejemplo) constituye ya una primera codificación de la materia significativa que tiene importantes consecuencias para el sentido. Ver Lotman (1996).

³⁰ Octavio Sánchez y Diego Madoery han hecho aportes muy sugerentes sobre el tema de los puntos de partida de la composición en música popular. Ver Madoery (2001) y Sánchez (2001).

«lectura» de textos (y músicas) anteriores que está determinada a su vez por el «lugar» del poeta.³¹ Así, entre el poeta y el músico pueden darse toda clase de asimetrías que podrían tener como consecuencia la no coincidencia de las estrategias enunciativas.³² Por ejemplo, una estructura armónica innovadora puede formar parte de una canción cuya letra tiene un carácter conservador en relación con las tradiciones retóricas dominantes. Esto conduce a la segunda cuestión;

- b) El agente (o agentes) social (es) así condicionado produce un enunciado, uno de cuyos aspectos fundamentales es la construcción de un enunciador y un enunciatario. En el punto anterior mencioné los elementos textuales que intervienen en esa representación. Pero hay también algunos elementos musicales que ya desde esta etapa compositiva inicial contribuyen a la misma. Para empezar, la elección de un «lenguaje musical» es un modo de postular sujetos enunciativos. En efecto, la adopción del lenguaje de la música erudita en una composición que se instala en el campo del folklore produce un recorte importante a partir de la enciclopedia musical. Es el caso de la *Misa Criolla*, de Ariel Ramírez. También puede darse el caso contrario, es decir, utilizar un lenguaje apegado a los contextos folklóricos originarios, como en Sixto Palavecino.³³ Luego, las estructuras melódicas, armónicas y rítmicas pueden postular un enunciador y un enunciatario según el nivel de dificultad en su ejecución, según el apego o la ruptura con las convenciones del género de que se trate, o según opciones más complejas de identidad, originalidad, etc.³⁴ Así, por ejemplo, la elección de estructuras rítmicas pertenecientes a géneros musicales de otros países latinoamericanos por parte de compositores vinculados al Nuevo Cancionero de los años 60 y 70 implicaba la construcción de un «nosotros» que expandía críticamente las fronteras del campo. Finalmente, a partir de elementos musicales es posible desarrollar estrategias «intermusicales»³⁵ de citación o alusión.

31 Es justamente en función de esta compleja dinámica que Eliseo Verón habla, basándose en la concepción triádica de Peirce, de «condiciones productivas» tanto en producción como en reconocimiento. Ver Verón (1996:124–134). Desde otro enfoque, la problemática bajtiniana de la multiacentuación, y la noción de intertextualidad pueden contribuir a la comprensión de este problema.

32 Un caso extremo es el de músicos que toman trabajos de poetas distantes ya sea en el tiempo o en el espacio para su tarea compositiva. En ese caso las cosas se complejizan aún más, puesto que la sola elección de un poeta implica una toma de posición y es una estrategia enunciativa en sí misma que, entre otras cosas puede funcionar como un proceso de autolegitimación, como un homenaje, etc. Se podría pensar, por ejemplo, en el disco de Víctor Heredia sobre poemas de Pablo Neruda, de 1974.

33 Obviamente hay muchas más posibilidades, incluso suelen presentarse mezclas de lenguajes musicales distintos en una misma canción. Ver Sánchez (2001).

34 Sobre esta cuestión ver las importantes discusiones introducidas en Aharonián (1992). También las preguntas planteadas en Lazzarof (1989).

35 Sobre la idea de una «intertextualidad musical» ver Hatten (1994).

Y esto constituye una fuerte marca de la actitud del enunciador hacia el enunciado. Así pues, la exageración de algunos rasgos musicales de un género específico da lugar a un efecto humorístico, como ocurre con algunos abordajes del chamamé por parte de Coco Díaz, o bien la alusión a un estilo compositivo genera un efecto de continuidad e identificación, como ocurre con algunas composiciones de Yuyo Montes en relación con Daniel Toro. En el primer caso, el efecto humorístico señala una actitud del enunciador hacia el enunciado y representa al enunciatario en un cierto grado de complicidad. En el segundo caso, la estilización implica una opción por un folklore melódico y de temática amorosa, y por lo tanto instituye un tipo particular de relación entre los sujetos discursivos que, además, es todo un posicionamiento dentro del campo. En cualquiera de las cuestiones, el enunciador y el enunciatario, así como sus relaciones con el enunciado y las características del mismo, se construyen a partir de estrategias compositivas tanto textuales como musicales.

En tanto, el proceso de producción de la canción no termina con la composición del «tema». La pieza compuesta no es todavía la pieza puesta en circulación y escuchada por el receptor. Desde allí se abre una serie de posibilidades que van desde la circulación en forma de partitura (que presupone un receptor músico y alfabetizado musicalmente) hasta la grabación en un disco o la interpretación en vivo. En estos dos últimos casos, entre el «tema» tal como aparece en la partitura y la canción como efectivamente circula, hay mediaciones que involucran a otros agentes sociales. La primera de estas mediaciones la constituye el proceso de producción del «arreglo». Este proceso tendrá como resultado una determinada «versión» del tema y, como bien señala Madoery, «podrá generar nuevas significaciones respecto del tema y la especie» (2000:86). En el caso más simple, puede ser el propio compositor quien arregle el «tema», de modo que no habría una gran distancia entre un proceso y el otro. La situación varía radicalmente cuando el arreglador es un agente social distinto del compositor, puesto que la versión producida puede alejarse, y mucho, del tema original. El «arreglo», como sostiene Madoery (2000:86), es también una determinada interpretación, para la cual operan gramáticas de reconocimiento tanto más alejadas de las gramáticas de producción cuanto mayor sea la distancia temporal, espacial o social que las separa. Desde el punto de vista adoptado en este trabajo, el arreglo es una operación estratégica, una toma de posición del arreglador, que, claro está, depende de su «lugar» en un sistema de relaciones específico. Esa operación estratégica, entre otras cosas, puede introducir variaciones importantes en la representación de los sujetos discursivos.

Un ejemplo interesante es la versión realizada por Los Nocheros de la zamba «La nochera», de Ernesto Cabeza y Jaime Dávalos. Ernesto Cabeza, el compositor, formó parte del conjunto Los Chalchaleros y Jaime Dávalos fue una figura clave del grupo de poetas que animó la música folklórica entre los

'50 y los '60 en Salta. La versión más conocida, grabada por Los Chalchaleros, tiene un arreglo para cuatro voces muy apegado a las formas tradicionales de la zamba.³⁶ Los Nocheros introducen un arreglo propio que no solo incorpora elementos rítmicos y percusivos pertenecientes al lenguaje del blues, sino que además introduce una quinta voz que, en la grabación, no es otra que la de León Gieco.³⁷ Sin alterar en absoluto la letra y casi sin afectar al «tema», el arreglo postula un enunciador y un enunciatario diferentes, capaces de comprender lenguajes que provienen del campo del rock ¿Cómo explicar este procedimiento estratégico sino como parte de la construcción de un «folklore joven» que ha caracterizado la década del 90?

En este caso, además, no se trata solo de la realización de un «arreglo» innovador, sino que la propia «elección del tema» es ya una operación estratégica. Es importante recordar que en el campo del folklore hay una gran cantidad de artistas que no son creadores de las canciones que interpretan. De modo que la elección de un conjunto de canciones para integrar un disco es también una operación enunciativa importante, que postula una tradición y una genealogía, que construye identidades y selecciona los públicos. Pero en lo fundamental postula un enunciador para la «obra-disco» que no necesariamente coincide con el de cada una de las canciones. Un ejemplo de la elección de canciones como proceso estratégico puede verse en la trayectoria de Mercedes Sosa. En sus primeros discos, de mediados de la década del 60, predominan las canciones de Oscar Matus y Armando Tejada Gómez, integrantes, al igual que ella, del movimiento Nuevo Cancionero. A medida que va acrecentando su capital simbólico y se acerca a la consagración, va incorporando canciones de autores latinoamericanos (Violeta Parra, Víctor Jara, Daniel Viglietti) que, en la voz de Mercedes Sosa, tuvieron un papel importante en un período de fuertes enfrentamientos entre un imaginario de lo «nacional», de corte más bien conservador, y uno, progresista, de lo «latinoamericano». Cuando alcanza una consagración plena, y fundamentalmente a su regreso del exilio, la elección de canciones por parte de Mercedes Sosa se convierte en un mecanismo de ruptura de las fronteras con otros campos (temas de Charly García o León Gieco), pero también de consagración de autores noveles no consagrados (temas de Raúl Carnota, Horacio Sosa, etc.). Sin embargo, las canciones elegidas en todos los casos son arregladas en función de una voz y un estilo que fue afianzando a lo largo de su trayectoria.

El proceso de producción de la canción no se termina con la realización del «arreglo». La canción, ya arreglada, debe ser interpretada por un grupo de músicos que, muchas veces, no coinciden con el arreglador. Se trata, pues,

36 Estilo «tradicional» que los propios Chalchaleros contribuyeron a crear, y que se caracteriza por el canto en terceras paralelas con acompañamiento de tres guitarras (una que puntea) y bombo.

37 Un músico muy reconocido pero identificado con el campo del rock.

de una nueva instancia en la que intervienen diversos agentes sociales, que ocupan distintos «lugares» y son portadores de recursos y competencias diferenciadas. Esa instancia, como señala Madoery, es el «ensayo», concebido también como una instancia productiva, en la que se introducen importantes aspectos significativos y en el que se producen los ajustes necesarios para la performance que se desarrollará directamente frente al público, o en una sala de grabación.³⁸ No voy a insistir aquí en la importancia que tiene el hecho de que el proceso de ensayo ponga en relación agentes sociales que ocupan «lugares» diferentes y que, además, pueden asumir diferentes roles específicos. Lo que sí me interesa destacar es que la propia performance, ya sea frente al público o en estudios, implica otras mediaciones. En efecto, el trabajo en la sala de grabación puede modificar completamente el sonido más allá del ajuste logrado en los ensayos. Allí tienen suma importancia los ingenieros de grabación, pero más aún el productor artístico, que suele funcionar como un mediador entre la idea musical de los artistas y los intereses económicos de la compañía grabadora.³⁹ Cuanto mayor sea el nivel de legitimidad alcanzado por un músico o un grupo, menor será la incidencia de la compañía grabadora en el producto final. Pero en muchos casos esa intervención es notable, como puede apreciarse, por ejemplo, en el cambio musical de la cantante Soledad en el disco producido por Emilio Stefan.

En la interpretación en vivo también existen importantes mediaciones, en especial las relacionadas con los saberes técnicos de los responsables del sonido, las luces y la puesta en escena. La interpretación en vivo plantea al menos dos problemas que, aunque no puedo desarrollar aquí quiero dejar planteados como cierre de este apartado. El primero de ellos es el de la puesta en escena, el uso y las concepciones de la corporalidad, el vestuario, las luces, y el conjunto de los rituales que constituyen todo un modo de presentarse ante el público. Sin dudas estos rituales y usos del cuerpo tienen una clara relación con el diseño de un enunciario determinado, e incluso con una determinada manera de relacionarse con los enunciados. Hay una diferencia fundamental entre una chacarera cantada por los Manseros Santiagueños, vestidos de gauchos, con guitarras criollas y quietos en sus lugares, y la misma canción ejecutada por Peteco Carabajal vestido con pantalones de cuero, camisa colorida y desplazándose por todo el espacio escénico con una guitarra electroacústica.

Esta cuestión se traslada también a las portadas de los discos. La elección de una manera de presentar a los artistas tiene importancia decisiva. La manera de fotografiarlos, el entorno de objetos entre los cuales se los

38 En el trabajo antes citado Octavio Sánchez muestra las complejas interacciones que se dan en ese proceso, teniendo en cuenta que en la música popular es frecuente encontrar músicos intuitivos que desconocen la lectoescritura musical pero manejan perfectamente ciertos códigos correspondientes a los géneros específicos.

39 Sobre el rol del productor artístico ver Castro y Novoa (2005); Madoery (2005).

representa, el vestuario, etc., son elementos estratégicos importantes en la construcción del enunciador y del enunciatario, y de la relación entre ambos.

El segundo problema es el del «estatus» discursivo de la interpretación en vivo respecto de la «versión», producto del «arreglo», y del «tema» producto de la composición. Es posible considerar cada interpretación en vivo, o cada nueva grabación, como un nuevo enunciado, producto de una situación específica que es nueva cada vez. El sentido de ese enunciado no puede encontrarse por completo en el «tema» del que parte, del mismo modo que un enunciado lingüístico no se reduce a la frase de la que está compuesto. En el momento de una nueva interpretación el contexto inmediato puede modificar completamente el sentido, haciendo funcionar gramáticas de reconocimiento muchas veces inesperadas. Veamos un ejemplo. Mercedes Sosa grabó la milonga «Los hermanos» de Atahualpa Yupanqui en 1972. Era el primer corte de la cara «B» de un disco que, en el clima político e intelectual de la época, llevaba por título *Hasta la Victoria*. Poco tiempo después, la dictadura militar condenó a muchos artistas al silencio y Mercedes Sosa debió emigrar a Europa. En 1982, cuando la dictadura empezaba a derrumbarse, regresó a la Argentina y dio una serie de recitales que marcaron un hito de la «resistencia cultural».⁴⁰ Allí volvió a cantar la milonga. Sus últimos versos dicen: «Yo tengo tantos hermanos/que no los puedo contar/ y una hermana muy hermosa/que se llama libertad». En las nuevas circunstancias, nadie podía dejar de reconocer, en la misma canción, con un arreglo muy similar al de la grabación original, un nuevo mensaje, que tenía que ver con el reencuentro de los sobrevivientes.

Sintetizando lo expuesto, se puede decir que, en el caso específico del campo del folklore, las marcas del proceso de enunciación, es decir, de la acción estratégica del agente social en el marco del espacio de posibles en que se mueve, pueden observarse en distintos niveles (textuales, musicales, icónicos), puesto que el proceso de producción mismo es complejo e involucra diversas instancias y agentes.

Límites y alcances de la propuesta

El enfoque general que ha quedado planteado supone ciertos límites en el alcance de la propuesta. En primer lugar, es necesario aclarar que, aun teniendo presente la complejidad semiótica que implica abordar un corpus discográfico, el énfasis del análisis en este trabajo, estará puesto en los elementos específicamente discursivos,⁴¹ tanto en la descripción del «paradigma clásico» de producción como en el estudio de los diferentes casos

⁴⁰ Ver Masiello (1987).

⁴¹ Dándole aquí un alcance restringido a la expresión.

que abordaré. El enfoque propuesto, claro está, es interdisciplinario, pero en este caso el foco estará puesto en los aportes de la sociología y el análisis del discurso. Esto no significa que no se consideren los aportes de los otros niveles. Por el contrario, serán tenidos en cuenta en forma permanente, intentando mostrar elementos que aportan de un modo evidente al sentido. Pero para una descripción rigurosa de los aportes musicales, por ejemplo, serían necesarias herramientas de análisis propiamente musicológicas, que se encuentran más allá de las posibilidades de este trabajo. De manera que los aportes musicales serán tenidos en cuenta como una referencia general, como complemento de las descripciones específicamente discursivas.

Por otra parte, el trabajo sobre un corpus discográfico también deja fuera de la consideración los aspectos vinculados con las performances y los contextos rituales de las actuaciones en vivo. Esto no significa desconocer su importancia clave en la construcción de sentidos, por ejemplo, en recepción. Por otro lado, las actuaciones en vivo abren toda una dimensión que es necesario estudiar y que exigen el trabajo conjunto con otras disciplinas, tales como la etnografía y la proxémica. Sin embargo, esa dimensión no será abordada en este trabajo, excepto como referencia general.

Finalmente, la selección del corpus establece un recorte temporal. Una primera selección recoge grabaciones que van de los años 40 a los 70, a partir de las cuales realizo la descripción de los rasgos más característicos del paradigma clásico. En esa descripción también me apoyo en cancioneros editados a lo largo de ese período, e incluso posteriores, al igual que en recopilaciones de letras de Buenaventura Luna y otros autores. Una segunda selección incluye grabaciones que van de los '60 a los '80, a partir de las cuales estudio las expansiones y rupturas introducidas en relación con el paradigma clásico. Esto no quiere decir que haya un corte temporal entre ambas series. Como intentaré demostrar, desde los '60 la estructura del campo estuvo atravesada por la convivencia y disputa entre quienes continuaban produciendo dentro de los límites del paradigma clásico y quienes se apartaban, incluso en ruptura con él. Esa estructura que, a pesar del cambio abrupto en las condiciones de producción que impuso la dictadura militar, se mantuvo vigente hasta mediados/fines de los '80, tuvo una profunda transformación a partir de ese momento. Ese fue el motivo que me llevó a establecer allí el recorte del corpus.

En el extenso período abarcado, las condiciones de producción han ido cambiando. De allí que en cada caso sea necesario detenerse en su análisis al abordar las producciones. Eso explica también que, en algunos casos, se analicen canciones sueltas (puesto que en determinados momentos y condiciones predominó la grabación de discos simples) y en otros casos se tome como objeto la obra-disco (en la medida en que puede observarse un proyecto global, como ocurre a menudo desde mediados de los '60).

2 Emergencia del campo del folklore y formación de su paradigma clásico

EL «LUGAR» DE LOS PIONEROS: «TRAYECTORIAS» Y «COMPETENCIAS»

Según el enfoque desarrollado en la primera parte de este trabajo, las diferentes características de un discurso pueden pensarse como resultado de opciones estratégicas que se hacen comprensibles a partir del «lugar» del agente social que lo produce en un determinado sistema de relaciones sociales. Esas opciones se toman en el marco de un doble espacio de posibles vinculados entre sí: el social y el discursivo.

En el capítulo anterior he tratado de mostrar las condiciones sociales objetivas que fueron necesarias para que fuera diferenciándose este sistema de relaciones específico al que he denominado campo del folklore. Entre esas condiciones objetivas he considerado tanto aspectos políticos, económicos, sociales y tecnológicos que hacen al cambio de las condiciones de producción de la música popular, así como el desarrollo de ciertos discursos que irían delimitando un espacio de posibilidades para la práctica profesional del folklore.

Me propongo ahora examinar los rasgos particulares de este sistema de relaciones que se fue diferenciando y tomando una estructura propia entre los años 30 y 50 a partir de las condiciones sociales estudiadas. Para ello me permito retomar la definición de «campo» que proponía Pierre Bourdieu (1997):

En términos analíticos, un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) —cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo— y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.). (Bourdieu, 1997:64)

La diferenciación de un campo, por tanto, implica que, en ciertas condiciones, un conjunto de recursos específicos adquiere para determinados agentes un valor social tal que están dispuestos a luchar por su control, puesto que así se adquiere una posición de poder en el sistema. La especificidad del sistema resulta justamente del hecho de que solo para una cierta clase de

agentes sociales, dotados de determinadas disposiciones, trayectorias e intereses, ese conjunto de recursos adquiere un valor especial que los induce a entrar en el juego. Bourdieu (1997) acuñó el término *illusio* para referirse a ese interés por participar, que induce a realizar todas las inversiones (no solo económicas, sino también físicas, de aprendizaje, incluso psicológicas) necesarias para ingresar y mantenerse en un campo. Ese interés en cierto tipo de juego social suele ser vivido por los sujetos, más aún cuando se trata de campos vinculados con la producción artística, en términos de «vocación».

¿Quiénes eran, pues, los agentes sociales que fueron conformando el campo del folklore? ¿Qué tienen en común sus trayectorias? ¿Qué recursos, qué saberes, qué competencias especialmente valoradas controlaron los pioneros del campo como para alcanzar reconocimiento del público, de la crítica y de los pares, dándole así una fisonomía precisa al desarrollo ulterior del mismo?

Desde mediados de los años 20, pero más claramente en los '30 y '40, el desarrollo de la radio y la industria abrió un camino para un conjunto de artistas (autores y compositores, bailarines e intérpretes) que se fueron insertando en el circuito de trabajo profesional que se estaba conformando con el desarrollo de la modernización: los bailes populares, las peñas, las radios y las empresas discográficas.

Entre esos músicos se encontraban muchos de origen provinciano que fueron a las grandes ciudades, en especial Buenos Aires, en busca de un mercado de trabajo. El éxito de la Compañía de Andrés Chazarreta¹ había abierto las puertas de la industria cultural para esas músicas provincianas, tal como lo registran los diarios de la época:

No podían fallar los cálculos. La concurrencia que asistió anoche a presenciar la «rentrée» de Chazarreta y los suyos dejó claramente evidenciado, por su número, que este espectáculo le interesa tanto como el primer día que se anunció su debut en Córdoba. Hace de esto varios años y de entonces acá sin anotar las visitas que hizo el profesor santiagueño al frente de su «troupe», han desfilado por nuestros escenarios otros conjuntos o números criollos que surgían al calor del éxito de Chazarreta. (*La voz del interior*, 01/10/1927)

Diez años después, la revista *Antena* señalaba que:

1 Andrés Chazarreta, considerado el «patriarca del folklore», fue el primero en formar una compañía que presentaba un espectáculo de canciones y danzas folklóricas. Con esa compañía debutó en Buenos Aires en 1921 y obtuvo un importante éxito, principalmente entre los sectores vinculados al nacionalismo cultural. Ricardo Rojas fue un importante impulsor de la empresa y escribió para *La Nación* una reseña del debut en la que hace explícita una interpretación fundada en esa perspectiva nacionalista. La presentación de Chazarreta fue el primer paso para la constitución del «folklore» como un tipo de «espectáculo» en el marco de las nuevas condiciones creadas por el desarrollo de la cultura de masas.

De aquel primitivo conjunto que apareciera en el teatro Politeama capitaneado por Andrés Chazarreta, salieron muchas figuras que, al independizarse, no dejaron por eso de seguir la huella trazada por el iniciador de ese movimiento. Alguno de ellos, la cancionista Patrocinio Díaz, figura principal de ese cuadro, es hoy uno de los elementos de mayor prestigio entre los que se dedican a la interpretación de nuestro cancionero. (Septiembre de 1937)²

Sin embargo, ese mercado de trabajo para los músicos populares recién estaba formándose, y las condiciones de inserción eran muy difíciles. Según el relato de Atahualpa Yupanqui:

Caminé aquel Buenos Aires anterior al año treinta. Escuché, desde la vereda de la angosta calle Corrientes, a casi todas las orquestas de la Capital. Caminaba la noche por todos los barrios, buscando trabajo, estableciendo relaciones con cantores y guitarristas, con periodistas, con provincianos. (Pellegrino, 2002:252)

El testimonio de Yupanqui muestra no solo las dificultades para trabajar en un mercado en proceso de formación, sino también el lugar marginal que todavía por entonces ocupaban las músicas y los músicos que con el tiempo constituirían el campo del folklore, en relación, por ejemplo, con el tango. También puede verse en ese testimonio, que el de Yupanqui no era un caso aislado. Muchos músicos provincianos (cantores, guitarristas) buscan trabajo en Buenos Aires desde fines de la década del 20, y esto se acentúa en la década del 30. Julio Argentino Jerez se radica en Buenos Aires en 1927. Buenaventura Luna debuta con La Tropicilla de Huachi Pampa en 1937. Yupanqui, que había vivido intermitentemente en la Capital desde fines de la década del 20 (grabó su primer tema, «Camino del indio», en 1928), vuelve en 1935 y logra actuar en radio. En 1930 Samuel Aguayo realiza para RCA Víctor la primera grabación de un chamamé: «Corrientes Potí». A mediados de la década ya se encuentran trabajando en Buenos Aires Osvaldo Sosa Cordero, Tránsito Cocomarola, Ernesto Montiel y otros de los que se convertirán en los clásicos del chamamé (Pérez Bugallo, 1996:121-130). En 1935 debuta Hilario Cuadros con Los Trovadores de Cuyo. Los Hermanos Abrodos lo hacen en 1936 y los Hermanos Ábalos en 1938 (Portorrico, 1997). Todos estos músicos (y muchos más que no alcanzaron trascendencia) intentaron durante ese período insertarse en el mercado profesional de la música popular. Tenían algunos rasgos en común que los diferenciaban de otros que también estaban buscando esa inserción. En primer lugar, el origen provinciano. En segundo lugar, el control de un conjunto de saberes que no solo les permitió distinguirse de otros músicos populares, sino también conseguir progresivamente legitimidad y reconocimiento (no

2 Ambos textos fueron tomados del sitio web oficial de Andrés Chazarreta: <http://www.chazarreta.com.ar>

solo entendido en términos de aceptación popular) para sus producciones. Conviene detenerse un poco en la naturaleza y variedad de esos saberes.

Por una parte, estos músicos manejaban competencias relativas a lo que Ricardo Kaliman (2004) ha llamado las «artes olvidadas», expresión que hace referencia a la relación que tenían con las distintas especies, largo tiempo despreciadas,³ que venían recopilando, describiendo y legitimando los estudiosos del folklore, tal como mostré en capítulos anteriores. Esta relación se extendía también a un conjunto de saberes acerca de la vida rural, del hombre provinciano de las diferentes regiones, de los quehaceres y trabajos, de las creencias, las comidas, las fiestas, los paisajes y lugares, etc. Esa relación con esos saberes era compleja y variada, dependiendo de las trayectorias y competencias de los artistas. Tomaré algunos ejemplos.

En el caso de Yupanqui, se dice que aprendió su arte en su «larga y profunda experiencia campesina (...) Muchos dotados intérpretes y creadores las habían cultivado antes que él, una tradición de la que él mismo se consideraba discípulo y heredero» (Kaliman, 2004:21). Es sabido que Yupanqui, hijo de un ferroviario de origen criollo, vivió en su infancia en zonas rurales de la provincia de Buenos Aires (Pergamino, Agustín Roca, Junín) y que después vivió con su familia en Tafí del Valle, Tucumán. Él mismo ha insistido con frecuencia en que en esa etapa, y por influencia de su padre, tomó contacto con las costumbres y la música criolla, inscribiéndose entonces en la tradición mencionada más arriba. Ese conocimiento, de primera mano, por contacto directo con el mundo criollo de peones y trabajadores del que formó parte, fue acentuándose con sus largos y permanentes recorridos por diferentes regiones, fundamentalmente el norte y el litoral. De modo que no se trata aquí de un «recopilador» sino de alguien que elabora su arte a partir de un conocimiento de primera mano de una tradición de la que se siente parte.

Un matiz bien diferente hay en el caso de Buenaventura Luna. También vivió una infancia provinciana (en este caso en Huaco, San Juan) pero no en calidad de hijo de un ferroviario, sino de hijo del «heredero del señorío de sus progenitores, y primer intendente de Jáchal, allá por 1909» (Gargiulo, Yanzi y Vera, 1985:25). Su abuelo materno, además, sintetizaba, según estas autoras, el tipo humano de los arrieros «forjadores de la aristocracia ganadera del oeste» (Gargiulo, Yanzi y Vera, 1985:40) Si bien el contacto con todos los tipos humanos criollos que aparecen recurrentemente en sus textos (gauchos, arrieros, etc.) fue directo, es diferente el «lugar» desde donde se construyen esos tipos. Ese «lugar» y la distancia relativa que indica con respecto al mundo popular puede verse en un hecho recuperado por las biógrafas: muchas de las canciones y «sucesos» que conoció en su infancia, las oyó de boca de un peón, encargado de los ganados de su padre (Gargiulo, Yanzi y Vera, 1985:25).

3 Sobre el tema del desprecio de la música folklórica entre fines del siglo XIX y principios del XX, ver Gravano (1985:67-85).

En otros casos, se trata de artistas cuyo saber se fundaba en una tarea más o menos conciente y más o menos científica de «recopilación». El ejemplo obligado es el de Chazarreta, cuya obra de recopilación continuó durante los años 30, 40 y 50. Pero también fueron recopiladores Julio Argentino Jerez, Los Hermanos Ábalos, el propio Buenaventura Luna, Los Hermanos Abrodos, etc. La recopilación implica una relación compleja en la que dos tipos de saberes entran en contacto: los saberes populares que forman parte de las canciones y danzas recopiladas, y los conocimientos del recopilador, que siempre están vinculados a la cultura legitimada. En los casos que nos ocupan, además, la finalidad de la recopilación, a diferencia de lo que ocurría con los estudiosos del Folklore, no se limitaba al «rescate», la descripción y el análisis científico, sino que apuntaba a su utilización como material en la producción artística. Y ahí nuevamente la relación es variable. El material recopilado en algunos casos simplemente se difundía tal como se lo encontró; en otros casos se le incorporaban nuevos arreglos, o sirvieron como materia prima para la elaboración de materiales propios. Así, muchos motivos populares fueron rescatados y al mismo tiempo «recreados» por pioneros como Chazarreta, Jerez, o Montiel.

Es decir que de una u otra manera el conocimiento de las «artes olvidadas» estaba atravesado por otros saberes, cuyo control también jugó un papel importante en el momento de constitución del campo. ¿Cuáles eran esos saberes?

Por un lado, el discurso legitimador nacionalista que desde la época del Centenario de la Revolución de Mayo permitía poner en valor no solo las «artes olvidadas» sino también el origen provinciano.⁴ Todos los pioneros tuvieron un contacto cercano con ese discurso. En el caso de Chazarreta, además de músico, fue maestro normal. No solo se formó en la época del influjo nacionalista en esas escuelas, sino que después se desempeñó en cargos jerárquicos de la educación santiagueña y como director en escuelas militares. Asimismo, estuvo en estrecho contacto personal con Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Julio Díaz Usandivaras, entre otros. De manera que no se trataba solo de los saberes propios del discurso nacionalista, sino también de «capital social», es decir, de relaciones con agentes sociales que ocupaban un «lugar» legitimado y funcionaban, por lo tanto, como fuente de legitimidad y principio de distinción. Esas relaciones y su propio manejo del discurso nacionalista como fuente de legitimación de sus prácticas, fueron un recurso clave para gestionar su competencia⁵ hasta llegar a ocupar un lugar dominante en el campo durante los años 30 y 40, como «patriarca del folklore».⁶ Del mismo modo, Buenaventura Luna, además de sus lecturas,

4 Me he ocupado más extensamente de la influencia del discurso nacionalista en el folklore en «Las disputas por la apropiación del gaucho y la emergencia del "folklore" en la cultura de masas» (Díaz, 2006).

5 El concepto de «gestión de la competencia» está desarrollado en el primer capítulo.

6 En el sitio oficial de Andrés Chazarreta se encuentra una importante cantidad de artículos periodísticos y entrevistas desde fines de los años 20 hasta los '40. Allí se puede ver con

que incluyeron el *Martín Fierro*,⁷ estuvo vinculado a la Unión Cívica Radical Bloquista de San Juan, donde desarrolló sus tendencias nacionalistas y federales, y trabó relaciones con grupos cercanos al poder político, lo que le permitió ocupar lugares importantes como político (candidato a diputado) y como periodista. Incluso el episodio que protagonizó al enfrentar a Federico Cantoni, fundador del Bloquismo, y que lo llevó a la cárcel después de fundar su propio periódico tuvo efectos paradójicos: estuvo preso, pero el hecho atrajo la atención de los medios nacionales, con lo cual afianzó su sistema de relaciones y eso le abriría puertas en el futuro (Gargiulo, Yanzi y Vera, 1985:29). Por su parte, Pérez Bugallo (1996) señala que lo que llama «el brote tradicionalista» de fines del siglo XIX y principios del XX influyó aun en algunos aspectos formales de la gestación del chamamé, como la introducción de partes recitadas llamadas «glosas». Ese influjo puede verse no solo en los tópicos discursivos, sino también en la práctica de los músicos chamameceros de vestirse a la usanza gauchesca, que introdujo Ernesto Montiel a fines de los años 30. En tanto, respecto de Atahualpa Yupanqui, dice Ricardo Kaliman:

En efecto, sea por sus lecturas, (...) entre las que se incluían, por cierto, los textos de Lugones y Rojas, así como los de folklorólogos de nombradía, algunos de los cuales incluso conoció personalmente; sea por su experiencia en los centros del circuito del folclore moderno, donde el discurso de los intelectuales fundadores campeaba; sea por ambos factores y aún otros más, Yupanqui absorbió los parámetros de la tipología esencialista y se erigió asimismo en un vocero más de ella, con tanta más razón para hacerlo cuanto que tal composición de lugar era el marco legitimado intelectualmente para la difusión y promoción de su propio capital simbólico. (Kaliman, 2004:54)

Como puede verse, para los pioneros del folclore tanto la relación personal con intelectuales que ocupaban lugares de poder, como la competencia en el manejo del discurso nacionalista, con sus tópicos, su retórica, sus repertorios temáticos y sus tabúes, eran recursos importantes para posicionarse en el campo, y generaban un marco dentro del cual se dirimían las tensiones entre las diferentes maneras de relacionarse con los materiales «tradicionales» o «folklóricos» que le iban dando fisonomía.

Por otro lado, el ingreso al circuito de los músicos profesionales exigía competencia también en el manejo de las formas musicales más legitimadas. Esto fue percibido por los pioneros y puede observarse en un conjunto de detalles que

claridad hasta qué punto son los supuestos del nacionalismo cultural los que fundan el reconocimiento de la trayectoria de Chazarreta, tanto en las palabras de los comentaristas (algunos de ellos otros pioneros del campo, como Osvaldo Sosa Cordero) como en las del propio músico.

7 Años después grabó «un meduloso estudio del libro de Hernández» (Gargiulo, Yanzi y Vera, 1985:26).

muestran sus estrategias para posicionarse y adecuarse a lo que consideraban musicalmente legítimo. Pérez Bugallo (1996:121–130) señala el prestigio relativo que adquirieron dentro del círculo chamamecero de los años 30, aquellos que podían escribir música. Andrés Chazarreta, por su parte, incorporaba en sus espectáculos un interludio de música «culta», estrategia que le servía para mostrar que era un músico de «escuela». En el caso de Atahualpa Yupanqui, hay una anécdota reveladora. Según su propio relato, de niño empezó a manifestar inclinación por la guitarra. Pero su padre quiso alejarlo del instrumento por tener un mal concepto de lo que era la vida del guitarrero:

en aquel tiempo, había un concepto del guitarrero un tanto peyorativo: se hablaba del «triste destino de los tocadores de guitarra» (...) ahí estaba la caña, el aguardiente, la ginebra, la burla, el chiste torpe y la «parada de carro». (Pellegrino, 2002:244)

Sin embargo, la hostilidad del padre no se dirigía a la música en general, sino al oficio del guitarrero. De modo que envió a su hijo a estudiar música, pero una que percibía como legítima. Lo mandó a estudiar violín con un sacerdote porque «pensaba que esas lecciones de música culta mantendrían a su hijo alejado de la guitarra y su disipado modo de vida» (Pellegrino, 2002:244). Con el tiempo Yupanqui abandonó el violín, pero tomó lecciones de guitarra con el maestro Bautista Almirón: «ahí me di cuenta de que había otro mundo, otro horizonte: un universo que descubrió para mí el maestro Almirón. A lo largo de muchas tardes me presentó así a Granados, Albéniz, a Bach» (Pellegrino, 2002:246). Con los años Yupanqui llegaría a distinguirse no solo por su conocimiento de las «artes olvidadas» sino por su competencia en el manejo técnico del instrumento desde el punto de vista de la música legitimada.

En un sentido distinto, hay también detalles que permiten inferir la inestabilidad del prestigio relativo de las diferentes formas de la música popular, entre ellas el folklore. Pérez Bugallo narra que muchos músicos correntinos y paraguayos formaron inicialmente orquestas «típicas», es decir, dedicadas al tango, como parte de una percepción específica de las posibilidades laborales que ofrecían uno y otro género. En el caso inverso, es sabido que Gardel grabó al principio aires camperos, junto a Razzano, antes de dedicarse definitivamente al tango. Esto muestra que los pioneros del folklore se movían estratégicamente en un sistema de géneros jerarquizado, en el que fueron dándose diversos cruces. En ese sistema la competencia en relación con la música legitimada fue un recurso importante, porque, además, era lo que mejor se articulaba con el discurso nacionalista y su propuesta de un «arte nacional». Por eso esa competencia se complementaba con el conocimiento de los discursos literarios legitimados, al menos los más vinculados a la prédica nacionalista.

Había todavía otro tipo de recurso que la mayoría de los pioneros fue acumulando en su trayectoria y que sería determinante en su posicionamiento en el campo. Se trataba, por un lado, del conocimiento y, por otro, de

las relaciones sociales necesarias para moverse en el mundo del espectáculo profesional vinculado a la cultura de masas. Es decir, eran recursos que incluían el manejo del lenguaje periodístico, los saberes técnicos vinculados al armado de un espectáculo o a la grabación de un disco, etc. Pero también los contactos y relaciones sociales que permitían el acceso a las radios, las peñas o las compañías grabadoras. En el caso de Chazarreta, ya vimos que no solo se construyó una posición como músico y recopilador, sino que, en su rol de empresario y director de la Compañía, se convirtió en una figura dominante. Y esto muestra asimismo cómo el control de esta clase de recursos se fue volviendo crucial en el campo. Muchos serían los casos de artistas que cimentaron su prestigio en ese rol de empresario/director, como Buenaventura Luna, Ernesto Montiel y más adelante Ariel Ramírez. Incluso algunos de ellos llegaron a regentear sus propias peñas, como fue el caso de los Hermanos Ábalos.

Igualmente, la vinculación con el periodismo se volvió un recurso importante en tanto que no solo permitió a muchos artistas sobrevivir, sino que hizo posible el acceso a relaciones que en muchas oportunidades abrieron puertas para la carrera artística. Buenaventura Luna, por ejemplo, no solamente fue periodista, sino que además fue guionista y conductor de programas de radio y televisión. Atahualpa Yupanqui también fue periodista y llegó a ser un colaborador importante de las revistas dedicadas al folklore. Incluso algunos músicos fueron creadores de sus propios medios de prensa, como fue el caso de Ernesto Montiel con la revista *Iverá* (Pérez Bugallo, 1996:130).

Como puede verse, en los años 30 y 40 se definió conjunto de recursos especialmente valorados y, por lo tanto, generadores de capacidad de relación en el interior de un sistema específico que se estaba conformando. Ahora bien, el hecho de que se definieran esos recursos implica que cada uno de ellos fue volviéndose objeto de disputa, y por eso desde el principio se instaló en el campo una serie de tensiones que tienen que ver con las luchas por el control de la definición misma de los recursos valorados.

NOMBRES, IDENTIDADES Y AUTENTICIDAD

Solía decir Atahualpa Yupanqui que la letra de su famosa canción «El arriero» no era de él. Según le relató a Osvaldo Bayer, estaba haciendo un asado al costado del camino y pasó un arriero con su tropa. Ante el comentario admirativo realizado por el cantor, el arriero respondió «las penas son nuestras, las vaquitas son ajenas».⁸ La anécdota narrada por Yupanqui deja ver una toma de posición vinculada a la disputa por la definición de la forma legítima

⁸ Tomado del DVD *Atahualpa Yupanqui*, de la Colección «Biografías de Grandes Autores», publicada por el Suplemento Ñ, *Clarín*. Buenos Aires, 2006.

de relacionarse con las tradiciones y saberes provincianos, campesinos y populares. Lo que propone Yupanqui en ese relato es una manera de construir la representación de sí mismo como un cantor que no hace más que expresar a una comunidad de la que forma parte, una suerte de portavoz. Desde el momento de la formación del campo y hasta nuestros días, la forma de construir la relación del cantor con la «comunidad», que implica también una manera de definir qué es esa comunidad, ha sido uno de los ejes de las luchas por el reconocimiento. Kaliman (2004) ha observado certeramente que esas disputas se desarrollaron desde el principio en el marco de los parámetros que había establecido el nacionalismo cultural. Sin embargo, dentro de esos parámetros eran posibles diversas posiciones. Un modo de acercarse a esta tensión constitutiva del campo es la observación de las opciones que realizaron los pioneros a la hora de nombrarse a sí mismos.

Es sabido que, antes de adoptar el nombre artístico de Atahualpa Yupanqui, el nombre del cantor era Héctor Roberto Chavero. Kaliman (2004:55–88) ha mostrado que la elección de un nombre formado por los de los dos últimos incas constituye una toma de posición que genera una tensión en el discurso dominante en el campo en la medida en que incluye el elemento indígena en la comunidad. La tensión radica en que el elemento indígena era excluido explícitamente de la comunidad tanto por los nacionalistas como por la ciencia del Folklore. Algunos rasgos de la trayectoria de Yupanqui hacen pensable esa toma de posición. En principio, sus raíces indias por la rama paterna de su familia y su contacto con las culturas indígenas. En sus propios relatos recopilados en *El canto del viento* le atribuye una especial importancia en su formación a ciertos sujetos indígenas: el indio Anselmo, el cacique Venancio. En el capítulo 11 (revista *Folklore*, Nº 21) vincula específicamente la toltería del cacique Venancio, a donde su padre lo llevaba dada su amistad con el indio, con el origen de su vocación de músico: allí aprendió a escuchar la magia de las guitarras. En sus andanzas por el norte, en especial con su vida en Tafí del valle, profundizó ese acercamiento, pero no desde la perspectiva de un estudioso o un recopilador, sino desde su propia condición de clase: hijo de un ferroviario, vivió y compartió las experiencias de la exclusión. Pero Kaliman (2004) señala otro elemento que resulta importante para dar cuenta de las tensiones en el campo: la presencia del discurso indigenista originado en las naciones andinas que por esos años venía a proponer construcciones bien diferentes de la identidad, y cuyos rastros será posible ubicar en otros artistas hasta el presente. Desde ese discurso se proponía una versión que no solo legitimaba la tradición indígena, sino que la vinculaba con los reclamos y la resistencia de los sectores campesinos más postergados. Yupanqui se apropió de un nombre indio y esta opción se constituyó, de hecho, en una manera de ponerse en valor y al mismo tiempo entrar en la disputa por la definición legítima de los límites de la comunidad de la que el «cantor» folklórico era portavoz. Como dice Kaliman (2004), «Caminito del indio», su primera grabación, da cuenta de esa toma de posición.

Una estrategia diametralmente opuesta fue la de Buenaventura Luna. Su nombre anterior a la elección artística, Eusebio de Jesús Dojorti, era, a su vez, resultado de una transformación. Su familia se remontaba a principios de siglo XIX, cuando un irlandés llegado con la flota inglesa en 1806 se instaló en la provincia de San Juan: John Dougherty. Con el paso del tiempo la grafía del nombre se castellanizó. Aun así, a la hora de elegir un nombre artístico, el poeta adoptó, de forma estratégica, uno que fuera más afín a su representación del mundo criollo, base de su propuesta estética. Pero no era un nombre inventado:

De aquellos años viene su admiración y su cariño por uno de los «campañistas» de la tierra de su padre. Era Buenaventura Luna, hombre de confianza encargado del ganado y responsable del ordeño, cuyas «tortas al rescoldo» y relatos montañoses saboreaba el niño preferido, mientras era cargado en la misma montura, o adormecido junto a los fogones. (Gargiulo, Yanzi y Vera, 1985:25)

Aquí podemos ver una apropiación aunque vinculada con la identidad criolla del peón rural realizada por alguien que, desde un «lugar» diferente, el de hijo del patrón, asume su representación en la construcción de su proyecto estético. Esa elección se prolonga en la de los nombres de los conjuntos que dirigió: La Tropilla de Huachi Pampa y los Manseros de Tulum. En este caso, a la referencia al trabajo rural («tropilla», «manseros») se agrega la referencia espacial que adquiere el rango de una toma de posición: la afirmación del origen provinciano puesta en valor desde el discurso nacionalista.⁹ Pero en esta situación, dada la posición desde donde la apropiación se realiza, en la apuesta valorativa no se acentúa la condición de explotados y excluidos de los campesinos criollos sino su «provincianidad», su «ruralidad» como expresión de valores «esenciales». En ese sentido se explica la elección de un nombre «netamente criollo» para la presentación pública de una propuesta estética «nacional».

Vemos, entonces, dos formas distintas de apropiación y, por lo tanto, de representación del artista, de la comunidad y de la relación entre ambos. Diferente es el caso de Chazarreta, quien, desde el principio, al representarse como recopilador y defensor de las tradiciones, según las posibilidades legitimadoras del discurso nacionalista, no solo conserva su nombre sino también su título, que lo habilita y autoriza en su tarea de rescate y difusión. Debe tenerse en cuenta, siguiendo a Bourdieu (1988b), la importancia de los títulos en tanto indicador de «capital simbólico».

Así los títulos de nobleza, como los títulos escolares, representan verdaderos títulos de propiedad simbólica que dan derecho a ventajas de reconocimiento.

9 Con el afianzamiento del campo la referencia geográfica en los nombres de los conjuntos se convertiría en una de las estrategias clásicas de los folkloristas en la construcción de la representación de sí. Los Manseros Santiagueños, el Dúo Salteño, Los del Suquía, Los Tucu Tucu, Las Voces de Orán, etc., son solo algunos ejemplos.

(...). Por otra parte, el capital simbólico puede ser oficialmente sancionado y garantizado, e instituido jurídicamente por el efecto de la nominación oficial (...). Un título como el título escolar es capital simbólico universalmente reconocido, válido en todos los mercados. En tanto que definición oficial de una identidad oficial, arranca a quien los tiene de la lucha simbólica de todos contra todos imponiendo la universalmente aprobada. (Bourdieu, 1988b:138)

El rescate y la difusión de las canciones y danzas nativas son realizados por Chazarreta desde un «lugar» triplemente legitimado: el de «tradicionalista», el de músico de escuela y el de profesor.¹⁰ En las estrategias mismas de gestión de su competencia, el aspecto educativo de su tarea era puesto de relieve y eso se nota también en dos hechos importantes: la creación de la Compañía Infantil de Danzas Nativas en 1936 y de la Academia de Danzas Nativas en Buenos Aires en 1941. Entre los recursos que le permitieron convertirse, hacia la década del 40, en el «patriarca del folklore», con enorme reconocimiento dentro del campo, este aspecto profesoral no solo es relevante, sino que marca una manera diferente de las dos anteriores de construir la representación del artista y la comunidad.

Como puede verse, se trataba de diferentes estrategias de nominación, es decir de construcción de una imagen pública de sí mismos que los artistas desarrollaban en función de los recursos que controlaban y de sus trayectorias específicas. Y en estas diversas estrategias de autorrepresentación lo que estaba presente y era objeto de disputa era la cuestión de la «autenticidad». Autenticidad entendida como fidelidad a las tradiciones y a la vida provinciana que la producción de estos músicos pretendía expresar. Así, asumir una identidad india, criolla o profesoral eran diferentes maneras de reclamar la autenticidad de la propuesta estética. Además, fundar la propuesta estética propia en una herencia de la que se forma parte, en modos de vida de las que se fue testigo y se trata de conservar, o en saberes olvidados que se intenta rescatar y difundir, también tiene consecuencias en la manera de representar lo que esos saberes significan para la Nación. O, dicho en otros términos, tiene consecuencias en las disputas por la definición de la *esencia* que expresan las tradiciones populares. Eso explica, por ejemplo, que aquellos que siguieron el modelo de rescate, difusión y enseñanza iniciado por Chazarreta (como los Hermanos Ábalos o los Hermanos Abrodos) fueron quienes más firmemente se opusieron a los cambios e innovaciones, en tanto que los renovadores de los años 60 rescatarían las figuras de Yupanqui y Luna en la medida en que los consideraron verdaderos «creadores».

La disputa por la definición de la «autenticidad», entonces, resulta constitutiva del propio campo del folklore, dada la ambigüedad estructural del «lugar» (es

¹⁰ Lugar que Chazarreta conservaba incluso en la puesta en escena. Los bailarines aparecían vestidos de gauchos y chinas, pero los músicos aparecían de traje y corbata, a la usanza urbana y moderna.

decir, de la identidad social) del cantor profesional: no se trata del indio que toma la palabra, ni del arriero, ni del peón rural que canta. Se trata de un músico profesional que asume una identidad social y desde allí se apropia de una u otra manera de las «tradiciones provincianas», y las convierte en una propuesta estética a partir de la cual se construirá una posición en un mercado específico. En esta mediación se produce una tensión entre dos lógicas que el artista debe tener en cuenta por igual en su búsqueda de reconocimiento. Por un lado, la de las tradiciones provincianas, el hombre y las tareas rurales que los músicos intentan expresar. Esa expresión ha ido dándose de un modo más o menos idealizado, más o menos esencialista, con diversas formas de definir la comunidad, en diferentes momentos de desarrollo del campo y según el «lugar» relativo de los artistas. Por otro lado, la del circuito comercial y profesional de producción y consumo en el que se insertan. A partir de esa tensión se genera uno de los rasgos más característicos del campo en el que la fidelidad a la primera de esas lógicas, más allá de cómo se la defina, es un recurso legitimador, aún para los que son buenos vendedores de discos, y el apego a la segunda es una acusación descalificadora. En palabras de Yupanqui:

Hay creadores y creadores; hay gente que hace una zamba, la inscribe y se aplaude un año entero. Después están los creadores de vulgaridades, se pone de moda la sangría y le hacen una canción a la sangría (...) entonces salen esas vidalas chayeras (...) vidalas farristas y tontas, con mucho éxito entre farristas y tontos pero que para la formación de una cultura nacional no cuentan un comino. (Mayer, 2006:15)

Vale la pena detenerse en algunos de los elementos enunciados. En primer lugar, la asunción de la función creadora del músico, incluso planteada en términos de propiedad y derechos de autor («la inscribe»). En segundo lugar, la tensión con el lenguaje propio de los indicadores de la industria cultural (el «éxito»), que resulta descalificada. Y, finalmente, la legitimación de la propia posición en términos del discurso nacionalista, aunque no de un modo totalmente esencialistas, sino teniendo en cuenta la dimensión del proceso. En todos los lexemas empleados encontramos una toma de posición que tiende a legitimar la propia propuesta en términos de autenticidad y deslegitimar las de algunos competidores por inauténticas y «comerciales». Con lo que además se torna evidente que en el campo en formación no se trata solo de la obtención de capital económico. Esa toma de posición resulta comprensible si uno tiene en cuenta que Yupanqui hablaba en ese momento desde un «lugar» de reconocimiento en el campo y desde la necesidad de preservar ese lugar ante propuestas renovadoras.¹¹ Sin embargo, en la medida en que el campo se constituyó en

¹¹ Ricardo Kaliman (2004:83-88) ha llamado la atención sobre la relación conflictiva de Yupanqui con las propuestas renovadoras de fines de los '60.

relación con el circuito de producción y consumo, la relación misma con los empresarios, los medios y las grabadoras es de competencia, de luchas de intereses, que contribuye a determinar el «lugar» relativo de cada quien.

Ariel Gravano analizó el tipo de relación característica de los músicos con las compañías grabadoras mostrando el grado de dependencia que tienen respecto del poder relativo de estas últimas:

¿Qué significa esto para los artistas? En primer lugar, implica una auténtica coerción, consistente en atacar, o poner en peligro, a *toda* la trayectoria de un artista. Este es el caso: un intérprete necesita del *reconocimiento* de su arte; para eso es preciso la *grabación*, como primera etapa; pero también la *distribución*, la difusión y lo que es más importante, *el mantenimiento regular* de estas en forma proporcional a la *producción* que él mismo realiza. (Gravano, 1985:169) (Bastardillas en el original)

Como puede verse, la posibilidad misma de existencia de un artista dentro del campo se juega en esa relación con los empresarios que controlan los medios de producción de los que depende la existencia del campo: no solo las discográficas, también los dueños de teatros y peñas, los conductores de programas televisivos y radiales, los gerentes de programación de los medios, etc. Y esto se vincula con la tensión constitutiva de la que vengo hablando. Desde los tiempos de los pioneros, fue necesario desplegar una estrategia para moverse en un espacio de posibles que tenía dos límites específicos. Si el apego a las tradiciones que se quería expresar era tal que no encontraba lugar en el circuito, se quedaba fuera de juego por «auténtica» que fuera la propuesta. Si la búsqueda de acceso al circuito comercial llevaba a un alejamiento de esas tradiciones, se podía alcanzar algún éxito, pero no el reconocimiento de los pares y de la crítica que empezaba a formarse bajo el predominio del discurso nacionalista.

Claro está que a lo largo del desarrollo del campo las definiciones de la autenticidad y de las tradiciones fueron variando a medida que variaban los «lugares» de los agentes y la posición relativa del campo como tal. Pero alrededor de esa tensión se fue articulando una parte importante de la estructura del campo.

Ese problema de la autenticidad y la apropiación se hizo patente, en la etapa de constitución del campo, en la disputa por la propiedad y, por lo tanto, por los derechos de autor de las canciones. La lucha por los derechos de autor forma parte de la formación de las nuevas condiciones de producción de la música popular, y desembocó en la creación de sociedades de autores y compositores destinadas a defender esos derechos. En las condiciones de producción anteriores, cuando los cantores populares (payadores, musiqueros de las fiestas, etc.) no eran profesionales, tales sociedades no existían. En la constitución del campo del folklore esta cuestión es reveladora de la complejidad de la relación de los músicos con las «tradiciones». La firma de las canciones implica una doble apropiación por parte del artista. Por un lado, establece los derechos de propiedad jurídica y, por lo tanto, la rentabilidad económica de la música.

Y por otro, el artista obtiene capital simbólico, es decir, reconocimiento, en la medida en que su nombre o, mejor, su identidad social, queda vinculado con la creación en el marco de la compleja relación del campo con las tradiciones. De hecho, algunas de las más «tradicionales» composiciones de la etapa de los pioneros (como la «Zamba de Vargas» o la «López Pereyra», firmadas por Andrés Chazarreta) dieron lugar a juicios por los derechos de autor.

GÉNEROS, REGIONES Y DISPUTAS POR LA LEGITIMIDAD

En la etapa de constitución del campo, los folkloristas no solo debieron desarrollar estrategias para insertarse en el mercado de la música popular poniendo en valor el folklore como tal, sino que además fueron tejiendo una red de relaciones con otros folkloristas, provenientes de otras regiones, portadores de otros saberes y otras tradiciones. Esas relaciones fueron, por una parte, de alianza y complementariedad en la lucha por legitimar el tipo de práctica artística y los recursos que tenían en común. Pero, por otra parte, fueron también relaciones de disputa por la legitimidad de los distintos géneros musicales, provenientes de diferentes regiones, que era una manera de buscar el reconocimiento de los artistas que los interpretaban. En el marco de esas complejas relaciones, y de la relación conflictiva en la que todos entraban con los patrones de la industria cultural, los músicos fueron reformulando sus propuestas atento a la mirada de los demás y fueron generándose así dos efectos simultáneos. Por un lado, los diversos géneros, con una difusión regional, fueron transformándose en fenómenos nacionales. Por otro, se modificaron en lo musical, en lo letrístico o en ambos aspectos, mediante el contacto con los otros géneros con los que empezaron a formar sistema, produciéndose así patrones discursivos y musicales comunes.

Esto no quiere decir que las diferentes especies que forman parte de los distintos cancioneros populares no tuvieran antes relaciones entre sí. En el largo período que va desde la Conquista a principios del siglo xx, pasando por las guerras de la Independencia, las guerras civiles y la organización nacional, fueron formándose los distintos cancioneros populares a partir de la hibridación de elementos indígenas de diferentes regiones, españoles, también de diferente procedencia y llegados en sucesivas etapas, negros, y más tarde de elementos europeos llegados de diversos países en etapas distintas. Los musicólogos y folklorólogos han estudiado la dispersión de los fenómenos y sus «descensos» y «ascensos» entre sectores dominantes y dominados.¹² Ariel Gravano (1985:36–50), siguiendo a Vega, menciona dos

¹² Los conceptos de «descenso» para hacer referencia a la folklorización de elementos de la cultura «erudita» y el de «ascenso» para aludir a la adopción de elementos populares

cancioneros autóctonos, el Tritónico y el Pentatónico, que han convivido con los cancioneros Ternario y Binario Colonial, con dos promociones de danzas europeas llegadas entre el siglo XVII y el XIX, y con los cancioneros Criollos Occidental y Oriental. En ese período hubo toda clase de contactos e influencias, vinculadas con las rutas comerciales, los conflictos políticos, las migraciones, las guerras, etc. Eso explica, por ejemplo, la enorme difusión de las canciones acompañadas en 6/8, como lo señala Pérez Bugallo (1996) al referirse al parentesco del chamamé con especies como el gato.

Sin embargo, la dinámica social y política del siglo XIX hizo posible que en las diferentes regiones los cancioneros populares desarrollaran diferentes características, que se arraigaran en cada lugar especies diferentes y que se formaran tradiciones diversas. En la época de constitución y desarrollo del campo del folklore es notable la referencia de los artistas a esas tradiciones particulares, como se ve, según señalaba más arriba, en la referencia topológica de los nombres de los conjuntos, además de sus repertorios. Todavía a fines de los '50, Los Fronterizos se presentaban como conjunto folklórico «salteño», y aún en la actualidad los cultores de esas músicas atribuyen a su práctica un sentido de identidad regional.¹³ Pero las nuevas condiciones de producción pusieron a estas músicas regionales en un nuevo tipo de relación entre sí puesto que los artistas debían integrarse en el circuito comercial (lo que implicaba una lógica de seducción de los públicos), legitimar las músicas provincianas en su conjunto en el marco prestigioso del discurso nacionalista y, al mismo tiempo, mantener una relación «auténtica» con las tradiciones que expresaban.

En ese contexto se dieron los fenómenos de nacionalización, influencia mutua y competencia que mencionaba más arriba. La forma típica de nacionalización de fenómenos locales puede verse en lo que Carlos Vega indica a propósito del aporte artístico de Chazarreta:

Por lo pronto, el país entero está bailando como tradicionales argentinas las versiones musicales que Chazarreta oyó en Santiago del Estero y las coreografías que aprendió en la misma ciudad entre 1905 y 1911 (...). Desde el punto de vista musical, precisamente, Santiago y Tucumán forman, dentro del país, un islote caracterizado

por los grupos dominantes, por ejemplo, en la «proyección», constituyen una metáfora espacial de fuertes consecuencias políticas en el discurso dominante en la ciencia del Folklore. Los trabajos de Carlos Vega y sus discípulos son ilustrativos al respecto.

13 Octavio Sánchez ha mostrado que los cultores de la cueca le atribuyen una significación vinculada a la «cuyanidad» (Sánchez, 2004). Del mismo modo, Alejandra Cragolini ha estudiado los rasgos identitarios vinculados a la «correntinidad» de la práctica del chamamé (Cragolini, 1999; 2000) y Carlos Juárez Aldazábal ha estudiado la producción del Dúo Salteño como parte de (y en ruptura con) un sistema específico: el folklore de Salta (Juárez Aldazábal, 2006). Cada uno de estos sistemas de relaciones tiene su especificidad y por lo tanto puede estudiarse aisladamente, perspectiva abonada también por las representaciones de sus cultores. Intentaré mostrar, sin embargo, que todos ellos se integran en un sistema general, al que he llamado campo del folklore.

por la influencia del arpa, cuya rítmica pasó Chazarreta al piano y a la República. El resto del país desconoció siempre la rítmica santiagueña. Desde el punto de vista coreográfico muchas de las versiones santiagueñas son locales y, algunas, exclusivas. No decimos que sean mejores o peores, fieles o alteradas; decimos que el país toca y baila las versiones de Santiago del Estero. (Vega, 1981:127)

Es decir que elementos coreográficos y musicales de carácter local alcanzaron una difusión general y se impusieron como «nacionales» a partir de la legitimidad que les dio una figura prestigiosa en el marco de un discurso que, además, les atribuía una valoración especialmente positiva en el marco de la vinculación entre tradición/patria/identidad. El prestigio de Chazarreta, junto al de otros pioneros, tuvo otra consecuencia: se fue imponiendo y legitimando como «tradicional» y «nacional» un repertorio en el que predominaban los géneros musicales y las danzas del noroeste, de la región pampeana y de Cuyo. Y este hecho estaba vinculado también con la tarea de recopilación de los folklorólogos. Los cancioneros que fueron apareciendo con los trabajos de Manuel Gómez Carrillo, Juan Alfonso Carrizo, Juan Draghi Lucero, Ventura Linch, etc., contribuyeron al prestigio de esos géneros, y las actuaciones y grabaciones de los pioneros (Andrés Chazarreta, Atahualpa Yupanqui, Buenaventura Luna, Hilario Cuadros, Julio Argentino Jerez, Los Hermanos Ábalos, etc.) los difundieron a nivel nacional. El prestigio alcanzado por ese repertorio de géneros y danzas hizo posible que se fueran imponiendo también ciertas maneras de cantar, de arreglar e instrumentar las canciones, de realizar la puesta en escena, etc., que impactaron sobre los cultores de tradiciones inicialmente no incluidas entre las legítimas.

Los cultores del chamamé, por ejemplo, debieron desarrollar distintas estrategias para conseguir la aceptación de su tradición musical. Dice Cragnolini:

El chamamé sufrió las consecuencias de su exclusión de esa acepción. No incluido en la lista de bailes criollos «folklóricos», con un acceso restringido a los medios de difusión de música popular de la época, y con una consecuente dificultad para moverse comercialmente en el medio musical de la ciudad, sus hacedores pujaron por su aceptación construyendo una *imagen* del mismo que *enfaticó ciertos supuestos privilegiados en la acepción de folklore dominante*. (1999:237) (Destacados en el original)

Las estrategias discursivas, que se desarrollaron tanto en la producción letrística como en las revistas especializadas y programas radiofónicos, ponían el acento, conforme a Cragnolini (1999), en la vinculación del género con un pasado nativo y exótico, en la articulación del origen geográfico y cultural del género con la idea de nación, y en la jerarquización de los personajes correntinos que participaron en la gesta de la Independencia, en la guerra del Paraguay o en las luchas civiles del siglo XIX.

La lucha por la legitimidad no solo puede verse en esas estrategias de legitimación, sino también en la incorporación de elementos musicales o de puesta en escena provenientes de otros géneros, más prestigiosos.

Rubén Pérez Bugallo señala que la primera grabación de un chamamé fue realizada por el cantante paraguayo Samuel Aguayo en 1930. Se trataba de «Corrientes Potí», de Diego Novillo Quiroga y Francisco Pracánico, reconocido compositor de tangos:

Y precisamente un «tango» era lo que parecía «Corrientes Potí», tanto por su tratamiento melódico–armónico como por el instrumental con el que se realizó la grabación (...). Resulta curioso que este primer *chamamé* grabado fuera, en honor a la verdad, un *tango* en seis por ocho. En todo caso, el hecho resulta sintomático del papel preponderante que la ciudad de Buenos Aires comienza a jugar en este proceso. (Pérez Bugallo, 1996:124–125)

Dicho en otros términos, el hecho muestra la existencia de un sistema jerarquizado de géneros, en el que el tango ocupaba un lugar dominante, y la necesidad de los cultores de los géneros menos prestigiosos de hacer «audible» y «aceptable» su propuesta.

Pero hay otros hechos de consecuencias más duraderas en el género. En el poema de Julián Zini titulado «Chamamesero», grabado por Los de Imaguaré a mediados de los '80, se escucha:

Ojalá no mueras nunca
Hermano chamamesero.
Y haceme un favor: si un día
Llego a morir, que no pienso
Tocame tu «Ahá Potama».
O «La Caú», y te prometo
Que me voy a levantar
Camino del cementerio
Para quedarme a tu lado
Para ser tu guitarrero
Y para cantar de oído
Y a dúo como en mi pueblo
El chamamé más sentido
El chamamé que hace tiempo
Me anda llorando en el alma
Y es tu voz, chamamesero¹⁴

14 Bastardillas mías.

En el contexto del poema, y en el marco del elogio de la figura del «chamamesero», la mención de la manera de cantar vinculada con el origen y la identidad, le atribuye a esa modalidad del canto un carácter «tradicional»: cantar de oído es una característica de los músicos intuitivos, y hacerlo «como en mi pueblo» implica, por un lado, la distancia y la pérdida del pago, pero, por otro, la reivindicación del origen y la tradición. Se trata de cantar como el enunciador había escuchado cuando era niño, cantar de la manera que le han legado los ancestros.

Sin embargo, esa manera de cantar a dúo y de oído tiene un origen más cercano y vinculado a la disputa por la legitimación de los géneros:

Resulta de suma importancia que los dúos mencionados —Giménez-Pucheta; Cejas-Ledesma; Aguer-Chamorro— y otros que los siguieron *habían adoptado el estilo de canto cuyano traído a Buenos Aires por el sanjuanino Saúl Salinas en 1910 e inculcado al dúo Gardel-Razzano a partir de 1917*. De ese modo, los dúos litorales sustituyeron la impostación varonil plena y potente (...) por los dúos de voces agudas y nasalizadas, a menudo en falsete, que la mayoría conserva hasta hoy como modalidad «tradicional». (Pérez Bugallo, 1996:126) (Bastardillas mías)

Esa forma de cantar,¹⁵ que artistas posteriores percibieron como «tradicional», fue adoptada por imitación de géneros y artistas prestigiosos en el proceso de legitimación de la práctica misma del chamamé. Lo mismo puede decirse de la adopción por parte de Ernesto Montiel del contrabajo como componente de la orquesta, o de la vestimenta de los músicos a la usanza gauchesca (Pérez Bugallo, 1996:130).

En tanto, mientras las músicas pertenecientes a las diferentes regiones se difundían y alcanzaban aceptación popular, artistas al principio especializados en una tradición empezaron a incorporar canciones pertenecientes a otra. El mismo Chazarreta va incorporando piezas de diferentes regiones en sus álbumes (en el noveno, por ejemplo, incluye una polka correntina). Algunas piezas, incluso, alcanzaron difusión nacional en la versión de artistas no especializados en el género, como ocurrió con la grabación que hizo Antonio Tormo del rasguído doble «El rancho 'e la Cambicha» de Mario Millán Medina.¹⁶

Estos entrecruzamientos e influencias mutuas se vuelven comprensibles si se tiene en cuenta el complejo sistema de tensiones en el marco del cual se desarrollaba la actividad de los artistas en la época de conformación del campo. Había disputas por la legitimidad de las diferentes tradiciones regionales y de los artistas que las cultivaban, pero también había complementariedad en las luchas por la legitimación general del naciente campo. Había competencia entre los artistas por el acceso a lugares de actuación, grabación y difusión, pero también

¹⁵ Portorrico (1997:13) señala que esa manera de cantar que, a instancias de Saúl Salinas popularizan Gardel y Razzano, es justamente el canto a dos voces en terceras paralelas.

¹⁶ Volveré sobre este tema más adelante.

había estrategias comunes en la tensión que se daba con quienes controlaban los medios y los lugares para tocar. Y había también complementariedad en la lucha común por producir un público consumidor de folklore que permitiera afianzar las condiciones de producción en las que trabajaban los folkloristas.

Esa lucha puede apreciarse en diversos hechos. Por una parte, la incorporación de temas provenientes de otras tradiciones en el repertorio de un artista puede analizarse bajo esa luz. De hecho, Antonio Tormo grabó el rasguido doble mencionado por sugerencia de la grabadora que procuraba ampliar su público. Por otra parte, son muy notables las estrategias pedagógicas orientadas a la producción de un público para el folklore. Las producciones de los Hermanos Abrodos y de los Hermanos Ábalos, por ejemplo, apuntaban, siguiendo el modelo de Chazarreta a la enseñanza de las danzas nativas.¹⁷ Hay muchas canciones que en su letra describen los paisajes y las costumbres de una región y construyen en forma evidente a un enunciario no conocedor. En las revistas especializadas se publicaba no solo información sobre los músicos y sus historias, sino también leyendas y personajes regionales, descripciones de fiestas, comidas, etc. Según Cragolini (1997) la revista *Iverá* difundía también un diccionario guaraní-castellano, lo que muestra una tensión entre el tipo de construcción identitaria de la correntinidad, asociada al origen guaraní que proponía la revista, y el hecho de que muchos litoraleños no hablaban el idioma. De ahí la actitud inclusiva a partir de una estrategia pedagógica.

Estas tensiones entre diferentes tradiciones regionales fueron encontrando poco a poco una resolución simbólica que articuló muy bien el discurso nacionalista, para el cual las diferentes tradiciones regionales eran diversos «acentos» de la misma esencia nacional,¹⁸ y las necesidades de un mercado nacional para las producciones de los folkloristas. Tal vez sea en parte por ese proceso de resolución simbólica que la figura de Atahualpa Yupanqui fue adquiriendo tanto prestigio. Era, como dice Portorrico, el hombre que hizo el camino inverso al resto:

En vez de aproximarse a Buenos Aires, Atahualpa Yupanqui se adentró en las provincias del noroeste argentino, en particular el norte de Córdoba, Santiago del Estero, Tucumán y Jujuy. Se desplazó más tarde al litoral, en un proceso de aprendizaje y asimilación del canto de la tierra, que luego desplegaría ante propios y ajenos con la dignidad del que conoce y ama aquello de lo que habla. (Portorrico, 1997:14)

El canto de la tierra, como se ve, era para Yupanqui el de Buenos Aires, el de Santiago, el de Tucumán y el de Corrientes. Yupanqui le cantaba al país todo, y

¹⁷ Es notable, por ejemplo, que muchas de las grabaciones de estos artistas llevan por título el nombre del género mismo que se quiere enseñar. Así Los Hermanos Ábalos grabaron «El escondido», «La Firmeza», «El pala-pala» y los Hermanos Abrodos, «La doble», «El caramba», «El cuando», por citar solo algunos ejemplos.

¹⁸ Esta perspectiva se encuentra, por ejemplo, en «Eurindia» (Rojas, 1980).

fundaba un camino que, sin abolir las tensiones de las luchas por la legitimidad y la definición de la manera auténtica de hacer folklore, permitía la articulación de las diferentes tradiciones en un solo campo, el campo del folklore, es decir, el campo de las músicas y las danzas que expresaban la Nación:

En consecuencia, las tradiciones de un lugar pueden no ser las de otro, dentro del mismo país (...). Pero los tradicionalistas, que son, primero, fervorosos ciudadanos de la Nación, unifican el país en su corazón, y sienten como suyas, vivas y activas, todas las tradiciones argentinas, aunque jamás las hayan animado sus propios antepasados, aunque nunca las hayan visto o sentido en su medio original, aunque sean hijos de extranjeros, y hasta extranjeros arraigados ellos mismos. (Vega, 1981:19)

Aquel viejo anhelo de los tradicionalistas del que hablaba Carlos Vega, anhelo de unidad y nacionalización, tomó cuerpo en el campo del folklore y se popularizó en la medida en que se constituyó un mercado que adoptaba el folklore en conjunto, más allá de las diferencias regionales.

MIGRACIONES INTERNAS, TRANSFORMACIONES SOCIALES Y PERONISMO: UN MERCADO NACIONAL PARA EL FOLKLORE

El desarrollo del campo del folklore (con las complejidades y tensiones que señalaba más arriba) fue posible en la medida en que se fue constituyendo un mercado específico, formado por una población heterogénea que coincidió en un mismo lugar, en un mismo tiempo y, fundamentalmente, en un mismo espacio simbólico.

Todos los investigadores coinciden en que la condición básica para la constitución de dicho mercado para el folklore fue el fenómeno de las migraciones internas que acompañó el proceso de industrialización que se desarrolló en los años 30 y se acentuó con la Segunda Guerra Mundial. La necesidad de mano de obra para la industria generó un traslado masivo de provincianos de todas las latitudes a las grandes ciudades como Córdoba, Rosario y, fundamentalmente, Buenos Aires. Esto cambió la fisonomía de las ciudades dando lugar a una nueva urbanización, con un aumento acelerado de la población y el crecimiento de las zonas aledañas, como el gran Buenos Aires (Pujol, 1999:215). El fenómeno migratorio fue de tal magnitud que algunos han llegado a hablar de una «tercera fundación de Buenos Aires», ahora desde el interior (Gravano, 1985:87).¹⁹

¹⁹ La idea de una nueva fundación de Buenos Aires realizada por los provincianos, sería retomada años después por los integrantes del movimiento Nuevo Cancionero.

Lo cierto es que los numerosos migrantes provincianos, atraídos por las posibilidades laborales, vinieron a constituir un nuevo proletariado que alteró las formas de vida de las ciudades y generó en los sectores dominantes y en las clases medias un sentimiento de miedo y rechazo que se expresaba en la manera de nominarlos: «Cabecitas negras». Puede tenerse una idea del sentimiento de extrañeza, temor y rechazo que provocaba este nuevo proletariado observando algunas de sus representaciones literarias. En su cuento «Las puertas del cielo» dice Julio Cortázar:

Me parece bueno decir aquí que yo iba a esa milonga por los *monstruos*, y que no sé de otra donde se den tantos juntos. Asoman como a las once de la noche, bajan de *regiones vagas de la ciudad*, pausados y seguros de uno o de a dos, las mujeres casi enanas y *achinadas*, los tipos como javaneses o *mocovíes*. Apretados en trajes a cuadros o negros, el pelo duro peinado con fatiga, brillantina en gotitas contra los reflejos azules y rosa, las mujeres con enormes peinados altos que las hacen más enanas, peinados duros y difíciles de los que les queda el cansancio y el orgullo. A ellos les da ahora por el pelo suelto y alto en el medio, jopos enormes y amaricados sin nada que ver con *la cara brutal más abajo, el gesto de agresión disponible y esperando su hora*, los torsos eficaces sobre finas cinturas. Se reconocen y se admiran en silencio sin darlo a entender, *es su baile y su encuentro*, la noche de color. (Para una ficha: de dónde salen, qué profesiones los disimulan de día, qué oscuras servidumbres los aíslan y disfrazan) (Cortázar, 2003 [1951]:129) (Bastardillas mías)

El narrador cortazariano se ubica frente a este «otro» con un sentimiento de rechazo y temor similar al que Lugones manifestara años atrás en relación con los inmigrantes extranjeros (la «plebe ultramarina»). Los rostros de los «negros» eran para ese narrador (un abogado de clase media), brutales; sus gestos, agresivos; su espacio, unas zonas indefinidas e invisibles de las ciudades; y su origen, vagamente indio.

La peligrosidad y la extrañeza que esta mirada atribuye a los provincianos está bien lejos de la celebración de los portadores de las tradiciones de la auténtica argentinidad que construyera el discurso nacionalista en su rescate del folklore. El gaucho, el provinciano de Lugones y Rojas, pero también de Chazarreta, Buenaventura Luna y los Hermanos Ábalos, era más bien una abstracción, una figura que se oponía a la «descaracterización» de las metrópolis. Las masas migratorias, por el contrario, eran una presencia real en las ciudades. Disputaban puestos de trabajo, ocupaban espacios, creaban barrios más o menos precarios, saturaban el transporte público, se hacían visibles en plazas y paseos y generaban un fenómeno de consumo y, en particular para el interés de este trabajo, de consumo cultural. Los sectores dominantes y las clases medias percibían este fenómeno como una invasión, de ahí la expresión acuñada para referirse al fenómeno: «el aluvión zoológico».

Esa expresión y esa mirada se hacen más claramente comprensibles si se tiene en cuenta la emergencia del peronismo, su compleja articulación con

este fenómeno social y los conflictos políticos que se generaron a partir de esos años. No es el objetivo de este apartado hacer un análisis del peronismo en sí. Pero no hay duda de que la compleja articulación entre el peronismo y este nuevo proletariado produjo algunos cambios duraderos en el desarrollo del campo del folklore y tuvo una incidencia considerable en la formación de su paradigma discursivo clásico.

En primer lugar, puede decirse que las transformaciones laborales que introdujo el peronismo generaron las condiciones para un aumento del consumo interno. Y ese aumento tuvo suma importancia en el afianzamiento de un mercado para las músicas populares. Más allá de la retórica de redención y de justicia social que utilizaba para construir su liderazgo,²⁰ había para esto una razón económica que el propio Perón explicitaba en 1944, ante la perspectiva del fin de la guerra y de una baja en las exportaciones:

No habrá otro remedio que aumentar el consumo. Y el consumo, en una circunstancia tan extraordinaria como la que se nos va a presentar, solamente podrá aumentarse elevando los sueldos y salarios para que cada uno pueda consumir mucho más de lo que consume actualmente y permitiendo que cada industrial, cada fabricante, cada comerciante pueda a su vez producir lo mismo que hoy sin verse obligado a parar las máquinas y a despedir a sus obreros. (Perón, 1973:156-157)

Lo que interesa para el punto de vista de este trabajo es que estas políticas laborales y económicas que llevó adelante el primer peronismo, y que alcanzaron estatus constitucional en 1949 con la incorporación de los derechos sociales, tuvieron un efecto de inclusión masiva de los trabajadores a través del consumo. De allí que estos migrantes provincianos empezaran a hacerse visibles por primera vez como un mercado rentable. Dice Sergio Pujol (1999) en su «Historia del baile»:

En efecto, los provincianos en Buenos Aires son un factor de dinamismo económico: compran, gastan, concurren... depositan una parte de sus modestos ingresos en manos de un comercio del ocio y el entretenimiento que, superada definitivamente la crisis de los '30, está en pleno ascenso. La euforia popular del primer gobierno de Perón se manifiesta no solo en las concentraciones del día del trabajo o el 17 de octubre: también la vida céntrica, entre vespertina y noctámbula, se *peroniza*. (Pujol, 1999:216)

De modo que en los años 40 se produjo una articulación entre una industria cultural que venía creciendo y madurando desde los años 20, un campo del

²⁰Sobre los mecanismos discursivos mediante los cuales Perón construyó su particular posición de enunciación, ver Sigal y Verón (2003 [1985]).

folklore ya bastante desarrollado como para generar una oferta de música popular producida profesionalmente, y un público en condiciones económicas de consumir y apropiarse de esa música:

Hay un género que representa con más fidelidad que el tango el sentir de la nueva clase proletaria que se forma en el cordón industrial. Es el género de las canciones y los bailes de los nuevos habitantes de la capital y sus periferias. Folclore, se puede decir sin mucha precisión semántica, generalizando un fenómeno casi tan diverso y extendido como la geografía argentina. (Pujol, 1999:213)

Ese público con capacidad de consumo, incluido en el mercado con mejores condiciones laborales, y que se sentía identificado con las tradiciones provincianas que recreaban los artistas del folklore, hizo posible el sostenimiento de los distintos modos de circulación de las canciones que le darían su fisonomía definitiva al campo: las bailantas, las peñas, las audiciones de radio, las revistas, los cancioneros, las academias de danza y, por supuesto, los discos.²¹

El peronismo no solo se vincula con la capacidad material de consumo que fundó un mercado para el folklore. También desarrolló amplias políticas activas de apoyo a la Ciencia del Folklore, a la difusión de las producciones de los folkloristas y a la enseñanza del folklore en las escuelas (Gravano, 1985:87–96), que tuvieron un fuerte impacto en la conformación del campo. Es ampliamente conocido el decreto 33.711, de 1949, que establecía la obligatoriedad de la difusión de un 50 % de música nacional, lo que multiplicó la demanda de producciones argentinas por parte de las grabadoras, los radios y las salas de espectáculos generando mejores condiciones para la producción de música folklórica. Pero las iniciativas del gobierno peronista en este sentido fueron mucho más amplias:

Por otro lado, hacia 1940 los sectores nacionalistas lograron avances que se consolidaron en 1943 cuando el golpe militar triunfante dictó decretos como el que puso en funcionamiento al Instituto Argentino de la Tradición. Dos años después se creó la Comisión de Folklore y Nativismo destinada a promover la enseñanza de la música, el canto y las danzas de raíz folklórica en el ámbito escolar. En 1946 se incluyó el Folklore en los programas de Música de los Colegios Normales y Nacionales, y en 1948 se crearon la Comisión Nacional de Radioenseñanza y Cinematografía para producir material audiovisual nativista y la Escuela Nacional de Danzas. Más tarde se organizó en el ámbito legislativo la Comisión Nacional de Folklore. (Portorrico, 1997:17–18)

²¹ Pablo Vila (1986), en «Peronismo y folklore ¿Un réquiem para el tango?», también hace referencia a la emergencia del folklore y de sus formas características de circulación y visibilización, particularmente vinculado con la apropiación del fenómeno por parte de los sectores peronistas de origen provinciano.

De modo que las políticas del peronismo contribuyeron a la consolidación del campo del folklore en varios aspectos. Además del ya señalado en cuanto a la formación de un mercado de consumo, contribuyeron a la reproducción en el tiempo de ese mercado a partir de una acción pedagógica que al mismo tiempo legitimaba y difundía el folklore desde una institución prestigiosa y masiva como la escuela. Y con la decidida acción de apoyo al desarrollo de la Ciencia del Folklore, en un marco que favorecía la afirmación del discurso nacionalista, el peronismo contribuyó a que el mismo se consolidara como principal fuente de legitimación intelectual de la práctica profesional de la música y las danzas folklóricas.

Claro está que las relaciones del peronismo y los diferentes sectores nacionalistas fueron sumamente complejas. Algunos de ellos vieron en Perón la realización de sus propósitos, de modo que se sumaron al movimiento. Otros, si bien se sumaron en un principio, como los nacionalistas católicos, fueron distanciándose paulatinamente, sobre todo a partir de su segundo gobierno y el conflicto con la iglesia, hasta terminar integrando los comandos civiles de la Revolución Libertadora (Postay y Uanini, 2001:80–82). Otros siempre guardaron una distancia con el peronismo, aunque tuvieran amplias zonas de coincidencias, puesto que las diferencias eran también importantes (Beraza, 2005:53–77). Algunos, por sus tendencias fascistas, exigían un ataque más profundo al sistema liberal de partidos. Otros, de tendencias oligárquicas, veían con malos ojos la relación del peronismo con los sectores populares, que pensaban en términos de demagogia. Sin embargo, los elementos nacionalistas, reapropiados y resignificados, tuvieron importancia en las estrategias discursivas del peronismo, y el folklore encontró dentro de esas estrategias un lugar preferencial en el intento de fundar nuevas identidades culturales. Conviene entonces detenerse un poco en el análisis del universo discursivo del peronismo para entender mejor cómo se articulan en él los trabajadores provincianos, los elementos nacionalistas y el folklore.

En su lucha por construir una nueva hegemonía, el peronismo desarrolló una serie de estrategias discursivas que tendrían amplias consecuencias en la sociedad argentina. A través de un uso consciente de la propaganda política, que se hizo posible por el control de los medios de comunicación, el desarrollo de una ritualidad específica alentada desde el estado, y un tipo de organización de gran extensión territorial, el peronismo introdujo una tópica, una retórica, un conjunto de metáforas, un estilo muy específico de manipulación a través de las pasiones, que marcarían los debates políticos por largos años. Silvia Sigal y Eliseo Verón (2003 [1985]), en su clásico estudio sobre la discursividad peronista plantean que:

la continuidad del peronismo, su coherencia y su especificidad *no se sitúan en el plano de los enunciados que componen la doctrina, sino en el plano de la enunciación*. Dicho de otra manera: en tanto fenómeno discursivo, el peronismo no es otra cosa que *un dispositivo particular de enunciación a través del cual el discurso se articula, de una manera específica, al campo político*

definido por las instituciones democráticas. (Sigal y Verón, 2003 [1985]:24-25)
(Bastardillas en el original)

En ese dispositivo de enunciación tiene una gran importancia, más que la doctrina o los contenidos enunciados, que fueron cambiando a lo largo de los años, la manera en que Perón fue construyendo para sí mismo una posición de enunciación que lo ponía más allá de las banderías políticas, más allá de los intereses de clases y grupos, más allá de las luchas de la historia y de las instituciones republicanas. Lo que Sigal y Verón (2003 [1985]) llaman el «modelo general de la llegada»: es un dispositivo que marca el advenimiento de un líder que viene de más allá de los intereses mezquinos, que viene sin ambición, que se pone por encima de los enfrentamientos para salvar a la patria en una hora de necesidad. El propio Perón teorizó frecuentemente sobre esto llegando a imponer los temas de la organización y la conducción como dos de los tópicos más recurrentes de su discurso. Ya en 1944 decía:

Los pueblos deben saber, por su parte, que el conductor nace. No se hace ni por decreto ni por elecciones (...) para conducir no existen moldes: es preciso que el conductor funda sus propios moldes para después llenarlos de un contenido, que estará en razón directa, en cuanto a su eficiencia, con el óleo sagrado de Samuel que el conductor haya recibido de Dios. (Perón, 1973:146)

Desde el punto de vista de este trabajo ese dispositivo de enunciación es sumamente importante por la manera de construir el enunciatario del discurso y el destinatario de la acción política, en su particular relación con el líder. Sigal y Verón (2003 [1985]) han llamado la atención acerca de una manera específica de definir el «pueblo», centrada en la construcción de una «unidad nacional» de manera tal que los objetivos políticos del conductor y del movimiento terminaban coincidiendo con los de la patria misma. De esta manera, en sus discursos Perón apelaba permanentemente a todos los argentinos de buena voluntad, en la medida en que los grandes principios y objetivos del peronismo no eran otros que los de la patria:

Esos principios fundamentales corresponden pues a lo que hemos llamado la temporalidad a-histórica de la Patria. En el otro extremo, la coincidencia buscada entre el movimiento y los argentinos aparece como una *necesidad absoluta, implícita en el concepto mismo de argentinos*: no querer lo que Perón quiere, es ser un *renegado*, es ser un *malnacido*, es ser *indigno del nombre de «argentino»*. Perón consagrará, durante sus gobiernos, la designación más general para englobar a todos los no-peronistas: la *anti-patria*. (Sigal y Verón, 2003 [1985]:68-69) (Bastardillas en el original)

Lo que resulta de capital importancia para este trabajo es que en esa articulación entre el líder, el pueblo y la patria, que es ya de por sí una apropiación

distinta de algunos elementos nacionalistas, se construye dentro del colectivo «pueblo» (coincidente con el de «argentinos») un lugar de particular valoración y legitimidad para otro colectivo: los trabajadores, los descamisados. Veamos un texto de 1948:

Cuántas veces me han preguntado cuál es la causa de nuestro éxito, he respondido sin titubear: nuestros descamisados. En estos momentos en que se cambia el destino de la Patria y en que la Historia cambia su curso, quedará determinado en forma imborrable todo lo que se le debe a ese descamisado que supo sacrificar su propio beneficio en aras de la colectividad que es su patria (...) Y como este movimiento ha salido ya de nuestras fronteras (...) no será difícil que podamos decir algún día que la felicidad del mundo se debe al descamisado argentino. (Perón, 1973:226)

Los trabajadores aparecen, entonces, como causa del éxito del gobierno, pero más que eso aparecen como un sujeto que por primera vez tiene un lugar, y un lugar especialmente valorado en la historia de la Patria y también en la historia de la humanidad. Son innumerables los textos que señalan ese lugar de privilegio. Ya en 1944 decía Perón: «dividimos al país en dos categorías: una, la de los hombres que trabajan, y la otra, la que vive de los hombres que trabajan. Ante esta situación, nos hemos colocado abiertamente del lado de los hombres que trabajan» (Perón, 1973:55). Y el 1º de mayo de ese mismo año: «*Llegan, desde todos los puntos del país*, alentando la confianza de un pueblo defraudado que comienza a creer en la justicia social; y siente, por primera vez, el *orgullo de saberse escuchado y de sentirse argentino*» (Citado por Sigal y Verón, 2003 [1985]:33) (Bastardillas mías).

La inclusión de los trabajadores que llegan desde todos los puntos del país en un lugar privilegiado del colectivo nacional se articuló también con una serie de estrategias que apuntaban a la construcción de una nueva versión de la historia. Viviana Postay y Natalia Unaini (2001) han estudiado esas estrategias señalando el espacio de luchas que se abrió, dentro del propio peronismo, por la construcción de una versión legítima del pasado nacional. En esas disputas se dio una apropiación de las versiones dominantes, tanto la historia liberal como la del nacionalismo católico. Pero esas versiones de la historia fueron resignificadas en el marco de lo que las autoras llaman una «formación histórico discursiva nacional popular». En ese marco:

El elemento que adquiere mayor visibilidad en las versiones de la historia cuyo soporte discursivo es la formación que hemos dado en llamar nacional-popular es la afanosa preocupación en pos de la reivindicación histórica de los sectores oprimidos y explotados, donde el trabajador deja de ser un simple proletario dueño solamente de su familia y de su fuerza de trabajo, para consagrarse en esta Nueva Argentina gracias a los derechos y protecciones que le otorga el general Perón. (Postay y Unaini, 2001:69)

Así pues, si bien se rescataban y reivindicaban los héroes de la historia liberal, el pasado hispánico en la asociación de la cruz y de la espada, la identidad nacional en términos esencialistas, incluso en términos de «raza» (Perón, 1973:53-54), todos estos elementos eran resignificados en función de la participación en la historia de los sectores populares, por ejemplo, en los ejércitos de la patria, y de su redención final en la Nueva Argentina. Así, el propio Perón sintetizaba la historia argentina partiendo de la guerra de la independencia:

¿Cómo se realizó esto, señores? Todo el pueblo puso a disposición de esta naciente comunidad de criollos todo lo que tenía, lo jugaron y ganaron, pero quedaron todos desposeídos porque esa larga guerra fue consumiendo todo lo que los argentinos tenían (...) Podríamos decir que lograda la independencia política de la nación, era menester luchar para que esos que todo lo habían perdido, que habían quedado totalmente desposeídos volviesen a recuperar, por lo menos en grado aceptable, cuanto habían puesto al servicio de la nación (...). ¿Y cuál fue el panorama que contemplaron más de veinte generaciones de argentinos? Toda esa lucha, para la mayor parte de la población, había sido estéril (...) ya Martín Fierro cantó por primera vez la rebelión de esos hombres que lo habían perdido todo. (...) Nosotros creíamos y creemos que el problema argentino no es un problema político. Es un problema económico-social que la Nación viene reclamando se solucione desde hace casi un siglo (...) (Perón, 1973:13-15)

Teniendo en cuenta el nuevo lugar adjudicado a los sectores populares en la «Comunidad Organizada», y en la historia de la Nación, se hace comprensible la confluencia de intereses con los investigadores que por esos años estaban consolidando la Ciencia del Folklore, y con los artistas que venían afianzando el campo del folklore profesional. Si el pueblo era esa masa de los trabajadores que «venían de todos los puntos del país», no era difícil relacionar a esos «descamisados» con los provincianos, los «cabecitas negras», con sus acentos y sus tradiciones. Y si ese pueblo era el protagonista de la historia, el rescate de sus tradiciones, vinculados esencialmente con la identidad nacional que entroncaba con la tradición hispánica, era una tarea patriótica. Y así la pensaba Juan Alfonso Carrizo cuando asumió como director del Instituto Argentino de la Tradición. Y por eso el estado peronista apoyaba la difusión de esas tradiciones, es decir del folklore, sin distinguir si se trataba de «auténtico folklore» o de «proyecciones folklóricas», ya sea en la escuela o en los medios de comunicación. A los fines de la afirmación de la identidad y de la unidad nacional, de suma importancia en su estrategia hegemónica que apuntaba a la construcción de nuevas subjetividades, la distinción no era pertinente. Y tampoco resultaban pertinentes las diferencias regionales. Del mismo modo que la masa de los trabajadores, el pueblo descamisado, estaba compuesta por quienes venían de «todos los puntos del país», todas las tradiciones y todas las músicas tenían lugar en el colectivo, y cada una de ellas, como había planteado Ricardo Rojas años atrás, representaba «lo nuestro», por muy ajena que pudiera resultarle a cada uno en particular.

Pero no sería correcto interpretar la adopción del folklore por parte de las masas populares como una simple respuesta a la manipulación oficial. Se trató más bien de una apropiación popular en la que intervenían diversos factores.

Por una parte, es importante tener en cuenta la coincidencia de intereses que se dio entre el estado y el mercado en los procesos de modernización capitalista de mediados del siglo xx. Dice García Canclini (2001):

Si hacer un país no es solo lograr que lo que se produce en una región llegue a otra, si requiere un proyecto político y cultural unificado, un consumo simbólico compartido que favorezca el avance del mercado, la integración propiciada por los medios no converge casualmente con los populismos nacionalistas. (García Canclini, 2001:238)

En el caso que nos ocupa, el proyecto político cultural del peronismo, que apuntaba justamente a construir y consolidar una «identidad» y una «unidad nacional» que incluía a los sectores populares, coincidía objetivamente con los intereses de la industria cultural que requería de mercados masivos y unificados para consolidarse. La difusión y consumo del folklore fue precisamente uno de los lugares en que el proyecto político cultural del estado y los intereses objetivos del mercado, se articularon.

La difusión masiva, sumada a la disponibilidad de tiempo (gracias a las reformas laborales) y de dinero (por las mejoras salariales) de los sectores populares, hizo posible una apropiación popular del folklore que compitió con las apropiaciones oficiales. Tal como había ocurrido a fines del siglo xix y principios del xx con las disputas por la apropiación de la figura del gaucho, los sectores populares se adueñaron del folklore adjudicándole otros sentidos, a partir de sus propios intereses y de su propio «lugar». Apropiación popular que resulta pensable en la medida en que los intereses de los trabajadores provincianos coincidían, al menos parcialmente, con los del estado y el mercado. Eso explica que en esa etapa crucial de luchas por la hegemonía, el folklore, más allá de los mecanismos coercitivos del estado, se convirtió en una zona de negociación simbólica y de elaboración de consensos en los que se articularon esos intereses diversos.

Desde el punto de vista popular, si bien el modo de construcción de poder político propio del peronismo, y aún sus dispositivos discursivos, dejaban al «pueblo» en una posición subordinada y de obediencia en relación al líder, lo cierto es que los trabajadores obtenían beneficios objetivos al verse incluidos tanto desde el punto de vista económico como desde lo institucional, lo jurídico, etc. Y, específicamente en la apropiación del folklore, obtenían también beneficios simbólicos: 1) podían reconocerse y ser reconocidos en esa música, en un proceso de construcción identitaria que trascendía los límites provinciales y regionales;²² 2) podían vincular esa identidad, de un modo especialmente

22 Sobre los discursos identitarios ver Kaliman (2004:61-73).

valorado, con la nación. Y en esa vinculación valorada se invertía la mirada hostil de las clases medias y de los sectores dominantes. El «cabecita negra» era en el discurso oficial el sujeto de la historia de la patria, y en el folklore se expresaba y se reconocía; 3) además, podían obtener satisfacción, entretenimiento, alegría, (por eso, como decía el narrador cortazariano, en la milonga se reconocían y admiraban porque era «su» baile y «su» encuentro) y una solución simbólica al conflicto planteado por el desarraigo; 5) por último, podían reconocerse en esa música y reivindicarla (y reivindicarse) en tanto «clase», más allá de que el discurso oficial insistiera en que el peronismo venía a superar definitivamente la lucha de clases en Argentina. Si el folklore, como dice Gravano, era visto como «cosa de negros», los negros se apropiaban del folklore y lo reivindicaban, reivindicándose a sí mismos. De allí que cuando Antonio Tormo era nombrado como «el cantor de las cosas nuestras», ese nosotros podía referirse tanto a la nación como a la clase.

De modo que el campo del folklore, con sus diferentes proyectos estéticos, sus disputas por la legitimidad y sus diferentes formas de apropiación, fue marcado por el espacio simbólico abierto por el peronismo. Esto no significa, por supuesto, que todos los folkloristas hayan adherido al peronismo. Hay quienes lo hicieron y quienes no. Algunos se convirtieron en figuras emblemáticas, como Antonio Tormo, y otros fueron perseguidos, como Atahualpa Yupanqui (Portorrico, 1997). Pero el desarrollo mismo del campo y particularmente la constitución de su paradigma discursivo clásico fueron afectados de un modo duradero.

LAS INSTANCIAS DE CONSAGRACIÓN: PEÑAS, AUDICIONES Y REVISTAS

La formación de un mercado masivo para el consumo de música popular y el desarrollo de una industria cultural capaz de proveerlo, convergieron con un sistema de productores profesionales de música para ese mercado formado por un conjunto de artistas con trayectorias similares. En el caso particular del campo del folklore, esos artistas fueron estableciendo un sistema de alianzas que les permitieron legitimar sus prácticas artísticas, y al mismo tiempo un sistema de disputas por el control de un conjunto de recursos, competencias y saberes especialmente valorados que fueron definiendo sus posiciones relativas dentro del campo. Como he señalado más arriba, esa disputa giró en buena medida alrededor de la definición de la relación legítima de las prácticas artísticas con los saberes tradicionales que, según el discurso dominante en la constitución del campo, debían estar en su raíz. Y las luchas por la definición de la manera legítima de llevar a cabo las prácticas artísticas folklóricas estuvieron atravesadas por la tensión generada por la inserción de las mismas en los mecanismos de producción propios de la industria cultural.

En ese marco de tensiones fue gestándose un «sistema de consagración» propio del campo del folklore, en la medida en que no podía reducirse a los mecanismos de la industria cultural, ni a los criterios valorativos de los folklorólogos y musicólogos, ni a las normas estéticas de los nacionalistas. Se trataba, en efecto, de un sistema de valoración que se articulaba en una serie de «instancias» que se volvieron cruciales en el camino de los artistas hacia la aceptación y el éxito. Punto de llegada complejo en el que debía articularse la sanción de la industria, de la crítica y el periodismo especializado y, claro está, del público.

Las instancias de consagración, por lo tanto, fueron convirtiéndose en el camino de los artistas hacia el éxito y la aceptación, pero también en el lugar donde se ponían de manifiesto las luchas por la imposición de las diferentes propuestas estéticas, por la legitimidad de los diferentes géneros, y por la imposición de los criterios válidos para la práctica del folklore. Esas instancias, que se fueron generando entre los años 40 y los 60, fueron las peñas, las audiciones especializadas en la radio (primero) y en la televisión (después), las revistas especializadas y, ya en los '60, los grandes festivales.

Claro está que esas instancias tienen antecedentes en las décadas anteriores, como los centros criollos, las revistas nativistas y los programas de radio de corte criollista. Pero es justamente en la distancia entre los centros criollos de principios del siglo xx y las peñas en las que a partir de los '30 y '40 se presentaban los artistas profesionales; o en la diferencia entre los radioteatros y programas como *Chispazos de tradición* en los años 20 (Ulanovsky, 2004:74) y las audiciones específicamente folklóricas que empezaron a crearse en los '40 y se expandieron notablemente en los '50 y '60; es, digo, en esa distancia donde puede verse el tránsito del nativismo al campo del folklore propiamente dicho.

En efecto, en aquellos programas de radio, como en el circo criollo, la presencia de canciones folklóricas era marginal y más bien decorativa y no el centro del espectáculo. Del mismo modo, en los centros criollos las actividades eran múltiples (incluían juegos y comidas típicas) y la práctica de las danzas y la música era más bien una fiesta compartida que un espectáculo profesional (Prieto, 1988; Vega, 1981). Si tomamos en cambio la guía «Aquí está su peña» que se publicaba como sección fija en la revista *Folklore*²³ encontramos una estructura diferente: junto a la peña, con su día y horario, se anuncia siempre, como atracción principal, un artista profesional. Así, en el número 21 se anuncia en la peña «La Huellera» la presencia de los Hermanos Abrodos, en la peña «Andrés Chazarreta» a Waldo Belloso, etc. Las peñas, entonces, no solo eran lugar de encuentro y diversión, de enseñanza y práctica de los bailes folklóricos, sino también, y principalmente, el lugar donde se presentaban los artistas, unos en busca de la aceptación y otros, ya consagrados, como parte del circuito propio de la práctica profesional. Lo

23 La revista *Folklore* apareció en 1961, dirigida por Julio Márbiz, y tuvo una trayectoria de más de 20 años como principal publicación del campo.

mismo ocurría con las audiciones radiales. La revista *Folklore* publicaba otra sección fija llamada «Folklore en su hogar», en la que se consignaban todos los programas de radio y tv dedicados al género, en algunos casos especificando el formato, el conductor o los artistas. Además, la revista misma se sostenía con publicidades de esos programas en los que se destacaba a los artistas consagrados como atracción principal. En el número 43, por tomar solo un ejemplo, se puede ver una publicidad a toda página en la que radio Belgrano presenta a su «Elenco folklórico de junio»: Los Cantores de Quilla Huasi, Antonio Tormo, Los Cantores de Salavina, etcétera.

Las peñas, las audiciones de radio y tv y la revista «Folklore», junto con los festivales y eventos puntuales, formaban un sistema de referencias mutuas en el que estaban operando una serie de criterios de valoración propios de un campo del folklore ya formado. Algo muy diferente ocurría, por ejemplo con la revista *Nativa*.²⁴ En su número de presentación decía el editorial:

Porque «Nativa» aspira a ser el órgano defensor y de propaganda de las cosas de nuestra tierra, un rudo palenque inmovible, del que tironeen en vano los potros rebeldes del modernismo literario y del exotismo: un exponente poderoso de la tradición campera, cuyo culto se lo rinden los sanos espíritus patrióticos (...). En efecto, nunca se ha publicado entre nosotros una revista que, como «Nativa», haya reunido en su alrededor, mayor y más selecto grupo de escritores argentinos, por excelencia argentinos. (*Nativa* N° 1, 1924)

En este modo de enunciar el proyecto de *Nativa* puede verse que de lo que se trataba era de poner en marcha el programa estético/político que por aquellos años proponía Ricardo Rojas en *Eurindia*. De hecho, Rojas integró el staff de colaboradores de la revista, junto a Capdevilla, Juan Carlos Dávalos y Martiniano Leguizamón. En el texto citado no solo se retomaba la retórica nacionalista y su modo de vincular la actividad estética con las tradiciones camperas, sino que se definía con precisión al enemigo: el modernismo literario y el exotismo. Lo que se le opone a ese enemigo es una defensa y una propaganda de «las cosas de nuestra tierra». Repasando las páginas de los sucesivos números de la revista, entre 1924 y 1956, se ve con claridad que esas «cosas de nuestra tierra» son un conjunto amplio que incluye notas sobre los pintores argentinos de la corriente nativista, sobre los héroes de la independencia, sobre los tipos y pelajes de caballos, sobre la crianza de ganado, sobre usos y costumbres de los gauchos y de las diferentes regiones, sin excluir notas de opinión política o tomas de posición sobre las fechas patrias. Pero, fundamentalmente, relatos y poemas camperos. Tanto es así, que uno de los eslóganes más recurrentes a lo largo de los números es:

²⁴ La revista *Nativa* apareció en enero de 1924, dirigida por el poeta Julio Díaz Usandivaras, y fue un claro ejemplo del nativismo de tendencia nacionalista y oligárquica.

«Coleccione y encuaderne usted “Nativa” si desea obtener para su biblioteca un importante y valioso parnaso criollo».

¿Qué lugar ocupaba el folklore en ese proyecto? Ya en el primer número se anunciaba: «en el próximo número empezaremos a publicar composiciones de «folklore» musical argentino armonizadas por nuestros más conocidos músicos regionalistas, como Gómez Carrillo, Chazarreta, etc.».²⁵ A partir de allí se publicaron regularmente, con letra y partitura, recopilaciones o creaciones de estos músicos, principalmente de Chazarreta, que se convirtió en colaborador habitual de la publicación. Pero no se trataba solamente de publicar las canciones, sino de ponerlas en valor, junto a la obra de «difusión argentinista» de Chazarreta sobre la base de criterios explícitos:

Y desde esa parte del norte, donde más sano, más hondo y más prístino se conserva el recuerdo de nuestros emancipadores, ha surgido un *cultivador de las canciones del pueblo, un pulidor del ritmo rústico pero melódico del hombre del campo, quien ha llevado hasta las seis cuerdas de la guitarra, todos los aires, motivos bailes y canciones (...)*. El profesor Andrés Chazarreta. (*Nativa* Nº 14, 1937) (Bastardillas mías)

Allí puede verse bien la naturaleza del programa, y el lugar que en él tienen Chazarreta y el folklore: no solo «cultivar», sino también «pulir» las canciones de los hombres del campo. Dignificarlas llevándolas a las seis cuerdas de la guitarra, arreglándolas y poniéndolas en una partitura. De la misma manera, en el número 15 se celebran las actuaciones de la «Compañía de arte de América», que venía actuando en el teatro Politeama, y que incluía en su elenco a Patrocinio Díaz, que había debutado con Chazarreta y a Manuel Gómez Carrillo.

Sin embargo, más allá de las notas dedicadas a temas propios de la Ciencia del Folklore, no hay en los años posteriores un seguimiento de la actividad artística que iba centrándose más y más en los bailes populares, las peñas y las audiciones radiales. Siguieron publicándose las canciones de Chazarreta, empezaron a aparecer en la década del 40 publicidades de locales donde se tocaba folklore (como la propaganda de «La Querencia. Rincón Tradicional», que empezó a salir en 1949), incluso algunos reportajes a artistas del género. Pero siempre el folklore como actividad profesional, cada vez más masiva y popular en las ciudades, fue soslayado por la revista, puesto en segundo plano.²⁶

La cuestión se invierte completamente en la revista *Folklore*. En este caso, toda la estructura editorial de la revista estaba armada en función del circuito de producción y consumo del folklore y sus diferentes componentes:

²⁵ Resulta imposible en la mayoría de los casos determinar el número de página de las citas debido a que las revistas que he tenido oportunidad de consultar carecen de dicho número.

²⁶ Muy probablemente esta omisión es parte de una estrategia contra la apropiación popular del folklore que mencionaba más arriba, teniendo en cuenta el enfoque oligárquico y la posición antiperonista de la revista.

los artistas, las empresas discográficas, las peñas, los festivales, los premios, etc. Las tapas de *Folklore* estaban todas dedicadas a un artista consagrado en el campo. La nota central siempre se dedicaba a algún suceso importante vinculado con las figuras consagradas, cosa que se destacaba desde los titulares. En el número 21, por ejemplo, la nota central anuncia: «Los Fronterizos. Atraviesan la “barrera” del Disco de Oro». En el número 50 vemos que «El “Chango” Rodríguez Lanza el “ritmo marea”». En el número 71, la revista se pregunta «¿Miedo otra vez?», porque a Jorge Cafrune le habían «sugerido» que se corte la barba para ir a una audición en canal 13. El número 82 anunciaba el disco de oro de los Quilla Huasi, etcétera.

Es decir que la revista giraba alrededor de un sistema de celebridades ya constituido, las seguía en sus giras, cubría su participación en los festivales y sus viajes al exterior y, además, las promocionaba. Y esto no solamente en las publicidades de programas de radio y televisión, por la guía de programas o de peña, o por la cobertura de los festivales. Las notas, las entrevistas y hasta la selección de canciones en los suplementos estaban armadas también como una estrategia para consolidar o bien para favorecer la consagración de algún artista.

Esto no quiere decir que hubieran desaparecido la retórica y los tópicos nativistas. De hecho, la revista tenía secciones a cargo de folklorólogos importantes. Carlos Vega, Félix Coluccio, Augusto Cortazar, Pedro Berruti y Arnoldo Pintos, entre otros, colaboraban en sus páginas. Más aún, durante muchos números salió una sección en la que Margarita Palacios enseñaba cocina criolla. Pero ahora las «cosas de nuestra tierra», las «tradiciones», ocupaban un lugar diferente. La presencia de esos elementos en la revista era más bien parte de una estrategia de legitimación de las prácticas artísticas de las que se ocupaba centralmente. Esas prácticas artísticas, la vida de los artistas, las reacciones del público, el circuito de las presentaciones, la difusión de las canciones, etc., eran el corazón de la revista.

Esa centralidad de las prácticas artísticas del campo del folklore puede verse también en una estrategia pedagógica de la revista, que apuntaba a la reproducción tanto del mercado de consumidores como de las propuestas artísticas. En efecto, una gran cantidad de notas celebraban la realización de festivales infantiles o juveniles, o bien concursos donde se promocionaba a los «nuevos valores». Simultáneamente se publicaban secciones fijas en las que se enseñaba las danzas criollas (a cargo de Pedro Berruti), o la interpretación de diferentes instrumentos, principalmente guitarra (a cargo de Arnoldo Pintos). En el marco de esa estrategia pedagógica hay que pensar las secciones musicológicas a cargo de Carlos Vega, la publicación por entregas del «Diccionario folklórico argentino» de Félix Coluccio, y también las diferentes notas sobre costumbres, personajes y músicas de las diferentes regiones.

Lo que resulta más pertinente para el punto de vista de este trabajo es que en el funcionamiento de todo ese sistema de consagración que se hace visible en la revista, incluso en la estrategia pedagógica mencionada, se puede apreciar un conjunto de criterios de valoración que para fines de los '50 y

principios de los '60 se habían vuelto dominantes en el campo, y operaba en las notas periodísticas, en la crítica discográfica, en la contratación de artistas para las festivales, etc. En esos criterios se hacen patentes también las tensiones que, según lo desarrollado más arriba, son constitutivas del campo mismo. Vale la pena detenerse un momento en algunos aspectos vinculados a esos criterios de valoración:

La estructura narrativa de la «consagración»

En la sección «Gente y Folklore» del número 50 aparece una nota titulada: «Grata Revelación. Las Tres Marías del Paraná en radio Belgrano». Desde el mismo título de la nota se pone de manifiesto una estructura narrativa altamente recurrente en la presentación de los artistas. En efecto, la idea misma de algo que se «revela», que con el tiempo llegó a instituirse en el premio «revelación» del festival de Cosquín, está en el corazón de esa estructura narrativa. Se trata de una peripecia por la cual algo que estaba oculto, pero que preexiste, se hace visible. Las Tres Marías del Paraná eran, según la nota, un conjunto «juvenil y femenino», que «actuaron por primera vez en un concurso para aficionados organizado por el Club Lavalle y patrocinado por LT8 Radio Rosario». Pero «resultaron ganadoras de dicho certamen, cuyo premio más importante era un contrato para cumplir un ciclo en la emisora». Inmediatamente, informa la nota, fueron requeridas desde diferentes localidades hasta que

lograron destacarse en el Primer Festival Rosarino de Folklore (...) A raíz de la repercusión de esta actuación fueron contratadas para presentarse en Buenos Aires (...) en «Aquí está el folklore» por radio Belgrano, y frente a las cámaras de Canal 7, en «Domingos criollos».

Se trata, como puede verse, de una transformación en la que un sujeto despojado de capital simbólico específico en el campo (jóvenes, aficionados), logra adquirir reconocimiento siguiendo una serie de instancias rituales (la peña, el concurso, la radio provincial, el festival, Buenos Aires, la radio y la televisión nacionales). Esas instancias se presentan como meras mediadoras entre el artista y la gente, puesto que no hacen más que generar las condiciones para que eso que el artista tiene (talento, competencias artísticas) se revele por sí mismo y genere la posibilidad de un intercambio entre esos dos sujetos: el artista que entrega sus canciones, el público que responde con su aceptación y reconocimiento. Y ese reconocimiento abre a su vez las puertas de instancias más prestigiosas y consagratorias. Esta estructura se repite permanentemente en las entrevistas, en la presentación de los cancioneros, en las notas que trazan la trayectoria de algún artista, etc. Es el relato canónico de la consagración en el campo.

Podría decirse que esta estructura narrativa en el relato de la consagración es común a cualquier campo de la música popular. Es cierto. La

especificidad del campo del folklore está en la naturaleza de aquello que debe «revelarse».

La autenticidad o la reproducción ritual del viaje mítico de Atahualpa Yupanqui

A partir del número 20, *Folklore* publicó por entregas *El canto del viento*, de Atahualpa Yupanqui. El texto, de carácter autobiográfico, va narrando las diferentes peripecias vividas por el cantor y va presentando los distintos personajes que fue conociendo en sus viajes por las diferentes regiones del país. Fundamentalmente, va vinculando esas vivencias en la pampa, con los peones y arrieros, en las montañas, en los ranchos más olvidados y humildes, con su «destino» y su oficio de cantor. Se trata de una toma de posición con respecto a la forma legítima en que el cantor debe vincularse con las tradiciones, con las artes olvidadas. Ese relato, publicado por entregas y con la firma de una de las figuras con mayor reconocimiento en el campo, muestra la naturaleza de eso que el artista folklórico tiene (o debe tener) y que debe ser revelado para que alcance la consagración. De ahí que, insistentemente, se pregunte a los artistas sobre el tema, se evalúe su relación con las tradiciones.

En el número 43, por ejemplo, aparece un reportaje a Chacho Santa Cruz. En un apartado titulado «Itinerario», el periodista le pregunta «¿Qué puede decirnos de sus estudios musicales y de su iniciación en la canción de inspiración folklórica?». El entrevistado hace un relato de sus estudios musicales, empezando por la relación con su padre, también guitarrista, hasta llegar a los estudios de conservatorio y mencionar a un criollo, Lisandro Pereira que lo introdujo en el «acervo tradicional». Esa respuesta da lugar al siguiente diálogo:

—¿Usted conoce bien la provincia de Mendoza? ¿Ha andado por los ranchos? ¿Ha convivido con la gente humilde, como manera de adentrarse en la música folklórica?

—Sí. He recorrido toda la provincia, hasta los sitios más apartados: las lagunas de Guanacache, Valle hermoso. He andado por ranchos y puestos (...). Oí —aún se oye— la Chinita, Quien te amaba ya se va, Tonada del gran Salomón, la Tupungatina... Todo aquello escuché de esa gente antigua, de la que tanto se aprende. (*Folklore* N° 43, junio de 1963)

Como se ve, no alcanza con mostrar conocimientos musicales. Es necesario legitimarse a partir de un conocimiento directo de las tradiciones populares. Ese conocimiento constituye un «deber» cuyo cumplimiento define la competencia del sujeto en su camino a la consagración en el campo del folklore.

Del mismo modo, en el número 54, al reconstruir la trayectoria de Los Cantores de Salavina, se dice:

Salavina, tierra antigua, soledosa región, pueblo aquerenciado en el amor de la chacarera y los sabores del quechua santiagueño, es de aquellos lugares del país donde lo folklórico se ha conservado como tesoro purísimo, ajeno a la influencia ciudadana (...). De allí, pues, vinieron, aunque, por supuesto, en tiempo mucho más próximo a nosotros, pero sin que el pueblo perdiera su carácter tradicional, «Los Cantores de Salavina». (*Folklore* N° 54, noviembre de 1963)

De modo que la «revelación», que es el comienzo del camino de la consagración, no es otra cosa que la puesta en escena de unos saberes y unas competencias que son los que se han definido como valiosos en el campo y cuyo control es necesario para ocupar un lugar. Saberes y competencias que se vinculan con un lugar simbólico, un lugar en tierra adentro, sede del origen y los valores. El artista venía de ese lugar simbólico o debía viajar hacia él en búsqueda de la esencia. De ahí que esos valores (lo auténtico, la verdadera raíz folklórica, etc.) jugaban un papel importante en el sistema de consagración. Pero no funcionaban de un modo aislado. La revelación y la consagración solo ocurrían si había una respuesta del público. Y esa respuesta solo podía encontrarse a través de una mediación. Así se completa el relato de la consagración de Los Cantores de Salavina:

Pasan luego por «Mi refugio», lugar en que comenzaron a despuntar no pocas vocaciones folklóricas y se afirmaron tantas personalidades hoy valiosas. Julio Marbiz —atento siempre a lo *nuevo* y *auténtico*— los escucha y advierte calidad y seriedad en el conjunto. Llega la oportunidad esperada. «Los Cantores de Salavina» tienen ante sí la inmensa audiencia de radio Belgrano, que Julio Marbiz les ofrece. (*Folklore* N° 54, noviembre de 1963) (Bastardillas mías)

Novedad y autenticidad son los valores que abren la posibilidad de encuentro con el público. Pero es Julio Marbiz, conductor del programa de radio y director de la revista «Folklore» quien tiene la capacidad, quien controla los recursos necesarios para descubrir, poner en valor y dar la oportunidad de presentarse ante el público.

La sanción popular o el veredicto de la torta negra

En un reportaje aparecido en el número 50, el periodista le pregunta al Chango Rodríguez por la popularidad de sus temas. El músico contesta:

Sin embargo, en este asunto yo me atengo a la *torta negra*...

—¿La «torta negra»? (estupor del cronista) ¿Algún tema de suspenso?

—Sí... (Sonrisa bonachona del «Chango»). La «torta negra» con un agujero en el medio: ¡El disco! ... la cantidad de discos que el público compra de una obra

determinada, es el mejor modo de comprobar la popularidad de la composición. (*Folklore* N° 50, septiembre de 1963) (Destacados en el original)

El punto de vista del Chango Rodríguez muestra la complejidad de los valores en juego. Por un lado, la autenticidad, entendida en los términos descriptos. Pero, por otro, las cifras de venta. En diversos números de comienzos de los '60, la revista preguntaba a distintos entrevistados acerca de la «nueva ola zambara», una línea nueva de éxito, ejemplo de la cual consideraba la «Angélica» de Roberto Cambaré. En diálogo con distintos intérpretes (entre ellos Los Fronterizos) se discutía sobre su calidad y autenticidad. El debate mostraba la tensión entre el criterio de la aceptación popular y el de valoración fundado en la fidelidad a las tradiciones. Ante la misma pregunta, el Chango Rodríguez responde: «yo estoy de acuerdo con todas las personas que arriman un poco de belleza a este fogón nativo, y nada más. Lo demás lo dirá el público. Le repito que la «torta negra», lo que el disco produce y vende, es la opinión del público, lo que le da la razón». En el mismo sentido, por más que Los Fronterizos defendían permanentemente criterios de calidad, Juan Carlos Moreno declaró en el número 43:

Hemos hecho «Angélica» a raíz de que en muchos lugares a los que llegábamos la pedía, la aclamaba la gente. Eso nos obligó a pensar: si es un éxito que está tan de moda, estamos obligados a hacerlo, porque de todos modos es un puntal folklórico. (*Folklore* N° 43, junio de 1963)

Esto muestra, una vez más, la tensión, el conflicto siempre presente entre diferentes criterios de valoración. Entre ellos, los característicos de la industria cultural. De hecho, buena parte de las notas centrales de cada número se dedican a los indicadores de éxito, en el sentido de la venta de discos: El disco de oro de Los Fronterizos, el de los Quilla Huasi, la multitud que aclamó a Horacio Guarany en Rosario, etc. Incluso puede verse esta tensión en una misma sección de la revista, que además incorpora otros criterios. En efecto, la sección titulada «El mundo del disco», escrita por René de Rettore, se dedicaba a una crítica de material discográfico realizada con herramientas y criterios de valoración puramente estéticos, propios de la música erudita. De esta manera era común encontrarse con juicios duros en relación con discos de artistas consagrados como Horacio Guarany, Los Chalchaleros o, incluso, Ariel Ramírez, fundados en criterios de «calidad musical». Pero esos juicios solían estar morigerados por otros que contrastaban el criterio del crítico con el gusto popular. Así, por ejemplo, después de una crítica negativa de una grabación de Los Chalchaleros, se dice: «A pesar de esto el concepto del público todavía no ha variado, es que la entidad “Los Chalchaleros” está en estos momentos tan arraigada que costará (...) erradicar del lector-auditor el cariño inmenso que han labrado estos artistas» (*Folklore* N° 43, junio de 1963). Además de estas tensiones en el propio juicio del crítico, en la misma

página en la que aparecía la crítica, aparecían también las listas de éxitos del campo del folklore, fundadas en la venta de discos. De ahí que algunos artistas y algunas obras alcanzaran una posición claramente dominante cuando lograban reunir el valor de autenticidad en cuanto a la raíz folklórica, el valor de calidad musical exigido por el crítico, y el valor de la sanción del público. Es el caso de *Coronación del Folklore*, disco en el que participaron Ariel Ramírez, Los Fronterizos y Eduardo Falú, y la *Misa Criolla*, que incluía también a Jaime Torres y que fue recibida y celebrada en el número 82 como «La obra maestra» de Ariel Ramírez.²⁷

Legitimación, valoración y genealogía

A partir del número 49 de *Folklore*, en la sección titulada «La Ciencia del Folklore», a cargo de Carlos Vega, se publicaron por entregas los «Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino». Ese texto, redactado con el rigor característico de Vega, puede pensarse como la contracara y el complemento de «El canto del viento» de Yupanqui. Uno elaboraba la memoria del cantor más reconocido en el campo, uno de los pioneros y fundadores. El otro era el trabajo del folklorólogo que mostraba, con el «rigor de la ciencia», la vinculación de los cantores con la esencia tradicional. Ambos formaban parte de una estrategia general de legitimación íntimamente relacionada con los criterios de valoración que operaban en el sistema de consagración propio del folklore. Si bien Carlos Vega intentaba desde el comienzo deslindar los terrenos del «tradicionalismo» y la ciencia del Folklore, el título mismo de la revista en que se publicaba el trabajo muestra que las distinciones del musicólogo habían perdido pertinencia en el campo. La revista *Folklore* se ocupaba fundamentalmente de la vida, la trayectoria y los éxitos de los artistas; de los festivales, peñas y audiciones donde actuaban; de los concursos y eventos donde se buscaban nuevos valores; de los discos que grababan y de las giras que emprendían, y de las reacciones del público. Es decir, la revista *Folklore* se ocupaba de todas las actividades que, según explicaba Vega, no eran «folklore», sino «proyecciones folklóricas» o actividades «tradicionalistas».

Más allá de esas contradicciones, la sección que escribía Vega (junto a los aportes de Coluccio, Berrutti, Benarós, etc.) generaba un efecto legitimador y, en el caso de los «Apuntes», contribuía a la construcción de una genealogía del campo que permitía enlazar el canto de Yupanqui con las recopilaciones de Chazarreta, y todo el conjunto con el circo criollo, la poesía gauchesca, el Romanticismo, etc. De ahí que en la retórica de las editoriales de la revista,

27 Volveré extensamente sobre estas dos obras en el capítulo 4.

en la presentación de las notas sobre festivales y peñas, sea tan recurrente la idea de un pueblo que se «reencuentra» con sus tradiciones.

Esa estrategia es complementaria con otra, quizás menos visible, pero extendida por todas las secciones de la revista. Me refiero a un criterio de valoración que consistía en establecer, en relación con la propuesta de un artista, no solo la vinculación con las raíces, sino específicamente con los fundadores y artistas consagrados del campo. Así, el valor de Los Cantores de Salavina no solo residía en el lugar de donde venían y sus conocimientos de sus tradiciones, sino en el hecho de que algunos de ellos habían formado parte, en su juventud, de la Compañía de Andrés Chazarreta. En la página 58 del *Primer álbum gigante de canciones* que publicó la revista con una selección de los artistas consagrados en el campo se lee: «Tal como lo soñó Buenaventura Luna... Los Cantores de Quilla Huasi Llegaron». En el cuerpo de la nota se narra que fue Luna quien bautizó al grupo, y que el primer éxito que grabaron, la «Zamba de las tolderías», le pertenecía al pionero junto a Oscar Vallés, uno de los integrantes del conjunto.

Rescato un ejemplo más, que me parece significativo: en las páginas 24 y 25 del número 69 se publica una nota de León Benarós a Rodolfo Ovejero (*Folklore* N° 69, junio de 1964). El título de la nota muestra con claridad el criterio de valoración del que vengo hablando: «Rodolfo Ovejero es nieto de un montonero que acompañó a Taboada». Y en un copete se cita a Ovejero: «Mi abuelo, Cornelio Vega, murió a los 110 años. Cuando oía la “Zamba de Vargas” se emocionaba y se ponía a llorar». Es bien sabido que dicha zamba es una de las recopilaciones atribuidas a Chazarreta, y que su historia está vinculada al combate de Pozo de Vargas en la que Taboada, gobernador de Santiago del Estero, enfrentó al caudillo riojano Felipe Varela.²⁸ Con esos antecedentes cobra sentido la frase con la que Benarós inicia la nota «Lo que se lleva en la sangre, aflora, tarde o temprano, para hacerse expresión del ser, poesía, canto o música. Rodolfo Ovejero es santiagueño desde hace mucho».

Los ejemplos podrían multiplicarse. Esta estrategia de valoración que se fundaba en diferentes formas de vincularse con los próceres del campo, dio lugar, con el tiempo, a la práctica del padrinazgo en las peñas y festivales. Es decir, la práctica por la cual un artista consagrado presenta y apadrina a un artista novel, abriéndole la posibilidad de la «revelación». Ocurrió con Eduardo Falú, que presentó a Los Fronterizos; con Ariel Ramírez, que lo hizo con Jorge Cafrune; con Cafrune, que presentó a Mercedes Sosa, etcétera.

²⁸ Como parte de la estrategia pedagógica de la revista, unos números antes, 49 y 50, se había publicado una historieta, con textos de Félix Luna, donde se narraba la historia de Felipe Varela. En la última entrega se cuenta justamente la historia del Pozo de Vargas y se hace alusión a la zamba.

El canto de la provincianía

El número 61 de *Folklore* estuvo dedicado a la cobertura del Cuarto Festival Nacional de Folklore de Cosquín (*Folklore* N° 61, febrero de 1964). En la página 76 aparece una nota de César Perdiguero que vale la pena observar con algún detalle. Sostenía Perdiguero que hasta el festival habían llegado de todas partes «los pregoneros del canto», y que:

Cada uno llevaba su mensaje. Todos, una alta misión: la de estrechar el canto argentino en el más alto concierto que ofrece esta patria que sueña y canta. Allí, en el hermoso escenario de la plaza Próspero Molina, flamearon entonces las gallardas banderas de la *provincianía*.

(...) Porque por ese recinto (...) se estrechaba el tono cordial del salteño, con el cantito dulce del cordobés; la dulzura riojana y la lenta y robusta entonación tucumana. Allí estaban los de Neuquén, silenciosos, alternando con la gracia vigorosa del Chaco; el santiagueño jugando su gracia nostálgica con la ancha sonrisa de los bonaerenses de Coronel Dorrego. (*Folklore* N° 61, febrero de 1964)

Resulta llamativa en este texto la voluntad de construcción de un colectivo nacional a partir de la confluencia de las identidades provincianas. Esa voluntad que estaba ya en el discurso de los nacionalistas de los años 20, y que dio lugar a políticas estatales concretas durante el peronismo, tomó su forma acabada, en el campo del folklore, en la manera, a partir de entonces dominante, de nominar al festival «nacional» como el lugar simbólico de encuentro de la «provincianía».

Es de suma importancia esta superposición entre los conceptos de «patria» y «provincianía», en una época en la que todavía no se le ocurría a nadie incluir una noche de tango (y mucho menos de cuarteto) en los festivales folklóricos, porque refuerza la idea de un «origen» ligado al «interior», y al mismo tiempo presenta de un modo valorado la variedad de «acentos» provincianos. Esto, según vimos, es también una manera de solucionar simbólicamente el conflicto generado en la lucha por la legitimidad de los diferentes géneros y tradiciones provinciales, cuya continuidad puede apreciarse justamente en la insistencia y variedad de estrategias que tienden a ocultarlo: la inclusión de secciones de canciones correspondientes a las distintas regiones en los cancioneros, la cobertura de festivales en todas las provincias, el sistema de corresponsalías, las largas páginas destinadas a destacar la participación y los premios recibidos en Cosquín por las diferentes delegaciones provinciales, etc. Aun así, el conflicto se manifiesta de varias maneras. En las notas y en las listas de participantes en los festivales, peñas y audiciones, se nota el predominio de los representantes del norte, cosa que suele hacerse explícita cuando se habla, por ejemplo, del «predominio salteño» en relación con el triunfo de Los Cantores del Alba. En las listas de éxitos también predominan los géneros norteños, a pesar de que el éxito del rasguito doble «Puente

Pexoa» de Tránsito Cocomarola llegó a hacer decir a Edgar Romero Maciel que 1963 sería el año de la música litoraleña (*Folklore* N° 43, junio de 1963).

Lo importante es que en el sistema de valoración que vengo analizando la pertenencia provinciana es un valor, y el camino de la consagración lleva siempre de la provincia a un espacio «nacional» de convergencia de la provincianía: el festival de Cosquín, las audiciones radiales y televisivas o las peñas de Buenos Aires, o la propia revista *Folklore*.

Pero ese camino no termina en la consagración «nacional». Los verdaderamente grandes son aquellos que se convierten en embajadores de la «provincianía» llevando el mensaje «nacional» al exterior. Así, son innumerables las notas que hablan de los éxitos de los folkloristas en Estados Unidos, Europa, e incluso Japón. Pero de esos triunfos lo que se rescata es, justamente, la continuidad de la vinculación con la tradición de la provincianía. Así, en el número 82 se reproduce una nota que habla del triunfo de Eduardo Falú en Estados Unidos y se destaca que «Falú es motivado por los brillantes colores tonales y baluartes como la zamba y el tango, ritmos de su nativa Argentina» (*Folklore* N° 82, diciembre de 1964, p. 78). Del mismo modo, Atahualpa Yupanqui titula «Del algarrobo al cerezo» la serie de notas que envió desde Japón hasta el número 69. Sutil manera de resaltar la vinculación con la raíz provinciana, aún en la mayor lejanía.

En síntesis, el sistema de consagración que fue formándose a medida que el campo del folklore se consolidaba, es complejo y contradictorio. En él convivían criterios diferentes, a veces complementarios, a veces simplemente contradictorios, que respondían a intereses diversos vinculados a las diferentes posiciones que se originaban en las luchas por el control de los recursos propios del campo. El siguiente gráfico intenta sistematizar el funcionamiento del sistema de consagración propio del campo del folklore:

Criterios de valoración	Instancias de consagración
Relación «auténtica» con las tradiciones	Festivales para aficionados
Competencia musical «legitimada»	Peñas
Legitimación en términos del discurso nacionalista	Grandes festivales
Aceptación popular	Audiciones radiales y televisivas «nacionales»
	Disco
	Revistas especializadas



Revelación



Consagración

3 El paradigma clásico

Entiendo por «paradigma clásico» el conjunto de supuestos, convicciones y acuerdos que, formados entre los años 30 y 40, son compartidos hacia los '50 por los agentes sociales que integran el campo del folklore, más allá de las diferencias entre ellos y de las luchas por la legitimidad. Esos supuestos compartidos son los que permiten la distinción clara de las producciones que forman parte del campo, es decir, son «folklore», de aquellas que no lo son.

En el proceso de constitución del campo del folklore, el paradigma clásico que se fue construyendo llegó a constituir un conjunto de reglas (temáticas, compositivas, interpretativas, retóricas, léxicas, etc.) que establecen la manera legítima de producir los enunciados y constituyen por lo tanto un criterio de inclusión y exclusión, es decir, de identidad. El paradigma, así concebido, es internalizado por los agentes sociales, y el propio campo asegura, de diferentes maneras (desde las academias de enseñanza del folklore hasta los artículos de carácter «didáctico» en las revistas especializadas), su difusión y transmisión a las nuevas generaciones.

Se puede acceder a este sistema de reglas que rige la formación de los enunciados en el campo del folklore mediante la observación en el corpus de una serie de patrones discursivos y musicales. Por una parte, modos recurrentes de construcción de los sujetos, de sus objetos de valor y de su competencia; recurrencias en la representación de sus pasiones, de los espacios y las oposiciones temporales, de los procedimientos descriptivos; y también una estructura recurrente de los programas narrativos, de las formas retóricas, etc. Por otra parte, la recurrencia de un conjunto finito de géneros musicales, con reglas precisas de estructura y rítmica, de armonización, de uso de las voces, timbres instrumentales, arreglos, etcétera.

Como ya lo fui anticipando, si algo caracterizaba al paradigma dominante en el folklore hacia fines de los '50, es el lugar central que ocupaba en él la noción de «tradición». Sin embargo, esta noción es particularmente ambigua y polisémica. Para muchos estudiosos el aspecto «tradicional», esto es el elemento de «continuidad» en relación con el pasado, es uno de los componentes fundamentales del «hecho folklórico» (Clement, 2002). Pero, como lo ha mostrado Gabriel Ábalos, los usos que se hacen del término tradición son múltiples y muchas veces contrapuestos (Ábalos, 2003). Para la perspectiva de este trabajo, la tradición no constituye una esencia, ni una «continuidad» evidente con el pasado, sino más bien una construcción

discursiva cuya función consiste en legitimar aspectos estéticos, éticos o ideológicos del presente:

Lo que debemos comprender no es precisamente «una tradición», sino una tradición selectiva: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social. (Williams, 1980:137)

Así, se puede afirmar que la «tradición» de la que se habla en el folklore es una «tradición selectiva», es decir una determinada manera de «construir» la relación legítima con un pasado configurado a su vez mediante un proceso de selección que supone énfasis, omisiones y silenciamientos. Esta «tradición selectiva», que para los años 50 había devenido dominante en el campo, está vinculada genealógicamente con el «nacionalismo cultural», y sus diferentes variantes y evoluciones desde la época del «Centenario», incluyendo el importante aporte que significó el peronismo. Del mismo modo desarrolló contenidos particulares en su inserción en los procedimientos propios de la industria cultural, y en su relación con el desarrollo de la ciencia del Folklore. En esa tradición selectiva se articulan un conjunto de rasgos que fueron constituyendo normas a partir de las cuales se juzga la legitimidad de la canción folklórica. En la segunda parte de este trabajo he intentado describir el conjunto de condiciones sociales en el marco de las cuales se produjo la emergencia del campo y la formación de su paradigma clásico. Presentaré ahora, con algún detalle, los rasgos más característicos de ese paradigma discursivo.

LA VOLUNTAD NACIONALIZADORA

En un proceso largo y complejo, los diversos géneros musicales provenientes de diferentes regiones, se fueron legitimando en tanto manifestaciones distintas de un mismo «ser nacional» definido en términos ontológicos. De tal modo, músicas claramente regionales o locales, fueron encontrando su lugar a partir de una abundante producción discursiva legitimadora en revistas, programas de radio, etc. Las estrategias apuntaban, justamente, a mostrar el lugar del género y la región en el folklore «nacional». Esto se puede apreciar en diferentes fenómenos. Por un lado, hacia los años 50, los programas especializados en folklore de diferentes radios dedicaban noches, o espacios propios a cada provincia o región. Así, por ejemplo, en LV2, de Córdoba se transmitían los lunes las «noches de Salta», los martes «de Corrientes», los miércoles «de Tucumán», los jueves «La Rioja» delos viernes «de Córdoba» y los domingos «de Santiago del Estero y del Sur». Los encargados de cada

espacio eran especialistas y su función era hacer conocer el viejo y nuevo cancionero. Pero también «la revitalización de leyendas, costumbres y realidades folklóricas de cada región», con lo que «están logrando la promoción de valores desconocidos» (Molina, 1985:94). Como se puede ver, la difusión de los géneros regionales iba acompañada de una estrategia de legitimación, que apuntaba a mostrar la «autenticidad» de las diferentes expresiones en la medida en que arraigan en costumbres y modos de vida «populares» de los diferentes espacios de la nación. Como he señalado en la segunda parte de este trabajo, Alejandra Cragolini (1999), por ejemplo, ha mostrado las estrategias de legitimación del chamamé en diferentes medios. En ellas se puede ver que la legitimación del género pasaba por demostrar su vinculación con un pasado indígena idealizado, con la historia de la «patria» y, en general, con el acervo cultural de la «Nación» (Cragolini, 1999).

Otro hecho significativo es la propia organización del festival de Cosquín. El festival «nacional», desde sus inicios reservó un lugar para las delegaciones de las diferentes provincias. Este hecho, incluso, generó más de un conflicto, puesto que la división política de las provincias no coincide necesariamente con la diversidad cultural. Esto dio lugar, entre otras cosas, a la búsqueda afanosa de géneros musicales que identificaran, a veces artificialmente, a alguna provincia en particular.

En ese proceso de «nacionalización» cumplieron un papel importante los intelectuales que de un modo u otro integraban el campo, como Augusto Raúl Cortázar, Carlos Vega, Félix Coluccio y otros. A partir del capital simbólico acumulado en el ejercicio de la investigación y la vida académica, estos intelectuales intervenían desde las revistas especializadas y otras publicaciones, «dando a conocer» la historia de los distintos géneros musicales como así también las fiestas populares, ceremonias tradicionales y costumbres de las diferentes regiones con los que se relacionan.

Un efecto general de este proceso es que géneros musicales que se habían desarrollado de un modo independiente, incluso desconociéndose mutuamente, en espacios socioculturales distintos, pasan a formar parte del mismo sistema y a regirse por reglas comunes. Comienzan así también procesos de hibridación o de adopción de formas musicales diversas por parte de intérpretes en un primer momento especializados en músicas regionales.

Conviene detenerse con más detalle en un ejemplo que propuse más arriba, y que me parece particularmente ilustrativo. Antonio Tormo integró junto a Buenaventura Luna y otros músicos, La tropilla de Huachi Pampa, entre 1936 y 1942. Ese conjunto se especializaba en el folklore de Cuyo y así se presentó en Buenos Aires durante esos años. Después de alejarse del grupo, Tormo inició una carrera como solista a partir de mediados de los '40, con mucho éxito en las radios de Buenos Aires, lo que lo lleva a grabar para RCA Víctor. Por sugerencia de la grabadora incorporó a su repertorio una canción que nada tiene que ver con el folklore cuyano, pero que se convertiría en su mayor éxito por esos años: el rasguido doble «El rancho e' la Cambicha», de Mario

Millán Medina. El rasguído doble, como género perteneciente a la región litoraleña, se caracteriza por una serie de rasgos musicales, más allá de su estructura rítmica, como el predominio del acordeón en los arreglos, por ejemplo. Lo que vuelve tan interesante el caso es que los arreglos de la versión de Tormo eliminan esos elementos e incorporan los punteos de guitarra y el acompañamiento típicos de la tonada cuyana. Pero esta versión fue la «primera» conocida para una gran cantidad de personas que consumieron el disco (del que se vendieron más de 3 millones de copias)¹ sin tener una experiencia previa de audición de rasguído doble o de música del litoral. Incluso así, la canción fue percibida como folklórica, es decir «tradicional», aunque de hecho esa versión fuera un híbrido novedoso.

Estos procesos de adopción e hibridación, junto a la estrategia de difusión de conocimiento sobre los géneros, tiende a legitimarlos en la medida en que constituyen distintas formas de expresar la «misma nación». Esta idea llegó a constituir una parte central del paradigma clásico y su particular manera de construir la «tradición».

Pero además de los procesos de hibridación musical y de nacionalización a través de los medios, los propios textos de las canciones vuelven recurrentemente, y de diferentes maneras a la relación región/nación, o pago/patria. Veamos algunos ejemplos. En la chacarera «Añoranzas», de Julio Argentino Jerez, se escucha:

Santiagoño no ha de ser
El que obra de esa manera
Despreciar la chacarera
Por otra danza importada

En este caso se ve una transposición de la identidad de un plano regional a uno nacional. La identificación del género (chacarera) con la región, se nacionaliza en la medida que se percibe a la danza «otra» como «importada», es decir, extranjera.

Un procedimiento diferente se puede ver en la letra de «Trasnochados espineles» de Cholo Aguirre:

Suena un acordeón en chamamé
Paso de la patria guaraní
Mi cantar en suma es elocuente
Sí usted nunca fue a Corrientes
No conoce mi país

¹ Dato tomado de Portorrico (1997).

Aquí, además de la identificación género/región, el efecto de nacionalización es más explícito: la provincia como sinécdoque de la patria. Eso explica que en obras como el Himno a Cosquín, de Zulema Alcayata y Waldo Belloso, que pretenden representar toda la provincianía, se vayan sucediendo los géneros musicales representativos de las diferentes regiones. Y esa intención se hace explícita en la letra:

Vengan del sur y del norte
de Cuyo y del litoral
de Cuyo y del Litoral.
Vengan a ver el milagro
que en nueve noches se da,
que en nueve noches se da.
Escuche América toda
Cosquín empieza a Cantar...

La patria, entonces, es la suma de todas las voces regionales que se expresa en Cosquín para que la escuche «América toda». La misma intención se expresa en la milonga «Del algarrobo al ombú», de Roberto Cambaré, que popularizó Argentino Luna:

Siempre fue de norte a sur la patria
solo una y nada más que una
madre criolla que cobija hermanos
hermanos que juntos tenemos que andar.

Sureño en el norte, norteño en el sur
Pa'mí el algarrobo es igual que el ombú

En este caso la metonimia se desplaza del género musical a los árboles que identifican a las regiones, y se produce un cambio en el procedimiento de construcción de la identidad. Al declararse «sureño en el norte» y «norteño en el sur», el enunciador propone una identidad que supera, aunque las conserva, las diferencias regionales: las regiones aparecen como hermanas, hijas de una misma patria, metaforizada como «madre criolla».

La tensión regional/nacional se resuelve en las canciones mediante esa superación simbólica, que se vincula a su vez, con el sistema de alianzas entre los artistas de las diferentes regiones, que, según lo desarrollado en la segunda parte de este trabajo, fue uno de los procesos constitutivos del propio campo del folklore.

EL MITO DEL ORIGEN Y EL PAGO PERDIDO

Esta Nación, que se manifiesta en las músicas de las diferentes regiones, se funda en un «mito del origen».² Un mito según el cual habría en el pasado un modo de vida, portador de virtudes y valores, que debe ser rescatado y honrado. Una forma de vida anterior a la modernidad, que toma forma en una mirada idealizada sobre la vida rural y, casi siempre, en una visión negativa del espacio urbano. Ese mundo rural idealizado, espacio provinciano en el que se conserva la «esencia» nacional es habitado por un personaje prototípico, también idealizado: el paisano, el provinciano, el hombre del interior. Y de un modo más fuertemente simbólico, el gaucho. Merece la pena retomar las palabras de Ricardo Rojas publicadas en el diario *La Nación* en ocasión del debut de la Compañía de Andrés Chazarreta en el teatro Politeama de Buenos Aires, en 1921:

En la escena del Politeama apareció anoche un coro santiagueño (...) para ofrecer a la Ciudad Cosmopolita la sensación auténtica del arte popular argentino. Cuando se recorrió el telón apareció en el fondo un paisaje de la tierra nativa (...). Rodeaban esa cancha los personajes del coro: los músicos (...) con sus típicos instrumentos (...) los bailarines, con sus policromas vestiduras y en un rincón, la vieja hacendosa junto al mortero de quebracho, que es como un símbolo del hogar en aquella selva dulcísima. (Rojas, 1921) (Bastardillas mías)

Lo rural, el interior, el gaucho, con sus costumbres, sus atuendos y sus instrumentos, son, pues, expresiones del «alma» nacional, del «auténtico» arte popular argentino. No es posible desarrollar aquí la trama social, política e intelectual que explica cómo el gaucho, símbolo de la barbarie durante la organización nacional y como tal combatido durante el siglo XIX por los sectores dominantes, devino prototipo del «ser nacional» entre principios y mediados del siglo XX. Lo que me interesa es afirmar que esa imagen idealizada se fue afianzando a medida que la modernización, la industrialización, y la consecuente urbanización se imponían y transformaban drásticamente el mapa social de la Argentina. En ese período, el rápido desarrollo de las fuerzas productivas trajo aparejadas, más allá de las oleadas inmigratorias de origen europeo que se venían sucediendo desde la segunda mitad del siglo XIX, migraciones internas masivas, nuevas formas de explotación y nuevas identidades sociales. Justamente en ese marco social se vuelve particularmente significativa la insistencia en la vinculación de los valores que definen la nacionalidad con un tipo humano, con un pasado idealizado y con

2 El problema del «origen» en relación con una «tradicción selectiva» es particularmente importante en el folklore. Foucault, siguiendo a Nietzsche, ha mostrado los efectos de poder que implica la postulación de un «origen», contracara ideal de una concepción teleológica de la historia (Foucault, 1992).

una imagen, también idealizada de «la tierra nativa» o «el interior». Claudio Monti y Adrián Javier Weissberg han analizado el proceso de construcción de esa imagen idealizada y positiva del gaucho en la prensa y en el cine en el período que va de mediados de la década del 20 a fines de la del 40 (Monti y Weissberg, 2003). En su trabajo se puede apreciar con claridad cuál es el conjunto de valores asociados con el gaucho: hombría de bien, generosidad, valentía, amor a la patria (entendida como lucha contra el invasor extranjero, o contra el indio), respeto a la familia y a la religión, etc. Esos valores, los de la «argentinidad», se encarnan en la figura del gaucho, el criollo, el provinciano, en la tierra que habita, en sus costumbres y en su música tal como puede apreciarse en el texto de Rojas citado más arriba.

En el campo del folklore, que se desarrolló en el marco de la modernización y las migraciones internas, esto dio lugar a toda una retórica y, específicamente a uno de los tópicos más recurrentes del paradigma clásico: el «pago», idealizado y caracterizado eufóricamente como espacio de valores que se ha perdido y se añora desde el espacio urbano caracterizado disfóricamente. Esa pérdida de los valores y las virtudes es, en un extremo, una pérdida de la identidad, que solo es recuperada mediante el ejercicio del canto. De tal manera la canción folklórica, más allá del plano de lo estético, adquiere una dimensión ética y política vinculada no solo a la «provincianía», sino a la misma nacionalidad, con lo cual canto, pueblo, pago y nacionalidad quedan unidos en la «tradición». Los ejemplos de este esquema en las canciones que conforman el corpus son muy numerosos. Citaré algunos fragmentos de géneros diferentes:

Cuando salí de *Santiago*
Todo el camino lloré
Lloré sin saber por qué
Pero sí les aseguro
Que mi corazón es duro
Pero aquel día aflojé...

En mis horas de tristeza
Cuando me pongo a pensar
Cómo pueden olvidar
Algunos de mis paisanos
Rancho, padre, madre hermanos
Con tanta facilidad

(«Añoranzas», chacarera de
Julio Argentino Jerez)

Para *Villanueva* nació de mi alma triste
Este fiel lamento que llora mi *chamamé*
Quisiera que llegue muy cerquita de *mi madre*
Envuelto en el polvo suave y dormido de algún tapé

Desde *Buenos Aires* te envió mi humilde *canto*
Tus calles añoro yo sufro porque te quiero
Las noches porteñas de ti me recuerdan siempre
Y por eso canto con este *acento tan lastimero*

(«Villanueva», *chamamé* de Ernesto Montiel
y Emilio Chamorro)

Nostalgiosa llevo el alma
Por las calles de la ciudad
Gusto a polvo mi silbido largo
Suspirando zambas se me va

La montaña alimenta mi voz
Como el río que corre hacia el mar
Alma mía, fugitiva
Golondrina de mi corazón
Busco al fondo de la calle un cerro
Pero encuentro un cielo y nada más.

(«La nostálgica», zamba de Jaime Dávalos
y Eduardo Falú)

Como puede verse en los ejemplos, se trata de la enunciación de un programa narrativo que se reitera aunque cambien los paisajes y los géneros. La voz del enunciador sitúa el canto en un espacio (urbano) y un tiempo (presente), marcados por la pérdida del pago. El pago es portador de valores. En primer lugar, el paisaje mismo aparece como valor: la montaña, el rancho, las calles del pueblo se añoran, se desean y se buscan. Pero son objeto de añoranza porque remiten a valores familiares y, más en general, a la vida tradicional y provinciana que siempre se presenta como más «auténtica» que la vida moderna y urbana.

LA LENGUA DEL FOLKLORE

El canto del pueblo, que expresa la nación de un modo «auténtico», se manifiesta en «una lengua particular». Esa lengua incluye las distintas formas

regionales, recoge todos los acentos de la «provincianía». Al igual que los géneros y las costumbres, los acentos regionales, las diferentes formas idiomáticas, son valorizadas como expresión de la nacionalidad. A veces, incluso, las modalidades léxicas de las diferentes regiones son recogidas con un sentido humorístico, como puede verse en el siguiente ejemplo:

Un riojano en un boliche
Tomó vino a lo campeón
Y salió como juanita
Que la han *pisao con campeón*

(«La patrulla», chacarera de
Chango Rodríguez)

Pero ese tono humorístico solo aparece a veces. En el ejemplo, más allá de ese tono, lo que puede observarse es la combinación del arcaísmo en la forma verbal con el modismo regional de carácter moderno en el sustantivo.³ Este tipo de combinaciones, sumamente variadas, se complejiza con la introducción de vocablos provenientes de las lenguas indígenas que en algunos casos operan como sustrato en las diferentes regiones y en otros revelan una situación de bilingüismo. Así, es muy habitual encontrar expresiones quechuas en la música de Santiago del Estero, o guaraníes en la música del litoral.⁴ Sin embargo, la lengua del folklore se construye fundamentalmente sobre un modelo de carácter literario: la literatura gauchesca. La lengua del folklore es la del gaucho literario, reconvertida, reinterpretada y adaptada a los modismos regionales. De tal manera el *Martín Fierro* de Hernández, rescatado por Lugones y posicionado en el canon literario, es paradigmático. Por un lado, es un modelo que genera esquemas narrativos e ideológicos (pienso en «El payador perseguido» de Atahualpa Yupanqui, o «Quién me enseñó» de José Larralde). Y, por otro, afirma una lengua que se va imponiendo como «tradicional». Pero esa lengua «tradicional», como ha sido muchas veces señalado, es una proyección literaria del habla de los gauchos del siglo XIX. El mundo descrito en el *Martín Fierro*, incluso, es ya ligeramente anacrónico en la época de su edición. Pero la plasmación de esa lengua en la escritura, hace que perdure y que sea reapropiada y difundida en la literatura criollista hasta bien entrado el siglo XX, cuando el mundo rural del gaucho y su lengua ya se ha modificado profundamente. Los efectos y funciones de esta

3 En Córdoba el sustantivo «campeón» es una manera de referirse a las zapatillas deportivas.

4 De todas formas, la situación de lo indígena siempre ha sido ambigua en el folklore. Por un lado, hay una serie de intentos legitimadores, en la orientación del Ricardo Rojas de *Eurindia*. Por otro, desde el momento que el gaucho se erige como su símbolo central, el indio sigue apareciendo en muchas canciones como enemigo, o como figura desvalorizada. En términos generales, el rescate del elemento indígena suele ir también acompañado de idealización.

literatura en la modernización han sido estudiados por Adolfo Prieto (1988). Solo quisiera agregar que esta lengua arcaica, al igual que el gaucho como clase social, es reapropiada y resignificada en el folklore. Así como en el siglo XIX había sido marca, aun estigma, de una clase perseguida, en la «tradición» del folklore se vuelve emblema de la nacionalidad.

Esta lengua del folklore se hace evidente en diversos aspectos. El más evidente es el uso de modismos arcaicos que hacen referencia a la lengua oral («cuando *pa'Chile* me voy...»; «Isidro Velásquez ha muerto *enancao* a un zapukay», por ejemplo).

En tanto, hay todo un léxico que proviene de las culturas rurales regionales (tienen fiebre mis *ushutas*/ cuando tomo unos morados/ cepillando la tierrita/con las *chuncas* pa'l costado).

Pero quizá el rasgo más interesante es que a partir de esa lengua se desarrollan una serie de tropos y procedimientos retóricos vinculados a la cultura del gaucho en relación al uso del caballo, las tareas rurales, etc. Veamos algunos ejemplos. Para expresar la pobreza del peón de campo, se dice: «Yo nunca tuve tropilla/ siempre he montao en ajeno» («Milonga del Peón de campo», de Yupanquí). Para expresar la atracción impetuosa hacia la mujer: «Ahí nomás a mi zaino/ en el guardapatio lo hice rayar» («La Cerrillana» de Abel Saravia y Marcos Tames). Para expresar la emoción de encontrarse con el amado se dice: «galopaba el corazón ya desbocado» («Mi serenata» de Fermín Fierro).

Los ejemplos podrían multiplicarse. Lo que interesa, es que el mundo del gaucho, las tareas rurales, los paisajes y las costumbres regionales aportan elementos lingüísticos para el desarrollo de toda una retórica característica de la canción folklórica. La lengua, entonces, queda unida al canto, al pueblo, al pago y al gaucho «provinciano» en la expresión «auténtica» de la argentinidad.

VIAJE AL CORAZÓN DE LA PROVINCIAÑÍA

Esta mirada dirigida al pago y al pueblo, expresada en la lengua tradicional, construye como objeto del discurso a «los paisajes, las costumbres, las fiestas populares, las ceremonias de cada región». Es justamente en la constitución de esos objetos discursivos donde se construye la representación eufórica de la vida provinciana y tradicional. Todo lo que remite o recuerda directamente al pago aparece vinculado a valores afectivos, estéticos o éticos. Todo remite a un modo de vida y a un tipo de relación social identificada con la esencia «criolla» y «nacional». Ese modo de vida, identificado con el pago, aparece más valorizado cuando se asocia a la nostalgia causada por la pérdida.

Así, por ejemplo, los bailes y la música, al igual que las comidas y la indumentaria criolla aparecen reiteradamente en las canciones. A veces como marco típico de una historia de amor, como en la zamba «La Cerrillana» de Marcos Tames y Abel Saravia o en «Agitando pañuelos» de Los Hermanos Ábalos:

Te vi, no olvidaré
Un carnaval guitarra
Bombo y violín
Agitando pañuelos te vi
Cadencia al bailar
Airoso perfil

Pero también como hecho que desata el recuerdo y la añoranza del pago perdido:

Un violín gemidor
Junto a un bombo legüero
Y un viejo arpero
Nostalgias me traen de 'ande soy

(«Zamba de mi pago» de los Hermanos Ábalos)

El paisaje mismo también es habitualmente representado como objeto valioso en las canciones:

Desde la cuesta del Portezuelo
Mirando abajo parece un sueño

(«Paisaje de Catamarca» de Polo Giménez)

En el cielo está
con su traje azul,
por el naranjal
paseando su luz.
Qué pena me da
no estar más allí
y verte otra vez
lunita de Taragüí.

(«Lunita de Taragüí» de E. Romero Maciel y A. Mansilla)

En otros casos es la región o la provincia, alguna costumbre o tarea particular:

Pescador del Paraná
Qué esperas pique de sueño
Mientras el río se lleva
Tu pulso de guitarrero

(«Pescador y guitarrero» de Irma Lacroix y Horacio Guarany)

Póngale por las hileras
Sin dejar ningún racimo
Hay que llenar la bodega
Ya se está acabando el vino

(«Póngale por las hileras» de Félix Dardo Palorma)

Una cantidad importante de canciones hace referencia a diferentes ceremonias que recuperan la religiosidad popular de las distintas regiones, como «Virgen india» de los Hermanos Albarracín o «Plegarias a la difunta» de Manuel Jaime y Tito Segura:

Promesantes del camino
Siervos de la tradición
Van buscando tu milagro
Consuelo al caminador

Esas ceremonias e íconos religiosos están casi siempre vinculados sólidamente a la identidad provinciana y, como se ve en este caso, a la «tradición». Así, la devoción a la Virgen de Itatí, por ejemplo, aparece fuertemente ligada a la identidad de los correntinos.

Por otro lado, el mismo hecho de nombrar un lugar, un pueblo, un paraje, se constituye en sí mismo en un mecanismo de valorización del mundo tradicional. De tal modo, la mención de esos pueblos y lugares cobra una importancia capital, más allá de la temática, las más de las veces amorosa, que desarrollan las canciones; más aún cuando el motivo del lamento amoroso suele estar vinculado a la pérdida del pago:

De Pampa de los Guanacos
yo vine dejando una flor.
Amores que se separan
padecen martirio y dolor;
de Pampa de los Guanacos
yo vine dejando una ilusión.

(«Pampa de los guanacos» de Cristóforo Juárez y Agustín Carabajal)

En el mismo sentido, son muchas las canciones en las que el propio oficio de cantor aparece valorado:

Guitarrero con tu cantar
Me vas llenando de luz el alma
Porque tu voz temblando está
Corazón adentro de la farra.

(«Guitarrero» de Carlos Di Fulvio)

Lo mismo ocurre con los diferentes géneros musicales y la manera de bailarlo («Así se baila el chamamé», de Mario Millán Medina o «Gallitos del aire» de Argentino Luna) o el contexto festivo de su desarrollo («Balderrama» de Gustavo Leguizamón y Manuel J. Castilla) que se constituyen así como objeto del discurso.

En muchas canciones es notable la precisión con la que se refieren las costumbres y se describen los lugares, haciendo evidente una intención de carácter didáctico. Ese didactismo es acompañado y estimulado desde las revistas y publicaciones especializadas. En los diferentes números de la revista *Folklore*, por ejemplo, se presentan artículos en los que se analizan las fiestas populares, la historia de los géneros, la vestimenta típica del gaucho, las leyendas, etc. En un número de 1965 se anuncia la aparición de un «Gran manual del folklore», publicado por Editorial Honegger, presentado como una suerte de compendio de los saberes acumulados en el campo. En el índice general, además de los temas mencionados más arriba, se advierte que casi la mitad del volumen está dedicado a la enseñanza de diferentes instrumentos y del folklore mismo en los programas escolares. Además, incluye una antología poética en la que se presentan autores como José Hernández, Rafael Obligado y algunos payadores de principios del siglo xx como Gabino Ezeiza. Esta insistencia en lo didáctico es coherente con lo desarrollado en los puntos anteriores. La difusión de costumbres locales forma parte del proceso de «nacionalización». Es necesario que los oyentes adquieran una familiaridad con objetos, costumbres y músicas que no conocen, pero que pueden adoptar en la medida en que forman parte, como expresiones distintas, de la misma nación que se expresa en el folklore. Incluso la lengua del folklore, que es una apropiación de la de la literatura gauchesca, debe ser enseñada.

ENTRE EL PAYADOR PERSEGUIDO Y EL PROVINCIANO CANTOR: EL DISPOSITIVO DE ENUNCIACIÓN EN LA CANCIÓN FOLKLÓRICA

Tal vez el rasgo más característico de esta «tradición» que vengo analizando, sea el particular «dispositivo de enunciación» que construyen las canciones. La lengua del folklore, el entorno de paisajes, lugares y costumbres, el pago idealizado vinculado a los valores originarios de la nación, los géneros musicales nacionalizados y el canto mismo, constituyen «el espacio simbólico desde donde toma la palabra el “provinciano”», es decir, el criollo, el gaucho. Pero en esta tradición, las provincias, sus costumbres y sus músicas son metonimia de la nación. Cuando el provinciano toma la palabra en el canto, es un argentino el que lo hace. O más precisamente, el «yo» provinciano se constituye en parte de un «nosotros» que expresa la «argentinidad» auténtica y esencial. Un ejemplo interesante se encuentra en «El payador perseguido». Allí Atahualpa Yupanqui retoma explícitamente la tradición literaria

de la literatura gauchesca, en especial la de «El gaucho Martín Fierro». Así como Fierro y sus hijos se separan a los cuatro vientos, también el «yo» se construye una genealogía que lo vincula a los cuatro rumbos de la Argentina:

Eso lo llevo en la sangre
Desde mis tatarabuelos
Gente de pata en el suelo
Fueron mis antepasados
Criollos de cuatro provincias
Y con indios mesturaos

En este caso, no solo se rescata la herencia criolla, sino también la raíz indígena.⁵ Y más adelante insiste en que «soy del norte y soy del sur/ del llano y del litoral». Por otro lado, la herencia hernandiana no se reduce aquí al criollismo, sino también al «cantar opinando», en una lectura con un fuerte sesgo de clase.

Si uno pulsa la guitarra
Pa'cantar coplas de amor
De potros, de domador
Del cielo y de las estrellas
Dicen «¡qué cosa más bella!,
Si canta que es un primor»
Pero si uno, como Fierro
Por ahí se larga opinando
El pobre se va acercando
Con las orejas alertas
Y el rico bicha la puerta
Y se aleja reculando.

Ahora bien, ese sesgo de clase, que sin ninguna duda introduce una dimensión conflictiva en el «nosotros» nacional, es relativizado y hasta cierto punto desactivado por el peso de la pertenencia al colectivo idealizado.

Porque cambiaran las cosas
Busqué rumbo y me perdí
Al tiempo cuenta me di
Y agarré por buen camino
Antes que nada argentino
Y a mi bandera seguí

5 Más arriba he analizado la apropiación de la herencia indígena como parte de una estrategia de autonominación del propio Yupanqui.

Esta sextina es particularmente significativa por dos motivos. En primer lugar, porque toda la obra, desde su título («El payador perseguido»), acentúa la politicidad del canto, poniendo en el centro de la escena las penas, sufrimientos y explotación de los paisanos a manos de los patrones. El compromiso del cantor está dado por su pertenencia al colectivo de los explotados («mis paisanos», «mis hermanos queridos», etc.) Buena parte de las estrofas apuntan a marcar ese enfrentamiento y el rol del cantor en el mismo:

Si alguna vuelta he cantado
Ante panzudos patrones
He picaneao las razones
Profundas del poverrío
Yo no traiciono a los míos
Por palmas ni patacones

Aun así, el cantor se declara «antes que nada argentino», y pone por delante de toda diferencia la bandera común. En segundo lugar, porque ese enunciador es construido por un agente social con un enorme capital simbólico acumulado en el campo, y resultan bastante obvias las alusiones a su propia trayectoria (su filiación comunista, la persecución, la cárcel y el exilio durante el peronismo, y la posterior ruptura con el Partido Comunista). De tal manera, ese «nosotros» construido en términos de nación se enraíza genealógicamente (criollo, indio) culturalmente (literatura gauchesca) y políticamente (paisano, pueblo). *Pero en el mismo movimiento construye un «otro» absoluto que no puede tener cabida en el colectivo: lo extranjero, lo foráneo.* Y la delimitación de esa frontera, *desactiva de algún modo el conflicto en el interior del colectivo.* Esta estrategia enunciativa, que en Atahualpa Yupanqui es compleja dada la indudable dimensión de denuncia social que tienen sus canciones, está enormemente extendida en el resto del corpus, en todos los géneros, en las músicas de todas las regiones y en todos los períodos. Y en la mayoría de los casos esa dimensión social de la estética de Yupanqui se encuentra casi totalmente ausente. Por el contrario, la presencia permanente de la frontera entre el «nosotros» (o lo «nuestro») y el «otro» (o lo ajeno), está asociada a una sensación de amenaza, de temor, y por lo tanto a una actitud de «defensa» de lo «nuestro» amenazado. Este dispositivo de enunciación puede observarse con claridad en la canción «Pilchas gauchas» de Orlando Vera Cruz:

Pilchas gauchas con orgullo,
me gusta lucir a mí,
Porque ando cantando coplas,
Que en esta tierra aprendí

No puede querer la madre,
Aquel que fue abandonao,

Así es parte de mi pueblo,
Extranjero en su lugar.

Como se puede ver, aparecen aquí una buena parte de los elementos característicos del paradigma clásico. El gaucho y su vestimenta como elemento definitorio de la identidad y el lugar ambiguo del cantor en relación con la identidad. El enunciador no es un gaucho, sino alguien que «luce» pilchas gauchas, aunque lo haga con orgullo. La relación madre/tierra, y la oposición del yo/nosotros nacional con un «otro» extranjero, aunque aquí se hace referencia a una parte de «mi pueblo». Esa parte del pueblo se define por su adhesión a la cultura del «otro» y por volver la espalda a lo «propio».

Que cultive la música,
De algún lejano país,
Seguro que no es pecado,
Si conozco lo de aquí.

Pero si ando musiquiando,
El canto de otro lugar,
Sin conocer un estilo,
Una baguala, un valseo.
Guacho de nuestra cultura,
Extranjero en mi lugar.

De manera que las pilchas gauchas y los géneros folklóricos (estilo, baguala, valseado) son los elementos definitorios de la identidad, y su olvido implica una ruptura con la «tradición» y el «nosotros» nacional, arrojando a una parte del «pueblo» a la extranjería. Pero, ¿quiénes son esos que ponen en crisis el «nosotros»?:

Gente culta en capitales,
Vive de espalda al país,
Copiándoles hasta el tranco,
Y en el modo de vestir,
A los países lejanos,
Que nos vienen a vivir.

En estos versos vuelven a actualizarse las oposiciones que se fueron articulando en el proceso de constitución del campo: culto/popular, urbano/rural, moderno/tradicional. Y se pone en evidencia también la complejidad del enunciatario construido por los textos. En efecto, el enunciatario, solo de un modo muy excepcional, es el «otro». En algunos casos, es más bien el comprovinciano, parte indudable del nosotros, ya sea el que se quedó en el pago o el que comparte la suerte del cantor. En otros casos es el provinciano

de otras regiones, a quien se dan a conocer las tradiciones particulares. Pero en las canciones que más fuertemente tematizan la identidad, (como el ejemplo citado) es fundamentalmente el hombre de la ciudad, el público anónimo de los medios masivos a quien se advierte de la amenaza y a quien se convoca a la defensa de lo «nuestro» amenazado:

Ay, ay, ay via dir parando,
Soy un criollo nada más,
No vengo a buscar tu aplauso,
Solo quiero tu hermandad.

Así se explican las estrategias didácticas incluidas tanto en las revistas y programas radiales como en las propias canciones, y también el tono predominantemente exhortativo.

Esta estrategia enunciativa, por otra parte, no se reduce solamente al aspecto discursivo. También se puede ver en la propia sujeción a las reglas compositivas e interpretativas de los distintos géneros que son «en sí» expresión del alma popular de la nación. Es decir que puede verse tanto en las estrategias compositivas que generan los «temas», como en los arreglos que dan lugar a las «versiones», y en las «interpretaciones» mismas.⁶ Por eso los modos compositivos, la manera de arreglar las voces, la selección de los instrumentos en función de los géneros, los rasgos típicos del acompañamiento, *etc.* tienden a estandarizarse, lo cual también fortalece la legitimidad de aquellos que se constituyen como «pioneros», «maestros» y «modelos» de los diferentes géneros, tanto en la faz compositiva como en el arreglo y la interpretación (Buenaventura Luna, Ernesto Montiel, Los Hermanos Ábalos, Atahualpa Yupanqui, *etc.*) De esa forma, el respeto de las reglas de enunciación, es decir de la «tradición» tal como la vengo analizando, se vuelve signo de «autenticidad» en la canción folklórica. Finalmente, esta estrategia enunciativa puede apreciarse en el diseño mismo de las portadas de los discos⁷ y en los modos más comunes de presentación ante el público. No solo se trata de que las canciones «hablen» acerca de los paisajes, las costumbres, las comidas, las vestimentas, *etc.* Ese mundo de objetos y valores es también «mostrado» tanto en las portadas de los discos como en la puesta en escena. El diseño más común de las portadas muestra a los

6 Sobre los conceptos de «tema», «versión» e «interpretación» ver Madoery (2000).

7 El análisis de las portadas de los discos suele ser revelador, aunque hay que tomar ciertos recaudos. No siempre el diseño de las portadas está bajo el control de los artistas. Esa posibilidad depende, entre otras cosas, de su «lugar» en el campo. Además, las compañías discográficas suelen editar discos que son recopilaciones de éxitos, y hacen para eso una nueva portada distinta de las anteriores. Aun así, los rasgos recurrentes de las portadas de los discos de folklore dicen algo de la representación dominante acerca del mundo de referencias del folklore, incluso cuando su diseño no esté bajo control directo de los artistas.

artistas vestidos a la usanza criolla y ubicados en espacios identificables como «tradicionales» (un paisaje, un rancho, etc.), o bien en contacto con objetos identificables como «folkloricos» (instrumentos, carros, caballos, canoas, etc.). De manera que los propios artistas, el «cuerpo» de los artistas, es decir el cuerpo de los provincianos, es representado de un modo valorado en la medida en que están en relación con los objetos que refieren a los valores, es decir, a las tradiciones.⁸ Ese cuerpo criollo y provinciano valorado, contrasta con las representaciones dominantes del «cabecita negra» que se ve, por ejemplo, en el cuento de Cortázar citado más arriba. Se puede pensar en el efecto identificador que podía generar en los migrantes provincianos el hecho de ver a sus artistas vestidos a la usanza regional conectada con el pago, los valores y las tradiciones.

Ahora bien, esa representación valorada del cuerpo provinciano, implica también que el propio cuerpo representado es portador de valores tradicionales: el recato, una determinada manera de entender la elegancia, una distribución estricta de las vestimentas y los roles según los géneros, un sentido fuertemente marcado de la «decencia», etc. Ricardo Kaliman (2005) ha estudiado esa concepción del cuerpo tal como se observa en las zambas de amor «tradicionales», en contraste con las formas renovadoras que emergieron en los '60. Lo mismo puede apreciarse en muchos otros géneros, principalmente en las canciones que describen formas de baile, o en aquellas que ponen en valor cualidades masculinas (destrezas laborales, valor guerrero, etc.) o femeninas (afectividad, sumisión, maternidad, etcétera).

Lo que interesa aquí es que la valoración del cuerpo provinciano mediante la vinculación con la tradición, tal como se representa en las portadas de los discos, formó parte de un dispositivo de enunciación desarrollado en el marco de las luchas por la legitimación del propio campo.

Pero, como ya dije al referirme a las estrategias de autolegitimación y autonominación de los pioneros, mostrar el cuerpo y los objetos criollos no era la única opción disponible. Hay otro modo de presentar de un modo valorado el cuerpo y el rostro del provinciano. Es el modo de Chazarreta que diferenciaba sobre el escenario a los bailarines (vestidos de gauchos y chinas) de los músicos, vestidos de traje y corbata, a la usanza urbana y moderna. Esa es la opción que hicieron Atahualpa Yupanqui (a pesar de que en sus primeros tiempos actuaba vestido de gaucho), los Hermanos Ábalos, Ariel Ramírez, etc. Es particularmente interesante la reflexión que hacen

8 En la perspectiva de este trabajo el cuerpo no se considera un mero dato biológico, ni algo «natural» y «dado». El cuerpo es formado y disciplinado por la historia, y más específicamente por la posición y la trayectoria de los agentes en el espacio social. En la medida en que las relaciones sociales, es decir, las relaciones de poder, se incorporan, el cuerpo mismo, la manera de llevarlo, cuidarlo y vestirlo, las reglas de la etiqueta y las maneras de representarlo, se vuelven un factor «significante», portador de sentidos. Sobre esta problemática ver: Bourdieu (1991), Foucault (1990; 1992), Le Bretón (2002).

Los Fronterizos acerca del paso de la vestimenta gaucha al uso del smoking en la actuación ante el príncipe de Holanda (*Folklore* Nº 43, junio de 1963). Según Gerardo López, el uso de ese atuendo se corresponde con el acceso a círculos sociales de alta etiqueta. Pero, a partir de allí, el uso del smoking quedó incorporado en una parte del espectáculo como «un matiz visual». No es difícil interpretar ese matiz visual como un indicador de la consagración, y fundamentalmente de legitimación del grupo y el folklore mismo. De ahí que en momentos culminantes de ese proceso de legitimación predominara el traje y la corbata por sobre las pilchas gauchas. Volveré sobre esto en el próximo capítulo.

Más allá de estas diferencias, lo cierto es que esta compleja estrategia enunciativa, que se desarrolla tanto en lo discursivo como en lo musical, tanto en las portadas como en la puesta en escena, apunta a construir un lugar valorado desde el cual toma la palabra el provinciano. Y ese lugar valorado construye a su vez una identidad entre la provincianía y la Nación.

Estos rasgos recurrentes que se encuentran en el corpus se fueron desarrollando en el proceso mismo de constitución del campo. Hacia principios de los '60, en la medida en que estos criterios vinculados a la autenticidad están ya «naturalizados», se puede hablar de un paradigma clásico plenamente constituido.

4 Expansión del campo y dignificación estética

Entre 1963 y 1964, el sello Philips publicó dos discos que encarnaron la saturación de las posibilidades creativas del paradigma clásico y al mismo tiempo ampliaron sus límites y produjeron un cierto efecto de apertura. Me refiero a *Coronación del Folklore*, de Eduardo Falú, Los Fronterizos y Ariel Ramírez, y a la *Misa criolla*, de Ariel Ramírez, en el que participaron también Los Fronterizos, Jaime Torres, Domingo Cura y Raúl Barboza. Este último trabajo incluía en su cara «B», la obra «Navidad Nuestra», de Ariel Ramírez y Félix Luna. Desde el momento de su salida ambos discos fueron celebrados por la crítica especializada y aclamados por el público, poniendo al folklore en un plano de dignidad y aceptación, incluso internacional, que hasta entonces no había tenido. Me propongo analizar en este capítulo las estrategias fundamentales puestas en juego en esas producciones, poniéndolas en relación con las condiciones sociales específicas que hicieron posible ese momento de expansión y dignificación, factor clave del llamado «boom» del folklore.

ORO Y PÚRPURA PARA EL FOLKLORE

Tal como dejé planteado en el primer capítulo de este trabajo, al estudiar un disco se aborda un objeto semiótico complejo. Ante esa complejidad parto de una decisión metodológica que consiste en tomar al disco en su conjunto como un «enunciado».¹ Esto implica tener en cuenta las letras y músicas de las canciones como parte de un conjunto que también integran los diseños de las portadas, con sus textos e imágenes. En efecto, el conjunto de canciones que integran un disco es ya resultado de un proceso de selección que es, en sí mismo, una estrategia discursiva específica. Esa estrategia suele hacerse evidente en un examen de las portadas cuyas imágenes proporcionan claves de

1 Entender al disco como enunciado implica, por una parte, pensarlo en su inserción concreta en coordenadas sociohistóricas específicas y en el marco de una «formación discursiva» concreta (Foucault, 2002), como parte de una «cadena dialógica» (Bajtín, 1982) y, por otra parte, pensarlo en su unidad compositiva.

lectura que permiten reconstruir el «proyecto de habla».² Si se examinan las portadas de *Coronación del folklore* y la *Misa Criolla*, se encuentran una serie de recurrencias sumamente significativas en ese sentido (ver Imágenes 1 y 2).

En primer lugar, el diseño mismo de las tapas: en ambos casos se trata de una figura, de forma circular que, ubicada en el centro de la composición,³ resalta sobre un fondo. En *Coronación de folklore* se trata de la representación de una corona de oro con incrustaciones de piedras preciosas, suspendida en el espacio sobre el fondo de un telón rojo. En el caso de la *Misa Criolla*, sobre un círculo púrpura colocado en el centro de la composición, en contraste con el fondo blanco, se ubica una silueta en tinta negra de Cristo Crucificado. En el primer caso la corona culmina en una cruz, por encima de la cual se lee en grandes letras mayúsculas la primera palabra del título del álbum, que se completa en la parte inferior. Más abajo, ya en el borde inferior de la tapa, en letras metalizadas que destacan sobre el fondo rojo, se leen los nombres de los artistas. Un esquema similar se repite en la *Misa Criolla*, con el título arriba, la figura en el centro y los artistas abajo, en este caso, sobre la derecha de la composición.

En este diseño llama la atención, antes que nada, «lo que no se muestra». En efecto, a pesar de los títulos, no hay en las tapas, ni en los sobres internos, ninguna imagen que represente objetos «folklóricos», o que remita de alguna manera al mundo criollo. Esto llama la atención si se contrasta con las tapas que eran habituales en el campo. Tomemos por ejemplo la de *Los Fronterizos en alta fidelidad*, un disco anterior que aparece citado en la contratapa de *Coronación...* (ver Imagen 3). En la tapa de la versión argentina de ese disco se ve un dibujo que representa a un criollo tocando la quena. En la versión española, se ve en una fotografía, en un plano panorámico, a los cuatro integrantes del conjunto vestidos de gauchos, con los ponchos rojos sobre el hombro, con sus guitarras y bombos, apoyados en una carreta y frente a la galería de una casa identificable como «criolla».⁴ Es decir, se trata de una serie de imágenes que representan un repertorio de objetos «tradicionales», en el sentido descrito en el capítulo anterior, y por lo tanto proponen una clave de lectura: por más que el título vincule el enunciado con un avance tecnológico (alta fidelidad) las imágenes de la portada permiten situar el enunciado en el mundo de la «provincianía», anclarlo en lo «nuestro», en las raíces tradicionales.

2 Para Patrick Charaudeau, en todo enunciado se pone en discurso un proyecto de habla, que obedece a lo que llama el «principio de influencia» que forma parte de todo «contrato de comunicación» (Charaudeau, 1994).

3 En ambos casos la figura es el centro de atención, aunque en la *Misa Criolla* el centro visual está ligeramente desplazado hacia arriba del centro geométrico, y se extiende a su vez hacia abajo.

4 En realidad, el estilo de la casa es colonial, pero ya hemos visto que entre los elementos con los que se forma el paradigma discursivo del folklore se encuentra la reivindicación nacionalista del pasado colonial. Ambas fotos, al igual que los datos de la discografía de Los Fronterizos fueron tomados del sitio: www.losfronterizos.com

IMAGEN 1.
PORTADA DE
CORONACIÓN
DEL FOLKLORE

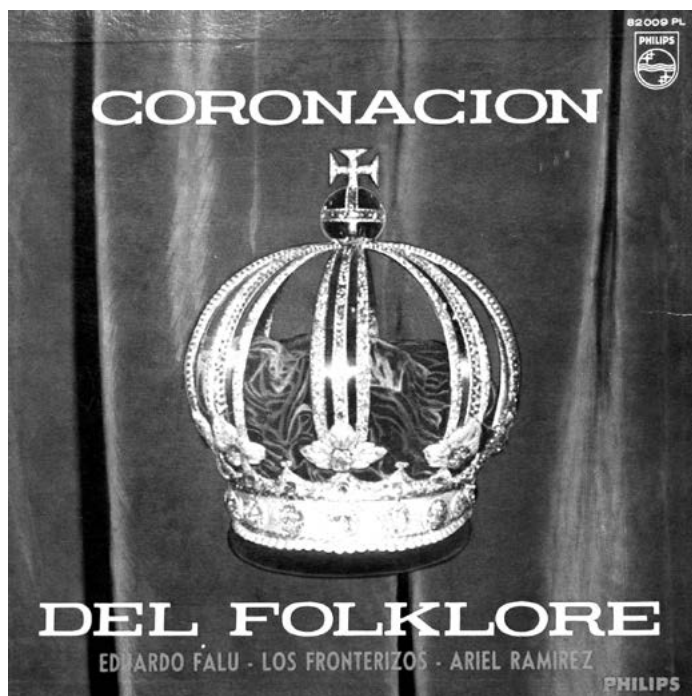


IMAGEN 2.
PORTADA
DE LA MISA
CRIOLLA



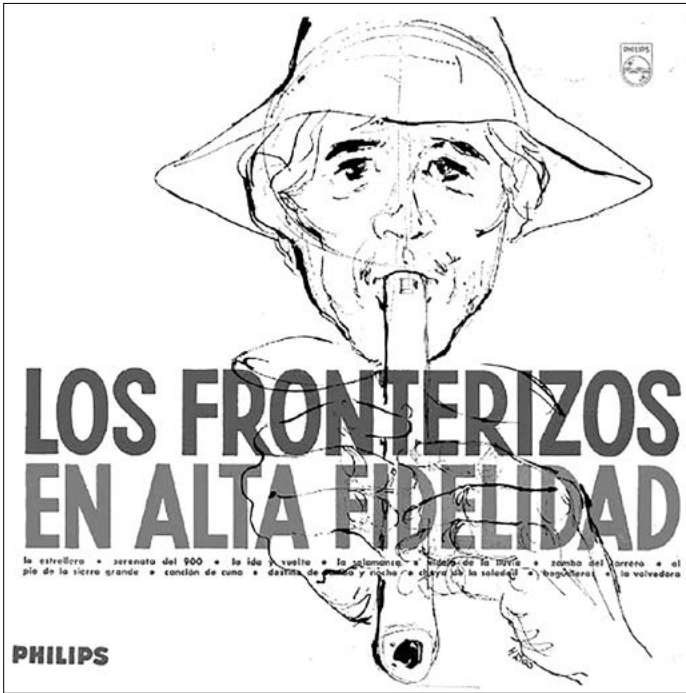


IMAGEN 3.A.
 PORTADA
 DE LOS
 FRONTERIZOS
 EN ALTA
 FIDELIDAD
 (EDICIÓN
 ARGENTINA)

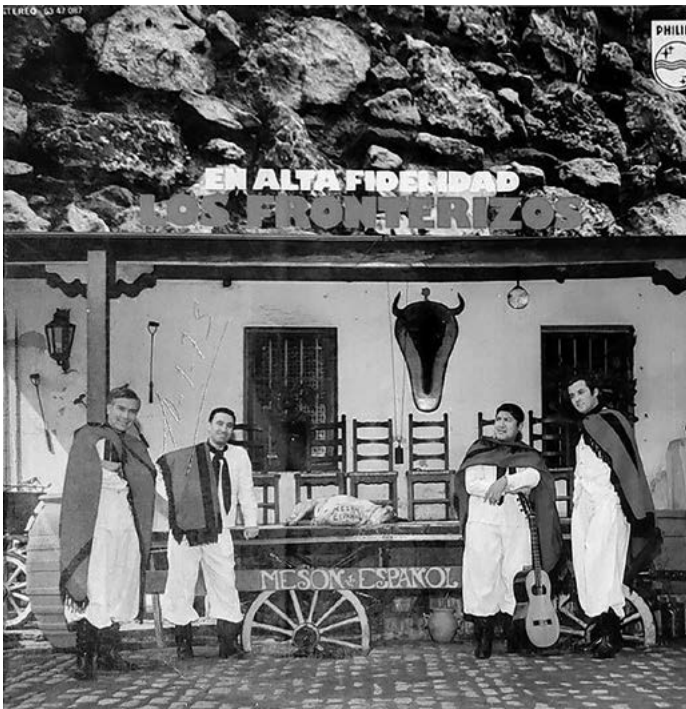


IMAGEN 3.B.
 PORTADA
 DE LOS
 FRONTERIZOS
 EN ALTA
 FIDELIDAD
 (EDICIÓN
 ESPAÑOLA)

Muy distinta es la clave de lectura propuesta en los dos discos que estoy analizando. Las imágenes que ocupan el centro de las composiciones, son símbolos⁵ de carácter «universal»: la corona y la cruz.⁶ En ambos casos se trata de imágenes que remiten connotativamente a una idea de lo superior: en un caso, en un sentido profano, la corona es el atributo del rey, es decir, de quien ocupa la mayor jerarquía política; en el otro, la cruz (y la corona de espinas) representa la misma divinidad y su sacrificio redentor. Esa idea de superioridad se refuerza por la posición central de las figuras en la composición y por los mecanismos que las destacan del fondo. Pero esa idea de superioridad, sugerida a través de símbolos «universales», es matizada y recortada por el elemento textual, que cumple una función de anclaje (Aparici y García-Matilla, 1998:69). No se trata de la corona para un rey o un emperador abstractos; es una corona para el folklore, es decir, un tipo de espectáculo representado metonímicamente por el telón que funciona como fondo. Tampoco se trata de un cristianismo abstracto, sino de un cristianismo «criollo». Aun así, en el propio texto el elemento «universal» y el elemento «criollo» están jerarquizados: en el primer caso el sustantivo «folklore» aparece en un complemento preposicional que modifica al sustantivo núcleo de la oración: «coronación». En el segundo caso, «criolla» es el adjetivo que modifica al sustantivo «misa». Lo sustantivo, en ambos casos, es el elemento «universal». El elemento criollo, o folklórico, es una cualificación.

De modo que se establece una dialéctica entre el elemento universal (en la imagen y en el texto) y el elemento textual que sitúa y reenvía el significado de esos signos al universo de sentido del campo del folklore. Y en esa dialéctica se revela el proyecto de habla que guía la estrategia de composición del enunciado: lo sustantivo, lo que revela el criterio de valor que está operando en la selección de los elementos del enunciado, es el acto de «coronación». Así como la coronación de un rey es un acto ritual de reconocimiento de la autoridad legítima, proclamar la coronación del folklore, que es en definitiva la coronación de los artistas consagrados del campo, es el acto de reconocimiento de la legitimidad de los artistas y del campo como tal. Pero ese reconocimiento, y ahí está justamente la función de esa corona universal/europea, es una forma de «universalización» a partir de la raíz; del mismo modo, el sentimiento criollo se «universaliza» adoptando y adaptando la

5 No uso aquí el término «símbolo» en el sentido de la tríada peirceana: símbolo/índice/ícono. Lo utilizo para expresar que el significado de estas imágenes está compuesto por una serie de connotaciones culturales hipercodificadas. Esa codificación cultural hace que «la connotación se convierta en funtivo estable de una función semiótica cuyo funtivo subyacente es otra función» (Eco, 1995:95).

6 Pongo el adjetivo «universal» entre comillas. En la estructura específica de las relaciones de poder en la que se encuentran los países latinoamericanos, lo universal suele ser un eufemismo de lo europeo. En todo caso, la asociación de la corona española y la cruz como parte de la identidad nacional había sido largamente revalorizada por los nacionalistas y los estudiosos del folklore.

estructura de la misa. Se trata entonces de presentar un folklore argentino, criollo, pero en vías de universalización.⁷

En el interior de los sobres, hay una serie de elementos que permiten corroborar esta hipótesis. Para empezar, a diferencia de lo que era habitual en los discos del género, las partes internas de las portadas contienen abundante información sobre el proceso de producción de las obras y sobre los artistas, e incluso largos textos pedagógicos de orientación en la escucha. Ese dato, por sí solo, ya muestra la importancia que la compañía discográfica y los artistas mismos le adjudicaban a estas grabaciones, dada la notable inversión, no solo económica sino también simbólica que se hizo en ellas. Justamente la importancia que se le daba explica que se adoptaran criterios de diseño de los sobres que eran y son comunes en los discos de música erudita (sinfonías, ópera, etc.), como los que acabo de mencionar o la elección de la tipografía en el título de la *Misa criolla*. En *Coronación del folklore*, por ejemplo, se incluyen declaraciones de los artistas sobre la obra. Allí dice Ariel Ramírez: «Tengo plena conciencia del paso que hemos dado en la trayectoria del folklore. Fue un trabajo pensado, madurado y sin concesiones» (Bastardillas mías). Por su parte, Eduardo Madeo (de Los Fronterizos) dice: «Sabíamos la responsabilidad que significaba el adquirir un compromiso tan importante con nuestro folklore» (Bastardillas mías). Lo que muestran esas declaraciones es la conciencia que los músicos tenían acerca de la trascendencia de lo que estaban haciendo. No se trataba de un disco más. Se trataba de un verdadero rito de pasaje (la coronación) que instalaba al folklore en otro nivel de legitimidad. Y lo que produciría ese pasaje no era otra cosa que la producción misma del enunciado, la grabación del disco. De ahí la importancia de relatar el proceso de producción de la obra:

Todos coincidieron en que la idea llevaría al folklore a planos insospechados. Desarrollarla y llevarla al disco con los protagonistas de esta historia significaba unir tres estilos, tres timbres, tres conceptos del arte popular al servicio del público que siente el folklore y del que no lo siente, pues este acontecimiento artístico abriría sin dudas nuevas puertas a esta nueva forma de interpretación. (Sobre interno, bastardillas mías)

De modo que desde el comienzo del proyecto se preveía que el disco produciría una transformación en el estatus de los artistas y del folklore mismo. Entonces puede decirse que en el proyecto de habla que el propio enunciado exhibe, se hace evidente su performatividad: es la propia producción del disco lo que produce el efecto de «coronación», es decir, de legitimidad «universal».

⁷ Hay que recordar que ese era el viejo sueño de los nacionalistas expresado en *Eurindia*, de Ricardo Rojas.

Algo similar ocurre con la *Misa Criolla*. Todo en su presentación revela también el carácter de «acontecimiento» que está inscripto en el proyecto mismo: las fotos de los ensayos, el texto que presenta las obras (la *Misa Criolla*, propiamente dicha, que está en la cara «A» del disco, y *Navidad Nuestra*, que está en la cara «B»), el texto del Padre Alejandro Mayol que explica la relación entre liturgia y folklore, las síntesis biográficas de los artistas principales. En el texto de presentación de las obras se asume que era una dificultad «la elección de los intérpretes capaces de asumir la *responsabilidad* de expresar, con la *debida belleza y autenticidad*, esta *ambiciosa creación*». Al igual que pasaba en *Coronación...*, había una conciencia del carácter extraordinario de lo que se estaba preparando. Por eso había que elegir cuidadosamente a los artistas y presentar estratégicamente sus síntesis biográficas. Se trataba de artistas consagrados según los criterios de valor propios del campo (en el caso de Ariel Ramírez y Los Fronterizos) o del campo de la música erudita (en el caso del Padre J. G. Segade). Particularmente, en la biografía de Ramírez se anticipa: «La *Misa Criolla* es la última creación suya, que *ha de abrir indudablemente* las puertas para el mejor conocimiento de nuestra música folklórica en el mundo».

Lo que hace posible, en este caso, esa apertura y ese anunciado reconocimiento mundial del folklore es la síntesis entre la particularidad del folklore argentino y la universalidad de la liturgia católica: «Un misterio de amor que —está visto— puede expresarse *también*, con *dignidad y hermosura*, en palabras y melodías que transmiten el *caliente sabor de nuestra tierra americana*» (Bastardillas mías). Como se ve, esa síntesis muestra, sin embargo, el mismo esquema jerárquico que se revela, en este caso, en el adverbio «también». «También» puede expresarse con dignidad y hermosura en los términos del folklore. Lo que está presupuesto⁸ es que «sin dudas» se expresa con dignidad y hermosura en el lenguaje «universal» de la música legítima. El texto del Padre Alejandro Mayol, incluido en la parte interna de la tapa, propone los fundamentos filosóficos de esta síntesis en los términos de apertura hacia las particularidades de los diferentes pueblos que por entonces autorizaban los textos del *Concilio Vaticano II*. Pero lo que más importa es la forma de ese texto, que termina con una exhortación que acentúa el carácter performativo del proyecto de habla que también aquí se percibe: «Llegue el folklore a la Iglesia y con él, el hombre con su tierra. Ábrase el templo para que la tierra entre en su penumbra. Hasta que toda ella se transforme en catedral de piedras vivas, saturada de la Divina Presencia». La *Misa Criolla*, entonces, según lo que se explicita en su propio enunciado, venía a producir una transformación por la cual el folklore entraría en la Iglesia y la Iglesia

8 Sobre la importancia de las presuposiciones y sobreentendidos en el discurso ver Ducrot (1994).

entraría en la tierra, saturándola... Pero para que esa transformación se produjera, el folklore mismo debía transformarse.

EFFECTO BEETHOVEN: TENSIONES EN LA SÍNTESIS DE LO CULTO Y LO POPULAR

El efecto de «coronación» que produjeron estos discos no puede explicarse sino en los términos de los criterios de valoración que venían desarrollándose en el propio campo. Criterios que se fueron formando con el desarrollo del paradigma clásico del folklore, y que pueden rastrearse, como intenté mostrar al final de la segunda parte, en las instancias de consagración específicas. Pero es necesario insistir en que esos criterios eran complejos y hasta cierto punto contradictorios, como efecto de las condiciones sociales, también complejas y contradictorias en las que el propio campo se formó. De allí que, junto a la fidelidad con respecto a las «artes olvidadas» y tradiciones provincianas, actuaran otros criterios, tales como la aceptación del público y la competencia en relación con la música considerada «legítima», como he intentado mostrar a propósito de la trayectoria de Atahualpa Yupanqui.

Ahora bien ¿de qué estamos hablando cuando hablamos de música legítima? En principio, es una manera de tomar distancia de cualquier valoración subjetiva, y hacer referencia a un sistema jerarquizado, objetivo y socialmente construido de adjudicación de valor.

Según afirma Diego Fischerman (2004), en el marco de lo que genéricamente se podría llamar la cultura occidental se ha ido desarrollando, hasta volverse dominante, una idea del arte en general, y de la música en particular:

La hipótesis es que hay una idea de arte en particular que, en música, se cristalizó alrededor de la figura de Beethoven y que, a partir de la aparición de los medios de comunicación masiva, alcanzó y transformó a buena parte de las músicas y músicos de tradiciones populares.

En esa forma de concebir el arte —la música—, que persigue la condición de abstracción —de *música absoluta*—, son esenciales los valores de autenticidad, complejidad contrapuntística, armónica y de desarrollo, sumados a la expresión de conflictos y a la dificultad en la composición, en la ejecución e, incluso, en la escucha. (Fischerman, 2004:26)

Claro está que, en esta concepción de la música, el valor de «autenticidad» no hace referencia a la fidelidad con las tradiciones, sino a la «originalidad» creadora. Lo interesante de la tesis de Fischerman (2004) es que esos criterios de valor, que durante mucho tiempo caracterizaron a la música llamada «clásica», «culto» o «erudita», con el desarrollo de la industria cultural y las nuevas condiciones de recepción de la música que se crearon a partir

del disco, fueron adoptados por los músicos de tradición popular, dando lugar a nuevos géneros que tendieron hacia esa idea de «música absoluta». Fischerman (2004) nombra como «inventores» de una nueva música de este tipo (el folklore), precisamente a Eduardo Falú, Jaime Dávalos y Ariel Ramírez, entre otros. Desde mi punto de vista, es necesario matizar la afirmación de Fischerman diciendo que la «invención» de la que habla, no es otra cosa que un desarrollo y una expansión de un campo cuyo desarrollo había empezado antes. Y hablo de un desarrollo, y no de una ruptura, porque, como he tratado de mostrar, el acercamiento a los criterios de valor de la música legítima, venía siendo utilizado como fuente de legitimación desde la época de Chazarreta, aunque, claro está, mediante otras estrategias que obedecían a otro estadio del desarrollo del sistema de relaciones sociales específico del campo.

En el caso de los discos que estoy analizando, las estrategias de legitimación presentes en los propios enunciados muestran al mismo tiempo la preexistencia del campo, la necesidad de distinción de los artistas dentro del mismo, y la adopción de los criterios de valoración (complejidad, dificultad, etc.) propios de la música erudita como estrategia central en ese sentido. Pero esos criterios no funcionaban solos, sino en su compleja relación con la fidelidad a las tradiciones y la aceptación del público, aunque en esa tensión el elemento «universal» predominara.

Así, en el sobre interno de *Coronación...* declara Gerardo López, de Los Fronterizos:

Luego de haber escuchado atentamente las diversas obras grabadas, me he sentido sencillamente sumergido en *un espíritu musical lleno de paisajes, de poesía e impregnado del alma argentina*. Las técnicas admirables y multifacéticas del *piano y la guitarra*, han tenido la enorme virtud de haber sabido acompañar con *la reverencia acompasada de un minué*, el *impetuoso* decir de las voces *ariscas* de los cantores. (Sobre interno. Bastardillas mías)

La primera frase del párrafo, se encuentra por entero en los parámetros del paradigma clásico. La música folklórica sumerge al que escucha en el corazón de la provincianía, es decir, de la argentinidad. En la segunda aparece la tensión entre el elemento erudito, «universal» (las técnicas del piano y la guitarra) y el elemento «popular» (las voces de los cantores), aparentemente equilibrados. El desequilibrio se ve, sin embargo, en la adjetivación, que deja ver el sistema valorativo que está en juego. Del piano y la guitarra lo que se valora es justamente la técnica. Es decir, aquello que se adquiere mediante riguroso ejercicio en el conservatorio. De allí que se la adjective como «admirable».⁹ Por contraposición, el decir de los cantores es «impetuoso» y sus

⁹ Ya he mencionado el prestigio que adquirieron en el campo aquellos músicos capaces de dominar las técnicas vinculadas a la formación de conservatorio.

voces son «ariscas». Las voces populares se representan como aquellas que escapan a la domesticación y al disciplinamiento de la técnica, pero además se expresan con ímpetu, es decir, apasionadamente. Lo popular, entonces, se asocia a la pasión, y lo erudito, a la razón.

El mismo esquema puede observarse en algunos aspectos de la música. Por una parte, hay una distribución simétrica de canciones propiamente dichas y temas instrumentales. En cada lado del disco hay cuatro canciones y dos temas instrumentales. En los temas instrumentales (un gato, una canción litoraleña, una milonga y un estilo) se destaca la complejidad del trabajo de diálogo, por momentos contrapuntístico, del piano y la guitarra, que van desarrollando una serie de variaciones sobre un tema en principio sencillo. En la mayoría de los casos se van alternando en el primer plano sonoro, permitiendo así que se destaquen uno y otro, justamente por la dificultad de la ejecución de los arreglos. Es decir que en los temas instrumentales se presenta para la escucha en un lugar destacado la perfección técnica tanto de la composición como de los arreglos y la ejecución. Más aún, la manera de arreglar los temas parece obedecer al proyecto de presentar un repertorio de recursos musicales eruditos: trabajo contrapuntístico, acordes disonantes, escalas, tiempos sincopados, arpeggios, etc. Más específicamente, recursos musicales provenientes de la tradición (principalmente romántica) ya consagrada y «popularizada de la música erudita».¹⁰

Por otra parte, en las canciones, en las que destacan las voces «ariscas» de los cantores, estas se presentan enmarcadas, por decirlo así, por la técnica del piano y la guitarra. Esta estrategia se puede observar, por ejemplo, en «Tonada del viejo amor», de Falú y Dávalos, canción que abre el disco. La canción empieza y termina con el diálogo del piano y la guitarra sonando en primer plano. En la introducción, el piano toca en cuatro compases la primera frase del tema musical, y la guitarra lo completa en cuatro compases más, tocando la segunda frase. En el final, el piano y la guitarra se complementan en una escala descendente, que dura también cuatro compases. Pero entre la primera y la segunda parte hay un largo intermedio en el que el piano y la guitarra se van alternando en la ejecución de escalas ascendentes y descendentes, con predominio de corcheas. Estas partes instrumentales están estructuradas según los criterios de valor que mencionaba más arriba, puesto que se van introduciendo variaciones cada vez más complejas y de mayor dificultad en la ejecución.

La voz que lleva la mayor parte de la melodía es la de Falú, que tiene un registro de bajo/barítono con un timbre más vinculado a lo académico. Las voces de Los Fronterizos, impetuosas y ariscas, caracterizadas por los dúos

¹⁰ En efecto, las referencias musicales no apuntan a la vanguardia, ni a las rupturas con la tonalidad clásica que para mediados del siglo xx había dado lugar a numerosas propuestas, desde el dodecafonismo hasta la música concreta.

«bagualeros»¹¹ del tenor (Eduardo Madeo) y el primer barítono (Gerardo López), ingresan como un coro, en segundo plano, sin decir el texto, en el tercer verso de la primera estrofa. Y recién se escuchan en plenitud, en primer plano, diciendo los versos y llevando la melodía, en la repetición de los versos tres y cuatro. De modo que también aquí la síntesis entre elementos populares (la base rítmica del género, la línea melódica, las voces de los cantores) y eruditos (el piano y la guitarra, los arreglos, las variaciones y escalas) muestra una jerarquía en la que lo «universal» prevalece. Este esquema no es idéntico en todas las canciones, pero la síntesis jerarquizada siempre está presente.

Incluso en la selección de las obras que integran el disco (que según se dice en la tapa fueron objeto de una discusión cuidadosa) puede verse esta tensión. De las doce canciones hay siete que pertenecen a Falú o Ramírez, solos o como coautores. Por otra parte, hay dos motivos populares recopilados (en uno de los casos arreglado por Ariel Ramírez). De los tres temas restantes, dos pertenecen a los pioneros del campo Manuel Gómez Carrillo (el gato «El churito») y Julio Argentino Jerez (la chacarera doble «Añoranzas», único tema en el disco que se inicia con el sonido «popular» del bombo). Como puede verse hay un amplio predominio, en cuanto a la autoría, de los artistas que se «coronan» en el disco, con excepción de Los Fronterizos, cuyo «lugar» era el de intérpretes más que el de autores. Pero la inclusión de las otras canciones tiene una función importante: la afirmación simbólica de la relación con la raíz tradicional (motivos populares), y con los orígenes del campo (canciones de los pioneros). De modo que también aquí se ve la tensión del funcionamiento de los distintos criterios de valoración propios del campo, con un predominio de los criterios de legitimación que tienden a «universalizar» el folklore, acentuado por los comentarios de cada una de las canciones, verdaderas instrucciones para el receptor, que se encuentran en la parte interna de la tapa, y que inducen justamente a prestar atención a esos elementos.

En la *Misa Criolla*, la complejidad es aún mayor, y más fuertes son también los signos de universalización que se presentan ya desde el título que aparece completo en la parte interna de la tapa: *Misa Criolla para solistas, coro y orquesta*, de Ariel Ramírez. El título, que remite a la manera de nominar las obras en la música erudita, es un signo de distinción que se complementa con otros que ya he mencionado (la presentación valorada de los músicos, los textos explicativos, la tipografía de la tapa, etcétera).

En este disco, además, la síntesis entre lo popular y lo erudito, entre lo universal y lo criollo se puede observar en la distribución de las obras. En el lado «A», la *Misa Criolla*, en el lado «B», *Navidad Nuestra*. Según el texto de presentación:

11 Cristián Aldasoro (2004) ha recuperado la explicación que daba Eduardo Madeo al rasgo diferencial de esos dúos: habiendo una voz potente como la de López, solucionaron el problema armonizando con una segunda voz más aguda que la que habitualmente llevaba la melodía. Eso les permitió crear un estilo propio que fue identificado con la manera popular de cantar las bagualas (Aldasoro, 2004:24).

Si la **Misa Criolla** fue concebida teniendo en cuenta las exigencias de un tema lleno de majestad, los motivos de **Navidad Nuestra** han sido creados para un retablo criollo donde cada momento del Misterio de la Encarnación es expresado de manera popular: con toda la ternura y plasticidad con que se evoca en el espíritu de la gente sencilla el milagro ocurrido hace dos mil años en tierra de Judea. (Sobre interno. Negritas en el original)

La diferencia entre ambas obras es notable, aunque el autor de la música y los intérpretes sean los mismos. En la *Misa Criolla* las melodías y los arreglos son complejos y majestuosos, y el texto litúrgico es que el que recientemente se había aprobado en español para América Latina. En el número 82 de la revista *Folklore* la nota central (titulada «Ariel Ramírez y su obra maestra: “La Misa Criolla”») reconstruye la historia de ese texto. Según el relato, Ramírez empezó a trabajar sobre un texto en forma de coplas sencillas elaborado por un sacerdote amigo. Pero esa primera versión debió ser abandonada cuando el Padre Osvaldo Catena, asesor litúrgico para América Latina, le dijo que debía trabajar sobre el texto en español que acababa de aprobar el Concilio Ecuménico. De modo que debió trabajar con un texto más complejo y ya «universal», aunque en idioma vernáculo, y elaborar una música también compleja y «elevada», a partir de elementos folklóricos (*Folklore* N° 82, diciembre de 1964).

Si se toma como ejemplo el comienzo del «Gloria» puede verse con claridad la estrategia de «universalización» que resulta de esa síntesis. En los primeros compases, sin acompañamiento rítmico se escuchan los rasguídos del charango de Jaime Torres, mostrando su maestría. Inmediatamente después entra la orquesta, marcando con una base percusiva (en la que se perciben elementos afro) el ritmo de carnavalito. Pero inmediatamente de esas referencias populares se pasa al ámbito universal con la introducción de las voces de Los Fronterizos y el coro cantando el texto del «Gloria» en forma responsorial, con el acompañamiento de una orquesta en la que destaca el sonido del clave, ajeno al ámbito folklórico. El coro y el clave, a su vez, dominan los momentos de transición del carnavalito al yaraví y de vuelta al carnavalito. Esas sonoridades, la del coro polifónico y la del clave, remiten no solo al ámbito de la música erudita, sino específicamente a una de sus tradiciones, la música sacra. De ahí que el abandono del piano y la elección del clave para esta obra, también puede pensarse como estrategia:

La Cantoría de la Basílica del Socorro, que dirige el R. P. Segade —armonizador de la parte coral— y una orquesta integrada por instrumentos regionales se asociaron con el clave, *instrumento que por su sonoridad y su tradición evocativa fue escogido por Ariel Ramírez —su intérprete— para llevar la voz cantante de la orquesta.* (Sobre interno. Bastardillas mías)

La complejidad y su efecto «universalizante» alcanzan su punto máximo en el «Credo», desarrollado sobre la idea general de una chacarera trunca, pero

con una melodía difícil y arreglos que hacen dialogar a los solistas y el coro. De hecho, la melodía es tan compleja que resulta difícil de recordar, porque no tiene el carácter reiterativo que distingue a las canciones populares.

En *Navidad Nuestra* las proporciones se invierten. Las melodías son sencillas, fácilmente recordables (quizás por eso son los temas del disco que más se popularizaron), y los textos, escritos por Félix Luna, incorporan los modismos y el lenguaje popular de las diferentes regiones del país. Sin embargo, esta evocación del «espíritu de la gente sencilla» se da en el marco del mismo tipo de ordenamiento orquestal, con predominio del clave y con la presencia fuerte del coro. Y, fundamentalmente, no deja de presentarse como la manifestación «local», con «sabor americano», de un misterio «universal».

Se puede decir entonces que lo que preside el proyecto de habla que se manifiesta en cada uno de estos dos discos es una «aspiración a la universalidad». Y esa universalidad, que según ese proyecto se alcanzaría con la producción misma de los discos, de ahí su efecto performativo, haría posible la inscripción del folklore mismo en la historia de la música «universal», y con ello el campo quedaría dotado de la máxima legitimidad.

DISPOSITIVO DE ENUNCIACIÓN Y «LUGAR»

El proyecto «universalizador» que se puede observar en estos enunciados, se asienta en un dispositivo de enunciación en el que tienen una importancia fundamental la manera de construir el enunciador, y su relación con el enunciado, el enunciatario, y la relación entre ambos. Ese dispositivo está organizado, como he tratado de mostrar en los apartados anteriores, en un esquema de manipulación que tiende al reconocimiento de la legitimidad y del valor de los artistas y de la propuesta artística, y con ello a la valoración del folklore como tal.

Ahora bien, desde el punto de vista de este trabajo, las características de ese dispositivo de enunciación solo se hacen comprensibles/explicables, si se tiene en cuenta el «lugar» de los agentes sociales que producen el enunciado en el sistema de relaciones sociales específico, es decir, en el campo del folklore. Del mismo modo, siguiendo a Bourdieu (1985), puede decirse que la fuerza ilocucionaria de estos enunciados, y por lo tanto la eficacia de su dispositivo de enunciación, dependen no solo de sus características discursivas, sino de la posición relativa, y por lo tanto del poder simbólico de quien los produce (Bourdieu, 1985:65 y ss.).

¿Quiénes eran entonces estos artistas? ¿Qué lugar ocupaban en el campo como para poder presentarse a sí mismos como aquellos que harían posible la entrada del folklore en la historia universal de la música? ¿Cómo se explica la eficacia de su dispositivo de enunciación y la aceptación masiva de la crítica y el público?

Seriedad artística y honestidad folklórica

En la parte interna de la tapa de *Coronación del folklore* hay una declaración de Eduardo Falú que expresa la manera en que los artistas se representan en estos enunciados:

En un clima de *seriedad artística y honestidad folklórica*, trabajamos durante muchos meses. Tengo plena fe de haber logrado los objetivos propuestos, llegando con *pureza de estilo al clima regional de cada obra*. Ojalá este esfuerzo contribuya a lo que muchos artistas estamos empeñados: *recrear en un plano de auténtica jerarquía*. (Sobre interno. Bastardillas mías)

En esta declaración (puesta en relación con todos los demás elementos que vengo describiendo en estos enunciados) puede verse una manera específica de «gestionar la propia competencia» (Costa y Mozejko, 2002:24) poniendo de relieve todos los recursos especialmente valorados en el campo del folklore: maestría en cuanto a la música legitimada, fidelidad a las tradiciones regionales, intención de cantar al país todo. En esos elementos radica la auténtica jerarquía. No cualquier músico dentro del campo, podía presentarse a sí mismo en esos términos. No cualquiera podía encarar este proyecto que fue, según la presentación de la empresa discográfica «la unión en un disco de tres de los más importantes nombres del género» (Sobre interno). Había, por supuesto, otros nombres importantes, que ocupaban posiciones privilegiadas. Pero en la definición de la «competencia» de estos artistas había rasgos singulares que marcaban su trayectoria.

Ariel Ramírez y Eduardo Falú son casi contemporáneos: nacieron en 1921 (en Santa Fe) y 1923 (en El Galpón, Salta) respectivamente, y debutaron en la radio y en el disco a mediados de los '40. Es decir que las trayectorias profesionales de ambos se iniciaron en un campo ya formado, con reglas ya constituidas y bastante consolidadas, y dominado por las figuras que se habían consagrado en la etapa anterior (Los Hermanos Ábalos, Buenaventura Luna, Antonio Tormo, El Cuarteto Santa Ana, etc.). De hecho, las instancias del camino de consagración ya estaban definidas y estos artistas debieron transitarlas. En la acumulación de recursos que implica ese camino, Falú y Ramírez tuvieron otro elemento en común: su temprano contacto con la música erudita que les permitió «distinguirse» de sus competidores. En el caso de Falú «pronto abandonó sus estudios de magisterio para dedicarse a la música. Le interesaba *tanto la académica como la popular*: junto con las ejercitaciones de Carulli, Sor, Prat o Aguado aprendía zambas, bagualas y tristes» (Portorrico, 1997:103). En el caso de Ramírez:

Al conocimiento de los secretos de la creación popular, de sus estructuras rítmicas y el espíritu de su lenguaje melódico, sumó Ariel Ramírez el invaluable apoyo del estudio académico de la música: en el Conservatorio Nacional,

donde recibe durante un año lecciones de técnica pianística y estudios de composición a través de las lecciones del maestro Luis Gianneo.¹²

Es decir que en un inicio era un pianista de conservatorio, pero a la vez, tomó conocimiento de las músicas populares, y lo hizo siguiendo los caminos del viaje iniciático de Atahualpa Yupanqui: «durante años viajó por Tucumán, Salta y Jujuy observando músicos y cantores populares para asimilar esas manifestaciones» (Portorrico, 1997:297) Pero la tarea de Ramírez no era ni la recopilación que había practicado Chazarreta, ni el aprendizaje desde el interior de una tradición que había hecho Yupanqui. Era la del músico que busca fuentes para su creación. Y esa búsqueda de fuentes y conocimientos lo llevó a España, con una beca del Instituto de Cultura Hispánica, para estudiar la música española de tradición oral, es decir, las fuentes mismas del folklore, según la concepción que habían difundido folklorólogos y nacionalistas. De modo que desde el comienzo de su carrera ambos artistas definieron su «competencia» a partir del control de recursos valorados y escasos: la combinación de los saberes «folkloricos» de las tradiciones provincianas, y los de la música erudita consagrada en el sistema jerarquizado de valoración de la música.

En el camino de consagración de estos músicos, anterior a 1963, y en la gestión que fueron haciendo de su competencia, también tiene importancia la relación que establecieron con las estructuras del propio campo del folklore. En Salta, a principios de los '40 ya se había formado un núcleo de vida intelectual de la que participaban los Dávalos, Manuel J. Castilla, César Perdiguero, entre otros. Con ese núcleo tomó contacto Falú tempranamente, al punto de que habla de que fue su primera formación (Falú, 2007). Allí encontró un grupo de pares entre los que encontró una buena predisposición para la valoración de los recursos que controlaba, y con los que se asoció en sus primeras composiciones. Cuando llegó a Buenos Aires, después de haberse iniciado en la radio en Salta, tocó en Radio El Mundo y en la confitería Sagaró, una instancia de consagración importante donde habían tocado Los Hermanos Ábalos, Yupanqui, y el propio Ariel Ramírez. Y allí estableció contacto con Buenaventura Luna, que lo invitó a tocar con la Tropilla de Huachi Pampa, y así accedió por primera vez al disco. A sus competencias musicales, sumó por entonces el capital social necesario para acceder a la difusión. A partir de allí, las características de sus composiciones e interpretaciones, en la que se tendía, según sus palabras, un «puente» entre la música erudita y la popular, le valieron el reconocimiento dentro y fuera del campo y le permitieron, durante la década del 50 tocar en el exterior (Estados Unidos y la Unión Soviética) y grabar su primer disco en Francia. Esas distinciones aumentaron decisivamente su capital simbólico, convirtiéndose en figura consagrada a principios de los '60.

12 Sitio oficial de Ariel Ramírez: www.arielramirez.com

En el caso de Ariel Ramírez, sus relaciones sociales también jugaron un papel importante. Sus viajes por el noroeste los inició a instancias de Atahualpa Yupanqui, a quien conoció durante su residencia en Córdoba, en 1940. Pero quien lo había iniciado en el interés musical por lo folklórico había sido Arturo Schianca, inspector de música y pianista difusor de la música sureña, que visitó la Escuela Normal de Santa Fe, donde Ramírez (al igual que Falú) estudiaba magisterio¹³. Su estadía en Europa le permitió acumular reconocimiento a partir de sus actuaciones y estudios.¹⁴ Al regreso de sus viajes por Europa y Latinoamérica, invirtió ese capital simbólico en la formación de su Compañía de Folklore, con la que retomó el modelo fundante de Chazarreta: un espectáculo de danzas y canciones con el que recorrió el país y el extranjero durante 20 años. Pero ya no se trataba de recopilaciones legitimadas por el prestigio del «profesor». Ahora eran verdaderas creaciones artísticas, legitimadas por la competencia en la música legítima de un «maestro» consagrado en el exterior.

El prestigio alcanzado por la Compañía fue tal, que ella misma se convirtió en instancia de consagración para muchos artistas, entre otros, Jorge Cafrune y las Voces del Huaira, y los propios Fronterizos.

El caso de Los Fronterizos, por lo tanto, es diferente de los dos anteriores. De una generación más joven (nacidos entre 1931 y 1938) iniciaron sus carreras en una situación diferente. En el período de aprendizaje de los diferentes integrantes del grupo, con las formaciones que precedieron al cuarteto, ocurrieron en Salta dos procesos importantes.

Por una parte, la consolidación de ese núcleo de vida intelectual y musical fuertemente vinculado con el folklore con el que ya había establecido contacto Falú algunos años atrás. A fines de los '40 y principios de los '50, eran habituales los encuentros, concursos y festivales en los que participaban de diversas maneras poetas y músicos. Esos encuentros eran a su vez un estímulo y un atractivo para los jóvenes que empezaban a dedicarse al género. Así, Los Coyuyos, grupo que integraban Eduardo Madeo y Juan Carlos Moreno, tuvieron oportunidad de presentarse en 1952 en un concurso de zambas en cuyo jurado estaban el Cuchi Leguizamón y Manuel J. Castilla. Por su parte los primeros Fronterizos, trío que integraban Gerardo López y Carlos Barabarán, debutaron a principios de los '50 en un encuentro de poetas salteños y chilenos presentados por César Perdiguero (Aladasoro, 2004:20–23).

13 *Ibidem*.

14 Durante cuatro años se presenta como intérprete de la música argentina y sudamericana en salas de concierto de las Universidades de Barcelona, Santander, Roma, Cambridge, Utrecht y Ámsterdam. También actuó como invitado por la Cameratta Musicale Romana en el Palacio Marignolli y ofreció recitales en la Sala Brahms y la Academia de Música de Viena, la Musikhalle de Hamburgo, el Ateneo de Madrid, el Withmore Hall y la BBC de Londres, también en Radio Vaticano donde fue recibido, luego de su concierto, por su Santidad, el Papa Pío XII. Sitio oficial de Ariel Ramírez: www.arielramirez.com

Por otra parte, la etapa de formación de Los fronterizos estuvo marcada por el ascenso y la consagración de Los Chalchaleros, que después de ganar un concurso en Córdoba habían debutado en Radio del Estado, en Buenos Aires, en 1949. Al año siguiente habían tenido un ciclo en Radio Belgrano, y en 1953 actuaron en Radio Splendid y realizaron giras consagratorias por todo el país (Portorrico, 1997:78). El éxito de Los Chalchaleros fue un estímulo importante para muchos jóvenes, estudiantes secundarios de los colegios salteños, que, como los futuros Fronterizos, informalmente tenían agrupaciones y cantaban música folklórica.

De modo que en la formación de Los Fronterizos no hubo un contacto asiduo con la música erudita, sino un ambiente favorable a los géneros folklóricos acentuado por el éxito de Los Chalchaleros. De hecho, el único que tenía alguna formación musical académica era Eduardo Madeo, quien había participado en el coro de su colegio y fue miembro fundador del primer Coro Polifónico de Salta. Sin embargo, esos conocimientos corales fueron claves en la búsqueda de una identidad del grupo, que necesariamente debía definirse a partir de la distinción del estilo de los exitosos Chalchaleros. En una entrevista publicada en el diario *La Opinión* de Rafaela, recuperada por Cristián Aldasoro, dice Eduardo Madeo:

Había que buscar algo distinto de Los Chalchaleros; ellos eran lo mejor que había y buscamos identificarnos de otra manera. Teníamos la posibilidad porque teníamos registros vocales diferentes. Gerardo, una voz arisca, bien fuerte; Carlitos, un registro parecido; Moreno era Barítono bajo y yo estaba en tenor lírico, arriba. Entonces podíamos manejar la armonía de manera distinta. Yo tenía conocimientos corales (...) y había aprendido ciertas armonías que apliqué también en el conjunto y logramos entre los cuatro ese color que identifiqué al grupo. (Aldasoro, 2004:25)

La identidad de Los Fronterizos fue conseguida en un principio mediante estrategias de distinción en relación con el estilo consagrado de los Chalchaleros. Y la primera diferencia estaba en la manera de armonizar las voces. El grupo liderado por Juan Carlos Saravía armonizaba sobre la base de dos dúos que cantaban en terceras paralelas (Juárez Aldazábal, 2006:36). El grupo Los Fronterizos, en cambio:

Presentaba una estructura armónica novedosa, que evolucionaba sobre el esquema de dúos de voces arregladas en octavas paralelas: la voz aguda a menudo cantaba por sobre la melodía —a cargo del primer y segundo barítonos— mientras que el bajo alternaba el acompañamiento con fragmentos solistas. También tenor y barítono solían realizar imitaciones onomatopéyicas del clásico dúo de quenás del altiplano. (Portorrico, 1997:111)

Esa voz aguda del tenor (Madeo) cantando por encima de la melodía que llevaba el primer barítono (López) con su voz potente y áspera es lo que fue identificado con el modo «popular», «bagueño» del canto. Según Madeo, «eso le llamó la atención a Ariel Ramírez. No éramos ni Chalchalers ni Ábalos» (Aldasoro, 2004:24).

De manera que en el comienzo de la carrera de Los Fronterizos el recurso clave fue ese estilo interpretativo que les permitió distinguirse con un trabajo «serio» que les hizo posible sonar al mismo tiempo de un modo «novedoso», y «popular». A partir de allí siguieron el camino de la consagración: ganaron un concurso, llegaron a grabar un disco porque gracias al éxito de Los Chalchalers las grabadoras buscaban grupos similares, y una vez grabado su primer disco, accedieron a los escenarios prestigiosos de Buenos Aires apadrinados por Eduardo Falú (Aldasoro, 2004:24 y ss.). Después debutaron en la radio y su prestigio fue aumentando hasta que a mediados de los '50 fueron contratados por Ariel Ramírez y empezaron las giras con su compañía. Es decir, en la primera relación con Ariel Ramírez estaban en un lugar de subordinación. César Isella, en sus memorias, lo llama «nuestro patrón». Pero a pesar de esa situación, la relación con Ariel Ramírez, quien los «descubrió», les permitió hacer sus primeras giras nacionales e internacionales y ser partícipes del reconocimiento ya conseguido por el maestro.

Hacia finales de los '50 el grupo alcanzó verdadera popularidad (el veredicto de la torta negra) por su protagonismo en el programa «El canto cuenta su historia» con guiones de Manuel J. Castilla y César Perdigüero, que se difundía por Radio El Mundo. Y su llegada al sello Philips, en 1958, aumentó su difusión, lo que les permitió convertirse, en 1960, en el primer conjunto folklórico en alcanzar un disco de oro. Esa distinción, y el hecho de haber sido invitados a la Gala del Disco en la casa central en Holanda, les valió el reconocimiento unánime de los colegas, y la celebración de la crítica, como puede verse en el número 21 de la revista *Folklore*. En esa nota, que intenta explicar el éxito del grupo, se acentúa específicamente un factor: la seriedad artística de su trabajo. Se destaca el trabajo en los ensayos, el esfuerzo por expresar musicalmente el sentido de los textos, la preferencia por los autores de más calidad (Leguizamón-Castilla, Falú-Dávalos), la profesionalidad de las grabaciones (*Folklore* N° 21, julio de 1962).

Para 1963, cuando se grabó *Coronación del Folklore*, Ramírez, Falú y Los Fronterizos eran figuras consagradas. Reunían reconocimiento de la crítica, de los pares y del público. Reunían el prestigio de su competencia en la música erudita (Falú y Ramírez) y la fidelidad a las raíces, ya sea por la forma de su canto o por los estudios realizados. Y, además, todos eran artistas exclusivos del sello Philips.

Cuando salió el disco, el acento del comentario crítico aparecido en el número 54 de *Folklore* está puesto justamente en el esfuerzo que supuso deponer toda actitud individualista y de «divismo», ya que se trataba de «tres intérpretes que cada uno en su tesitura son figuras claves en el movimiento

musical popular folklórico» (*Folklore* N° 54, octubre de 1963, p. 22). La posición de reconocimiento de cada uno de los integrantes del proyecto explica el riguroso equilibrio de los planos sonoros. No hay un intérprete con sus acompañantes. Hay un trabajado equilibrio con un protagonismo que se va alternando entre los artistas. Justamente, lo que hacía posible la «coronación» era el trabajo conjunto en el que se complementaban las competencias de cada uno, y es justamente lo que valora la crítica. Eso era lo que permitía acceder a otro plano, con interpretaciones de una obra que, por momentos, se nos dice «tiene una armonización que nos sugiere a algunas sonatas de Franz Schubert» (*Folklore* N° 54, octubre de 1963, p. 23).

El comentario crítico termina con la representación del ritual consagratorio, pero la «coronación» no recae sobre los artistas, sino también sobre la compañía: «finalizamos nuestro comentario otorgándole la “palma” a Philips y a estos artistas, que nos han dado una positiva muestra de lo que es la mutua colaboración entre artistas y empresas comerciales» (*Folklore* N° 54, octubre de 1963, p. 23).

Puede decirse, entonces, que esos artistas reunían las condiciones de seriedad y honestidad, y las competencias necesarias para ser representados como «coronación» de la música folklórica, poniéndola, en el mismo acto, en un plano de universalidad. Y la compañía, que los reunía en su catálogo, tenía a su vez las condiciones para consagrarlos, posicionándose a su vez en un lugar dominante en relación con las compañías competidoras que se disputaban los artistas del campo.

Todas las tonadas de esta tierra

En la trayectoria de los artistas que hicieron estos dos discos, hay otro elemento que conviene destacar, puesto que juega un papel importante en la comprensión/explicación de los mismos. Ariel Ramírez, a pesar de haber nacido en Santa Fe, no era un compositor ni un intérprete especializado en música del litoral. Su interés estaba puesto en la música folklórica de todas las regiones. Por eso, además de sus estudios académicos emprendió sus viajes de aprendizaje por el norte, por Cuyo, y más tarde por Europa y otros países latinoamericanos. Su tarea de compositor e intérprete da cuenta de esa ambición totalizadora. Ya en 1961 realizó una serie de discos con las danzas y canciones tradicionales de cada región argentina (Portorrico, 1997:297), y su compañía folklórica no solo recorría todas las regiones, sino que incorporaba sus canciones y danzas representativas en el repertorio. Esta es otra de las grandes diferencias entre su Compañía y la de Chazarreta, que se especializaba en el folklore santiagueño. Y esta diferencia obedece al cambio de las condiciones objetivas dentro del campo. Para mediados de los '50, si bien se mantenía una jerarquía en el prestigio de los diferentes géneros, las disputas se habían superado simbólicamente mediante

su «nacionalización». Sin embargo, la mayoría de los artistas folklóricos consagrados seguían especializados en la música de alguna región, o tenían un predominio marcado en su repertorio: Los Hermanos Ábalos se especializaban en Santiago del Estero y el norte; los Chalchalersos hacían música nortea con predominio de Salta; Buenaventura Luna y Los Trovadores de Cuyo se especializaban en música cuyana; Tránsito Cocomarola, el Cuarteto Santa Ana y Tarragó Ros en el chamamé, etc. Había algunas excepciones, como la de los Hermanos Abrodos, que trabajaban con material de las diferentes regiones, principalmente porque difundían las danzas, como en su momento lo hicieron los Ábalos. Incluso editaron varios volúmenes del «Curso de danzas argentinas». Aun así, en esos discos se nota la escasa presencia de regiones como el litoral o la Patagonia. Ante ese panorama, el proyecto creador de Ariel Ramírez de ocuparse del país todo, si bien formaba parte del espacio de posibles discursivos, había sido un camino poco transitado. Para poder llevarlo a cabo era necesaria una competencia que solo podía dar el viaje de aprendizaje, a la manera de Atahualpa, y el estudio riguroso. Y eran justamente esos recursos, acumulados en su trayectoria, los que caracterizaban la «competencia» de Ariel Ramírez. De ahí que su «lugar» hacia el año 63 no fuera solo el de músico consagrado y director de una Compañía que funcionaba como instancia de consagración. Era también el del maestro que tenía un conocimiento amplio y completo de las tradiciones regionales, en tanto partes de una totalidad. Era quien estaba en condiciones de hacer realidad el sueño de cantar al país todo.

En el caso de Falú, también puede decirse que en sus composiciones abarcaba las diferentes regiones del país. Y puede decirse, aunque en menor medida, de Los Fronterizos. Si bien al principio se habían especializado en el folklore salteño, a medida que se fueron haciendo más conocidos empezaron a incorporar canciones de otras regiones a su repertorio. En la discografía que se presenta en la contratapa de *Coronación del Folklore* se puede ver ese proceso en el que van incorporando primero, chayas, cuecas y tonadas, y finalmente canciones del litoral (Canción del Jangadero, Canción de cuna costera, etc.). El tema del auge de las canciones del litoral incluso aparece mencionado en el sobre interno del disco, y algunas de ellas (como Canción del Jangadero) fueron compuestas por Falú y Dávalos. Pero es sin dudas la «competencia» de Ramírez la que se define con más nitidez en relación con esa competencia distintiva.

La voluntad nacionalizadora, la voluntad de cantar al país todo, era también una condición necesaria para el proyecto «universalizador» de *Coronación del Folklore* y *la Misa Criolla*. Y en los propios enunciados eso se pone claramente de manifiesto, al punto de poder identificarse allí una estrategia que se integra en la más general de universalización.

En ambos discos se explicita el género al que corresponde cada una de las canciones que lo integran. En la cara «A» de *Coronación...* hay una tonada, una zamba, un gato, una chacarera doble, una canción (aunque no se explicita

es una canción litoraleña- «Leyenda guaraní»), y una baguala. En la cara «B» hay una canción del litoral, dos zambas, una milonga, una cueca y un estilo. Esos géneros, aunque con diferentes áreas de dispersión representan a las diferentes regiones del país. El norte (zamba, chacarera, baguala, gato) el sur (estilo, milonga), Cuyo (tonada, cueca, gato), el litoral (canciones del litoral).

En la *Misa Criolla*, el «Kyrie» está desarrollado sobre los ritmos de vidala y baguala. El «Gloria» sobre los de carnavalito y yaraví. El «Credo» es una chacarera trunca, el «Sanctus» un carnaval cochabambino y el «Agnus Dei» es un estilo pampeano. En *Navidad nuestra* hay un chamamé, una huella pampeana, una vidala catamarqueña, una chaya riojana, un takirari y una vidala tucumana.

En el texto del sobre interno se expone el procedimiento de selección. Ramírez eligió, dentro del repertorio de géneros del folklore (y ahí es precisamente donde juega su «competencia») aquellos que se adaptaran mejor a los diferentes momentos de la misa. Y en el caso de *Navidad nuestra* se trataba de darle a cada episodio «una voz regional diferente». Para eso contó con una mayor flexibilidad de la Iglesia en relación con los textos. Aquí no había un texto oficial, de modo que Félix Luna pudo trabajar con versos sencillos en los que incorporó modismos, objetos, nombres, etc., propios de las diferentes regiones, según el género elegido. Así, por ejemplo, en la segunda estrofa de «La Anunciación» (Chamamé) escuchamos:

Que Dios te salve María
La más bonita cuñataí
La flor está floreciendo
Crece en la sangre tu cunumí

Y en la «Adoración de los pastores» (Chaya riojana)

Lleguen de Pinchas y Chuquis
De Aminga y San Pedro
De Arauco y Pomán
Antes que nadie lo adore
Quesillos y flores
Le van a llegar

Sin embargo, a pesar de la inclusión de todos los acentos regionales, no se trata simplemente de la recuperación de las voces populares. Tal como lo señalé antes respecto de la música y el diseño de las portadas, también en los textos los acentos regionales están universalizados. Y esa universalización es comprensible si uno tiene en cuenta otros actores que intervinieron en la producción de estos discos: los poetas.

Campo poético y campo del folklore. Un nuevo lenguaje para la música popular

Como ya he mencionado, en cuanto al aspecto poético, una corriente renovadora se venía desarrollando en el norte, especialmente en Salta, en una tradición que se remonta al menos al grupo de «La Carpa». Estos jóvenes intelectuales, poetas, narradores y ensayistas, reunidos alrededor de la revista en 1944, se caracterizaron, según Alicia Poderti, porque «no idealizaban el pasado y percibían el presente lleno de conflictos como una realidad fragmentada y caótica» (Poderti, 2000). Y en esa actitud renovadora y desmitificadora del pasado, asumieron una actitud política de «lucha», y un rechazo hacia el «folklorismo» y el «regionalismo»: «por ello proclamamos nuestro absoluto divorcio con esa floración de “poetas folkloristas” que ensucian las expresiones del arte y el saber popular utilizándolos de ingredientes supletorios de su impotencia lírica» (*Manifiesto del grupo La Carpa*; citado en Poderti, 2000:261). Estos postulados, fueron suscriptos, entre otros, por Manuel J. Castilla, que un tiempo después sería un poeta muy importante en la renovación letrística del folklore, especialmente en su asociación compositiva con el Cuchi Leguizamón, Eduardo Falú y otros. La obra renovadora de Castilla y su acercamiento, como letrista, a la música popular, no es un caso aislado. Según Ricardo Kaliman (2005) la década del 60 fue un momento particular:

cuando las circunstancias históricas promueven un acercamiento de intereses entre sectores intelectuales de la clase media hacia los trabajadores, a los que, por una parte, entienden como representación del pueblo, y, entre los cuales, por otra parte, las prácticas folclóricas constituyen una práctica corriente. En estas condiciones, se produce la aparición de nuevas propuestas que pueden encuadrarse bajo el nombre relativamente equívoco de «estilización». (Kaliman, 2005:14)

La producción de estos poetas fue generando una zona de contacto entre el ámbito de la cultura letrada y la cultura popular, que Kaliman define en estos términos, que bien pueden aplicarse a todos los artistas que vengo examinando:

A diferencia de casos como los de Alberto Ginastera o Heitor Villalobos, que con elementos del folclore argentino y brasileño, respectivamente, compusieron obras sinfónicas, las estilizaciones que producen los poetas y músicos de los '60 no aspira a la sala de conciertos, sino a formar parte de los mismos ámbitos en los que los sectores populares llevan a cabo la práctica, lo cual supone que ajustan las modificaciones que aportan desde sus perspectivas estéticas a los formatos establecidos en esos ámbitos. Al mismo tiempo, y como parte de la dinámica propia de los campos artísticos, se esfuerzan porque sus producciones puedan ser reconocidas como legítimo arte en al menos algunos de los ambientes ilustrados. (Kaliman, 2005:14)

Pero no solo buscaban ese doble reconocimiento (de ahí que su práctica se diversificaba entre festivales folklóricos y encuentros de poetas, entre discos y libros) sino que en la definición de su «competencia» el reconocimiento literario era un elemento importante. Entre estos poetas se destacaron otros nombres, como los de Jaime Dávalos (hijo de Juan Carlos Dávalos, a quien ya nombré como uno de los representantes de la corriente nativista), César Perdiguero, Hamlet Lima Quintana, León Benarós y el propio Félix Luna, que aportarían a la creación de un lenguaje poético novedoso en el folklore, alejado de elementos «folklóricos», «gauchescos», «regionalistas» o «esencialistas» que constituían el lenguaje dominante en el paradigma clásico. Y esta innovación guarda relación con la condición de intelectuales de estos artistas, en la medida que buena parte de su propuesta consistía en introducir en las letras de las canciones, estrategias discursivas propias de la poesía «culta» posterior a las vanguardias. De ahí también que, progresivamente, se fueran posicionando en el campo con una identidad específica que les permitió distinguirse. Se trataba de «poetas», no de recopiladores ni de intérpretes, que ocuparían a su vez posiciones diferenciadas.

De hecho, la mayoría de estos poetas suelen ser considerados parte de la «generación del '40», junto a Edgard Bayley, Enrique Molina y Juan L. Ortiz, entre otros. Estos poetas encontraron algunas condiciones favorables para el desarrollo de su actividad en el campo del folklore. Por una parte, más allá de sus aportes innovadores, su producción tenía dos características que la hacían compatible con el paradigma clásico: temáticamente eran poetas de la tierra con la mirada puesta en la naturaleza y su relación con el hombre (Giordano, 1968); y en buena medida mantenían un tono elegíaco relacionado de diversas maneras con el tópico del pago como sede de valores. Por otra parte, desde el proyecto primero esbozado por Rafael Obligado y Joaquín V. González, y formulado posteriormente, principalmente por Ricardo Rojas, la idea de un arte «nativo» se fundaba en las «tradiciones» americanas, pero también en los aportes de la civilización europea, que debían contribuir a «dignificar» el arte nacional. De modo que la idea de incorporar los hallazgos formales de la poesía culta no era del todo ajena a los cultores del «nativismo» literario ni, claro está, al paradigma clásico del folklore.

Pero lo importante es que este lenguaje novedoso tuvo aceptación, sus canciones fueron grabadas por artistas prestigiosos en el campo (Los Chalchaleros, Los Fronterizos, etc.) y convivió con formas más «tradicionales» en el sentido del paradigma clásico. Por ese motivo se puede decir que se fue afianzando un cambio en las condiciones de enunciabilidad dentro del campo, en la medida en que se volvieron pensables nuevas estrategias discursivas y formas de enunciación.

Este nuevo lenguaje poético se aleja en varios aspectos de la lengua del folklore propia del paradigma clásico. Señalaré algunas de esas diferencias teniendo en cuenta los textos de Dávalos que aparecen en «Coronación del folklore». Por un lado, si bien se incorporan aquí y allá algunos modismos

regionales, no está anclado léxicamente ni en el regionalismo ni en la lengua literaria del gaucho. Obras como «Tonada del viejo amor» o «El Paraná en una zamba» prescinden completamente del léxico gauchesco o regional. Además, en estas canciones tampoco hay una correspondencia directa entre los procedimientos de espacialización y la procedencia regional del género. La tonada es un género cuyano, sin embargo, el yo lírico que recuerda el amor perdido se ubica en un ámbito de referencias marinas:

Y nunca te he de olvidar
En la arena me escribías
El viento lo fue borrando
Y estoy más solo mirando el mar

En «El Paraná en una zamba» el desplazamiento está ya en el propio título. El río, objeto de descripción y exaltación poética aparece en una zamba, género norteño, y no en un chamamé, rasguido doble o cualquier otro género litoraleño. Solo en la «Cueca del arenal» hay una correspondencia entre el género y un yo lírico que se define como sanjuanino y describe los complejos efectos del vino patero.

Del mismo modo, los procedimientos metafóricos y comparativos no se fundan en los tradicionales elementos de la vida del gaucho: el caballo, las tareas de la ganadería, el rancho, etc. Incluso cuando hagan referencia a la vida agrícola, las metáforas apuntan más a lo sensorial y a la plasticidad de las relaciones que generan analogías entre los elementos. Tomo dos ejemplos. En la tercera estrofa de «El Paraná en una zamba» se escucha: «En campos de lino recobrarás/ el cielo que buscas en la extensión». En este caso, la metáfora se funda en el color celeste de la flor de lino. Pero en la organización general del texto esto es una recurrencia de la relación, planteada en la primera estrofa entre cielo y agua, cuando se nombraba al río como «brazo de la luna», y a su vez forma parte de una estructura más general de relaciones entre los elementos (tierra, agua, fuego, aire) y el trabajo humano. En «Rosa de los vientos» escuchamos:

La vida es solo un instante
y un beso la eternidad,
por eso dame en tu boca
la rosa caliente de tu mocedad.

Al tema clásico de la fugacidad de la vida se le opone aquí un juego complejo de alusiones metonímicas a la relación amorosa como aquello que haría posible la salida de esa fugacidad (beso/relación amorosa, boca/cuerpo amado). Aquí, además, la relación amorosa está aludida con una metáfora de fuerte sensualidad (la rosa caliente de tu mocedad), que aparece también en otros tropos, como esta comparación de «Tonada de un viejo amor»: «se

abrió tu boca en el beso/ como un damasco lleno de miel». Este componente de sensualidad es, tal como lo señala Ricardo Kaliman (2005), una diferencia importante con las canciones de temática amorosa propias del paradigma clásico, ancladas en una moral del recato y el pudor.

Lo que me interesa destacar es que el lenguaje de esta poesía, si bien sigue tomando como objeto la temática amorosa; si bien sigue teniendo un anclaje en los espacios regionales, en la vinculación del hombre con la naturaleza, etc., utiliza los procedimientos de la tradición «erudita» de la poesía, que se caracterizan entre otras cosas, por la complejidad y la búsqueda de la sorpresa y la originalidad. Diego Fischerman (2004), para quien la «invención del folklore» fue obra tanto de los músicos como de los poetas, dice que la «Canción del jangadero» de Falú y Dávalos es «una letra tan sofisticada y alejada de lo tradicional que, hablando de una jangada (...) decía: “el peso de la sombra derrumbada”» (Fischerman, 2004:113).¹⁵

En los discos que estoy analizando, tal como ocurre con la música y el diseño de las portadas, también hay una síntesis entre elementos verbales populares y cultos, con un predominio de los últimos. Y esto resulta comprensible en el marco de la estrategia general de jerarquización y reconocimiento, es decir de «universalización» del folklore. Pero, además, resulta explicable teniendo en cuenta el sistema de relaciones específico del campo del folklore y el lugar que ocupaban los artistas. Como ya dije, la relación de Falú con el núcleo de los intelectuales (muchos de ellos poetas) de Salta era una parte importante de su capital social. De hecho, su asociación compositiva con algunos de ellos, principalmente con Jaime Dávalos, había tenido importancia en el reconocimiento de su propuesta, en la que la sofisticación poética se sumaba a la sofisticación musical. Los Fronterizos, como ellos mismos decían, tenían en cuenta a estos autores en la formación de su repertorio, y trabajaron con algunos de ellos (Castilla, por ejemplo) en la radio, y a eso debían parte de su reconocimiento. Esta asociación hacía a su «competencia» en la medida en que en el campo esa «sofisticación» era

15 Esa sofisticación plantea nuevamente el problema de la «representación» de lo popular, un tema de vieja data en la cultura argentina y vinculado con el desarrollo del campo del folklore como he mostrado en relación con las disputas por la apropiación del gaucho. Pero es una cuestión que genera disputas. Carlos Juárez Aldazábal (2006) en su tesis sobre el Dúo Salteño se plantea ese problema, y reivindica la discografía del Dúo Salteño, particularmente cuando trabaja con textos de Manuel J. Castilla, en función de su manera de representar las subjetividades populares en el marco de la conflictividad social y las relaciones de dominación, sin renunciar a la complejidad poética. En una posición radicalmente opuesta, Rubén Pérez Bugallo (1996) impugna todo el movimiento al que llama «nativismo». Según este autor, ese movimiento no podía considerarse de «proyección folklórica» porque no partía de ningún folklore, sino que intentaba adueñarse del nombre y sustituir su contenido. Se trataría de «un “folklore” despojado de rusticidades conflictivas, purificado, inocuo, inofensivo y aderezado con enigmáticos giros metafóricos que de algún modo resultaran gratificantes (...) a los incondicionales cultores urbanos del snobismo pasajero» (Pérez Bugallo, 1996:137).

un elemento legitimador. En *Coronación del Folklore* puede decirse que, así como musicalmente predominan la técnica erudita del piano y la guitarra, desde el punto de vista textual predomina la sofisticación de Jaime Dávalos autor de las letras de «Tonada del viejo amor», «El Paraná en una zamba», «Rosa de los vientos» y «Cueca del arenal».

Ariel Ramírez, por su parte, también aportó relaciones importantes, fundamentalmente en la *Misa Criolla*. Según la revista *Folklore*, el Padre Catena, asesor de liturgia para América Latina, era su amigo desde la infancia. Pero también tenía otras amistades en la curia, como el Padre Alejandro Mayol. Ambos curas estaban involucrados con el proceso de renovación que implicó el *Concilio Vaticano II*, y su apoyo a la iniciativa de Ramírez puede leerse en ese marco. Por eso no solo asesoraron a Ramírez con los textos de la *Misa Criolla*, sino que también aportaron los fundamentos filosóficos en el sobre interno. Por su parte, Félix Luna, que había trabajado antes con el músico, era un intelectual ya reconocido antes de la fecha de producción de estos discos. Investigador y catedrático de la Universidad de Buenos Aires, estaba ya vinculado con el campo del folklore, y había estudiado guitarra y danzas con Los Hermanos Ábalos (Portorrico, 1997). Como historiador y conocedor de los géneros del folklore, estaba en condiciones de trabajar en los acentos regionales que pedía *Navidad Nuestra* sin perder de vista el contenido «universal» que debía expresar.

LEGITIMACIÓN Y MERCADO

Puede decirse, entonces, que el éxito del proyecto universalizador de estas obras descansa en el prestigio de los músicos y poetas que participaron, en el efecto legitimador de los aportes musicales y textuales pertenecientes a la cultura «erudita», y en una estrategia de puesta en valor que estaba incluida en el espacio de posibles del propio campo del folklore y que resultaba razonable habida cuenta de la posición de los artistas. Pero esa estrategia funcionó también por el impulso del sello grabador. El propio director artístico de Philips, Sr. Américo Bellotto formó parte del proyecto de *Coronación del folklore* desde el principio, según informa el sobre interno. Pero se dice más, esta búsqueda de legitimación del género formaba parte de la política de la empresa, que ya había tenido otros intentos. El mismo texto informa que tiempo antes se había lanzado el disco *Folklore para todos*, un intento de la discográfica de promocionar a todos sus artistas. Por eso el director artístico participa en la elaboración del plan, busca horarios para los estudios, apoya la iniciativa. Y la compañía realiza una inversión importante en el cuidado de los detalles: grabación, promoción, diseño de la tapa, etc. de ahí que el crítico de *Folklore* resaltara el trabajo conjunto de los artistas y la empresa. Pero Philips era una empresa multinacional, y si invirtió tanto

en estos artistas es porque tenía en ellos un interés y una esperanza de comercialización que trascendiera los límites nacionales. Ya había tenido buenas experiencias antes con Los Fronterizos y Falú. Por eso apuesta al proyecto de *Coronación...* y contribuye a la representación de un momento trascendente para el folklore. Pero ese interés se nota con más claridad en relación con la *Misa Criolla*. Según la crónica aparecida en *Folklore*, una vez que los directivos de Philips supieron que estaba trabajando en la obra, pero que no avanzaba por falta de tiempo, lo comunicaron a la casa central:

Dos semanas más tarde Ariel Ramírez recibe un llamado de Philips. La casa central, en Holanda urge para que se haga la «Misa Criolla». Asegura que el tema interesa mucho en Europa. «Hagan cualquier cosa, pero es imprescindible que Ariel Ramírez componga su misa y la grave antes de mediados de octubre». (*Folklore* Nº 82, diciembre de 1964, p. 20)

Como se advierte, había una confluencia de intereses. En la obra pueden percibirse estrategias de universalización en las que coinciden el interés de los artistas por consagrarse modificando al mismo tiempo (hasta cierto punto) las reglas de valoración de las propuestas en el campo del folklore. Y esa modificación se pensaba como una legitimación universal del propio campo. Y esa legitimación coincidía con el interés de la compañía, habida cuenta del interés europeo, que veía la posibilidad de colocar el producto en un mercado universal.¹⁶

¹⁶ Eso explica que la obra fuera lanzada simultáneamente en Argentina, Alemania, Holanda, Estados Unidos, Uruguay y Brasil.

5 Crisis del paradigma clásico: *el Movimiento Nuevo Cancionero*

Según lo desarrollado en los capítulos anteriores, el paradigma clásico del folklore ya estaba formado en sus rasgos fundamentales hacia mediados del siglo xx. A fines de los '50 y principios de los '60, el campo conoce un período de expansión y afianzamiento, conocido como el «boom» del folklore. En ese marco se produjo, hacia mediados de la década del 60, la emergencia de una serie de manifestaciones musicales que introdujeron una tensión en el campo, en la medida en que sus propuestas estéticas y sus tomas de posición políticas cuestionaron algunos aspectos centrales del paradigma de producción dominante. El propósito de este capítulo es analizar algunas características de esas estéticas emergentes y proponer una hipótesis explicativa sobre su emergencia.

La creación de los grandes festivales de folklore (Cosquín, Jesús María, Baradero) a inicios de los '60, muestra el afianzamiento y desarrollo que venía teniendo el campo en tres aspectos. Por un lado, un crecimiento cuantitativo tanto en la producción como en el consumo. Este fenómeno, conocido como el «boom» del folklore,¹ se manifestó de diferentes maneras: en las cifras de ventas, en el interés de los sellos grabadores, en la proliferación de programas de radio, en la presencia de los artistas consagrados en la televisión, en la atención de la prensa, etc. El hecho mismo del éxito de los festivales, principalmente el de Cosquín, muestra la existencia de un público que seguía el fenómeno. Pero también muestra el interés de distintos sectores, como la industria discográfica y los auspiciantes de radio y televisión, e incluso del Estado, en el afianzamiento del folklore. De hecho, con fecha 28 de febrero de 1963, mediante el decreto ley 1547, el presidente en ejercicio, José María Guido, instituyó la semana Nacional del Folklore en la última semana de enero de cada año y estableció como sede de la celebración la ciudad de Cosquín (Molina, 1985). Por otro lado, ya se había afianzado el paradigma clásico y, por lo tanto, ya estaban desarrollados los criterios que permitían juzgar la legitimidad de las producciones e incluso su pertenencia al campo, una de cuyas consecuencias es la proliferación, desde el comienzo de la década, de nuevos artistas que desplegaron su producción en el marco de las estéticas dominantes: tal es el caso de Los Nombreadores, Los Tucu Tucu, Jorge Cafrune, Ramona Galarza, Los Cantores del Alba, y muchos otros. A la vez se habían creado y afianzado los

1 Para un análisis más profundo del fenómeno del «boom», ver Gravano (1985).

espacios característicos de difusión y reproducción de esas reglas, como la revista *Folklore*, que apareció en julio de 1961 y fue dirigida, entre otros, por Félix Luna y Julio Márbiz, y los innumerables ateneos, centros tradicionalistas, peñas y programas de radio y televisión que se desarrollaron desde los '50.

Sin embargo, hay un tercer aspecto del desarrollo del campo que es necesario considerar. El crecimiento y el afianzamiento del que vengo hablando *generaron las condiciones para su diferenciación interna*. Durante todo el proceso de su constitución el campo del folklore fue relativamente homogéneo.² La mayor fuente de diversidad era el origen regional de los distintos géneros, pero como ya he señalado, esa diferencia tendía a neutralizarse en las estrategias de legitimación que los «nacionaliza» y los hace parte de una misma tradición selectiva. En la década del 60 comienza un proceso de diferenciación de otra naturaleza. Por una parte, el trabajo compositivo de músicos como Ariel Ramírez y Eduardo Falú produjo un efecto de expansión de los límites del paradigma clásico. Sin cuestionar ninguno de los supuestos fundamentales del paradigma, estos artistas introdujeron elementos musicales provenientes de la música «erudita» creando un nuevo sonido en el folklore. El éxito alcanzado y el reconocimiento de la crítica crearon condiciones favorables a la innovación y la búsqueda de nuevos lenguajes, lo que tuvo su efecto de «coronación», como quedó explicado en el capítulo anterior. Además, el éxito relativo del folklore en general y su difusión masiva crearon las condiciones para que muchos músicos jóvenes, algunos de ellos provenientes de otros campos de producción (la música coral, la literatura, la música «joven») desarrollaran un interés por la música folklórica e intentaran ingresar al campo. Como recién llegados, estos músicos debieron desarrollar estrategias para alcanzar el reconocimiento de sus propuestas estéticas. En algunos casos, la estrategia sería la imitación de modelos exitosos o, más sencillamente, la sujeción a las reglas del paradigma vigente. Pero en otros casos, desarrollaron estrategias de diferenciación que en más de un aspecto pusieron en crisis las reglas de producción vigentes, es decir, el paradigma clásico. Específicamente analizaré aquí la emergencia del Movimiento Nuevo Cancionero, las adhesiones que generó y la tensión que introdujo en el campo del folklore.

UN MANIFIESTO EN EL FOLKLORE

Lo primero que quisiera destacar en cuanto a la emergencia del Movimiento Nuevo Cancionero, es la forma que tomó su irrupción en el espacio público: el «Manifiesto». Firmado, entre otros, por Tito Francia, Oscar Matus, Armando

2 Lo que no implica de ninguna manera que no hubiera competencia y luchas por la legitimidad, como dejé sentado en los capítulos anteriores.

Tejada Gómez y Mercedes Sosa, el manifiesto se dio a conocer en febrero de 1963 y marcó la aparición pública de estos artistas que reclamaron un lugar en el campo del folklore y determinaron a su vez un nuevo tipo de identidad.³ No se trataba de un conjunto de artistas dedicado al mismo tipo de música regional, ni de una «compañía» como la que había constituido Ariel Ramírez, sino de lo que Raymond Williams entiende por una «formación», es decir, un agrupamiento consciente de artistas que impulsan un proyecto estético, ético y político común, y que lo expresan públicamente de un modo conjunto, más allá de sus producciones individuales (Williams, 1980). Si bien es cierto que la publicación de manifiestos de escuelas o movimientos ha sido una estrategia característica del arte moderno en cualquiera de sus ramas, particularmente en el caso de las vanguardias, tomar la palabra públicamente mediante este género discursivo constituía una estrategia novedosa para la toma de posición en el campo del folklore, hasta ese momento con escasa diferenciación interna. Precisamente, lo nuevo y radical de esta estrategia consiste en que el manifiesto, como género, implica la construcción de una genealogía y el anuncio de un proyecto. En el caso del Nuevo Cancionero, genealogía y proyecto, sin presentarse como una ruptura global con el paradigma clásico del folklore, muestran zonas de fuerte conflicto. Trataré estos aspectos en forma separada.

Genealogía

A diferencia de la «tradición» como se entendía en el paradigma clásico, el Nuevo Cancionero, sin renegar de las raíces, ponía su acento en la «novedad» y la «renovación». De ahí que en lugar de señalar como origen del movimiento a la «tradición» que se vincula con un pasado idealizado, premoderno y portador de valores esenciales, el Nuevo Cancionero tomó dos figuras específicas, con mucha legitimidad en el campo, para erigirlas en «padres textuales»: Buenaventura Luna y Atahualpa Yupanqui. Si bien en el texto se reconoce la tarea de otros agentes que realizaron valiosos aportes en la recopilación y difusión de la canción vernácula, se señala también el estancamiento que produjo esa actitud de mera recopilación:

Pero fue la fijación en ese estado lo que degeneró en un *folklorismo de tarjeta postal* cuyos remanentes aún padecemos, sin vida ni vigencia para el *hombre que construía el país y modificaba día a día su realidad*. Es con Buenaventura Luna en

3 El manifiesto, redactado por Armando Tejada Gómez, fue publicado en el diario «Los Andes», cuyo jefe de Artes y Espectáculos era Antonio Di Benedetto, el 11 de febrero de 1963. Ese mismo día el Movimiento fue presentado en el salón del Círculo de Periodistas. Además de los firmantes, a partir de entonces adhirieron a los postulados del Nuevo Cancionero Víctor Heredia, Marian Farías Gómez, Ramón Ayala, Los Trovadores, el Cuarteto Zupay, el Dúo Salteño, Horacio Guarany, Hamlet Lima Quintana, entre otros (Braceli, 2003).

lo literario y Atahualpa Yupanqui en lo literario y musical, con quienes se inicia un *empuje renovador* que amplía su contenido sin resentir la raíz autóctona.⁴

El folklore, por mantenerse en esa etapa «tradicionalista» y «recopilativa», había degenerado en «folklorismo». Como puede apreciarse, el concepto mismo de «tradicición» se presenta con un matiz disfórico, y se lo opone a la capacidad de «renovación», competencia específica que posiciona a Yupanqui y Luna como «padres textuales» del movimiento. La renovación, presentada eufóricamente, se inscribe en una línea de oposición del pasado y el presente, en la que el segundo ya no es presentado como degeneración y pérdida de valores originarios, sino como resultado de las transformaciones en la realidad que realiza el «hombre». Lejos de una visión inmovilista que ata los valores al pasado y que presenta toda transformación como amenaza, se presenta aquí al hombre como sujeto activo que construye y modifica la realidad. Y esa modificación, positiva, debía ser acompañada por una renovación estética. Por eso la renovación literaria y musical de los pioneros había iniciado una nueva etapa en la canción popular y había abierto un camino para los artistas jóvenes: «A ese hallazgo se sumará luego el aporte de músicos, poetas e intérpretes de las *nuevas generaciones* que, urgidos por desarrollar esa veta de la sensibilidad popular han protagonizado el resurgimiento actual».

El presente, entonces, se representa eufóricamente como momento de resurgimiento de la música popular nativa, en el que las nuevas generaciones son protagonistas. Esa representación forma parte de una estrategia discursiva que apunta también a la imposición de una interpretación del «boom» del folklore, y al posicionamiento del Nuevo Cancionero como representante legítimo: «hay quienes se inclinan por considerar este resurgimiento como una moda... Nosotros afirmamos que este resurgimiento de la música popular nativa no es un hecho circunstancial, sino una *toma de conciencia del pueblo argentino*». Esa toma de conciencia, acción estratégica de adquisición de una competencia del orden del saber por parte de un sujeto colectivo que ya no es la «nación» sino el «pueblo argentino», se inscribe en un relato mayor construido por el manifiesto: «La búsqueda de una música nacional de contenido popular, ha sido y es uno de los más caros objetivos del pueblo argentino». El «pueblo argentino», entonces, es el sujeto de una larga búsqueda, de la que los artistas populares han sido parte y que ha tenido avances y retrocesos. El tango ha sido uno de los hallazgos en esa búsqueda del colectivo pueblo/artistas:

En la búsqueda de su expresión, el artista popular adoptó y recreó los ritmos y melodías que, por su contenido y su forma, se adaptan más totalmente al gusto y los sentimientos del pueblo. Esa interrelación entre el artista creador

4 El texto completo del manifiesto lo tomé de la página oficial de Mercedes Sosa: <http://www.mercedessosa.com.ar> Todas las citas provienen de allí.

y el pueblo destinatario de sus obras dio nacimiento al tango que, penetrado de la circunstancia viva de las masas, sería desde entonces la canción popular por definición.

Sin embargo, el hallazgo del tango y su éxito comercial, según este relato, habían dado lugar a un conflicto en la medida en que se había relegado al interior y a su música, y se había vaciado de contenido al propio tango por acción de un antisujeto que alimentaba oscuros intereses:

Es que el tango, merced a su buena suerte, *ya había caído del ángel popular a las manos de los mercaderes* y era divisa fuerte para la exportación turística. Fue entonces cuando lo condenaron a repetirse a sí mismo, hasta estereotipar un país de tarjeta postal, farolito mediante, ajeno a la sangre y el destino de su gente.

El verdadero artista popular, entonces, enfrentaba un doble enemigo: por un lado, un pasado, una «tradición» asfixiante en la medida en que no permitía dar cuenta de las transformaciones que «el hombre» produce en la realidad y, por otro, los «mercaderes» que condenaban a la música al estereotipo en función de sus intereses comerciales. Es decir, por un lado, el «folklorismo» tradicionalista y, por el otro, la industria cultural.

Es en el marco de este relato donde cobra sentido la afirmación del «boom» del folklore como «toma de conciencia». La transformación de la realidad, el auge industrial y las migraciones internas, habían hecho que el interior y Buenos Aires se reencontraran y que resurgiera la música del interior. Por eso se afirma que «el auge de la música folklórica es un signo de la madurez que el argentino ha logrado en el conocimiento del país real» y, metafóricamente, «el pueblo del interior ha realizado ya la tercera fundación de Buenos Aires, esta vez desde adentro».

Pero esa nueva fundación no tenía un carácter meramente cultural, sino que se inscribía en un cambio político de dimensiones históricas: «la conciencia de ese ser en el país es irreversible y sus implicancias más profundas, de las que el cancionero nativo es solo su forma más visible, informarán y conformarán en adelante su destino histórico». Esto es, más allá de la toma de posición estética, explícita a lo largo de todo el manifiesto, puede apreciarse otro registro discursivo que podría definirse como una toma de posición política. Dicho registro se hace visible en los distintos componentes del relato que estoy reconstruyendo: la lucha del pueblo con los mercaderes, la transformación de las condiciones materiales por acción del hombre, la toma de conciencia a partir de las transformaciones, el arte popular como expresión de esa toma de conciencia.⁵ En ese marco los integrantes del Nuevo

5 Quisiera hacer notar la distancia ideológica que hay entre este relato y el que construye el paradigma clásico. Esto se puede observar en los comentarios de Ricardo Rojas a la

Cancionero podían no solo definir su identidad en el colectivo como «artistas populares», herederos de la «renovación» iniciada por Luna y Yupanqui,⁶ sino también presentarse como destinatarios de una misión, de un propósito que se integra perfectamente al relato global: «que no le escamoteen ni al artista ni a su pueblo esta toma de conciencia, es lo que se propone el Nuevo Cancionero». Este trazaba una genealogía mediante la cual se construía un lugar de enunciación, se auto legitimaba, definía sus adversarios, y esbozaba un proyecto colectivo en el que se enlazaban lo estético y lo político.

Proyecto

La construcción de una genealogía es un aspecto central de la toma de posición presentada en el manifiesto del Nuevo Cancionero, pero no la agota. También se esboza allí un proyecto que enuncia los principios estético-ideológicos a partir de los cuales se construye el nosotros identitario. En función de la profundidad del análisis, para exponer esos principios no me basaré solo en el manifiesto, sino también en los discos producidos en esos años por algunos de los artistas que adhirieron al Movimiento, tanto en las canciones que los integran como en los paratextos específicos. En estas producciones los principios enunciados en el manifiesto operan como estrategias discursivas que son al mismo tiempo toma de posición, procedimiento de auto legitimación y ruptura con el paradigma clásico. En el centro de esos principios y estrategias se encuentra la oposición «tradición» vs. «renovación» que aparece en el manifiesto como definición del Nuevo Cancionero:

El Nuevo Cancionero es un movimiento literario-musical dentro del ámbito de la música popular argentina. No nace por oposición a ninguna manifestación artística popular, sino como consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo y es su intención defender y profundizar ese desarrollo. Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos. Aspira a renovar en forma y contenido nuestra música para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy. (Bastardillas mías)

presentación de la compañía de Andrés Chazarreta que mencionaba más arriba. En aquel texto Rojas afirmaba que al señor Chazarreta «la República debe la recolección de estas músicas populares y la tentativa de *trasplantar el repertorio estético de nuestros campos a la escena teatral de las ciudades*, Obra tan meritoria, de enorme trascendencia para la *nacionalidad*, merece el apoyo del pueblo, de cuyo espíritu vienen esas creaciones, y de las *clases ilustradas, de cuya previsión depende el porvenir de la patria*» (Rojas, 1921).

- 6 La presencia de estos nombres en la construcción de la genealogía del Nuevo Cancionero cobra una nueva dimensión. Buenaventura Luna, fundador de la Tropilla de Huachi Pampa, fue una clave en la renovación del folklore de Cuyo. Atahualpa Yupanqui no solo es un renovador, sino que es un antecedente importante en los posicionamientos políticos que serían medulares para la propuesta del Movimiento.

Se presentan, entonces, tres principios que permiten entender el proyecto del Nuevo Cancionero: en primer lugar, una raíz popular que se reivindica, puesto que el nosotros identitario se construye en el marco de un proyecto popular del que los artistas forman parte. En segundo lugar, se reclama un lugar de intervención específicamente artístico. De ahí la insistencia en la renovación, en la asimilación de «todas las formas modernas de expresión» y en la «libertad» del artista, todo esto en oposición a la sujeción a las reglas tradicionales en la que descansaba la identidad en el paradigma clásico. En tercer lugar, se propone una construcción identitaria no anclada en un pasado idealizado sino en el presente del país y del pueblo. A partir de estos tres principios se despliegan un conjunto de estrategias observables en los discos. Sin pretender ser exhaustivo, analizaré algunas de ellas:

- a) En el paradigma clásico, la representación de los paisajes y las costumbres de las diferentes regiones se vinculaban a un pasado idealizado y portador de valores. En ese sentido las canciones hacían referencia a las «tradiciones» y construían la identidad. Frente a ese predominio de los paisajes y las costumbres, el Nuevo Cancionero recupera al «hombre», y más específicamente se recupera al «hombre contemporáneo» como sujeto central. Tomemos algunos ejemplos.

En 1965, y en forma independiente, Oscar Matus editó el primer disco de Mercedes Sosa. Se tituló *Canciones con fundamento* y constituyó una fuerte toma de posición, además del lanzamiento de una figura que sería central en el movimiento. En la contratapa aparece un texto de Armando Tejada Gómez que presenta a la cantante como integrante del Nuevo Cancionero y define: «esta obra no es solo un disco: es un testimonio». Y más adelante: «sus canciones *documentan la Argentina interior. El Paisaje con el hombre adentro. El hombre con la vida adentro. El trabajo, el dolor, la rebelde esperanza y la altamente desmesurada alegría de vivir*». Pero además se anuncia que el disco desdeña «el costumbrismo fácil y el *pintoresquismo folklórico* de tarjeta postal» (Bastardillas mías). ¿Cómo se lleva a la práctica esta propuesta que reproduce la del manifiesto? Por un lado, la selección de las canciones que integran el disco constituye en sí misma una estrategia que contribuye a construir un enunciador identificado con el movimiento. De los doce temas que integran el disco, seis pertenecen a la dupla Matus-Tejada Gómez, tres a Ramón Ayala, y solo tres a compositores que no forman parte del Nuevo Cancionero (Hermanos Núñez, Ariel Ramírez y Aníbal Sampayo). Pero más allá de la selección de autores, basta repasar los nombres de las canciones para observar el lugar adjudicado al «hombre» en las composiciones:

Zamba del riego (Matus-T. Gómez), El cachapecero (Ramón Ayala),⁷ La de los humildes (Matus-T. Gómez), El cosechero (Ramón Ayala), Los inundados (Ariel Ramírez-G. Aizemberg), La zafretera (Matus-T. Gómez), etc. Veamos algunos fragmentos:

Se va tu caudal por el valle labrador
Y al amanecer sale a padecer
La pena del surco ajeno
Verano y rigor, va de sol a sol
La sombra del vendimiador

(Zamba del riego)

Zambita para que canten
Los humildes de mi pago
Si hay que esperar la esperanza
Más vale esperar cantando

(La de los humildes)

Rumbo a la cosecha cosechero yo seré
Y entre copos blancos mi esperanza cantaré
Con manos curtidas dejaré en el algodón
Mi corazón

(El cosechero)

Se trata, pues, de presentar la realidad del país interior. Pero en los paisajes se pone al hombre que trabaja, a los oficios del hombre del interior, no los correspondientes a un pasado idealizado, sino a un presente real y conflictivo.

Otro ejemplo interesante es el segundo volumen de *Folklore sin mirar atrás*, del cuarteto vocal Zupay. El disco fue publicado por el sello Trova en 1968. En la contratapa, Miguel Smirnoff incorpora una nueva categoría para pensar esta propuesta estética: «escuchando las grabaciones efectuadas en la década del cincuenta, y comparándolas con las recientes de los *conjuntos de vanguardia*, surge enseguida la diferencia motivada por una *evolución* tanto interior como exterior» (Bastardillas mías). La

7 En la selva misionera se llama «cachapecero» a quien conduce el cachapé, carro tirado por bueyes con el que se arrastran los troncos desde los obrajes hasta la orilla del río, para enviarlo corriente abajo en la jangada. Si bien en la actualidad esta práctica es poco común, estaba todavía muy extendida en los '60.

idea de una vanguardia, sujeto de un hacer transformador, resulta por sí misma una ruptura con el paradigma clásico. Sin embargo, ese hacer transformador consiste en una «evolución» que recupera las raíces, pero las supera, para poder dar cuenta del hombre contemporáneo:

¿y si cantamos temas de actualidad, cambiando el rancho y la «china» por un canto de amor a nuestra tierra, donde está surgiendo el ser argentino contemporáneo? lo tradicional no refleja al individuo que vive en Buenos Aires o Córdoba, tiene un auto que teóricamente viaja a 240 Km. por hora, (...) y está al día con el mundo en libros, teatro y cine.

La selección de las canciones y sus autores, nuevamente es una estrategia clave en este planteo. Atahualpa Yupanqui, los hermanos Díaz, Homero Manzi, pero también María Elena Walsh y los hermanos García Caffi (integrantes del cuarteto). También se puede observar este acercamiento al hombre contemporáneo en la elección de géneros no tradicionales como la balada («Balada para mi tierra»), en la incorporación de instrumentos modernos, en las temáticas contemporáneas como la de los ancianos desalojados («Por un viejo muerto»), y en el mismo título del disco *Folklore sin mirar atrás*.

- b) Pero no se trataba solo de representar al hombre contemporáneo y de valorizar el presente. En el paradigma clásico, según lo expuesto más arriba, se operaba un borramiento de las contradicciones sociales en función de la construcción de un «nosotros» nacional, anclado en un pasado que se concebía como sede de valores. Frente a esto el Nuevo Cancionero apelaba a la representación de ese hombre contemporáneo en el marco de relaciones de explotación, injusticia, violencia y marginalidad. Ya no se trataba de una imagen idealizada, cristalización de ciertos valores canónicos (autenticidad, generosidad, lealtad, coraje, amor a la patria, etc.), sino de un hombre que sufre en relaciones sociales injustas. Es interesante observar, para establecer un contraste, la representación del «hombre» en algunas canciones muy conocidas y compuestas dentro de las reglas del paradigma clásico. En «Paisaje de Catamarca», de Polo Giménez, por ejemplo, el enunciador construye un punto de vista que se instala «afuera» y «arriba» del objeto representado:

Desde la cuesta del portezuelo
Mirando abajo *parece un sueño*
Un pueblito aquí, otro más allá
Y un camino largo que baja y se pierde

El paisaje, completamente idealizado (parece un sueño) se vuelve objeto de la mirada, y el elemento humano se integra armónicamente al paisaje:

«Hay un ranchito sombreado de higueras», «Y ya en la villa del Portezuelo/
con sus costumbres tan provincianas», «Una chinita barriendo el patio». Todo forma parte de una imagen paradisíaca que extasía la mirada del observador. Este esquema se repite en muchas canciones, y suele incorporar la nostalgia como elemento central que refuerza esa integración armónica del hombre al paisaje en el recuerdo del pago perdido:

Piquillín y chañar
Montes de algarrobales
Verdes tunales
Y un canto en la noche hey de extrañar

(«Zamba de mi pago» de Los Hermanos Ábalos)

E incluso se llegan a representar como armónicas y felices relaciones de explotación «naturalizadas» como las existentes entre los géneros:

Veo a mi tata contento y feliz
Pitando un chala y meta matiar
Mientras mi mama, dele trajinar,
Secando va sus santas manos con el delantal

(«Del tiempo i' mama» de Rodolfo Giménez)

En el último ejemplo se reproduce de un modo exacto la imagen del teatro Politeama que había fascinado a Ricardo Rojas, con la anciana hacendosa, símbolo del hogar, trabajando con el mortero al costado de la pista de baile.

La relación del hombre con el hombre, y del hombre con el paisaje, varía radicalmente en el Nuevo Cancionero. El paisaje no perdía su magia, pero se trataba ahora de una naturaleza casi siempre hostil con la que el hombre se enfrenta en un trabajo esforzado y peligroso:

Lenta mortaja de luna
Sobre el cachapé
Muerto el gigante del monte
en su viaje final...

Cuelga una víbora enroscada
por el techo vegetal
en el peligro del pantano
las pezuñas en tropel

(«El cachapepero» de Ramón Ayala)

Y al amanecer sale a padecer
La pena del surco ajeno
Verano y rigor, va de sol a sol
La sombra del vendimiador.

(«Zamba del riego» Matus – T. Gómez)

El hombre, entonces, aparece representado en los roles temáticos específicos vinculados al trabajo rural y a las formas de explotación que implica la producción agraria. En este sentido el Nuevo Cancionero retoma la tradición del Yupanqui de «La pobrecita» y «El Arriero», tradición que el propio Atahualpa estaba recreando en 1965 con «El payador perseguido». El rancho, las selvas, los ríos y desiertos ya no eran mero paisaje, sino escenarios en los que se manifestaba la miseria, la marginalidad y la explotación. Véase este ejemplo, tomado de la «Zamba del chaguanco», de Antonio Nella Castro e Hilda Herrera, grabada por Mercedes Sosa en su disco «Hermano» de 1966:

Pobre Juan, sombra del monte
Rumbo animal del Bermejo
Para vivir como vives
Mejor no morir de viejo

Sin embargo, no se trataba solamente de mostrar las miserias y la explotación del hombre del interior. Al final del Manifiesto se puede leer que el Nuevo Cancionero:

Afirma que el arte, como la vida, debe estar en permanente transformación y por eso busca integrar el cancionero popular al desarrollo creador del pueblo todo para acompañarlo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas. (Bastardillas mías)

Además de la alusión a la identificación del arte y la vida, tan cara a las vanguardias desde el dadaísmo, se expresa la conciencia de pertenencia a un proyecto popular que está ligado a un «destino», por lo que ingresa a las canciones un sentido muy poderoso que vincula el trabajo del pueblo con la «esperanza» y la «lucha». Con lo cual ya no se trataba solo de un distanciamiento con el pasado y un fuerte anclaje en el presente, sino que se anticipaba un programa narrativo virtual que involucraba a todo el colectivo y lo proyectaba al futuro. Así, en la «zamba del riego», el río, que hace posible el trabajo agrícola, ha regado «El sueño de mis abuelos», pero también simboliza la esperanza de un futuro mejor:

Solar regador, algún día bajarás
Trayendo en tu voz de menta y cedrón
Tonadas del vino nuevo
Y entonces te irás conmigo a cantar
Cogollos de amor y de paz

Como se puede ver, además, en las letras de Tejada Gómez, el canto, viene unido a, y de algún modo es generador de esa esperanza. Esto resulta crucial en los autores del Nuevo Cancionero, puesto que la tematización del canto, de los espacios sociales específicos de su realización, del oficio de cantor, formaba parte de una estrategia de construcción de un lugar para el arte popular en el proyecto colectivo:

Como un canto de la tierra
Hay que cantar esta zamba
Hermana de los humildes
Sembradora de esperanzas
Alzada raíz de sangre
Del fondo de la guitarra

(«La de los humildes»)

Un esquema parecido puede verse en muchas canciones grabadas en esos años, no todas pertenecientes al movimiento: «La Pancha Alfaro» (Oscar Matus–Tejada Gómez), «Chayita del vidalero» (Ramón Navarro), «Si se calla el cantor» (Horacio Guarany), «Para cantarle a mi gente» (Héctor Negro–Osvaldo Avena), «Canción con todos» (César Isella), etcétera.

Ahora bien, el proyecto colectivo, ese «destino» esperanzador del que habla el manifiesto y que atraviesa permanentemente las canciones, toma la forma de la «rebelde esperanza», es decir de la «lucha». Este aspecto de la lucha contra la injusticia está apenas sugerido en el manifiesto y en los primeros discos de los artistas del nuevo cancionero, pero se va haciendo cada vez más presente a medida que avanza la década del 60. Las luchas populares son representadas en las canciones junto con una mirada crítica sobre la historia, que lleva, entre otras cosas, a repensar el lugar del hombre del interior, del gaucho, del trabajador rural, en el proyecto popular. En ese marco es particularmente interesante el replanteo del lugar del indio que, como decía más arriba, ocupa una posición bastante ambigua en el paradigma clásico. Así, en la «Zamba del riego» se hablaba del «despertar» del huarpe dormido, en la «Zamba del chaguanco» de la miseria del indio, y en muchas canciones de su victimización. Pero en «Canción para mi América» de Daniel Viglietti, grabada por Mercedes

Sosa en su disco *Yo no canto por cantar*, de 1966, el indio aparece bajo una perspectiva nueva en tanto se lo presenta como sujeto central de las luchas liberadoras. Cito tres fragmentos:

Dale tu mano al indio
Dale que te hará bien
Te mojará el sudor santo
De la lucha y el deber

La piel del indio te enseñará
Toda la senda que habrás de andar
Manos de cobre te mostrarán
Toda la sangre que has de dejar

Es el tiempo del cobre
Mestizo, grito y fusil
Si no se abren las puertas
El pueblo las sabe abrir

Hacia el final de la década, el aspecto de la lucha, incluso en la forma de «llamado», se fue tornando cada vez más fuerte en todos los artistas vinculados de algún modo con el Nuevo Cancionero, como se puede ver en los nombres de algunos discos como *Hasta la victoria* (Mercedes Sosa) o *Cuando tenga la tierra* (Los Trovadores), y también en las canciones que se grabaron y se cantaban como emblemas del movimiento: «Canción con todos» (César Isella–Tejada Gómez), «Fuego en Animaná» (César Isella–Tejada Gómez), «Cuando tenga la tierra» (Ariel Petrocelli–Daniel Toro), «Plegaria a un labrador» (Víctor Jara) y tantas otras.

- c) lo expresado al final del apartado anterior podría hacer pensar en una actitud «contenidista» o incluso «panfletaria» del Nuevo Cancionero. Pero uno de los principios fundamentales del movimiento fue siempre el cuidado del aspecto estético y la elaboración formal de las canciones. Mercedes Sosa, recordando la noche de la presentación del Nuevo Cancionero, dice:

El lugar estaba colmado por intelectuales, artistas, gente de la farándula, pero había ciertas ausencias notorias de algunos que tomaron lo nuestro como una cosa política. Y se equivocaban porque lo nuestro pasaba totalmente por lo artístico. Pero los pelotudos envidiosos de siempre dijeron *estos son comunistas*. (Braceli, 2003:95) (Bastardillas en el original)

Esta tensión estuvo siempre presente en las producciones del movimiento. El compromiso político, la toma de posición ideológica,

siempre va de la mano con una exigencia de rigor estético en la que se juega la identidad del artista en el marco del proyecto popular. Por eso es que hay una fuerte insistencia en la elaboración formal, y en la crítica del «facilismo»:

Entre todos tratamos de realizar canciones que, como querían y hacían Matus y Tejada, contuvieran y expresaran al hombre argentino de nuestro tiempo, siempre exigiéndonos y sin sacrificar por nada la dignidad estética. Nada de andar haciendo cosas fáciles para que le gusten ya mismo a la gente. (Braceli, 2003:96)

Desde otra perspectiva, con esta defensa del rigor estético también se tomaba distancia de la sencillez formal y la repetición (tanto poética como musical) características del paradigma clásico y, fundamentalmente, de la reiteración de modelos exitosos impulsada por la industria discográfica que pretendía aprovechar al máximo el momento del «boom». De ahí que en el manifiesto se afirme que el Nuevo Cancionero «desechará, rechazará y denunciará al público, mediante el análisis esclarecido en cada caso, toda producción burda y subalterna que, con finalidad mercantil, intente encarecer tanto la inteligencia como la moral de nuestro pueblo».

En oposición a ese facilismo, se presentaba una intensa búsqueda de «calidad» musical y poética entendida en términos de «seriedad», «trabajo», «renovación», «experimentación».⁸ Así, en el disco *El canto de salta*, de 1971, que reúne al Dúo Salteño con Gustavo «Cuchi» Leguizamón, Miguel Smirnoff escribe en la contratapa: «El “Cuchi” y el Dúo Salteño apelan, pues, a una *exigencia* con respecto al público de nuestro folklore: la capacidad de *alejarse un poco de lo conocido y repetido, para investigar* en el rico campo de las inmensas *posibilidades futuras*”» (Bastardillas mías). La investigación de estos músicos, más allá de la selección de las canciones, consistía fundamentalmente en un trabajo sobre los arreglos, utilizando modalidades armónicas novedosas que rompían con el canto en terceras paralelas, tan común en el folklore. Esa manera de cantar, en la que las dos voces siguen por momentos líneas melódicas diferentes, interpretadas muchas veces en falsete, constituye un estilo fácilmente identificable, pero que exige del público una actitud abierta, puesto que se aleja, y mucho, de las armonizaciones típicas del paradigma clásico.⁹

8 Se puede apreciar en esto una zona de coincidencia con propuestas como las de Falú y Ramírez que analicé en el capítulo anterior, pero también la diferencia ideológica.

9 Sobre las características de la «retórica musical» del dúo salteño, ver Juárez Aldazábal (2006).

En la contratapa del disco *A través de un colorido*, Hamlet Lima Quintana define a Las Voces Blancas como una agrupación que «tiene la preocupación de lograr la obra a través de un estricto rigor y una sólida disciplina». Y más adelante que:

El secreto estriba en que... antes de comenzar a preparar una canción, se dedican al análisis del poema, hasta llegar a conocer su tema, a llegar a la intención del poeta hasta los últimos límites de la poesía. Después recién comienzan a recorrer la integración del canto.

Ese trabajo riguroso de análisis del aspecto poético se complementa con la complejidad y rigor de los arreglos y la interpretación. Las Voces Blancas se formaron en 1963 como desprendimiento del Coro de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Buenos Aires (Portorrico, 1997) y, además de incorporar una gran cantidad de producciones del Nuevo Cancionero a su repertorio, adoptaron una manera de arreglar e interpretar los temas que proviene de su formación coral, de ahí la complejidad de los arreglos y la particular coloratura de las voces que distingue al grupo.

Algo similar puede decirse del trabajo del Cuarteto Vocal Zupay, que en sus arreglos adopta formas provenientes de la música coral erudita, tales como las armonizaciones en quinta o en sexta, o el bajo continuo, claras referencias barrocas, pero también incorpora sonoridades novedosas aportadas por el uso de instrumentos modernos como la guitarra eléctrica y la batería. De modo tal que, rigor, experimentación, trabajo y seriedad, formaban parte de una estrategia discursiva de distinción, de ruptura con el paradigma clásico, pero también de autolegitimación de los artistas en el marco del proyecto popular.

- d) Ahora bien, ese «destino histórico» al que se hace referencia en el manifiesto del Nuevo Cancionero, ese proyecto popular del que los artistas populares formarían parte, ya no se presentaba en los límites cerrados de la nación. Frente a lo regional, entendido siempre como manifestación particular de la «Nación», se tematiza en las canciones toda una línea de recuperación de lo «latinoamericano». Esto no significa un desconocimiento ni un rechazo de las particularidades regionales. Por el contrario, siempre se insiste en la necesidad de expresar el «país total», con toda su diversidad de géneros y formas musicales. Por eso en la presentación de Mercedes Sosa en su disco *Canciones con fundamento*, Tejada Gómez afirma que «un mapa palpitante asoma por su voz. El violento norte ardido por el sol, el anchuroso Cuyo de la cueca. El verde potente del clima litoral». Hasta ahí, el discurso parece moverse en los parámetros del paradigma clásico. Sin embargo, la recuperación de la diversidad regional va de la mano con el rechazo

a «todo regionalismo cerrado», según expresa el manifiesto. En ese sentido, Latinoamérica aparece como un ámbito de referencia cultural, pero también político, en franca contradicción con la ontologización de lo nacional desde una perspectiva más bien conservadora. Esta perspectiva es parte medular del proyecto del Nuevo Cancionero. Ya en el manifiesto se anuncia que:

El Nuevo Cancionero acoge en sus principios a todos los artistas identificados con sus anhelos de valorar, profundizar, crear y desarrollar el arte popular y en ese sentido buscará la comunicación, el diálogo y el intercambio con todos los artistas y movimientos similares del resto de América.

Este costado del proyecto puede observarse en varios aspectos de la producción artística de esos años. Por un lado, hay toda una estrategia en ese sentido en los paratextos, donde se insiste permanentemente en la raíz americana, muchas veces específicamente indígena del canto. Por otro, en las temáticas abordadas en las canciones. En algunas de las más significativas se presenta una perspectiva integradora más allá de todo nacionalismo, como «Canción del derrumbe indio» de Figueredo Armain, «Canción para mi América» de Daniel Viglietti, «América» de R. Herrera, «Canción con todos» de César Isella, etc. Pero también puede verse esta perspectiva latinoamericanista en la incorporación constante de autores y compositores de otros países latinoamericanos, como Víctor Jara, Daniel Viglietti o Violeta Parra, y de ritmos y géneros populares de las distintas regiones de América Latina. Eso generó toda una corriente de colaboración que con el tiempo le fue dando un carácter cada vez más amplio y extendido al movimiento. En palabras de Mercedes Sosa:

nuestro movimiento que nació allí después causó locura en América Latina. Nosotros con toda naturalidad hablábamos de Joan Báez y Bob Dylan, porque ellos iban desde lo más exquisito del jazz hacia la profundidad del folclore norteamericano. Y estábamos en lo mismo acá. Diez años después del lanzamiento del Nuevo Cancionero yo terminé cantando y haciéndome amiga de Joan Báez. (Braceli, 2003:96)

- e) Todas esas estrategias contribuyen a un rasgo que todas estas producciones tenían en común: la construcción de un enunciador y un enunciatario vinculados a un nuevo tipo de identidad. Ya no se trataba de un «nosotros» entendido en términos de la «nación» expresada por las «tradiciones» de las diferentes regiones, sino más bien de la integración de los artistas populares y un público concebido como crítico, exigente y sujeto de una «toma de conciencia», a un proyecto trascendente. Es decir, el «nosotros» no tenía un fundamento ontológico

vinculado a un pasado idealizado, sino que el fundamento identitario estaba puesto en un proyecto estético e ideológico entendido en términos de «liberación». Y en ese proyecto cobraba importancia un elemento que hasta entonces no resultaba relevante en el folklore. Me refiero a la idea de «juventud» como identidad generacional, a la insistencia en el rol de las «nuevas generaciones», la necesidad de incentivar el «diálogo formativo de nuestras juventudes», como dice el manifiesto. Ahora bien, la representación de la juventud tiene ciertas particularidades. Por un lado, como estaba ocurriendo en otros campos de la música popular (el rock, por ejemplo) se adjudicaba un lugar nuevo a la música en los discos y en los recitales. La música cada vez más se desvinculaba parcialmente de los bailes y la mera diversión y se percibía como vehículo para un «mensaje». Por otro lado, la «juventud» se representaba con un rol fundamental como agente de «cambio», y específicamente de cambio revolucionario, incluso en lo musical. Más aún, la tematización de lo latinoamericano y la selección de géneros musicales de otros países pueden leerse como parte de una estrategia de vinculación de la «juventud» argentina con los procesos políticos del resto del continente. Finalmente, puede leerse este nuevo lugar adjudicado a las nuevas generaciones como parte de las estrategias de legitimación. De hecho, esas disputas llegan a cuestionar la nominación legítima del ámbito de la música popular. Pocas veces se lo designa como «folklore». Se llega a hablar, en las contratapas de los discos y en los manifiestos del nacimiento de algo nuevo, algo así como una superación del folklore, a lo que habría que llamar Música Popular Argentina. Y este desplazamiento claramente puede pensarse junto a otros detalles que caracterizan a una buena cantidad de discos de la época: las incorporaciones de referencias a la música erudita, pero también a lo «moderno»; el abandono de la vestimenta «gauchesca» propia de los conjuntos anteriores y la adopción de una indumentaria urbana y moderna; el diseño de las tapas de los discos y en general, a toda la construcción identitaria que realizan los artistas del Nuevo Cancionero.

CANCIONES POPULARES, INTELLECTUALES Y POLÍTICA: CONDICIONES DE EMERGENCIA DEL NUEVO CACIONERO

La emergencia de esta formación que tanto en sus producciones como en sus textos doctrinarios vino a proponer una nueva concepción estética e ideológica, generó una fuerte tensión dentro del campo del folklore en la medida en que desató un período de fuertes disputas por la nominación legítima. Los «límites» del folklore en términos del paradigma clásico fueron desafiados

y se produjeron polémicas en las que estaban en juego la definición de lo que es y lo que no es folklore. Algo adelanté en los apartados anteriores acerca de las condiciones sociales que hicieron posible esa emergencia en un campo con características tan particulares. Me propongo ahora examinarlas más sistemáticamente.

Es necesario insistir en que, a partir de la perspectiva teórica adoptada en este trabajo, entiendo la producción discursiva, en este caso estética, como una práctica social realizada por agentes inmersos en sistemas de relaciones específicas. En ese sentido, toda producción discursiva puede pensarse como una toma de posición, proceso de producción de opciones y estrategias realizado por un agente, que se hace comprensible y explicable a partir del «lugar» que ocupa en esos sistemas de relaciones: esto es, su «competencia», dada por el conjunto de sus propiedades eficientes, y su trayectoria (Costa y Mozejko, 2001; 2002). De modo que, en primera instancia, es necesario examinar el «lugar» de los artistas que integran esta corriente en el marco del desarrollo del campo del folklore a mediados de los '60.

Sin embargo, para poder dar cuenta del conjunto de condiciones que pueden explicar la emergencia del Nuevo Cancionero, es necesario ampliar la perspectiva y analizar el lugar del campo del folklore y de las nuevas tendencias estéticas, en el marco del proceso social global, y particularmente en el marco de ciertas tendencias discursivas que parecen atravesar la sociedad argentina de los '60.

La expansión del campo

El «boom» del folklore que se inició hacia fines de los '50 estuvo vinculado con el afianzamiento y la expansión del campo. Dicho afianzamiento fue a su vez resultado de una estabilización de un mercado que se había vuelto atractivo para las empresas discográficas, la radio, la televisión, etc. Pero, como quedó planteado en el capítulo anterior, no se trató de un crecimiento meramente cuantitativo. Aun cuando nadie planteara estrategias de abierta ruptura, bastante tiempo antes de la aparición del manifiesto del Nuevo Cancionero algunos artistas (Falú, Ramírez, etc.), más allá de los pioneros que reconoce el movimiento, habían desarrollado una tarea innovadora que obtuvo reconocimiento y por lo tanto legitimidad dentro del campo. Estas producciones, en la medida en que fueron aceptadas y consagradas, generaron un efecto de apertura que hizo pensables algunas propuestas que el Nuevo Cancionero haría explícitas tanto en lo musical como en lo poético y aún en lo ideológico.

Lo que me interesa aquí es que esos artistas incorporaron sonoridades, arreglos, formas musicales y poéticas, que produjeron un efecto de ampliación de los límites del campo. Ese mecanismo de ampliación, alrededor de los años de la emergencia del nuevo cancionero, había producido algunas

obras que se posicionaron en el mismo generando un elogio unánime, puesto que se las consideró un momento de «madurez» y «plenitud del folklore».

Entre el momento en que se lanzó el manifiesto del Nuevo Cancionero y la edición del primer disco de Mercedes Sosa, estos músicos que «dignificaron» la música folklórica no solo habían alcanzado una posición privilegiada en el campo, sino que también habían expandido sus límites al punto de volver «audibles» muchas de las innovaciones que traerían los artistas del movimiento. De hecho, en los años siguientes serían muy comunes las asociaciones entre ellos, como por ejemplo entre Ariel Ramírez y Mercedes Sosa.

Intelectuales y música popular: una vanguardia en el folklore

Conforme relata Mercedes Sosa, al llegar a Mendoza en 1957, después de haberse casado con Oscar Matus, descubrió un mundo nuevo: «pronto entré a un mundo desconocido, el mundo de los escritores, de los escultores, de los pintores, los intelectuales. Estaba deslumbrada por tanta gente creativa, cultísima y buena» (Braceli, 2003:93). De este núcleo de intelectuales que se venía gestando en Mendoza formaban parte Antonio Di Benedetto, Carlos Alonso, Antonio Salonia, la chilena Iverna Codina, el músico Tito Francia, el editor Gildo D'Accursio, y muchos más. Y entre ellos, como un animador fundamental, Armando Tejada Gómez, amigo y compadre de Oscar Matus. Este núcleo de intelectuales resultaría fundamental en la emergencia del Nuevo Cancionero y marcaría un nuevo tipo de relación con el folklore.

Hasta ese momento, según he intentado mostrar en la segunda parte de este trabajo, los intelectuales que habían aportado a la construcción del campo del folklore provenían de las corrientes nativistas y tradicionalistas vinculadas a las diversas formas del nacionalismo, principalmente en su vertiente conservadora. Ya desde fines del siglo XIX, autores como Rafael Obligado y Joaquín V. González con su ensayo *La tradición nacional*, abrieron un camino que transitarían numerosos escritores, como Benito Lynch, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Martiniano Leguizamón, Juan Carlos Dávalos, Federico Irazusta o Mario López Osornio, entre tantos otros (Romano, 1968). Por otro lado, el interés por el folklore como ciencia, que se venía desarrollando desde principios de siglo como un efecto de la modernización (Kaliman, 2002; Vega, 1960), encontró en esos intelectuales, muchos de ellos vinculados al aparato del estado, un importante apoyo que permitió realizar tareas de recopilación y clasificación de materiales folklóricos. A lo largo de las décadas del 30 y del 40 esos trabajos dieron lugar a la publicación de numerosas antologías y cancioneros de diferentes regiones (Bustos, 1968), en tanto que, en el marco de la disciplina del folklore, que se iba afianzando y diferenciando de otras ciencias, se daban a conocer los trabajos de autores fundamentales como Carlos Vega, Félix Coluccio y Augusto Raúl Cortázar. Muchos de esos intelectuales, y muchas de esas ideas que están en el centro

del paradigma clásico, aparecen en las páginas de revistas como *Nativa*, y lo hacen también en las de la revista «Folklore» desde su fundación, en 1961, mostrando la vinculación intelectual entre el nativismo y el folklore como campo constituido.

El núcleo de intelectuales que se constituyó en Mendoza en los años inmediatamente anteriores a la aparición del Nuevo Cancionero pertenece a una tradición completamente diferente. Una tradición que se remonta al grupo de Boedo y la llamada «Literatura social», es decir, a la cultura política de la izquierda. Esta tradición se había reconfigurado en la etapa del peronismo dando lugar a expresiones como la revista *Contorno* en Buenos Aires, y se revitalizó a partir del triunfo de la revolución cubana. Fueron expresiones de esta tendencia el grupo que se reunió alrededor de la revista *Pasado y presente* en Córdoba (José María Aricó, Héctor Schmucler, etc.), los escritores e intelectuales nucleados en Santa Fe alrededor del diario *El Litoral* y el Instituto de Cinematografía de la UNL (Francisco Urondo, Juan José Saer, etc.), y todo un conjunto de escritores e intelectuales que han constituido una suerte de generación vinculada a la cultura de izquierda que después sería fuertemente golpeada por la dictadura militar (Haroldo Conti, Daniel Moyano, Rodolfo Walsh, por solo nombrar algunos).

En ese ámbito intelectual se debatían largamente no solo los problemas culturales y estéticos de aquellos años (la nueva novela, el nuevo cine, las vanguardias estéticas, la oposición arte culto/ arte popular, etc.) sino también las cuestiones políticas que marcarían a toda esa generación: la caída del peronismo, el ascenso de Frondizi, el nacimiento de una Nueva Izquierda a nivel continental, bajo la influencia de la revolución cubana. En ese marco, un debate de especial relevancia era el del nuevo lugar de la canción en el mundo. Y tenía especial relevancia porque se daba en momentos en que el «boom» del folklore y su raigambre popular hacían posible interpretar el fenómeno como parte de un proceso más amplio, de profundas raíces sociales y de alcance mundial. Desde una perspectiva de izquierda, era posible ver el fenómeno de la Nueva Canción, al igual que muchos otros fenómenos culturales, como el cine, la literatura, etc., como una instancia crucial de lucha ideológica. En esta tradición se inscribe el grupo de intelectuales de Mendoza en el que se integraron quienes serían los fundadores del Nuevo Cancionero.

Oscar Matus llevaba varios años recorriendo Cuyo, el Noroeste y Buenos Aires como autor e intérprete de música folklórica, además de actuar en las radios. De origen popular, era un músico intuitivo, pero conocía bien el circuito de las peñas, las radios y los pequeños escenarios. Y era un conocedor de los géneros folklóricos. Armando Tejada Gómez, autodidacta, también de origen humilde, después de haber desempeñado diversos oficios había logrado controlar algunos recursos que le dieron un lugar prominente: a partir de la militancia sindical de izquierda en el gremio de la construcción llegó a ser diputado por la UCR1 en 1958; desde 1950 trabajaba en LV 10 Radio Cuyo como locutor, lo que le permitió (además de hacerse conocido) entrar en contacto

directo con los cultores de la canción popular; para principios de los '60 ya había obtenido varios premios literarios: Segundo premio del V Concurso Literario Municipal de Mendoza (1954), premio Juan Carlos D'Accurzio patrocinado por la Sociedad Mendocina de Escritores (1955) y primera recomendación del premio Casa de las Américas (1961).¹⁰ Mercedes Sosa, también de origen popular, había empezado a cantar desde adolescente por haber ganado un concurso en la radio LV 12 de Tucumán. Sin demasiada formación intelectual ni un repertorio definido, empezó a cantar las canciones folklóricas que había popularizado Antonio Tormo. Oscar Matus la introdujo en el mundo de la música popular al que aportó un recurso que resultaría importante, no solo para ella sino para el movimiento: su voz. Tito Francia era el mayor aporte musical del grupo. Con larga trayectoria en la radio, tenía una importante formación académica. A partir de ese recurso fue proponiendo y aportando a los demás sus ideas innovadoras en relación con la música popular (García, 1999).

Conviene detenerse un poco en el análisis de las propiedades que caracterizan la «competencia» de estos artistas, lo cual, en función de su «trayectoria», permite entender mejor el «lugar» que ocupaban en los años del lanzamiento del manifiesto. Por una parte, es importante tener en cuenta que en la trayectoria de Tejada Gómez, figura central del movimiento y redactor del manifiesto, se articularon recursos diversos que caracterizan su identidad social. Su origen humilde lo llevó a desempeñar los trabajos de la calle (canillita, lustrabotas, peón rural, etc.) y a ingresar muy joven en el oficio de albañil. Esa experiencia estuvo marcada por un momento histórico de auge de la actividad gremial. En sus palabras:

En la construcción mojaba ladrillos y me fui formando con los viejos italianos albañiles, encofradores, de quienes aprendí el orgullo de terminar un trabajo bien hecho. Eso me lo clavaron en la conciencia para siempre y también las ideas. Ahí comienzo a saber que existe la clase obrera, como clase y se hablaba de la necesidad del sindicalismo y que quien no se metía allí era un cagón. También te enseñaban la solidaridad y mi primo Julio Villanueva y los compañeros me fueron acercando a la militancia sindical y de ahí a las lecturas políticas. (*La Voz*, Buenos Aires, 20 de marzo de 1983)¹¹

La militancia sindical fue el comienzo de su formación y de su participación política de izquierda. Y esa participación lo llevó a militar y a ser diputado por la UCRI en 1958. Es decir que, por una parte, significó la incorporación de los valores y saberes de la izquierda política y, por otra, la adquisición de un importante capital social. Pero simultáneamente fue desarrollando su experiencia poética. Es muy conocido el hecho de su formación autodidacta,

¹⁰ Información tomada de la página <http://www.tejadagomez.com.ar>

¹¹ Tomado del sitio oficial: www.tejadagomez.com.ar

vinculada también a las bibliotecas populares y al sindicalismo. Esa formación asistemática le permitió conocer desde el *Martín Fierro*, del que en muchas declaraciones dijo haberse apropiado como su principal influencia, hasta los clásicos españoles. Pero el sistema de relaciones específico en el que se movía le permitió ponerse en contacto con la poesía latinoamericana de vanguardia y de izquierda: Vallejo, Huidobro, Neruda, etcétera.

La articulación de esos dos tipos de recursos (saberes de izquierda y relaciones sociales dentro de ese ámbito) se amplió a partir de su ruptura con la UCRI, su ingreso al Partido Comunista y el viaje que realizó a China en 1959:

A los seis meses se firmaron los contratos petroleros con las compañías norteamericanas y entramos en una colisión que no terminó más. Y de ahí nos separamos. Yo fui a parar al partido que debió ser siempre el mío, el partido de mi clase, el Partido Comunista. Después fui invitado a visitar China Popular. Para esa época bajó definitivamente Fidel de la Sierra. En China, era el décimo aniversario de la revolución, conocí a La Pasionaria, Dolores Ibarruri, a Patricio Lumumba, a Guillén y fue una experiencia definitiva.

Eso explica que su producción poética anterior al manifiesto estuviera marcada por el concepto de «cantar opinando» que tomó del *Martín Fierro*, por los procedimientos de la vanguardia poética, y las temáticas latinoamericanistas y populares. Y hace comprensible también que su obra fuera valorada y premiada principalmente en los círculos de izquierda: El premio D'Accurzio en 1955 por «Tonadas de la piel», la 1ª recomendación en Casa de la Américas en 1961 por «Los compadres del horizonte». También puede encontrarse en esos rasgos de su competencia la explicación del lugar prominente que tenía dentro del círculo de intelectuales de izquierda en el marco del cual se gestó el movimiento.

Pero hay otro recurso que compartía con Oscar Matus, Tito Francia, y en menor medida Mercedes Sosa: su inserción en el medio radial desde la década del 50. En efecto, había ingresado como locutor a LV 10, Radio de Cuyo, en 1950. Eso le permitió ser reconocido por parte del público de la radio, y al mismo tiempo establecer relaciones con los músicos populares que por entonces animaban las audiciones radiales. De allí vienen sus relaciones con Oscar Matus y Tito Francia.

Tito Francia, por su parte, había desarrollado una larga trayectoria como músico estable de la radio. Esto, en su caso, le permitió acumular dos tipos de recursos en los que fundaría su reconocimiento. Por un lado, la práctica como músico estable lo llevó a familiarizarse con diversos géneros musicales:

Su repertorio era variado: folclore, tango, bolero, jazz, es decir, un amplio espectro de música popular. También nutrió su repertorio con transcripciones para guitarra hechas por él, de piezas virtuosísticas de compositores como de Falla, Chopin, Paganini, cuyas grabaciones muestran un alto nivel técnico interpretativo. (García, 1999:360)

Este virtuosismo, que también estaba vinculado con su formación de conservatorio, le permitió desarrollar un importante capital de relaciones, en la medida en que acompañó a figuras centrales de la música popular, y particularmente del campo del folklore. Entre otros, fue guitarrista de Hilario Cuadros y los Trovadores de Cuyo, y de Antonio Tormo. A partir de esas relaciones y esos saberes, que incluían todos los géneros de la música popular, pero también la música erudita, Tito Francia había alcanzado reconocimiento dentro del ámbito intelectual mendocino y era quien podía llevar adelante la aspiración renovadora del movimiento en el aspecto específicamente musical, tanto en el tratamiento armónico como melódico de las canciones que, según María Inés García, remite tanto al impresionismo como al jazz (García, 1999:361).

Distinto era el caso de Oscar Matus y Mercedes Sosa. Ambos tenían también un origen humilde. Mercedes Sosa venía de una familia tucumana de fuerte raigambre peronista. De tal manera, su contacto con la música folklórica fue «natural» en los años del peronismo. Según sus propios recuerdos, la primera canción que cantó cuando se presentó por primera vez a un concurso en radio LV12, en 1950, fue «Triste estoy» de Margarita Palacios. Por sugerencia de un guitarrista estable incorporó después «Póngale por las hileras», cueca de Félix Dardo Palorma. A partir de allí, como había ganado el concurso y le ofrecieron cantar en la radio, fue armando un repertorio: «La cuestión es que sin querer queriendo, me compré “El alma que canta” y saqué las letras de esas nuevas canciones que ya había popularizado Antonio Tormo. A las escondidas me aprendí mi nuevo repertorio» (Braceli, 2003:40).

Me detengo en estos detalles para mostrar el tipo y el origen de los saberes incorporados por la cantante en su etapa inicial. Con escasa formación intelectual y una posición social subordinada, aquellos saberes estaban vinculados al peronismo y a la cultura popular. Las canciones que cantaba eran las de las figuras consagradas del propio campo del folklore (Margarita Palacios, Antonio Tormo), aprendidas en las páginas de las publicaciones populares.¹² Era su voz tan potente y particular lo que le fue generando sus primeras oportunidades y le permitió cantar en diferentes lugares de Tucumán, aunque sin demasiada trascendencia.

Las cosas cambiaron cuando conoció a Oscar Matus. En ese encuentro, Matus encontró en Mercedes Sosa una intérprete con una voz que podía darle una nueva sonoridad a sus canciones. Y Mercedes Sosa encontró un mundo cultural que trascendía la formación que había tenido hasta el momento. Matus era un músico intuitivo que desde 1948 trabajaba como profesional, habiendo debutado también en LV 10, radio Cuyo. Allí conoció a Tito Francia quien «le enseñó —además de algunos secretos de la guitarra— nuevas formas

12 «El alma que canta» fue una publicación que apareció entre 1916 y 1961. Creada y dirigida por Vincenzo Bucchieri, publicaba letras de canciones de los diferentes géneros populares y llegó a tener una enorme tirada. Entre otras cosas publicaba cuadernillos con las canciones de los artistas consagrados del folklore (información tomada de www.todotango.com)

de armonizar y arreglar música popular» (Portorrico, 1997:155). Con ese bagaje empezó una carrera artística que lo llevó a recorrer escenarios de gran parte del país, pero fundamentalmente empezó una actividad compositiva junto a Tejada Gómez. Según Mercedes Sosa, esas canciones son las que la sedujeron y, de acuerdo con su hermano:

Cuando llegó con sus canciones enseguida empezó a cambiar todo en Tucumán. El folclore era una cosa de paisajitos; con las canciones de Matus y de Tejada Gómez se descubrió que importa el paisaje, pero mucho más ha de importar el hombre. (Braceli, 2003:65)

De tal manera, se puede decir que las trayectorias y competencias de quienes formarían el núcleo del movimiento se complementaron y potenciaron en una suerte de sinergia a fines de los '50. El aporte intelectual y político de Tejada Gómez, la competencia musical de Tito Francia, y la trayectoria profesional y compositiva de Matus encontraron en la voz de Mercedes Sosa un recurso fundamental que facilitaría su visibilidad en el campo del folclore.

Todos estos artistas, con sus particulares trayectorias y competencias se integraron en el núcleo de intelectuales que se había formado en Mendoza, y es en ese ámbito donde fueron tomando forma sus ideas acerca del nuevo lugar estético y político que debía ocupar la canción popular. Y es ese el sistema de relaciones específico en el que sus creaciones en esa materia empezaron a ser conocidas. Dice Mercedes Sosa: «sentí que la música iba a ser mi vida, sentí que estaba dentro de un movimiento en el que unos ponían la poesía, otros la música y yo la voz» (Braceli, 2003:104). En ese núcleo intelectual estaban dadas las condiciones para la aceptación de las composiciones del grupo interpretadas por la voz de Mercedes Sosa. Esas mismas ideas, esas mismas composiciones, conocieron también la aceptación de otro grupo de intelectuales, esta vez en Montevideo, cuando Matus y Sosa se instalaron allí durante 1962. Allí consiguen difusión radial y el apoyo de escritores y artistas como Carlos Nuñez y Mario Benedetti. También recibieron el apoyo del Partido Comunista, al que se afiliaron poco después. Por ese entonces Tejada Gómez ya había abandonado la UCR y también se había afiliado al partido, al igual que muchos otros intelectuales.

La cultura de izquierda de estos intelectuales, en especial su relación con el Partido Comunista tuvo una importancia capital para el tipo de relación con el folclore que propone el Nuevo Cancionero. A partir de 1946 los estudios folklóricos habían tomado un nuevo rumbo en la Unión Soviética, que podría resumirse en dos principios: 1) el folclore es un eco del pasado pero también expresa el presente de los sectores populares; 2) el folclore ha sido y sigue siendo un arma del proletariado en la lucha de clases (Dorson, 1991). Como puede observarse, esos principios están vinculados con los postulados fundamentales del Nuevo Cancionero, aquellos que colisionan con la noción de «tradición» dominante en el paradigma clásico. Y esto resulta más significativo

si se tiene en cuenta que Tejada Gómez había visitado la República Popular China y la Unión Soviética junto a una delegación de parlamentarios e intelectuales en 1959, afiliándose al Partido Comunista a su regreso. Pero más allá del propio Tejada Gómez, esos dos principios pueden observarse en todas las manifestaciones de la Nueva Canción que en esos años atravesaron el continente con gran adhesión de los intelectuales de izquierda.

La aceptación de esta propuesta estética vinculada a la canción popular por parte de los núcleos de intelectuales es lo que explica la forma adoptada para el lanzamiento del Nuevo Cancionero: el manifiesto. Y esto explica también la manera vanguardista (en lo estético y en lo político) de presentar sus postulados.¹³ También es posible comprender a partir de ese capital social la difusión que tuvo el manifiesto y el lugar elegido para su difusión: el diario Los Andes, cuyo suplemento de Artes y Espectáculos dirigía Antonio Di Benedetto. Pero fundamentalmente, a partir del lugar que ocupaban quienes serían los fundadores del movimiento se hace comprensible la adopción de una estrategia de ruptura con el paradigma clásico: mediante esa estrategia lograron salir, con el tiempo, de su situación de marginalidad en el campo. Lograron instalar el debate, presionar a los artistas para que tomaran posición y, fundamentalmente, dividir el público del folklore a partir de criterios estéticos e ideológicos.

ALCANCES Y CONSECUENCIAS DEL NUEVO CACIONERO

Lo expresado hasta el momento no basta para explicar el desarrollo del movimiento, su legitimación progresiva en el campo del folklore, la adhesión de muchos artistas y de una parte importante del público, y su proyección internacional. Para ello es necesario vincular el fenómeno con algunas características del proceso social global que se desarrolló en la Argentina después de la caída del peronismo. Si bien no es este el lugar para un análisis exhaustivo del problema, me permitiré esbozar muy sintéticamente algunas de esas características.

- a) Por un lado, desde el derrocamiento de Perón, los diferentes gobiernos que se sucedieron hasta mediados de los '60 padecieron una grave crisis de legitimidad. La proscripción del peronismo dio lugar a diferentes intentos, entre ellos el realizado por el frondismo, de ocupar ese lugar vacío, pero todos fracasaron. De hecho, el gobierno de Frondizi fue vivido por muchos intelectuales progresistas (Tejada Gómez entre

¹³ Carlos Juárez Aldazábal (2006) también recurre al concepto de Vanguardia, en su caso en sentido adorniano, para describir las prácticas estéticas del Dúo Salteño, con quien Tejada Gómez tuvo una relación creativa.

ellos) como una «traición».¹⁴ Esta situación interna y el influjo que ejerció el triunfo de la revolución cubana generaron condiciones para el nacimiento de una Nueva Izquierda que tendría suma importancia a nivel continental. En este marco y en la continuidad de situaciones dictatoriales, fundamentalmente después del derrocamiento de Arturo Illia en 1966, algunos sectores políticos, sindicales y estudiantiles se fueron radicalizando, se desarrollaron las distintas organizaciones guerrilleras y el discurso crítico e insurreccional se fue expandiendo hacia fines de la década (Ollier, 1986). De esa manera, la idea de «revolución» o de «liberación», según los casos, se fue transformando en el centro del discurso político, aún en sectores que no pertenecían a la izquierda tradicional. Esa conflictividad política se vincula a su vez con un proceso de grandes transformaciones económicas y sociales que ningún grupo social se mostraba capaz de dirigir. Dicho en otros términos, se podría caracterizar a la etapa como una «crisis de hegemonía».¹⁵

- b) En el contexto de esa crisis se produjo una alteración de las condiciones de enunciabilidad, y muchas verdades «naturalizadas» y devenidas *doxa*, fueron revisadas y puestas en cuestión. En esas condiciones, hubo una gran receptividad para corrientes que revalorizaban la canción popular y la concebían como vehículo de cambio social «revolucionario», que se desarrollaron en distintas partes del mundo, principalmente en América Latina. Así pues, el fenómeno llamado de la Nueva Canción se desarrolló en Chile, en Uruguay, en Brasil, en Cuba, pero también en Francia y otros países europeos. Particularmente importante es el rol que jugó en ese proceso el cambio gestado en la música rock a partir de los aportes de Bob Dylan y Joan Báez, primero, y de los Beatles después. Es importante porque la idea de la canción como vehículo de cambio se asoció al fenómeno emergente de la «juventud» como identidad social y como factor transformador. Es precisamente en ese período cuando se gestó el «movimiento de rock» en la Argentina. La idea de una juventud transformadora y revolucionaria tanto en lo estético como en lo político atravesó todo el fenómeno de la Nueva Canción, y fue un aspecto importante en el desarrollo del Nuevo Cancionero hacia fines de la década del 60.
- c) Ante esa crisis, y ante la emergencia de todo un conjunto de significados y valores que en los diferentes campos desafiaban lo dominante, los

14 Sobre este tema ver revista *Tramas* Nº 7, Generaciones Perdidas I, 1997.

15 Un análisis más sistemático de esa crisis ha sido desarrollado en mi *Libro de viajes y extravíos* (Díaz, 2005:29-34). La noción de crisis de hegemonía proviene de la tradición de Gramsci y Williams y se refiere a la incapacidad, en un momento dado, de generar consensos por parte de las clases dominantes. Ante esa incapacidad, recurren a la pura coerción para imponer sus intereses. La reiteración de dictaduras militares que culminó en el período '76-'83 es un indicador de una crisis de este tipo. Sobre esta cuestión ver también Maristany (1999) y Terán (1991).

sectores más reaccionarios, apoyados en organismos de la sociedad civil y del propio estado, fueron elaborando durante los años 60 y 70, un discurso que Andrés Avellaneda (2006:31–43) caracteriza como «discurso de represión cultural», y que sirvió de fundamento al desarrollo del «estado burocrático autoritario» (Maristany, 1999: 23–26). Si bien hunde sus raíces y se nutre de experiencias anteriores, ese discurso adquirió visibilidad y se fue fortaleciendo y desarrollando paulatinamente desde principios de los '60, hasta alcanzar su máxima expresión durante la dictadura del '76 al '83. Avellaneda lo rastreó tanto en documentos oficiales (decretos, leyes, declaraciones de gobernantes, etc.) como en textos no oficiales producidos por distintos organismos de la sociedad civil, muchos de ellos vinculados a instituciones como la iglesia católica y organizaciones de derecha (solicitadas, artículos, declaraciones etc.). En el discurso de represión cultural se concebía a la Argentina como objeto de una agresión que tenía un aspecto específicamente cultural. A través de la infiltración en la cultura, la educación, el arte, un «otro», ajeno al «nosotros» nacional (e identificado habitualmente con el marxismo, la idea revolucionaria o la subversión) intentaba debilitar a la nación desde adentro destruyendo el «estilo de vida argentino». «El *estilo de vida argentino* se conjuga en el discurso con lo católico/cristiano —calificado como “*acervo*”, “*tradición*”, “*sentido cristiano de la vida*”, “*cepa*”— y se opone a lo no católico/no cristiano que es considerado como “*anomalía*”» (Avellaneda, 2006:36) (Bastardillas en el original). Esa infiltración ideológica que, según el discurso represivo, infestaba todo el sistema cultural, debía ser combatida, fundamentalmente a través de la censura, porque apuntaba especialmente a los jóvenes:

Esta acción —o captación, conquista de la mente— está a cargo de la cultura por ser esta «el medio más apto de infiltración de ideologías extremistas (por medio de) canciones de protesta, exaltación de artistas y textos extremistas, teatros de vanguardia u obras que por transferencia se utilizan sutilmente; musicalización de poemas; actuaciones individuales desinteresadas de intérpretes (...), *obras plásticas de marcado tinte guerrillero, conferencias de prensa (...), actuaciones en “café concert” en las cuales aparece siempre el “mensaje” colocado de la más inocente manera posible*». Una y otra vez vuelve el discurso a detallar obsesivamente las categorías en que se expresa la cultura enemiga, prácticamente el universo completo de las posibilidades: prensa, canciones de protesta, historietas, cine, folklore, literatura, teatro, música, etc. (Avellaneda, 2006:38) (Bastardillas en el original)

El desarrollo de ese discurso, que tuvo amplia difusión y apoyo de los sectores más conservadores, tuvo un importante impacto en los diferentes campos de producción cultural, entre ellos en el folklore. Y ese impacto se debió al poder relativo que los sectores conservadores fueron alcanzando en los diferentes gobiernos, principalmente en los

militares, poder que se expresaba en su apropiación de los organismos que apuntaban a la censura y el control de la producción cultural. No es difícil advertir las relaciones de ese discurso con la doctrina de la seguridad nacional que los Estados Unidos difundían en los '60, y en el marco de la cual se entrenaban los cuadros militares en la Escuela de las Américas. (Maristany, 1999:26-27).

En el caso particular del folklore, tal como he desarrollado a lo largo de este trabajo, la idea de un «estilo de vida argentino», expresión de un «ser nacional» agredido desde afuera, tenía una larga historia en el campo. De modo que en estas nuevas condiciones las rupturas del Nuevo Cancionero y los demás sectores renovadores adquirieron otra significación. Para los grupos más reaccionarios, vinculados no solo con la alta burguesía y la oligarquía ganadera, sino también con los sectores conservadores de la iglesia, del ejército, y del propio peronismo, la propuesta del Nuevo Cancionero no solo era una ruptura con el paradigma clásico del folklore, sino parte de la infiltración que atacaba y corrompía el ser nacional. Todo lo contrario ocurría con la recepción, por parte de esos sectores, del folklore «clásico». Esto no quiere decir que todos los artistas que cultivaban un folklore que se movía dentro de las coordenadas del paradigma clásico participaran de esas concepciones autoritarias. Pero los rasgos característicos de ese paradigma coincidían parcialmente con algunos rasgos del discurso represivo. Por ejemplo, el mito del origen y el tópico del pago perdido coincidían con un aspecto importante del discurso represivo: Al mismo tiempo que la burguesía imponía un discurso económico «modernizador», importante, entre otras cosas en la disputa por la apropiación de la renta nacional, los sectores conservadores vinculados a ella construían una visión idealizada del mundo premoderno, y llegaban a ser «antimodernos» en la medida en que culpaban a ciertos desarrollos de la modernidad (positivismo, liberalismo, materialismo) por la «decadencia de occidente» (Maristany, 1999:30). De ahí que a finales de los '60, y más aún a principios de los '70, los cultores de las formas más renovadoras del folklore sufrieran cada vez más episodios de censura y represión, cosa que no ocurría con los cultores del folklore «tradicional».

De manera que en los años que precedieron al golpe del '76, todos los campos de producción cultural estuvieron atravesados por una lucha simbólica que en buena medida pasaba por la apropiación de ciertos aspectos valorados. En el caso del folklore, principalmente con la emergencia del Nuevo Cancionero, se trataba de una lucha por la redefinición de la mayoría de los núcleos semánticos que caracterizaban el paradigma clásico: el pueblo, la patria, la canción, e incluso la religiosidad popular. Puede resultar ilustrativo observar las distintas apropiaciones del lenguaje religioso en ese período.

Como ya hemos visto, las fiestas religiosas, los íconos y los ritos de la religiosidad eran recurrentemente tomados como objeto del discurso en el paradigma clásico. Y esa forma de la religiosidad se presentaba como

un elemento fundante de la identidad. Ese tipo de producciones siguieron siendo importantes en el período que nos ocupa, pero empezaron a convivir y competir con otras formas de apropiación. Un ejemplo es el vals «Virgen India» de los hermanos Albarracín, que Jorge Cafrune grabó junto a Marito en 1972 en el disco del mismo nombre. Allí, si bien el tema se mantiene dentro del modelo de representación de la religiosidad popular, aparece reivindicado el elemento indio:

Virgen morenita,
india fue tu cuna,
porque india tú naciste,
por la gracia de Dios.
Así somos esclavos,
de tu bondad divina,
así somos esclavos,
de tu infinito amor.

Pero la actitud del enunciador sigue siendo de sumisión y ruego ante una figura que se presenta como receptora de las plegarias de los humildes:

Así será, virgen mía,
mereces el respeto
y la veneración.
Por eso yo te canto,
te elevo mis plegarias,
y pido que escuches,
mis ruegos, por favor.

Distinto es el caso de otra plegaria que grabó Mercedes Sosa ese mismo año como parte de su disco *Hasta la victoria*: «Plegaria para un labrador» de Víctor Jara. En este caso se trata de una apropiación de la forma característica de la plegaria, como género discursivo, pero con una modificación del esquema enunciativo. El enunciador no dirige su plegaria a una instancia superior (Dios), sino a un labrador, concebido como parte de un colectivo transformador:

Levántate
y mírate las manos
Para crecer,
Estréchala a tu hermano
Juntos iremos
Unidos en la sangre
Hoy es el tiempo
Que puede ser mañana

Con lo cual la plegaria ya no tiene el carácter de un ruego, sino más bien de una exhortación, aunque sigue adoptando la forma del discurso religioso, principalmente cristiano, con claras alusiones al «Padre Nuestro»:

Líbranos de aquel que nos domina
En la miseria
Tráenos tu reino de justicia
E igualdad
Sopla como el viento
A la flor de la quebrada
Limpia como el fuego,
El cañón de tu fusil.
Hágase por fin tu voluntad
Aquí en la tierra
Danos tu fuerza y tu valor
Al combatir
Sopla como el viento
A la flor de la quebrada
Limpia como el fuego,
El cañón de tu fusil.
(...)
Ahora y en la hora
De nuestra muerte amen.

Algo similar puede observarse en las diferentes versiones que conoció en esos años la *Misa Criolla*. Hacia el final de la década la obra original había alcanzado una gran aceptación y se seguía presentando por todo el mundo. Incluso, en 1967 se presentó en diversos lugares de Europa con Ariel Ramírez, Los Fronterizos, Jaime Torres y Mercedes Sosa.¹⁶ Pero también se hicieron nuevas versiones que fueron introduciendo nuevos elementos de sentido. Chango Farías Gómez hizo un arreglo para cinco voces, piano y cascabeles, que fue grabado por el Grupo Vocal Argentino, que él mismo dirigía, en 1967 (Portorrico, 1997:121). En 1973 hizo un arreglo más sorprendente que se plasmó en el disco *El rock de la Misa Criolla* del grupo Gorrión.¹⁷ En este disco, como en el mencionado anteriormente, los textos siguieron siendo los de la versión original, pero las transformaciones en la materialidad sonora fueron más significativas. Las bases rítmicas fueron modificadas y se adoptaron ritmos propios de la música que por entonces se llamaba *beat*. El «Kyrie» que en la

16 Información tomada del sitio oficial de Los Fronterizos: www.losfronterizos.com

17 La versión fue aprobada por Ariel Ramírez, que en la portada del disco expresa que «el reemplazo de los instrumentos folklóricos por otros adecuados al ritmo beat, no atenta tampoco contra la fidelidad a la concepción original en sus aspectos fundamentales».

versión original se desarrollaba sobre los ritmos de vidala y baguala, es aquí una balada. El «Gloria», que era un carnavalito, se transformó en balada y rock. El «Credo», originalmente una chacarera trunca, se realizó sobre un ritmo que por entonces se llamaba *folk*.¹⁸ El «Sanctus», originalmente carnavalito cochabambino, se hizo en tiempo de blues, y el «Agnus Dei» pasó de estilo a rock. Además, los instrumentos criollos y el clave fueron sustituidos por guitarra eléctrica bajo y batería, con lo que se cambió radicalmente el juego de referencias sonoras entre la música folklórica y la tradición erudita de la música sacra de la versión original. Y este cambio en el mundo de referencias se completa en el diseño de la portada, en la que puede verse a Cristo crucificado, pero no sobre una cruz, sino sobre un avión de combate cargado de bombas (ver Imagen 4). De manera que el ámbito de referencias culturales se desplazó hacia el mundo de la cultura rock y su prédica pacifista, lo que implicaba un modo distinto de apropiación y de adjudicación de sentido de una obra altamente valorada.

En el mismo año, el Grupo Vocal Argentino Nuevo, ahora sin Farías Gómez, pero vinculado al Movimiento Nuevo Cancionero, grabó un disco titulado «Misa para el Tercer Mundo». No se trataba de una nueva versión de la obra de Ramírez, sino de una nueva obra, con música de Roberto Lar. Pero incluyó exactamente las mismas partes de la misa, de manera que los temas llevaron los mismos nombres: «Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus» y «Agnus Dei». La música recupera, no solo elementos folklóricos argentinos, sino de todo el Tercer Mundo (África, Asia y América Latina). Y los textos no eran ya los de los padres Catena y Mayol, aprobados por la Iglesia para la liturgia latinoamericana, sino que fueron redactados por el padre Carlos Mujica, uno de los más conocidos miembros del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo.¹⁹ En el sobre interno se reivindica esa filiación y se la legitima vinculando al Movimiento con el propio Papa: «Su santidad Paulo VI es un entusiasta propulsor del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo que —esencialmente— sostiene la dignificación social del hombre en la paz y la justicia». Los textos que escribió Mujica, aunque mantienen el dispositivo de enunciación propio de la plegaria, proponen una apropiación muy distinta de la religiosidad cristiana. Así, en el «Kyrie» se escucha:

¹⁸ En la cultura rock las expresiones «folk» o «folk-rock» hacen referencia a un género musical que se caracteriza por el uso de guitarras acústicas, armónica y arreglos de voces al estilo de Creedence, además de un fuerte peso en las letras. Bob Dylan y Joan Báez son referentes importantes.

¹⁹ La creación del Movimiento de Sacerdotes para el tercer Mundo muestra que las tensiones atravesaban los diferentes campos y las propias instituciones, como en este caso, la Iglesia Católica. Los curas que adhirieron a este Movimiento o tomaron posiciones similares fueron perseguidos y muchos de ellos asesinados durante la dictadura militar, como fue el caso del propio Mujica, Enrique Angelelli, etcétera.



IMAGEN 4.
PORTADA
DE EL ROCK
DE LA MISA
CRIOLLA

Señor ten piedad de nosotros
Señor ten piedad de nosotros

Tú que has nacido pobre
Y has vivido siempre
junto a los pobres
para traer a los hombres
la liberación.

Tú que estás a nuestro lado
Fuerte y resucitado
Para empujarnos en la lucha
Contra la injusticia y la explotación.
Señor, piedad, señor.

Y en el «Gloria»:

Señor Dios, cordero de Dios
Que sigues desangrándote,
En los hacheros del norte,
Desangrándote

En los mineros bolivianos,
Desangrándote
En las favelas del morro (...)

En estas diferentes apropiaciones del discurso religioso, vinculadas a posiciones diferentes dentro del campo del folklore, pero también en las luchas políticas y sociales, pueden verse las tensiones y conflictos que caracterizaron el proceso social argentino entre mediados de los '60 y mediados de los '70. Estos rasgos son importantes para entender el efecto que generó el lanzamiento del manifiesto del Nuevo Cancionero y el rol que cumplieron los artistas que adhirieron a sus propuestas en las luchas simbólicas en esos años. El manifiesto y la actividad de los integrantes del Nuevo Cancionero en los años siguientes a su lanzamiento, generaron un debate, fueron un elemento de presión para la toma de posición de los integrantes del campo, y de alguna manera produjeron una modificación de la estructura del mismo.

La actitud de los miembros de Los Fronterizos ante el Movimiento es un indicador interesante. Según cuenta Mercedes Sosa:

Fuera de Mendoza uno de los primeros que creyó en el Nuevo Cancionero fue César Isella, pero los integrantes de Los Fronterizos no quisieron creer. De todas formas grabaron «La pancha Alfaro» y nos dieron una gran mano para nuestra entrada en Buenos Aires. (Braceli, 2003:95)

Esta toma de posición diferenciada sin dudas está vinculada con el alejamiento de Isella del conjunto a partir de 1965, y su acercamiento a los artistas del Nuevo Cancionero. De hecho, ya en 1967, participó en el espectáculo «Resurrección y canto de la copla» junto a Tejada Gómez, Los Nocheros de Anta y Marian Farías Gómez (ex Huanca Hua) que también habían adherido al Movimiento. Conforme a su propio relato, «Canción con todos» compuesta en 1969 en colaboración con Tejada Gómez, se basó en su experiencia del Cordobazo y otras luchas populares, y se fue gestando en un viaje a México donde existía mucho interés por el Nuevo Cancionero (Isella, 2006:107-117).

Del mismo modo hubo posicionamientos diferentes entre los miembros de los Huanca Hua. El grupo había debutado en 1960, y tenía un carácter muy innovador debido al tratamiento armónico y al arreglo de las voces propuestos por el Chango Farías Gómez, su director. Entre los integrantes de la primera formación estaba también Hernán Figueroa Reyes. En 1963 Figueroa Reyes abandonó el grupo y fue reemplazado por Marian Farías Gómez que pronto adhirió al Nuevo Cancionero, cosa que con el tiempo hicieron también sus hermanos Pedro y Chango. Por el contrario, Figueroa Reyes comenzó una carrera solista que en términos estéticos se mantuvo en los parámetros del paradigma clásico, y en términos políticos «su repertorio (...) incluyó a menudo canciones con tintes chauvinistas y xenófobos (las zambas “Dículpe” y “Unidos” y el vals “Vamos hermano”))» (Portorrico, 1997:86). A partir de alguno

de sus éxitos, como «Zamba del cantor enamorado» llegó a tener su propia peña y a ser director artístico del sello CBS Columbia, y desde allí impulsó la carrera de otros artistas con tomas de posición política similar, como es el caso de Roberto Rimoldi Fraga, de quien produjo su primer disco de 1967, cuando fue revelación del festival de Baradero. Vale la pena detenerse en algunos textos de las canciones que interpretaba Figueroa Reyes:

Vení vamos hermano
Sin pausas ni desmayos
A revivir *lo nuestro*
Lo que tanto adoramos
Y conservar por siempre
Los sueños que heredamos
La música argentina
Que *vienen a coparnos*

Vení vamos hermano
Que *llegan los de afuera*
Queriendo que se callen
Las zambas y las cuecas
Saquemos las guitarras
Los bombos y las queñas
Y sigamos cantando
Las cosas de esta tierra

(Fragmento del vals «Vamos hermano» de Oscar Vallés) (Bastardillas mías)

Disculpe si lo digo a mi manera
usted siembra el rencor y yo esperanza
usted envidia de otro su bandera y yo,
y yo adoro a mi celeste y blanca.
Yo soy como el hornero y me retobo
mi patria es mi nido y la defiende
en cambio ustedes son como los tordos
que quieren empollar en nido ajeno.
Disculpe si no me entiende,
disculpe si no lo entiendo:
usted habla por boca de otra gente y yo...
y yo soy solo el eco de mi pueblo.

(Fragmento de la zamba «Disculpe»
De Hernán Figueroa Reyes) (Bastardillas mías)

La oposición Yo/Nosotros vs. Usted/ustedes, la idea de la defensa de «lo nuestro», frente a los de afuera, y la sensación de amenaza, forman parte del paradigma clásico del folklore. Pero en el marco de las luchas simbólicas de fines de los '60 y principios de los '70, este tipo de afirmación nacionalista adquirió una significación particular, vinculada al discurso conservador.

Teniendo en cuenta las nuevas tensiones que se habían introducido en el campo entre mediados de la década del 60 y principios de los '70, ya no se trataba solamente de la disputa por la legitimidad entre diferentes géneros, de las alianzas por la afirmación del campo como tal y de la lucha por la consagración en los términos del paradigma clásico. La emergencia del Nuevo Cancionero desató una lucha por la redefinición de las reglas en el campo del folklore, e incluso por la redefinición del propio nombre de esta práctica artística, que muchos empezaban a concebir en términos de «Música Popular Argentina». Se introdujeron entonces nuevos criterios de valoración que obligaban a los músicos a tomar posición entre alternativas «renovadoras» o «conservadoras» en las propuestas estéticas, que se vinculaban con posiciones progresistas o reaccionarias en lo político. Aparecían con fuerza, entonces, la discusión sobre lo que era y no era folklore y las impugnaciones mutuas. En un caso asegurando que las innovaciones rompían la fidelidad a las raíces, en el otro acusando a esa supuesta fidelidad de estancamiento, falsificación y conservadurismo político.

Pero la oposición entre conservadores y renovadores expresaba también una contradicción de intereses entre figuras consagradas de las etapas anteriores y los recién llegados al campo. Un artista consagrado como Atahualpa Yupanqui, por ejemplo, fue crítico de las propuestas renovadoras, a pesar de haber sido elegido como uno de los «padres textuales» del Nuevo Cancionero. A veces lo hizo desde la ironía, como en la famosa anécdota según la cual se refirió al Cuarteto Zupay como esos muchachos que «me asfaltaron el camino del indio».²⁰ Otras veces lo hizo desde sus canciones. Ricardo Kaliman (2004) interpreta la letra de «Mi tierra te están cambiando» (1973) como una toma de posición contra las innovaciones de los nuevos folkloristas: «la zamba ya no es la zamba/ del provinciano cantor/ Qué se han hecho los estilos/ del paisano trovador» (Kaliman, 2004:83-88). Lo mismo puede decirse de algunos fragmentos de «El payador perseguido» en los que reafirma su posición nacionalista y se aparta de tomas de posición anteriores vinculadas a la izquierda.²¹ Pero también lo hizo en frecuentes declaraciones en las que atacó a algunos artistas ascendentes, incluso aquellos que cantaban canciones de su repertorio como Jorge Cafrune, y a algunos de los iniciadores de la expansión del campo, como Eduardo Falú, a quien llamó «degollador de silencios» y de quien dijo que «es un ciudadano que toca muy hábilmente la guitarra, pero no ha agregado nada a nuestro folklore» (Pellegrino, 2002:275).

20Sitio oficial de Pedro Pablo García Caffi www.garciacaffi.com.ar

21 He analizado esos fragmentos en el Capítulo III.

De manera que las tomas de posición eran a un tiempo estéticas y políticas, y respondían a las posiciones en relación al proceso político general, pero también a los lugares relativos en el campo, por lo que las tensiones se daban también en distintos niveles. Y eso explica que se dieran distintas formas de disputas y alianzas. En la medida en que las figuras del Nuevo Cancionero, principalmente Mercedes Sosa, fueron alcanzando la consagración, empezaron a emprender trabajos conjuntos con quienes habían sido las figuras claves de la expansión del campo, aunque no participaran de sus definiciones políticas. Ya en 1966, Mercedes Sosa participó en una canción del «Romance por la muerte de Juan Lavalle» de Eduardo Falú y Ernesto Sábato. Poco después, en 1969, fue la voz del disco «Mujeres Argentinas» de Ariel Ramírez, colaboración que se repetiría en 1972 con la «Cantata Sudamericana».²² Más allá de esas colaboraciones, los nombres de los discos de Mercedes Sosa en ese período muestran un proceso de radicalización de las tomas de posición. Veamos algunos ejemplos: *El grito de la tierra* (1970), *Homenaje a Violeta Parra* (1971), *Hasta la victoria* (1972), *A que florezca mi pueblo* (1975).²³

Lo cierto es que en la medida en que el proceso político se hacía más virulento, las tomas de posición individuales y colectivas se fueron haciendo más radicalizadas. Hacia 1972 las adhesiones al Nuevo Cancionero llegaron a más de 50,²⁴ y se empezaron a generar organizaciones similares en otros puntos del país. Tal es el caso, por ejemplo, del Movimiento Canto Popular, surgido en Córdoba en 1973, y en cuyo primer festival participó Armando Tejada Gómez. En dicho movimiento, que también se dio a conocer con un manifiesto y un festival, participaron el grupo Nacimiento, Nora y Delia, Francisco Heredia y Luis Alesso, entre otros (Medina, 2006). Otro ejemplo es la emergencia de Imagen Vocal Setenta, una formación que aglutinaba a los grupos vocales Quinteto Vocal Tiempo, Quinteto Vocal Santa Fe, Folk Cuatro, Trío de Cuatro y Grupo Azul, con objetivos similares y continuadores de los expuestos por el Nuevo Cancionero (Gravano, 1985:178).

Esa proyección nacional también se daba internacionalmente, como puede verse en la creciente colaboración con artistas de otros países que se acen-tuaría en los años siguientes.

Pero las tomas de posición de los numerosos artistas que adhirieron a la corriente renovadora, crítica y latinoamericanista, convivieron y disputaron con figuras consagradas que se mantuvieron en los parámetros del paradigma clásico, como Atahualpa Yupanqui, Los Chalchaleros, Los Fronterizos o los

22 Disco en el que también puede verse un acercamiento a las posiciones latinoamericanistas y progresistas por parte de Félix Luna y Ariel Ramírez. Y esto muestra hasta qué punto el discurso progresista de los renovadores había adquirido peso antes del golpe de estado.

23 Los datos discográficos han sido tomados de la página oficial de Mercedes Sosa: www.mercedessosa.com.ar

24 Información aparecida en la revista «Folklore» de julio de 1972. Tomado de la página oficial de Tejada Gómez: www.tejadagomez.com.ar

Quilla Huasi, y con muchas otras figuras surgidas en el marco del boom de los '60 y que siguieron esa tradición. Inclusive con artistas que, moviéndose dentro de esos lineamientos, radicalizaron sus posiciones nacionalistas. Merece la pena señalar en ese sentido un disco publicado en 1974 por Argentino Luna, que seguiría sonando en los años siguientes, durante la dictadura, mientras la corriente renovadora era desarticulada por la persecución y el exilio: «Mire que es lindo mi país paisano».

6 La renovación de los '80

FOLKLORE Y DICTADURA

En 1976, el derrocamiento del gobierno constitucional dio comienzo a la última dictadura militar, que desató un régimen de terror en la Argentina. La dictadura cambió drásticamente el sistema de representación política y sindical, atacó y persiguió a las organizaciones populares, implementó políticas económicas que llevaron a una distribución cada vez más regresiva de la renta y a la pérdida de las conquistas sociales, y abolió la vigencia de los derechos humanos. Pero, además, al ejercer el monopolio del uso público de la palabra estableció un complejo sistema de censura y prohibiciones que cambió las condiciones de enunciabilidad, y con ello las del conjunto de la producción de bienes simbólicos. Según Maristany (1999):

El poder simbólico bajo la dictadura estuvo fuertemente controlado, monopolizado por un discurso oficial hegemónico que por medio del discurso de censura cultural, fijaba el grado de legitimidad y de aceptabilidad de lo que se decía, se escribía o se difundía en los medios. Puesto que el control natural —el «orden del discurso foucaulteano»—, por el cual cada práctica discursiva reproduce indefinidamente el capital simbólico que le pertenece, no llegaba a evitar la infiltración y la proliferación de lo heterónimo, el Estado puso en práctica mecanismos coercitivos exteriores al campo cultural. (Maristany, 1999:41)

Esa coerción exterior produjo una alteración radical de las reglas de juego dentro de cada campo de producción cultural, puesto que los criterios de valoración política, bajo el control de la dictadura, se impusieron sobre los criterios estéticos y éticos, y se modificó la misma naturaleza de los recursos valiosos que definían las posiciones.

En el caso específico del folklore, el control sobre las emisoras de radio y televisión, sobre la realización de los festivales y toda clase de espectáculos públicos, sobre los medios de prensa, etc., implicaba una alteración de los mecanismos básicos de consagración tal como habían funcionado desde la constitución misma del campo. De manera que en el campo del folklore

también se dio la doble fractura de la que habla Beatriz Sarlo.¹ No solo se fragmentó el campo por el exilio de muchos artistas, no solo se produjo una separación de los artistas en relación con las organizaciones populares, ellas mismas censuradas, sino que se quebró su acceso a los mecanismos de difusión y consagración y por lo tanto su relación con el público. Aun así, muchos artistas con mayor o menor nivel de reconocimiento siguieron trabajando y desarrollaron estrategias que podrían considerarse de «resistencia».²

Bajo estas nuevas condiciones el campo del folklore sufrió una importante transformación en la medida en que las tensiones y conflictos que lo habían caracterizado en la etapa anterior fueron desarticulados violentamente por la coerción externa.

Por un lado, la represión y la censura golpearon fuertemente sobre el sector que en las disputas de los '60 y principios de los '70 había tomado posiciones de ruptura en lo estético, y de izquierda, muchas veces «revolucionarias» o de «liberación» en lo ético y político.³ El proceso de persecución, claro está, había empezado antes del golpe de estado. Mercedes Sosa, por ejemplo, ya fue amenazada de muerte por la «triple A» en 1975. Después, mientras actuaba en el teatro «Estrellas» aparecieron afiches que intentaban disuadir al público de ir a verla. Incluso pusieron una bomba en un baño del teatro (Braceli, 2003:147 y ss). Estas amenazas y agresiones las sufrieron también otros artistas (Armando Tejada Gómez, Horacio Guarany, el Dúo Salteño, Jorge Cafrune, entre tantos otros) y fueron generando un clima de zozobra.

A partir del golpe de Estado, el hostigamiento fue mayor. Se elaboraron listas negras de artistas y canciones que no podían ser pasadas por las radios; se cerraron locales o directamente se impedía la actuación de los artistas prohibidos. Así se fue silenciando toda una corriente de producción, lo que llevó a algunos artistas a optar por el exilio y a otros a mantenerse en el ostracismo, o sobreviviendo con pequeñas actuaciones en lugares alejados. Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez y el Chango Farías Gómez, entre otros, pasaron por el exilio. Horacio Guarany, que regresó en 1978 después de haberse exiliado, prácticamente no podía actuar. Jorge Cafrune, que vivía en España desde antes de la dictadura, murió en condiciones nunca del todo aclaradas cuando regresó a la Argentina en enero de 1978. Traía una urna con tierra de la casa de San Martín en Francia, y después de actuar en Cosquín

1 Sarlo (1988) se refiere específicamente a la fractura del campo intelectual, pero su reflexión puede extenderse a otros ámbitos.

2 La bibliografía sobre las diferentes formas de resistencia cultural durante la dictadura es abundante. Algunos textos imprescindibles son: Sosnowsky (1988), Massiello (1987), Pujol (2005) y Medina (2007).

3 Esto no significa que todos hayan adherido a partidos u organizaciones de izquierda. Pero sí se puede afirmar, siguiendo a Ollier (1986) que la expansión del fenómeno insurreccional puso en el centro del discurso político nociones como «revolución» o «liberación», que atravesaban partidos y organizaciones, e incluso eran apropiadas por quienes no militaban orgánicamente en ninguna.

(bajo amenaza y con la advertencia de no cantar canciones que finalmente cantó) partió hacia Corrientes a caballo para llevar la urna a Yapeyú en el bicentenario del natalicio del prócer. En el camino fue atropellado por una camioneta que después se dio a la fuga (Ramos, 2004). El Dúo Salteño sobrevivía actuando en pequeños teatros, siempre con hostigamientos y amenazas.⁴ Víctor Heredia se vio obligado a grabar en España su disco *Ya lo ves, amanece*.⁵ El Cuarteto Zupay y Los Trovadores también sufrieron limitaciones y censura.

Por otra parte, los artistas que dentro del campo se mantuvieron más apegados al paradigma clásico o que, incluso con la introducción de elementos de renovación artística no tomaron posiciones políticas «revolucionarias», no sufrieron la represión de la misma manera, con lo que resultaron favorecidos de alguna manera. Esto no significa que en todos los casos hayan adherido en forma directa al gobierno dictatorial. Pero sí que las zonas de coincidencia entre los rasgos estéticos y políticos del paradigma clásico y los del discurso autoritario de censura, hicieron que esos artistas no solo no fueran perseguidos, sino que incluso fueran tomados en algunos casos como emblemas del nuevo orden establecido. Nuevamente la música folklórica (*esa* música folklórica) fue difundida e impuesta en las escuelas, en los actos patrios, etc. y encontró condiciones más favorables de circulación en los medios y en los festivales. De tal manera, con la salida de escena de los artistas que habían impulsado las rupturas de los '60 y '70, algunos de ellos importantes referentes del campo antes de la dictadura, el paradigma clásico resultó revitalizado aunque se fue cargando de nuevos sentidos bajo las nuevas circunstancias.⁶

Vale la pena insistir, siguiendo a Verón (1996), en que la generación del sentido no es solo una cuestión de producción, sino también de reconocimiento. De tal manera, tal como he sostenido en la primera parte de este trabajo, la misma canción cantada o reproducida en circunstancias distintas, genera en recepción sentidos diversos. Lo mismo ocurre con algunos rasgos característicos del paradigma clásico del folklore en las nuevas condiciones que planteó la dictadura. Pero también debe decirse que en ese momento algunos agentes del campo pusieron nuevos acentos, que acercaron su discurso al de la represión cultural.

Esos nuevos sentidos pueden verse, por ejemplo, en el número 265 de la revista *Folklore*, aparecido en enero de 1977. Por una parte, llama la atención

4 Entrevista publicada en *Página 12* el 13 de febrero de 2006.

5 Sitio oficial de Víctor Heredia: www.victorheredia.com

6 Un dato interesante acerca de la posición de los artistas antes de la dictadura, es el concierto brindado por los folkloristas en el teatro Colón en agosto de 1972. En esa oportunidad el campo del folklore estuvo representado por Ariel Ramírez, Eduardo Falú, Los Chalchaleros, Jaime Torres y Mercedes Sosa. Según registra la prensa de la época, el cierre estuvo a cargo de Mercedes Sosa, que se llevó la más importante ovación y las más fervientes muestras de adhesión (Braceli, 2003).

«lo que no se dice». En todo el número no se mencionan actuaciones, ni aparecen reportajes a ninguno de los artistas censurados, algunos de los cuales habían sido protagonistas de sus páginas en años anteriores. Solo en la sección de comentarios de discos aparecen mencionados Jorge Cafrune, el Quinteto Tiempo y el Cuarteto Zupay. Excepto por esas notables omisiones, la revista seguía siendo, básicamente, lo mismo que era antes del golpe: discusiones sobre la preeminencia de la zamba sobre otros géneros, reportajes a los artistas, comentarios sobre festivales, guía de peñas, etcétera.

Sin embargo, si se lee con más detalle se advierte la presencia de los nuevos sentidos. En una nota sobre el inminente XVII Festival a realizarse a fines de ese mes el Dr. Santos Sarmiento, responsable del área cultural de Cosquín, anunciaba el dictado de un seminario «para maestros de frontera» en el marco del Ateneo Folklórico de Cosquín. En esa oportunidad, el seminario se tituló «Recuperación del Patrimonio Cultural». El Dr. Sarmiento fundamentaba la propuesta con estas palabras:

Si se hace para maestros de fronteras es porque en todos los años que lleva el Ateneo, la faceta cultural de Cosquín siempre les ha dado participación a los maestros. Pero *en este momento del país* es necesario dar el máximo de esfuerzo para esta recuperación de la que hablábamos: la frontera. *Donde no se le escapa a nadie que hay una penetración ideológica, una penetración económica y una penetración de desnacionalización del país, incluso de orden idiomático.* (Folklore N° 265, enero de 1977, p. 16) (Bastardillas mías)

Como puede verse, la preocupación por la recuperación y conservación del patrimonio folklórico que habían sido siempre un elemento importante en el campo del folklore, aparece aquí vinculada a una formulación ideológica coincidente con el discurso de censura y represión cultural impuesto por la dictadura. En términos muy similares se fundamentó dos años después el lanzamiento del operativo nacional «Argentinos: marchemos hacia las fronteras» que movilizó a miles de estudiantes secundarios bajo el control de Gendarmería Nacional, en ese entonces dirigida por el general Bussi.⁷

En la reseña de los festivales de esos días, se menciona el de San Antonio, provincia de Misiones, en la frontera con Brasil. El objetivo de ese festival, según la revista, era «el afianzamiento cultural en nuestras fronteras y la difusión de nuestra auténtica música» (Folklore N° 265, enero de 1977, p. 17). Por eso afirma que «hasta hace pocos años, sus chicos ignoraban qué era una zamba o una chacarera. Ahora, no solo las cantan y bailan. Las sienten como suyas. El cambio: obra de un grupo de maestros argentinos» (Folklore N° 265, enero de 1977, p. 18). Esos objetivos, claro está, en ese momento específico eran compartidos por las autoridades. Por eso la Gendarmería ofreció

7 Información tomada de: www.nuncamas.org

sus instalaciones para alojar a los artistas y la Fuerza Aérea los transportó desde Buenos Aires.

De manera que hubo una resignificación de los discursos y también una reacentuación por parte de algunos agentes de las zonas del paradigma clásico que tenían una mayor coincidencia con el discurso oficial. Y las ausencias se hicieron notorias. En el anuncio del programa del Festival de Peñas de Villa María de ese año aparecen figuras consagradas como Los Hermanos Ábalos, Los Quilla Huasi, Los Fronterizos y Los Manseros santiagueños. Junto a ellos, nuevas figuras en ascenso, como María Ofelia, Zamba Quipildor o Las Voces de Orán. Los ausentes, claro está, eran muy notables, pero no se nombraban.

El mismo proceso de resignificación y ocultamiento puede notarse en la suerte corrida por la milonga «Mire que es lindo mi país paisano», que Argentino Luna grabara en 1974:

Viera qué lindo este país, paisano,
venga conmigo y no me mire así,
si le han vendido una postal de afuera
mire primero lo que tiene aquí.
Viera qué lindo este país, paisano,
venga conmigo y no me mire así.

Viera qué lindo es su país, paisano,
rompa el boleto ése que tiene ahí,
la tierra sufre si la abandonamos,
yo que usted lo pienso y me quedo aquí.
Viera qué lindo es su país, paisano,
rompa el boleto ése que tiene ahí.

Ese concepto de valorización de lo propio en oposición a un «otro» extranjero formaba parte de los rasgos característicos del paradigma clásico del folklore. En el momento de su grabación, en 1974, puede explicarse ese enunciado como una toma de posición realizada en el marco de un campo tensionado entre nacionalistas más o menos «tradicionales» y renovadores «latinoamericanistas». Incluso la portada del álbum, con Luna vestido de gaucho frente a un rancho en el que se representan los objetos típicamente «folklóricos», puede leerse en ese marco. Pero el tratamiento que tuvo la canción, la apropiación que de ella hizo la dictadura, hace evidente la zona de coincidencias mencionada entre esos sectores «tradicionalistas» y el discurso oficial. En los años siguientes, mientras la represión arreciaba, mientras muchos artistas estaban en las listas negras y cientos de canciones eran prohibidas, esta milonga sonaba insistentemente, y llegó a convertirse en un símbolo. Tanto es así, que en 1981 se hizo una película, siguiendo la tradición de *Argentinísima* y *Argentinísima II*, de 1972 y 1973 respectivamente. La película del '81, dirigida por Rubén Cavallotti llevó por nombre, precisamente, «Mire que es lindo mi país» Es interesante comparar

la lista de artistas que intervinieron. En *Argentinísima* participaron Atahualpa Yupanqui, Ariel Ramírez, Tránsito Cocomarola, Jovita Díaz, Ramona Galarza, Horacio Guarany, Los Huanca Hua, Jaime Torres, Los del Suquía, El Chango Nieto, Carlos Di Fulvio, Jorge Cafrune, Astor Piazzolla, Eduardo Falú, Mercedes Sosa, El Chúcaro y Norma Viola, Los Chalchaleros y los Cantores de Quilla Huasi. En, «Mire que es lindo mi país» Atahualpa Yupanqui, Ariel Ramírez, Eduardo Falú, Ramona Galarza, Los Cuatro de Córdoba, Los Visconti, Luis Landriscina, María Ofelia, Argentino Luna, Los Hermanos Barrios, Daniel Altamirano, Los hermanos Cuestas, Los Indios Tacunau, El Gordo Oviedo y Los Chalchaleros.⁸

Las ausencias y los silenciamientos pueden apreciarse con claridad, así como la modificación de las posiciones en el campo. En efecto, en la película del '72 conviven los pioneros consagrados y los que alcanzaron la consagración entre los '40 y '50 (Yupanqui, Cocomarola, Los Chalchaleros, los Cantores de Quilla Huasi) con aquellos que protagonizaron la consolidación y expansión de los '60 (Ariel Ramírez, Eduardo Falú, Jaime Torres, Ramona Galarza, Carlos Di Fulvio), y con figuras en ascenso (Los del Suquía, El Chango Nieto). Pero además ocupaban un lugar destacado los artistas vinculados de un modo directo o indirecto a las renovaciones y rupturas que tensionaban el campo: Horacio Guarany, Los Huanca Hua, Jorge Cafrune y Mercedes Sosa. En la película de 1981 todos ellos estaban ausentes a pesar del título celebratorio.

En contraste con esa celebración del país, que se superponía parcialmente (en la medida en que podía ser interpretado como una celebración del orden establecido) con el discurso dictatorial, circulaba, aunque con mucho menos difusión, una canción de María Elena Walsh que Mercedes Sosa había grabado en 1979. «Serenata para la tierra de uno»:

Porque me duele si me quedo
pero me muero si me voy,
por todo y a pesar de todo, mi amor,
yo quiero vivir en vos.
Por tu decencia de vidala
y por tu escándalo de sol,
por tu verano con jazmines, mi amor,
yo quiero vivir en vos.

LA REPOLITIZACIÓN DE LOS DISCURSOS

Una consecuencia de las transformaciones fue la pérdida progresiva de público por parte del campo en esos años, especialmente de público joven.

8 Información tomada de: www.cinenacional.com

Como todas las transformaciones del folklore, esa pérdida no tuvo una única causa. Ariel Gravano (1985) ha precisado algunas de ellas, que operaron sistemáticamente en esos años (y en más de un sentido lo siguieron haciendo después). Por un lado, decía Gravano (1985), influyeron la censura y la autocensura imperante durante la dictadura. Por otra parte, el estado autoritario, por mucho que proclamara la defensa del «Ser Nacional», aplicó una política liberal en lo económico y, por ende, dejó el aparato de difusión en manos de empresas privadas. Pero esas empresas, la mayoría multinacionales, tendían (y tienden) más bien a la imposición de los productos exitosos de los países centrales.⁹ De modo que la difusión de la música popular argentina en general, y la folklórica en particular, disminuyó mucho en esos años. Pero hay otra razón que creo interesante considerar más detalladamente:

La sobrevivencia —que viene del período anterior— de la *difusión de lo mediocre*, de la corriente *oportunist*a del movimiento «folklórico», que hace que para el gran público este sea el único «folklore» en detrimento del sector mejor dotado de la corriente consolidadora y renovadora. Se produce un real estancamiento, una real decadencia de los valores difundidos. (Gravano, 1985:184) (Bastardillas en el original)

En el texto de Gravano, en su manera de considerar las distintas posiciones en el campo y el desarrollo del mismo, hay una fuerte carga valorativa desde un punto de vista estético e ideológico. Esto se explica si se considera que el mismo Gravano forma parte del campo puesto que es uno de los integrantes del Quinteto Vocal Tiempo. Así, su manera de considerar los valores de los distintos artistas es, en sí misma, una toma de posición. Desde mi punto de vista la difusión de los distintos artistas tenía que ver, por una parte, y más allá de esas valoraciones, con lo que resultaba potencialmente más vendible según el criterio de las empresas. Eso es parte de la puja de intereses entre las empresas y los artistas constitutiva del campo. Pero en esa etapa en particular, lo que siguió circulando fue lo menos afectado por la censura, aquello cuyos rasgos lo hacían más compatible con el discurso de censura cultural o que al menos no colisionaba directamente con el paradigma discursivo impuesto. Y por ende se dio una tendencia a identificar *una parte* del campo con el *folklore mismo*. Esa selección, y la disminución general de la difusión terminaron generando un alejamiento del público, en especial de las nuevas generaciones.

Ese público se fue desplazando, principalmente a principios de los '80, hacia las diversas manifestaciones que de una manera o de otra se diferenciaban,

9 Esta situación ha sufrido importantes cambios a partir de la imposición del orden neoliberal en los 90. Esos cambios han afectado profundamente la estructura de los distintos campos de producción cultural, entre ellos el del folklore.

se distanciaban, «aguantaban» e incluso resistían a la cultura oficial impuesta por la dictadura. Se fueron generando entonces ámbitos más bien subterráneos en los que esas manifestaciones convivían y se combinaban. El teatro independiente, los recitales de rock, los artistas vinculados a la tradición de la Nueva Canción y los artistas folklóricos excluidos de los grandes festivales, de la radio, la tv y el cine. Así, en las distintas ciudades empezó a activarse un circuito de pequeños locales, festivales, peñas, cineclubes universitarios, etc., en los que se expresaban estas manifestaciones culturales y convivían los artistas de diferentes géneros y sus públicos. Las condiciones para este tipo de práctica, siempre difíciles, se fueron haciendo más favorables a medida que la dictadura empezaba a debilitarse y se hacían más evidentes los signos de resistencia política.

En ese período empezaron a hacerse visibles los reclamos de democratización de algunos partidos políticos (muchos de los cuales confluyeron en la Multipartidaria) y organizaciones sindicales (que culminaron en los paros y manifestaciones de la Confederación General del Trabajo —CGT— antes de la Guerra de Malvinas), las protestas estudiantiles contra el arancelamiento y la restricción del ingreso a las Universidades Nacionales, los reclamos de reapertura de los centros de estudiantes, etc. Una sociedad que había sido despolitizada y «privatizada»¹⁰ a la fuerza empezaba a manifestarse públicamente en un proceso de repolitización.

En ese proceso tuvo una incidencia importante la lucha desarrollada por los Organismos Defensores de los Derechos Humanos, especialmente las Madres de Plaza de Mayo y el Servicio de Paz y Justicia para América latina (SERPAJ). Casi invisible por la censura de los medios, esa lucha, que había empezado prácticamente desde los inicios mismos de la dictadura, alcanzó notoriedad cuando en 1980 Adolfo Pérez Esquivel recibió el Premio Nobel de la Paz, después de haber sido encarcelado durante 1977 y 1978.¹¹ A partir de ese hecho poco a poco se desarrolló ese proceso de repolitización que se articuló alrededor de ejes distintos de los que habían sido dominantes a principios de los '70. En estas nuevas condiciones la lucha por los Derechos Humanos, las denuncias sobre campos de concentración y torturas y el reclamo de aparición con vida de los desaparecidos se convirtieron en un eje aglutinante de la resistencia. Y junto a eso un reclamo de democracia y de vigencia de las instituciones republicanas que adquirieron una valoración social que no habían tenido en el proceso anterior a la dictadura militar.

El campo de la cultura, en particular el campo del folklore, contribuyó a este proceso de repolitización. Por una parte, se mantuvo activo un circuito

10 Paradójicamente, cuando los partidos políticos, los sindicatos y las organizaciones populares estaban prohibidos y cuando el congreso estaba disuelto, fue cuando mayor injerencia tuvo el campo político, monopolizado por los militares en todas las prácticas sociales. El efecto, según Maristany (1999:23–55) fue una privatización obligada de la vida.

11 Información tomada del sitio del Serpaj: www.serpaj-ar.com.ar

de locales y peñas que trabajaban en pequeña escala y siempre en condiciones difíciles. En Córdoba, por ejemplo, a principios de los '80 estaban en actividad locales como Tonos y Toneles, El Antiguo Carillón o la Nueva Trova. Allí actuaban artistas vinculados a diferentes géneros, pero que compartían la disidencia respecto a la cultura oficial, entre ellos algunos pertenecientes al campo del folklore, como el grupo Quetral y el Dúo Antar. Pero además hubo artistas consagrados en la etapa anterior que lograron seguir grabando y hacer algunas giras que fueron un catalizador para un público que buscaba espacios de encuentro. Así, en 1981 (el mismo año de la película *Mire qué es lindo mi país*) el Cuarteto Zupay grabó para el sello Philips el disco *Dame la mano y vamos ya* dedicado a la obra de María Elena Walsh. El disco, aunque no tuvo demasiada difusión en los medios, fue presentado en una gira nacional.¹² Allí se incluían canciones que rápidamente, dadas las condiciones de recepción, se transformaron en símbolos de los sectores disidentes, como «La cigarra», «Serenata para la tierra de uno» y «Canción de caminantes»:

Porque la vida es poca la muerte mucha
Porque no hay guerra pero sigue la lucha
Siempre nos separaron los que dominan
Pero sabemos hoy que esto se termina

Dame la mano y vamos ya
Dame la mano y vamos ya

Víctor Heredia, que después de reeditar en 1977 su álbum de homenaje a Pablo Neruda tuvo que grabar «Ya lo ves, amanece» en España, editó en 1982 el disco *Puertas abiertas*, que incluía entre otros el tema «Informe de la situación»:

Y entre los males y los desmanes
hay cierta gente que, ya se sabe,
saca provecho de la ocasión;
comprando a uno lo que vale dos
y, haciendo abuso de autoridad,
se llevan hasta la integridad.
Suscribo nombre y apellido

12 Información tomada de la página oficial de Pedro Pablo García Caffi: www.garciacaffi.com.ar. Esa gira llegó a Córdoba en enero de 1982, mientras se desarrollaba el Festival de Cosquín. Según se informa en la página 7 de la Segunda Sección del diario *La Voz del Interior* del 29 de enero de ese año, la actuación se llevó a cabo en el Teatro Griego y fue organizada por la Dirección de Actividades Artísticas de la provincia. El dato es interesante porque muestra las fisuras y contradicciones dentro del propio estado. En la misma página se informa sobre una actuación del Cuchi Leguizamón en Tonos y Toneles, y del resonante éxito de Mercedes Sosa en París. Todos ellos, claro está, estaban excluidos del Festival de Cosquín.

y ruego a usted tome partido
para intentar una solución,
que bien podría ser la unión
de los que aún estamos vivos

La apenas velada crítica a la dictadura hizo que esta canción también fuera adoptada por los sectores disidentes y más allá de la escasa difusión, circulara en peñas y grabaciones caseras, al igual que las canciones de Silvio Rodríguez, Joan Manuel Serrat, el Dúo salteño y tantos otros.¹³

En esas nuevas condiciones, en 1982 se produjo el retorno de Mercedes Sosa, y a partir de ese momento empezó un nuevo proceso de reconfiguración del campo. Entre el 18 y el 28 de febrero la cantante dio una serie de recitales en el teatro Opera de Buenos Aires. Varias razones convirtieron esos recitales en un hito importante. Por una parte, el lleno total, que se repetiría después en la gira nacional, hacía evidente una vigencia y una continuidad, no solo de Mercedes Sosa sino de todas las formas artísticas y culturales disidentes, a pesar de la censura. Por otra parte, durante esos recitales se grabó un disco en vivo, que sería editado con el título *Mercedes Sosa en Argentina*. Durante 1983, una vez iniciada la apertura democrática que culminaría con las elecciones de octubre de ese año, cuando llegó a la presidencia Raúl Alfonsín, el disco se convirtió en el mayor suceso de ventas (Braceli, 2003).

Lo más interesante, sin embargo, tiene que ver con las estrategias discursivas adoptadas y su relación con las condiciones de producción. En primero lugar, la elección misma del título del disco enfatizaba la cuestión del regreso. Que Mercedes Sosa cantara «en Argentina» solo podía convertirse en parte del enunciado que titulaba un álbum en la medida en que había estado fuera del país contra su voluntad. El título *Mercedes Sosa en Argentina* era, entonces, el anuncio de un regreso y, por lo tanto, de un cambio en las condiciones.

Por otra parte, a pesar del exilio, Mercedes Sosa seguía ocupando un «lugar» de mucha legitimidad en el campo, y ese lugar se había ido complejizando con las transformaciones ocurridas durante la dictadura. El público que la fue a ver en esa gira nacional y que escuchó el disco no era solo el del folklore, ni se reducía a los sectores vinculados a la militancia política anterior a la dictadura. Se había ampliado a otros sectores, especialmente jóvenes, que la veían como un símbolo antidictatorial y libertario. De hecho, los recitales los organizó Daniel Grinbank, conocido empresario del campo del

13 Víctor Heredia había sido revelación del Festival de Cosquín a fines de los '60. Su adhesión al Nuevo Cancionero lo llevó a una temática social y a un acercamiento progresivo a la línea de la Nueva canción, lo que hizo que se alejara un poco de las formas folklóricas iniciales. El disco en el que interpreta a Pablo Neruda fue un punto de inflexión. Sin embargo, siempre mantuvo su vinculación con las figuras vinculadas al Nuevo Cancionero o movimientos afines como Mercedes Sosa, César Isella y el cuarteto Zupay. Información discográfica tomada del sitio oficial: www.vitorheredia.com

rock. Por ese motivo es particularmente importante la selección de canciones y de autores que realizó para esos recitales y ese disco. Es necesario recordar que, según lo desarrollado en la primera parte de este trabajo, el proceso de selección de las canciones que entran en un disco o en un espectáculo es una parte importante de las estrategias enunciativas, y por lo tanto un aporte en la construcción de las figuras del enunciador y el enunciatario.

En este caso puede apreciarse una estrategia orientada a mantener la ligazón con la propia trayectoria y con la historia del campo, al mismo tiempo que se plantea una apertura hacia las propuestas vinculadas a esos nuevos públicos. En efecto, en el disco conviven canciones de los clásicos del campo («Al jardín de la república» de Virgilio Carmona, «Los hermanos» de Atahualpa Yupanqui), con autores vinculados a su expansión y afianzamiento («La arenosa» de Leguizamón y Castilla, «Alfonsina y el mar» de Ariel Ramírez y Félix Luna), con la tradición del Nuevo Cancionero («Fuego en Anymaná» y «Canción con todos» de Tejada Gómez y César Isella) y con la generación emergente en esos años («María va» de Antonio Tarragó Ros hijo). Pero también hay canciones que remiten a la tradición de la Nueva Canción, que se había seguido difundiendo de modo subterráneo y que había alcanzado gran aceptación entre el público joven, incluyendo el del rock («Sueño con serpientes» de Silvio Rodríguez, «María, María» de Fernando Brant y Milton Nascimento, «Años» de Pablo Milanés) y, fundamentalmente, canciones pertenecientes al campo del rock que en esos años también se habían convertido en himnos disidentes («Solo le pido a Dios» de León Gieco y «Cuando me empiece a quedar solo» de Charly García).¹⁴

De tal manera, se construía un enunciatario más amplio que el público del folklore, y se establecía un sistema de relaciones que atravesaba las fronteras de los campos. Y este hecho se afianzó en los recitales del Ópera, con los invitados que la acompañaron sobre el escenario: Ariel Ramírez, Antonio Tarragó Ros, León Gieco, Rodolfo Mederos y Charly García, además de Domingo Cura, José Luis Castiñeira de Dios y Omar Espinosa como músicos estables. El capital simbólico acumulado por Mercedes Sosa definía para ella un «lugar» desde el que tenía capacidad para legitimar y propiciar la consagración de otras figuras.¹⁵ Por eso tiene importancia el gesto de invitar al escenario a estos artistas, que se prolongaría en los años siguientes cuando grabó canciones de compositores jóvenes de diferentes géneros (Como Charly García, Horacio Sosa, León Gieco y Fito Páez), como así también de artistas como Víctor Heredia y el Cuarteto Zupay.

14 Sobre el tema de la resistencia juvenil en esos años, ver Vila (1995) y Pujol (2005).

15 Por otra parte, la aceptación de Ariel Ramírez o de Domingo Cura en acompañarla fue también un gesto y una toma de posición ante la censura impuesta. Ese gesto se repitió, en el caso de Ramírez cuando en enero de 1984 apoyó y acompañó a Mercedes Sosa en un retorno extraoficial y fuera de programa al Festival de Cosquín (*La Voz del Interior*, 30 de enero de 1984, segunda sección, p. 7).

En los primeros años de la democracia el prestigio de todos estos artistas se fue afianzando y separadamente o en conjunto protagonizaron recitales y festivales multitudinarios. Entre ellos, cabe destacar, por su importancia simbólica, el retorno a Cosquín de César Isella y de Mercedes Sosa. Isella lo hizo el domingo 22 de enero de 1984. Según el diario *La Voz del Interior*, su actuación fue la máxima emoción de esa noche, que se coronó cuando, acompañado por toda la plaza, cantó «Canción con todos».¹⁶ El sábado siguiente, y de un modo extraoficial, puesto que no estaba en la programación, se presentó Mercedes Sosa:

La última luna de Cosquín 84 comenzó cuando aún resonaban los aplausos que saludaron con una estremecedora ovación a Mercedes Sosa, que volvió al escenario Atahualpa Yupanqui después de una década de ausencia. Su actuación —cinco interpretaciones— tuvo además de su indiscutible calidad, el marco impresionante del fervor del público. (*La Voz del Interior*, lunes 30 de enero de 1984, segunda sección, p. 7)

Pero el retorno oficial se produjo recién un año más tarde. Esta vez se la anunció en la programación, y se le otorgó un lugar de privilegio que hacía evidente su legitimidad y su «lugar» en el campo. Nada menos que el cierre del festival. El martes 29 de enero, una vez terminado el evento, *La Voz del Interior* tituló del siguiente modo la nota de balance: «La “Mecha” que no se extingue. Mercedes Sosa protagonizó una noche inolvidable».

En ese marco se produjo la emergencia de una nueva generación de artistas que se convirtieron en el recambio de las propuestas renovadoras. Habiendo iniciado sus trayectorias durante la dictadura, su producción estuvo fuertemente marcada por los debates y las tensiones vinculadas a la llamada «transición democrática».

LA EMERGENCIA DE LA «RENOVACIÓN»

El fin de la dictadura militar abrió un proceso de profundos cambios en el proceso social de la Argentina. El período que se abrió con las elecciones de 1983 estuvo marcado por una serie de reflexiones y disputas por la imposición de una interpretación legítima del pasado inmediato. El concepto de «transición democrática» al que se refieren algunos estudiosos (Lesgart, 2003) hace referencia justamente a ese proceso. Según señala Mariana Barcellona (2006) una característica de esta transición democrática es un proceso de reflexión iniciado en el campo intelectual y en ciertas zonas del campo

¹⁶ Nota aparecida en la página 11 de la segunda sección del 29 de enero de 1984.

político, acerca de la necesidad de consolidación de las instituciones democráticas. Esta reflexión, que también implicó una indagación acerca de las raíces del autoritarismo en la sociedad argentina, atravesó a la sociedad toda y a sus organizaciones. Conforme a Barcellona (2006), la centralidad de la lucha de los organismos de Derechos Humanos en su reclamo de verdad y justicia, el trabajo de la CONADEP¹⁷ y el desarrollo de los Juicios a las Juntas Militares marcaron políticamente la transición.

Desde mi punto de vista importa destacar que en ese marco y teniendo en cuenta la disputa entre diversos sectores por la imposición de una versión legítima del pasado inmediato, algunas nociones que habían sido centrales en las luchas políticas anteriores a la dictadura fueron perdiendo centralidad. Ya no se trataba de la «Revolución» o de la «Liberación», sino más bien de la recuperación de las instituciones y de la democratización de la sociedad. Más aún, si bien la lucha por los derechos humanos era un elemento de cohesión, la reflexión sobre el autoritarismo también tocaba a las organizaciones armadas de los '70 y a la idea misma de la lucha armada que en años anteriores había tenido legitimidad en algunos sectores.¹⁸ De tal manera se fue imponiendo la idea de «democracia» como valor central, y como antivalores todos los elementos antidemocráticos, que se entendían como retardatarios o ligados al pasado.

El campo cultural se vio afectado profundamente por estos cambios en las condiciones políticas. Los distintos campos se fueron recuperando lentamente del violento proceso de desarticulación vivido durante la dictadura. El regreso de los exiliados, el progresivo levantamiento de la censura y la recuperación de los espacios públicos mediante festivales y eventos muchas veces impulsados por las nuevas autoridades, favoreció una renovación de la producción.¹⁹ Pero también una serie de disputas por el reposicionamiento de los diferentes agentes, e incluso una nueva redefinición de las reglas de juego.

En el caso particular del folklore, las antiguas tensiones del campo, que habían sido abolidas por la fuerza, volvieron a generarse, pero de un modo diferente. En una nota destinada al balance del Festival de Cosquín de 1984, publicada en *La Voz del Interior* se lee:

17 La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas fue creada por decreto presidencial a los fines de recibir denuncias sobre las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura. La integraron personalidades independientes como Ernesto Sábato, Magdalena Ruiz Guiñazú, Gregorio Klimovsky, etc. El resultado de su trabajo dio lugar al libro *Nunca Más*.

18 Algunos textos, como *Montoneros. La soberbia armada*, de Pablo Giussani (1984), o *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, de Silvia Sigal y Eliseo Verón (1986) dieron lugar a fuertes polémicas en aquellos años. La progresiva legitimidad que adquirió la «teoría de los dos demonios» puede pensarse en el marco de esos debates.

19 En Córdoba, por ejemplo, se puede señalar el 1º Festival Latinoamericano de teatro en 1984, el Artistazo, en 1985, etcétera.

Emergieron algunas figuras llamativas (...) pero queda un saldo apenas equilibrado entre quienes parecen encaminarse a la declinación por agotamiento de sus posibilidades como por la repetición temática y los que aparentan ser destinados a mejores alturas (...). Hoy será la última noche del año 24 de este festival, que indica la necesidad de renovar. Hay que cambiar, modificar y acertar en el gusto popular. De proseguir el actual estancamiento, los síntomas de decadencia no tardarán en aparecer. (La Voz del Interior, 1984, Segunda sección, p. 11) (Bastardillas mías)

El conflicto se planteaba entonces en términos diferentes, y sin embargo vinculados a la propia estructura del campo. La corriente más tradicionalista, más apegada a los términos del paradigma clásico, que se había impuesto durante años favorecida por las condiciones políticas, mostraba signos de agotamiento.²⁰ De ahí que a principios de los '80 la cuestión de la concurrencia o no concurrencia de público fuera un tema recurrente. A partir del '84, en las diferentes notas sobre el festival, se ponía el acento sobre los puntos fuertes de las diferentes noches. Allí se podía notar una fuerte reestructuración de las posiciones. Por un lado, se valoraba en términos de «reconocimiento» a los artistas dotados de mayor prestigio acumulado en etapas anteriores, como Atahualpa Yupanqui, Ariel Ramírez, Eduardo Falú, Jaime Torres, Los Chalchaleros, etc. Pero se destacaba en términos de emotividad, adhesión popular y calidad artística, por un lado, a quienes regresaban al festival después de las prohibiciones, como Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa, César Isella y Mercedes Sosa; y por otro lado, a las nuevas figuras que representaban la «renovación»:

Grupos como Markama, Melipal (...) y también Antonio Tarragó Ros aportaron la imagen renovada y progresista del folklore, evidenciando una calidad profesional que resaltó su nivel sobre el trabajo de viejos nombres del folklore que parecen haberse quedado en un lejano momento de gloria. (La Voz del Interior, 29 de enero de 1985, Segunda sección, p. 7)

Esas figuras, entonces, eran presentadas en términos de calidad artística y de adhesión popular, pero fundamentalmente en términos de «renovación» y «progresismo». Además, se los presentaba en relación con una «tradición renovadora», diferente de la que se había impuesto en los años anteriores. Así, el 26 de enero de 1983 se destacaba la presentación de Suna Rocha en estos términos: «pero la presencia más sólida de la noche y que quizás se erija en revelación del festival, fue la de Suna Rocha, que fue acompañada

²⁰En esos años fueron figuras permanentes de los festivales Los Tucu Tucu, Las Voces de Orán, Los Visconti, Los hermanos Cuestas, Los Cantores de Quilla Huasi, María Ofelia, Daniel Altamirano, Argentino Luna, etc.

por Raúl Carnota en el tema recientemente grabado por Mercedes Sosa, “Grito santiagueño”» (Segunda sección, p. 6).

La cuestión de la adhesión del público, por otro lado, no era una mera cuestión de mercado, sino de recuperación y ampliación del público hacia nuevos sectores que no se reconocían en las formas más tradicionales del folklore. De allí que la emergencia de la «renovación» iba más allá de la presentación de nuevas figuras, que era constitutiva de la estructura del festival y del campo mismo. Los artistas que se identificaban como «renovadores»²¹ aportaban no solo nuevos nombres, sino propuestas estéticas y políticas que contrastaban con lo que había sido dominante en el campo en los años anteriores. En ese sentido, es que se puede hablar de una «formación emergente»²² más que de simples nuevas figuras. Los renovadores, si bien no se aglutinaron alrededor de un manifiesto, como ocurrió con el Nuevo Cancionero, compartían, como principio básico, la distancia en relación con un folklore que se veía como anquilosado y vinculado a un pasado que se quería superar. Y también un compromiso con la realidad social y política contemporánea, que ahora no se daba en términos de «revolución», sino de democracia, verdad y justicia.

Pero también compartieron un conjunto de condiciones en el desarrollo de su trayectoria. Siendo parte de una misma generación, todos ellos iniciaron sus trayectorias artísticas durante la dictadura (con excepción de Antonio Tarragó, que empezó muy pequeño porque se inició con su padre). Por lo tanto, debieron enfrentar condiciones difíciles y un campo hegemonizado por el sector más tradicionalista, con lo cual la «renovación» era una estrategia razonable en la búsqueda de posiciones más ventajosas. Más aún porque a partir de comienzos de los '80 ese sector estaba cada vez más desprestigiado. En ese marco, en la etapa de apertura democrática recibieron el apoyo y el espaldarazo de diferentes actores distanciados de la cultura oficial y consagrados en etapas anteriores del campo.

Suna Rocha, por ejemplo, debutó en televisión en 1981.²³ En 1982 Mercedes Sosa la escuchó cantar en un boliche de San Telmo y la invitó a grabar con ella, junto a Raúl Carnota, el tema «Grito santiagueño». En 1983 ganó, junto a Carnota, el premio «Revelación» de Cosquín, y en marzo de ese año tuvo el espaldarazo definitivo cuando Mercedes Sosa, Hamlet Lima Quintana, Domingo Cura y el Cuchi Leguizamón la acompañaron en el espectáculo que presento en Buenos Aires. Además, Mercedes Sosa la invitó a cantar en su espectáculo Corazón Americano, en 1984, junto a figuras como León Gieco, Charly García, Nito Mestre, Gustavo Santaolalla y otros.

21 Podemos señalar entre ellos a Antonio Tarragó Ros, Teresa Parodi, Peteco Carabajal, Markama, Raúl Carnota y Suna Rocha, entre otros.

22 Emergentes, para Raymond Williams (1980) son los significados y valores que aparecen en algún nivel de enfrentamiento o ruptura con los significados y valores dominantes.

23 Los datos sobre su trayectoria están tomados del sitio oficial: www.sunarocha.com.ar

Raúl Carnota se había iniciado en los '70 como acompañante de artistas importantes como Susana Rinaldi, los Huanca Hua, Hamlet Lima Quintana y Armando Tejada Gómez.²⁴ A principios de los '80 empezó su carrera solista apoyado por Mercedes Sosa que grabó, además de «Grito santiagueño», «Salamanqueando pa'mí». En 1986 recibió el premio del Sindicato de Prensa de Córdoba como Mejor autor e intérprete del Festival de Cosquín.

Peteco Carabajal, miembro de una familia de músicos, se había iniciado de adolescente, y desde 1975 se unió a Los Carabajal. En 1984 fue invitado por Mercedes Sosa y participó en un concierto junto a León Gieco y Milton Nascimento. En 1985 se unió a los MPA, junto al Chango Farías Gómez, Jacinto Piedra, Verónica Condomí y el «Mono» Izarrualde. Por afinidades artísticas y generacionales participó en 1986 en el disco «De Ushuaia a La Quiaca» de León Gieco, alcanzando popularidad entre el público joven.²⁵

Antonio Tarragó Ros tenía ya una trayectoria importante a principios de los '80. Pero era una trayectoria marcada por el intento de renovar el chamamé para llevarlo a otro plano de expresividad. Objetivo compartido por toda una generación de músicos del litoral, como Pocho Roch, Los de Imaguaré y Teresa Parodi.²⁶ Esa trayectoria, posible, entre otras cosas por el apoyo de su padre, se hizo visible para un público más amplio a principios de los '80 con la publicación de un disco que lo posicionó como un referente de la corriente renovadora: «Confluencia», en el que comparte la tarea interpretativa con Markama y colabora creativamente con León Gieco (que poco tiempo antes había escandalizado al mundo del rock al grabar un chamamé: «Cachito el campeón de Corrientes»). A partir de allí inició un período de colaboración con León Gieco, Teresa Parodi, etc., que caracterizó su carrera posterior.

Estas trayectorias muestran que, además de compartir las nuevas condiciones sociales y de una pertenencia generacional común, los renovadores se fueron posicionando en un mismo sistema de relaciones sociales, y compartieron los vínculos con las búsquedas estéticas y políticas de los años anteriores. Esos vínculos fueron un importante capital social y al mismo tiempo, una herencia. Aunque esa herencia, bajo las condiciones de la transición democrática, fue resignificada en propuestas diferentes y novedosas.

Me propongo, en los próximos apartados, analizar en profundidad dos discos de Teresa Parodi, publicados en 1985 y 1986, en los que pueden verse buena parte de los rasgos que caracterizan a esta formación.

24 Datos tomados del sitio oficial: www.raulcarnota-music.com.ar

25 Datos tomados del sitio oficial: www.petecocarabajal.com

26 Sitio oficial: www.tarrago-ros.com.ar

TERESA PARODI: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RUPTURA

Así hablaba la Jacinta
En mi pueblo.
Yo la oí
Cuando las aguas llegaron
Y se tuvieron que ir
Mezclando buen castellano
Con algo de guaraní
Esto fue lo que ella dijo
Yo lo voy a repetir

Con estas palabras comienza *El purajhei de Teresa Parodi*,²⁷ disco que la dio a conocer a nivel nacional en 1985, después de haber ganado el premio «Consagración» en el Festival de Cosquín de 1984. Entre este texto, el título del disco y sus características musicales, se puede entrever una estrategia enunciativa que se instala en una zona de adhesiones, rupturas y cruces entre tradiciones diversas y a veces disímiles; tradiciones discursivas y musicales que jugaron un rol importante en un momento histórico de fuertes disputas simbólicas en los diferentes campos discursivos, entre ellos el del folklore.

En este apartado me propongo analizar las estrategias enunciativas desplegadas y ponerlas en relación con sus condiciones de producción. La hipótesis que quisiera presentar es que «El Purajhei» y «Mba-é pa reicó, chamigo»,²⁸ de 1986, plantean un conflicto con la tradición de la música chamamecera al construir de un modo distinto los sujetos de la enunciación, mediante estrategias tanto textuales como musicales. Al mismo tiempo, las características disruptivas de esos discos guardan una relación de «coherencia» con el «lugar» social desde el cual Teresa Parodi realizó aquella práctica discursiva, definido por su posición y trayectoria en el campo del folklore, por el lugar de la música del litoral en ese campo general y por los reacomodamientos globales que ocurrieron en el campo cultural al finalizar la dictadura militar.

Breves trazos para cartografiar un campo

En el marco de la heterogeneidad constitutiva del campo del folklore, algunas músicas regionales se han organizado como subcampos, que han generado sus propias tradiciones, sus mecanismos y circuitos de circulación y

27 Purajhei significa «canto» en guaraní.

28 «Cómo están mis amigos», en guaraní.

distribución, y hasta instancias de consagración específicas. En este caso, me interesa particularmente el del chamamé o, más ampliamente, el de la música del litoral, puesto que se trata del ámbito de referencia primario al que se vincula la producción de Teresa Parodi.

Creo necesario señalar brevemente algunos aspectos sustanciales de este subcampo, aunque ya hice algunas referencias acerca de su participación en la fundación y afianzamiento del campo del folklore:

- a) La música chamamecera ingresó a los circuitos de la industria cultural hacia fines de la década del 30, en el contexto de las grandes migraciones internas (Pérez Bugallo, 1996). Según lo ha mostrado Alejandra Cragnolini (1997), la expansión del circuito de los bailes populares hizo posible la entrada de los músicos a la radio y a los sellos discográficos. A partir de ese fenómeno se generó también un circuito de publicaciones que contribuyó a dar forma y fijar las «tradiciones»²⁹ correntinas en ese contexto de migración, desarrollando a su vez una realimentación con las provincias de origen.
- b) El chamamé ingresa en los circuitos de la industria cultural con una fuerte marca que remite a su origen social popular y, por lo tanto, fue desde el comienzo una práctica social estigmatizada, que debió desarrollar estrategias discursivas de legitimación y dignificación.³⁰
- c) Se trata básicamente de una música de baile, y esto tiene varias connotaciones importantes. Por un lado, se carga de una serie de connotaciones vinculadas a la fiesta y la alegría. El «lugar» simbólico del chamamecero es el de animador de la fiesta y la diversión. Estas connotaciones dieron lugar, en el campo global del folklore, a algunas representaciones que operan como indicador del bajo nivel de legitimidad de este tipo de música. Me refiero en particular a la representación del chamamé en el orden de lo «humorístico» que suma a las connotaciones de alegría, la estigmatización mencionada más arriba, y que tuvo un importante desarrollo en los '60 durante el «boom» del folklore.³¹ El sujeto de la práctica del chamamé es representado allí como provinciano, ignorante, pendenciero y de costumbres licenciosas. Sin embargo, es en el circuito de los bailes populares donde se consagran los nombres fundadores de las principales tradiciones estilísticas, que operarán después como modelos y, consecuentemente,

29 Insisto en que uso el término «tradición» en el sentido que le da Raymond Williams (1980).

30 Ver Cragnolini (1999). También Pujol (1999).

31 Juan Carlos Saravia, integrante de Los Chalchalers, se refiere al fenómeno en estos términos: «pero ya en los '60, a partir del éxito de Cosquín y Jesús María, surgieron cantidad de festivales en los que todos entramos a formar parte de un circo. El chamamé se tomó como un género cómico, un espanto». En diario *Clarín* (1999, 10 de enero), El festival del regreso, Espectáculos.

constituirán reglas de enunciación: Tránsito Cocomarola, Isaco Abitbol, Ernesto Montiel, Antonio Tarragó Ros (padre). El circuito de los bailes y las tradiciones instituidas de esta manera marcaron el camino de la consagración de los nuevos músicos en el campo chamamecero. Finalmente, el lugar del chamamecero como animador de la fiesta determinó el liderazgo de los intérpretes de acordeón y bandoneón, y su predominio en las formas musicales y en la instrumentación características. Ese «lugar» se ve claramente en el poema de Julián Zini que grabaran Los de Imaguaré en su disco *Chamamecero*:

Padre de nuestra alegría,
señor del baile, Maestro!
no se te paga con plata,
lo tuyo no tiene precio...!

- d) El estigma que pesó sobre el chamamé desde su irrupción en los mecanismos de la industria cultural dio lugar a una serie de estrategias de búsqueda de dignificación desarrolladas por los cultores del género, que se acentuaron a partir del «boom» de los '60. Por un lado, estrategias que construyeron una importante tradición discursiva acerca del «origen del género». En el trabajo citado, Alejandra Cragolini (1997) señala que, en su acepción dominante desde el nacionalismo cultural del Centenario «el folklore era definido como la “tradición” regional, lo “auténtico”, y como componente fundante de la nación. Estaba conformado por las especies provenientes de los ámbitos del noroeste, el pampeano y el cuyano» (1997). Así pues, en su esfuerzo de legitimación, los cultores del chamamé construyeron una teoría del origen compatible con esa definición dominante. Siguiendo a Cragolini (1997), podemos decir que esa teoría se desplegó en algunas estrategias básicas: 1) vinculación del género con un pasado nativo (guaraní); 2) articulación del origen guaraní con el patrimonio vernáculo nacional; 3) jerarquización de los personajes históricos correntinos. Esas estrategias de legitimación confluyeron, en los '60, con una serie de discursos generados en las zonas dominantes del campo, vinculados a la voluntad nacionalizadora de los géneros y las identidades regionales. Esos discursos se hicieron particularmente notables a partir de la creación de los grandes festivales y del afianzamiento de los medios de comunicación especializados en folklore (el ciclo «Argentinísima», la revista *Folklore*, etc.). Por otro lado, esta integración nacional fue complementaria de un movimiento que se podría llamar de «limpieza» de los rasgos sociales más inaceptables del chamamé. Me refiero a la emergencia de un tipo de canción llamada «litoraleña», que acentuaba los rasgos melódicos en detrimento de loailable, incorporando, al mismo tiempo, un trabajo letrístico más emparentado con la canción

«romántica».³² Este tipo de canción volvió «audible» la música del litoral para públicos no litoraleños, instalando a nivel nacional a compositores y letristas como Cholo Aguirre, e intérpretes de la región como Ramona Galarza y María Helena. Del mismo modo, la confluencia de las dos estrategias mencionadas hizo posible que artistas de otras regiones incorporaran piezas litoraleñas a sus repertorios (Mercedes Sosa, Los Chalchaleros, Jorge Cafrune, Los Fronterizos). Sin embargo, todas estas formas siempre estuvieron subordinadas, en el interior del subcampo, a las tradiciones dominantes basadas en los nombres fundadores que, claro está, permanecían activos.

Estas características generales del subcampo se mantuvieron hasta mediados de los '70, cuando las condiciones generales de enunciabilidad se vieron profundamente alteradas por la irrupción de la dictadura militar. En términos generales, la dictadura produjo en el campo del folklore una grave crisis, que llevó al silenciamiento y al exilio a numerosos artistas. En el campo del chamamé, a esta crisis se le suma la muerte de algunos de los nombres fundadores: Tránsito Cocomarola en 1974, Ernesto Montiel en 1975, Antonio Tarragó Ros en 1978. Se trataba, entonces, de un momento crítico que parecía marcar el agotamiento de un ciclo, con lo que empezaron a darse las condiciones para importantes transformaciones.

Tradiciones, trayectorias, transformaciones

La dictadura militar modificó sustancialmente las condiciones de la producción discursiva. La censura generalizada y la estigmatización maniquea de toda expresión que se alejara o discutiera los estrechos tópicos ideológicos del discurso oficial, apuntaban al restablecimiento coercitivo de una hegemonía cuya crisis se venía manifestando desde los '60.

Sin embargo, estos mecanismos de imposición discursiva provocaron un efecto paradójico: la imposición de la lógica «amigo/enemigo» terminó por resemantizar con connotaciones políticas una serie de prácticas y discursos que en las condiciones de enunciabilidad anteriores difícilmente podrían haberse connotado de esa manera. Así ocurre con el movimiento de rock, con el humor gráfico, y con ciertas zonas de la producción literaria.

En el campo del folklore las transformaciones fueron muy importantes. En la etapa anterior la disputa por la definición legítima del folklore y su «autenticidad» había adquirido un aspecto fuertemente ideológico y se articulaba

32 En palabras de Emilio Portorrico: «no pocos músicos opinan que se le aplicó esa denominación (litoraleña) para volverlo socialmente aceptable, ya que por entonces el chamamé era considerado música de las clases bajas o poco ilustradas» (1997:17)

alrededor de la oposición mencionada más arriba entre un imaginario de la identidad nacional y otro vinculado a las distintas formas de la Nueva Canción, que intentaba construir una identidad latinoamericana en términos progresistas. Esta segunda línea fue tenazmente perseguida por la dictadura, por lo que sus cultores fueron silenciados y muchos debieron exiliarse. En esos años, pues, la práctica del folklore, fundamentalmente en sus formas más tradicionales, terminó por asociarse a los tópicos ideológicos impuestos por la dictadura, con el alejamiento consecuente de buena parte del público, especialmente el público joven, que le había dado el dinamismo característico de la etapa anterior.

En el subcampo del chamamé no fue tan grande el vacío producido por la censura y el exilio, puesto que en él no se había desarrollado una tradición de canción política. Por el contrario, según Pérez Bugallo (1996) se trató de una época de expansión del chamamé. Según la mirada oficial, el movimiento que Pérez Bugallo (1996) llama «nativista» generaba muchas dudas y persecuciones: «ante la duda, se decidió cambiar de rumbo: desalentar el nativismo y abrir las puertas al chamamé que, si bien era realmente popular —algo había que perder—, al menos sus cultores aparentaban ser más inofensivos» (Pérez Bugallo, 1996:153). De allí que en esos años el chamamé sonara en las radios y en los festivales.

Pero la ausencia de los nombres fundadores, sumada a los cambios profundos de las condiciones sociales, y la expansión reactiva del género, abrió un espacio nuevo para la disputa por la redefinición del «verdadero» chamamé, y en ese espacio emergieron nuevas propuestas que reivindicaban el derecho a la renovación y cruzaban las tradiciones chamameceras con otras que provienen de distintos campos discursivos, principalmente aquellos en los que se habían ido afirmando connotaciones de disidencia en relación con el discurso oficial. Formaron parte de esa generación Teresa Parodi, Antonio Tarragó Ros, Los de Imaguaré, Pocho Roch, Marilí Morales Segovia, entre otros. Todos ellos eran:

Gentes apasionadas por darle otro vuelo a la música litoraleña, que estuviera comprometida con el pueblo y sus temáticas, pero que fuera identificatoria con el destinatario que era la misma gente que lo inspiraba. Este movimiento por supuesto estaba en contra del chamamé simplemente paisajista o únicamente bailable.³³

De tal manera que, además del aspecto generacional, los unía una voluntad de dignificación de la música chamamecera, y la confluencia en algunos eventos como el Festival de la Canción Correntina, realizado en Corrientes en 1972 (Pérez Bugallo, 1996).³⁴

33 Tomado del sitio oficial de Antonio Tarragó Ros.

34 Si bien tomo datos de Pérez Bugallo (1996) este autor analiza de un modo diferente la relación del chamamé con el campo del folklore. A este último lo denomina «movimiento

En ese nuevo contexto, favorable para las propuestas renovadoras, la trayectoria de Teresa Parodi resulta quizás la más excéntrica en relación con los mecanismos de consagración habituales en el campo del chamamé. Del mismo modo, fue quien llevó más lejos las rupturas estéticas y los diálogos con otras tradiciones musicales y discursivas.

A diferencia de la mayoría de los grandes nombres del chamamé, su trayectoria nada tuvo que ver con los circuitos de los bailes populares. En efecto, sus recursos fundamentales, aquellos que determinarían sus posiciones sucesivas, no fueron los característicos del chamamecero. Por un lado, incorporó en su trayectoria un capital cultural legitimado. Hija de una docente y maestra ella misma, su trabajo de autora y compositora se nutre de una asidua relación con la literatura³⁵ y con la música clásica. En efecto, su madre la inició en las lecturas y su padre en la música clásica a partir de la discoteca que poseía, herencia a su vez de abuelos músicos.³⁶ Además de sus estudios de magisterio, inició a mediados de los '60 la carrera universitaria de Letras en Resistencia, donde no solo entró en un contacto más profundo con la literatura, sino también con las luchas estudiantiles de la época.

Por otro lado, se destacaba por una voz poderosa que determinaría las características de su trabajo como compositora e intérprete. A diferencia del chamamecero tradicional, ese recurso la inclinaba principalmente hacia el canto. De hecho, su carrera se inició al ingresar por concurso y como solista, en 1975, al Coro de la Orquesta Folklórica de la provincia de Corrientes, dirigida por Herminio Giménez.³⁷

Estos recursos fundamentales determinaron los dos aspectos más importantes de su trayectoria a fines de los '70: en primer lugar, nunca ingresó al circuito de los bailes populares que constituían el mecanismo de consagración «normal» de los músicos chamameceros.³⁸ Por el contrario, en 1978, cuando empezó a actuar como solista, fue invitada a cantar con el Quinteto de Astor Piazzola, quien ocupaba un «lugar» sin dudas importante, pero al mismo

nativista», al que valora negativamente, y en relación con el cual considera el desarrollo del chamamé como fenómeno externo.

35 En efecto, en sus primeros discos predominan las musicalizaciones de poemas de Jorge Luis Borges, Juan L. Ortiz, Francisco de Madariaga, Jorge Calvetti, Leopoldo Marechal y Manuel J. Castilla.

36 Datos tomados del sitio oficial: www.teresaparodi.com.ar

37 Músico fundamental en la música litoraleña. De origen paraguayo, es uno de los nombres fundadores de la década del 30, y exiliado político en los '70. Importante compositor, influyó en la carrera de artistas como Ramona Galarza, que también empezó como solista de la Orquesta (Portorrico, 1997).

38 Con respecto a esto se puede señalar algunos paralelos interesantes, con otras cantantes femeninas. Por ejemplo, Ramona Galarza y María Helena, que tampoco ingresan en el circuito de los bailes, pero son las dos figuras femeninas centrales del «boom» de la litoraleña, en los '60. Las hermanas Vera, por el contrario, figuras consagradas del «chamamé auténtico» en esos años, hacen prácticamente toda su carrera recorriendo los bailes populares del litoral y Buenos Aires (Portorrico, 1997).

tiempo sumamente excéntrico en el campo de la música popular. De manera que la relación con Piazzola le permitió hacerse conocida y afianzar su capital simbólico, pero al mismo tiempo la fue vinculando a una propuesta que, en el campo del tango, representaba una fuerte ruptura con lo «tradicional».

Al año siguiente se trasladó a Buenos Aires, pero no para tocar en los locales habituales de los migrantes correntinos, sino en ámbitos reducidos como universidades, cafés y pequeñas salas teatrales:

El Teatro del Bajo, La Manzana de las Luces, el anfiteatro de la Universidad de Belgrano, la Sala Planeta, el teatro Popular de la Ciudad, el Museo Larreta, bellas salas de aquellos años, le dieron escenario al camino solista de Parodi.³⁹

Es decir, se desempeñaba en el mismo ámbito en el que se estaban gestando las manifestaciones culturales de la «resistencia» que empezaron a hacerse visibles después de ese año.⁴⁰ Haciendo música del litoral se fue forjando una posición como autora, compositora e intérprete, que la llevaría a ser invitada, en 1983, al festival de Cosquín. Pero esa posición tenía muy poco que ver con los mecanismos habituales del campo de la música del litoral. De hecho, su primer disco, *Teresa Parodi desde Corrientes*, es editado en 1981 por el sello Ciclo 3 (Portorrico, 1997), perteneciente al grupo MIA (Músicos Independientes Asociados), que por esos años era un punto de referencia importante del movimiento de rock.

Por otra parte, esta excentricidad con respecto al campo chamamecero determinó un diálogo muy cercano con las tradiciones discursivas y musicales que circulaban subterráneamente a pesar de la prohibición y la censura. Fundamentalmente, en el campo del folklore, las vinculadas a la corriente que la dictadura había expulsado del espacio social. Ese imaginario de lo latinoamericano cuya emergencia habían vivido los músicos de la generación de Parodi: «yo viví como público la aparición de Mercedes Sosa, con ese nuevo cancionero que nos voló la cabeza, que llegó en un momento muy distinto de este: no solo queríamos bailar sino también pensar».⁴¹ Todas esas tradiciones discursivas y musicales fueron ganando adhesión y se expandieron a comienzos de los '80, en un movimiento que se aceleró después de 1982, con el retorno de Mercedes Sosa, según lo expresado más arriba. En ese contexto de expansión, Teresa Parodi llegó al festival de Cosquín, consiguió el premio Consagración, y accedió al sello Polygram, en el que grabó «El purajhei». Se encontraba pues en una posición importante en el campo del folklore, puesto que había acumulado capital simbólico y un recurso clave,

³⁹ Datos tomados del sitio oficial: www.teresaparodi.com.ar

⁴⁰ Experiencias como las revistas *Subte*, los recitales y sellos «independientes» de rock, Teatro Abierto, etcétera.

⁴¹ Diario *Clarín* (10 de enero de 1999), El festival del regreso, Espectáculos.

como el acceso al discurso, con la posibilidad de grabar. Pero esa posición era excéntrica al campo de la música del litoral y se había construido por caminos que le eran ajenos.

Una canción que esté como naciendo

A partir de este sistema de relaciones sociales, muy someramente esbozado, pueden hacerse inteligibles las estrategias enunciativas, tanto textuales como musicales e iconográficas, desplegadas en los discos analizados. En efecto, el modo de construcción de los sujetos discursivos, de los enunciados y de las relaciones entre ellos, hace evidente una gran distancia ideológica con las tradiciones chamameceras, a pesar de que algunos tópicos discursivos y algunos rasgos musicales son retomados. Analizaré aquí cuatro desplazamientos, a mi juicio fundamentales.

Del baile al canto

A contrapelo de las corrientes dominantes de la tradición chamamecera, la que Teresa Parodi desarrolló en esos dos discos no es música para bailar, al menos no fundamentalmente. Y esto no es un dato menor, puesto que, como dije antes, los nombres fundadores del chamamé instituyeron la figura del chamamecero como animador de la fiesta. El baile era el centro articulador del ritual de encuentro y reconocimiento en el contexto de migración, pero también una significación imaginaria que resemantizaba prácticas culturales que idealizaban los lugares de origen.

Así pues, el baile organiza la música chamamecera en varios aspectos. Por una parte, es uno de los tópicos obligados de la letrística. Desde «El rancho e' la cambicha» y «Así se baila el chamamé» de Mario Millán Medina, hasta el conocido «Tomate una dosis de chamamé» del grupo Amboé, el baile es objeto de toda clase de alusiones y descripciones. Aún en propuestas como las de Antonio Tarragó Ros y Los de Imaguaré, cercanos tanto generacional como estéticamente a la producción de Teresa Parodi, el baile seguía ocupando un lugar central.⁴² Pero no se trata solamente del lugar del baile, sino también de un modo de composición en el que se destaca un relativo predominio de la música sobre la palabra, lo que determina un lugar y un modo de enunciación característicos: Los grandes chamameceros (Tránsito Cocomarola, Ernesto Montiel, Tarragó Ros, Isaco Abitbol) eran músicos, muy rara vez poetas.

⁴² Es el gran tema del disco *Chamamecero* de Los de Imaguaré, contemporáneo a los de Parodi.

En los discos de Teresa Parodi esa tradición se invierte desde el título mismo del disco que la consagra: El «purajhei» (canto) pone la palabra en primer plano y desplaza el lugar de enunciación. El enunciador ya no es el chamamecero que pone música a la fiesta, sino la cantora que viene a decir su palabra.

Vale la pena detenerse un momento en el trabajo de la portada (ver Imagen 5). Está diseñada sobre la base de una fotografía de la artista tomada en primer plano. Está tomada de tres cuartos de perfil, y la registra en el acto de cantar, acompañada de su guitarra. La boca entreabierta, en la actitud gestual de un canto concentrado, ocupa el centro geométrico de la composición. El resto del rostro está semioculto por el cabello. El uso de la luz también contribuye a destacar la actitud del canto.

Por otro lado, las características textuales y musicales contribuyen a la construcción de ese nuevo lugar. En los textos no se habla del baile más que en forma marginal. El canto, por el contrario, es una constante. En «Allá por las tardes» (*Mba-é pareicó*) lo que suena es «el *canto* manso y chamamecero»; «La Negra Ulogia» (*El purajhei*) «*canta* de a ratos/ tristes canciones en guaraní», al igual que Inocencio Rosales en «Lo que pueden los indios» (*Mba-é pareicó*). Pero, fundamentalmente, el enunciador construido en la mayoría de las canciones asume para sí no solo el canto, sino un claro posicionamiento del mismo. Así, el canto se enraiza profundamente en esa gente y esos lugares cuyas historias se narra. En la guarania «Para ir andando» (*Mba-é pareicó*) se escucha:

Necesito ser de esta arcilla
necesito ver este limo
que si no, no sirve mi canto
que si no no es mío.
(Bastardillas mías)

Y en «Te debo una canción» (*Mba-é pareicó*) oímos:

Te debo una canción que se parezca
a la gente de tu pueblo más sencilla.

La elaboración de la música, por su parte, contribuye también a la construcción de ese lugar de enunciación. En efecto, en los chamamés tradicionales, los arreglos y la instrumentación determinan el lugar protagónico del acordeón, el bandoneón y la base rítmica. En los discos de Parodi, en cambio, tanto la tarea compositiva como los arreglos y la producción artística tienden a colocar la voz y la palabra en el primer plano musical. En «El Purajhei», particularmente, los arreglos y la dirección estuvieron a cargo de Oscar Cardozo Ocampo, músico de larga trayectoria también en la música «erudita», que había trabajado como arreglador de los discos de figuras destacadas del movimiento Nuevo Cancionero y del vocalismo en los '60 y '70 (Portorrico, 1997). De tal modo, tanto la acentuación de los aspectos



IMAGEN 5.
PORTADA DE
EL PURAJHEI
DE TERESA
PARODI

melódicos, trabajados en función de la particular voz de Parodi, en el nivel de la composición del «tema», como los arreglos de Cardozo Ocampo, en la construcción de la «versión» constituyen estrategias que configuran de un modo distinto al enunciador.

Al mismo tiempo, la construcción del enunciador en términos de «cantora» y no de «chamamecero», también instituye de un modo nuevo al enunciatario y cambia el tipo de relación con el enunciado. En efecto, la «cantora» exige la escucha y no solo el baile como respuesta, con lo que no solo se pone de relieve el valor de la palabra, sino que se modifica substancialmente el tipo de identidad que relaciona a los sujetos. La «cantora» pide, como contraparte, un enunciatario con competencias tanto lingüísticas como musicales que lo habiliten para un tipo de actividad interpretativa diferente. De hecho, las estrategias enunciativas desplegadas construyen una «memoria en común»⁴³ que vincula estas canciones más bien con la tradición del Nuevo Cancionero que con la del chamamé. Y las vincula también con las propuestas de la generación renovadora en el chamamé que venía trabajando justamente en esta revalorización de la palabra, y con toda la corriente renovadora que venía trabajando en el mismo sentido en el campo del folklore.

⁴³ Ver Lotman (1996).

De la «raza» al «pueblo»

Según lo expuesto más arriba, una de las estrategias básicas de legitimación del chamamé fue su vinculación a un pasado guaraní. Esa estrategia se había desarrollado en el contexto de migración como parte del proceso de construcción de la identidad colectiva. Así pues, la identidad, la «correntinidad» había quedado atada a la «raza»⁴⁴ como colectivo constructor de un «nosotros» que unía a los migrantes con sus contextos de origen. Esa estrategia fundacional dio lugar a una tradición discursiva que terminó imponiéndose como regla: el lugar de enunciación del chamamecero estaba determinado por la pertenencia a ese colectivo identitario. Ahora bien, esa construcción identitaria tenía una consecuencia importante para este análisis. La presencia amenazante del «otro» no correntino en el contexto de migración hacía que en la representación del lugar de origen el conflicto social apareciera licuado, y hasta desapareciera. El pago perdido era representado en forma idealizada, como espacio de concentración simbólica de valores.⁴⁵ De tal manera la pertenencia identitaria a la «raza» y la nostalgia del pago perdido quedaban unidas, en la letrística chamamecera, en un movimiento que borraba el conflicto. En estos discos de Teresa Parodi se produce un importante desplazamiento en relación con esa tradición. Si bien aparecen permanentemente las alusiones al contexto de inmigración y al pago perdido («La changa de los domingos», «A la abuela Emilia», ambos de *El Purajhei*), son muy pocos los casos en los que ese pago aparece idealizado. En todo caso, se trata más bien de una idealización del mundo de la infancia y de las relaciones familiares. Pero en la mayoría de las canciones el conflicto social se pone en evidencia introduciendo el problema de la «clase», como una grieta en el colectivo identitario. En «La changa de los domingos», quien asume la voz enunciativa, un migrante de clase popular, argumenta ante su mujer:

Pero qué se puede hacer
allá estábamos perdidos
no tenía ité trabajo
por eso fue que vinimos.

La opción por Buenos Aires es presentada como el resultado de la desocupación y la miseria en el lugar de origen. Aunque el camino está abierto, el regreso no es una opción preferible. La situación de miseria y explotación en el pago perdido es presentada como origen del conflicto. La identidad guaraní, por

44 Si bien el concepto de «raza» resulta muy cuestionable, lo mantengo aquí porque de ese modo se manifiesta en la tradición discursiva mencionada.

45 Como he planteado al analizar el paradigma clásico del folklore, este es un rasgo común a los diferentes géneros.

otra parte, se presenta también atravesada por el conflicto social. Así, en «Lo que pueden los indios», Inocencio Rosales es representado como un indígena que lucha por sostener la dignidad en medio de la miseria:

No golpea las puertas ni siquiera
cuando *el hambre le quema*
con sus tallas oscuras recostado
contra el muro se queda
Él no viene del fondo de la isla
a pedirles limosna
Él les trae sus toscas creaturas
y apenas les cobra.

Este indio, que sobrevive tallando artesanías en madera aparece opuesto a un «otro» distinto:

Tiene un raro fulgor en la mirada
cuando piensa *sufrido*
ya verán un buen día estos señores
lo que pueden los indios.

El «otro» no indio deja de coincidir con el «otro» no correntino. Y esta no coincidencia se acentúa con una estrategia musical en el nivel del arreglo. En efecto, el arreglo de violines convoca connotaciones culturales que remiten al pasado jesuítico, y diferencia este tema de las demás canciones del disco, identificando lo específicamente indígena. Pero ahora la clave de la identidad no pasa por la «raza» o el pago perdido, sino por la situación de explotación y miseria. Los «mismos» de Inocencio Rosales son gente como La Jacinta, isleña pobre azotada permanentemente por las inundaciones y el abandono; Pedro, el pescador que va perdiendo las esperanzas sobre la canoa; Simón Caravalló, el alfarero cuyos hijos andan descalzos; Aguedita, la niña que debe trabajar para criar a sus hermanos; y también la Palmira y la «Negra» Ulogía. Todos ellos habitan un pago que no han perdido. Un pago marcado por el conflicto y la miseria donde las identidades se construyen de un modo distinto. Y esto redefine, nuevamente, el lugar de enunciación y el tipo de relación que se establece con el enunciado y el enunciatario. Entre enunciadador y enunciatario se teje una nueva solidaridad porque se trata de un contrato de habla diferente. En algunos casos, «la cantora» asume la voz para narrar las historias de sujetos de clase popular para un «otro» solidario. Pero en los casos más interesantes, la enunciación se desdobra: «Así hablaba la Jacinta/ en mi pueblo... Esto fue lo que *ella dijo/ yo lo voy a repetir*».

La cantora, entonces, elabora y reproduce para «otros», esas voces populares, con sus inflexiones, sus diálogos y sus matices. Esto implica también

un tipo particular de relación con esos sujetos populares, principalmente cuando son constituidos como destinatario primero del discurso, que funciona, básicamente, como una exhortación a narrar. Así, a Simón Caravallo (*El Purajhei*) le dice: «Ándale y cuenta lo que estás pasando». Y a la Palmira (idem):

Angá la Palmira
Acepta en silencio
su única suerte tan negra y esquiva
*No quiero que sigas
sonriendo y sonriendo(...)*

Lo mismo ocurre con María Pilar (*El Purajhei*):

Seguí contando María Pilar
los hombres justos te ayudarán
Hay hombres justos, ya lo verás.

En ese juego enunciativo en que la cantora rescata la palabra de los sujetos populares, y cuyo enunciatario final son esos «hombres justos» capaces de solidaridad, la construcción identitaria ha sido desplazada de la «raza» al «pueblo». Pero este desplazamiento solo es posible con la construcción de un nuevo tipo de memoria común y esto explica que se hayan quitado muchas de las marcas musicales del género y se hayan introducido otras que le son extrañas. Esa marcas, musicales y discursivas, remiten a una tradición que se remonta a las rupturas introducidas por la corriente renovadora a fines de los '60. En efecto, el tipo de relación propuesta con los sujetos y los saberes populares se relaciona con los dispositivos de enunciación introducidos en su momento por autores como Armando Tejada Gómez, Manuel J. Castilla, el Cuchi Leguizamón, y por intérpretes como el Dúo Salteño⁴⁶ o Mercedes Sosa. Los mismos dispositivos de enunciación pueden encontrarse en otros compositores de la corriente renovadora de los '80, como «Grito santiagueño» de Raúl Carnota, «Para un amanecer» de René y Miguel Condomí, o «Digo la mazamorra» de Antonio Esteban Agüero y Peteco Carabajal. Y esta manera de vincularse con los saberes y sujetos populares (ya he mostrado cómo la disputa por la forma legítima de relación con esos saberes y sujetos es constitutiva del campo del folklore) se relaciona a su vez con una manera distinta de representar las culturas originarias, muy alejada del ambiguo lugar que se le adjudicaba en el paradigma clásico del folklore.

⁴⁶ Ver Juárez Aldazábal (2006).

De la nostalgia a la denuncia

El desplazamiento mencionado está claramente relacionado con otra ruptura con la tradición chamamecera. El pintoresquismo de intencionalidad descriptiva, la nostalgia idealizadora del pago abandonado es reemplazada por un tono de «denuncia». No se trata solo de mostrar y describir las situaciones de injusticia. No se trata solo de narrar las historias de los sufrimientos del «pueblo», sino de denunciar, aunque en forma difusa, a un «otro» ahora representado como «responsable». «Ya verán un buen día esos señores»; «*Quién* le quita la ronda/ a esta niña, chamigo»; «*Quien* te obliga a comer los mendrugos» En algunos casos el discurso de los «otros» es presentado en forma directa, como en «Mba é pa doña Froilana» (*Mba-é* pareicó, compuesta en colaboración con Raúl Carnota), donde se parodia el decreto que ordena el desplazamiento forzado de los ribereños: «Según el decreto cuyo número consignáramos con anterioridad, los habitantes de este rancherío deberán ser trasladados a la villa construida del otro lado de la ciudad, por razones de urbanidad, para conservar la higiene y evitar la promiscuidad».

El caso más claro de denuncia es, sin dudas, el chamamé «María Pilar». La denuncia, en este caso, es la de una desaparición forzada que remite a la dictadura militar y a las búsquedas de los familiares de los desaparecidos:

Que fue lo que ha sucedido, Maria Pilar
Que fue lo que ha sucedido con tu Julián,
Los compañeros te ayudan a preguntar
Adónde se lo llevaron, dónde estará,
Por qué jamás le pudiste hallar
Si lo buscaste sin descansar.
Contales que aquella tarde, Maria Pilar,
Cuando al volver con tus hijos del almacén,
Pudiste ver que sacaban a tu Julián
Del fondo de la casilla empujándolo
Hacia un auto oscuro como el terror
Con que se afligía tu corazón.

Aquí los «otros», los que se oponen a un nosotros representado como «los compañeros», son los que «se lo llevaron», «los que le quitaron la libertad», con lo que la denuncia se inscribe en la disputa simbólica que dividió aguas en la Argentina de los primeros años de recuperación de la democracia. Se trata pues de un toma de posición que, aunque parezca extraña en el ámbito del chamamé, es coherente con el «lugar» desde el cual Teresa Parodi construye su discurso. Además, la canción alude a los organismos defensores de los derechos humanos, centrales en las luchas políticas de aquellos años:

Seguí contando, María Pilar,
Los hombres justos te ayudarán,
Hay hombres justos ya lo verás.

Pero no se trata solamente de una actitud de denuncia. Coherentemente con las tradiciones de canto que estos discos recuperan y con las esperanzas emergentes hacia el fin de la dictadura, el canto se transforma también en «anuncio». Anuncio de una justicia que está por llegar pero que depende de la ruptura del silencio por parte de los desposeídos:

No me conforma que estés tan callado
ándale y cuenta lo que estás pasando
que *te* despierte el dolor, ay, hermano
que *nos* despierte por fin Caravallo.

Justamente, en la ruptura de ese silencio de años se construye la identidad y la solidaridad de la cantora, los sujetos populares y los «hombres justos». Y en esa identidad solidaria reside la esperanza que se expresa en el anuncio:

Un día verás cómo cambia
tu vida, Palmira, tu vida
Los hombres haremos
un mundo más bello
para que tú vivas, Palmira...
Sé que está llegando ese día
Lo veremos juntas, Palmira.

Entre la denuncia y el anuncio esperanzado se construye una toma de posición cuya genealogía hay que buscar, como dije más arriba, en el manifiesto del «Nuevo Cancionero» de los '60, más que en la letrística chamamecera tradicional. Una toma de posición que instala el canto en el orden de lo ético, como queda expresado en el rasguido doble «Se puede» (*Mba-é* pareicó):

Y entonces sabe por qué
se puede seguir soñando
se puede, se puede
se puede, se debe
se debe, se debe
se debe se puede.

Este enfoque ético, compartido por buena parte de la corriente renovadora, claramente trasciende los límites de la identidad correntina tradicional, y se instala en otro ámbito.

De Corrientes a Latinoamérica

Si bien es cierto que en estos discos el canto se afirma en la pertenencia a una tradición regional-chamamecera, hay algunos rasgos tanto en las letras como en la música, que indican la trascendencia con respecto a ella. En primer lugar, el gesto de traducir los títulos indica ya un mecanismo de construcción del enunciatario que trasciende los límites de la comunidad correntina. Algunas letras tematizan esta actitud de trascendencia desde las raíces. Es el caso de los temas incluidos en «Mba-é pareicó, chamigo», «Para ir andando caminos», «Por el río volveré» o «Te debo una canción».

Pero creo que las estrategias más importantes en este sentido son de carácter musical y no textual. En efecto, si bien en ambos discos predominan los géneros tradicionales, tanto el trabajo compositivo como los arreglos operan de tal modo que se producen importantes desplazamientos. En casi todos los casos, las rupturas con las formas comunes de esos géneros implican un diálogo con otras formas musicales latinoamericanas. En efecto, en algunas de las canciones que son presentadas como chamamés, desaparecen algunos rasgos típicos del género.

Por un lado, por ejemplo, se altera la orquestación y la tímbrica de los instrumentos con el protagonismo de la flauta traversa («Vuelvo a trepar naranjos»). La línea melódica, por su parte, se aleja de la sencillez habitual, al tiempo que la base rítmica cambia el rasgueo por el arpeggio. En otras canciones, si bien el metro (6/8) es todavía reconocible, la eliminación de la base de guitarra rítmica y contrabajo, más la lentitud del tempo tornan imposible el baile. Esto puede verse, por ejemplo, en «A la abuela Emilia», «Pedro canoero» (ambos de *El Purajhei*), y «Allá por las tardes» (de *Mba-é pareicó*). Si se le agrega a eso el hermetismo de algunas letras, no resulta difícil vincular estos temas con otro tipo de canciones que circulaba en esos años, como las de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Víctor Heredia o Joan Manuel Serrat. Del mismo modo en «La casa del tío Manuel» (*Mba-é pareicó*) el arreglo para piano le da a la canción un aire de zamba, en la tradición compositiva e interpretativa de Gustavo Leguizamón, y en «Viejo Narciso» (*El Purajhei*) hay referencias claras a la milonga en el arpeggio de la guitarra.

Pero donde más claramente se ve el alejamiento con respecto a los moldes tradicionales, es en los rasguidos dobles. En su versión tradicional, si bien hay una diferencia rítmica en relación con el chamamé, los rasgos melódicos, armónicos y tímbricos son similares. Teresa Parodi introduce cambios cruciales. Tomemos como ejemplo el titulado «Simón Caravallo» (*El Purajhei*). Por un lado la flauta traversa reemplaza el acordeón en los arreglos. Pero más importante aún es el hecho de que en la base rítmica se introducen el bajo eléctrico y los tambores, con lo que cambia completamente el sonido. Si a eso se le agrega la línea melódica y la tímbrica de la voz, principalmente en el estribillo, son muy claras las referencias a otras especies musicales latinoamericanas, como la guajira, por ejemplo.

Así, no solo hay una apertura hacia lo latinoamericano, sino que también se produce el ingreso de la negritud en la construcción identitaria. La presencia de los tambores connotan sentidos que incluyen no solo la historia del sufrimiento negro, sino también la recuperación del carnaval, que le da otro sentido a la fiesta. El mismo tipo de operación hizo Antonio Tarragó Ros en el tema «La vida y la libertad», incluido en el album del mismo nombre de 1984. Allí se incluyen también los tambores y, además, se caracteriza el tema como «chamamé candombe».

Pero quizás el tema más rico en connotaciones de apertura fundadas en la música, sea el rasguido doble «Se puede» (de *Mba-é* pareicó). En principio es una canción de amor, de allí las alusiones al bolero en la percusión, los arreglos de guitarra y el acento de la letra:

La Clementina ilumina
La callecita a su paso
Las flores de su cabello
Huelen igual que en el campo
(...)
En una de esas esquinas
La espera el Juan con un ramo
De florecitas celestes
Que huelen como en el campo

Pero es más que una canción de amor. Es también una historia de lucha que recorre el camino entre la denuncia y el anuncio de una esperanza futura:

¡Ay qué difícil parece
a veces seguir soñando
con una casita blanca
que tenga el sol en el patio!

Los dos vinieron de lejos
Y tantas cosas dejaron
Para intentar que ese sueño
Sea verdad con trabajo

Sienten que tocan el cielo
Cuando se tocan sus manos
Entre las flores celestes
Que huelen como en el campo

Y entonces saben por qué
Se puede seguir soñando
Se puede, se puede

Se puede, se debe
Se debe, se debe,
Se debe, se puede.

Ese camino se complementa con una serie de cambios musicales. Los elementos del arreglo que remiten al bolero dejan paso en el estribillo a los tambores y a un tempo más vivo vinculado con otros géneros como el can-dombe o la guajira.

Pero es en la estrofa final donde asoma toda la fuerza ética y política del canto. El juego verbal entre el deber y el poder que modaliza el «sueño» en cuanto utopía, se complementa con la irrupción, en la repetición de los últimos versos, de un coro y una percusión muy particulares. Se trata de un coro de múltiples voces que cantan al unísono, a la manera de los cánticos callejeros, acompañadas con bombos y palmas. Estos elementos sonoros, a mi juicio, le deben más a las marchas y manifestaciones de fines de la dictadura y principios de la democracia que a la tradición chamamecera.

Solo un año después, en 1987, ocurriría la rebelión carapintada de Semana Santa, a la que le seguirían las leyes de impunidad. A partir de allí el proceso social y político cambió drásticamente, lo que dio lugar a nuevas transformaciones en el campo del folklore, y por lo tanto a nuevos cambios en las condiciones de producción de los enunciados.

Referencias bibliográficas

- ÁBALOS, GABRIEL** (2003). Para una ontología simbólica de las tradiciones. En *Primer Congreso Universitario de Folklore*. Córdoba.
- AHARONIAN, CORIÚN** (1997). Carlos Vega y la Teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero. *Revista musical chilena*, (188).
- AHARONIAN, CORIÚN** (1992). *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Ombú.
- ALDASORO, CRISTIÁN** (2004). *Nacidos para cantar juntos. 25 años en la vida de Los Fronterizos (1953–1978)*. Tierra Adentro.
- ALTMIRANO, CARLOS Y SARLO, BEATRIZ** (1983). *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Centro Editor de América Latina.
- ANGENOT, MARC** (1998). *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Editorial Universidad Nacional de Córdoba.
- APARICI, ROBERTO Y GARCÍA-MATILLA, AGUSTÍN** (1998). *Lectura de imágenes*. Ediciones de la Torre.
- ATTALI, JACQUES** (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI Editores.
- BAJTÍN, MIJAIL** (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza.
- BAJTÍN, MIJAIL** (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores.
- BENVENISTE, EMILE** (1977). *Problemas de lingüística general II*. Siglo XXI Editores.
- BETHELL, LESLIE** (Comp.) (1991). Ideas Políticas y Sociales en América Latina. En *Historia de América Latina*. Crítica.
- BERAZA, LUIS FERNANDO** (2005). *Nacionalistas. La trayectoria política de un grupo polémico (1927–1983)*. Cántaro.
- BERMAN, MARSHALL** (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI Editores.
- BLACHE, MARTHA Y MAGARIÑOS DE MORENTÍN, JUAN ÁNGEL** (1980a). *Síntesis crítica de la teoría del folklore en Hispanoamérica*. Tekné.
- BLACHE, MARTHA Y MAGARIÑOS DE MORENTÍN, JUAN ÁNGEL** (1980b). Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore. *Cuadernos III*, 5–15. Centro de investigaciones antropológicas.
- BLOOM, HAROLD** (1995). *El canon occidental*. Anagrama.
- BOURDIEU, PIERRE** (1991). *El sentido práctico*. Taurus.
- BOURDIEU, PIERRE** (1995a). *Respuestas*. Grijalbo.
- BOURDIEU, PIERRE** (1995b). *Las reglas del arte*. Anagrama.
- BOURDIEU, PIERRE** (1985). *Qué significa hablar*. Akal.
- BOURDIEU, PIERRE** (1988a). *La distinción*. Taurus.
- BOURDIEU, PIERRE** (1988b). *Cosas Dichas*. Gedisa

- BOURDIEU, PIERRE** (1997a). *Razones prácticas*. Anagrama.
- BOURDIEU, PIERRE** (1997b). *Sobre la televisión*. Anagrama.
- BOURDIEU, PIERRE** (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Aurelia-Rivera.
- BRACELI, RODOLFO** (2003). *Mercedes Sosa. La Negra*. Sudamericana.
- BRETÓN, ALBERT** (1982). Introducción a una economía de la cultura: un enfoque liberal. En vv. AA. *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. Fondo de Cultura Económica.
- BUSTOS, MARTA** (1981). El cuento argentino. 1930–1959 (II). *Capítulo, La historia de la literatura argentina*, (78). CEAL.
- CARRIZO, JUAN ALFONSO** (1977). *Historia del Folklore Argentino*. Biblioteca Dicitio.
- CASTORIADIS, CORNELIUS** (1993). *La Institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets.
- CASTRO, CLAUDIO G. Y NOVOA, MARÍA LAURA** (2005). El productor discográfico como mediación determinante en el resultado estético-formal en el rock latinoamericano actual. Una aproximación a sus múltiples competencias a través del trabajo de Gustavo Santalalla. *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM*. www.hist.puc.cl/iaspm
- CLEMENT, LILIANA** (2002). Folclore: una disciplina científica. Algunos fundamentos epistemológicos. *Revista de investigaciones folklóricas*, 17.
- COLUCCIO, FÉLIX** (1965). Fiestas y ceremonias tradicionales de la Argentina. En vv. AA. *Gran Manual de Folklore*. Honegger.
- CONSEJO NACIONAL DE EDUCACIÓN** (1940). *Antología Folklórica Argentina para las Escuelas de Adultos*. Kraft.
- CORTAZAR, AUGUSTO RAÚL** (1965). Concepción dinámica y funcional del folklore. Enunciada en proposiciones sintéticas. En vv. AA. *Gran Manual de Folklore*. Honegger.
- COSTA, RICARDO Y MOZEJKO, DANUTA TERESA** (2001). *El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe la historia*. Homo Sapiens.
- COSTA, RICARDO Y MOZEJKO, DANUTA TERESA** (2002). *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Homo Sapiens.
- COSTA, RICARDO Y MOZEJKO, DANUTA TERESA** (2007). *Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas*. Homo Sapiens.
- CRAGNOLINI, ALEJANDRA** (1997). El chamamé en Buenos Aires. Recreación de la música tradicional y construcción de la identidad en el contexto de migración. *Música e investigación 1*. Instituto de Musicología «Carlos Vega».
- CRAGNOLINI, ALEJANDRA** (1999). Representaciones sobre el origen del chamamé entre migrantes correntinos residentes en Buenos Aires. Imaginario, música e identidad. *Latin American Music Review*, 20(2). University of Texas Press.

- CRAGNOLINI, ALEJANDRA** (2000). El sapukai en bailes de chamamé en Buenos Aires y en el conurbano bonaerense. Música, emoción y tradición en migrantes correntinos. *Música e investigación vi*. Instituto de Musicología «Carlos Vega».
- CHARAUDEAU, PATRICK** (1994). El «contrato de comunicación», una condición del análisis semiolingüístico del discurso. *Langages. Les analyses des discours*. París.
- CHARAUDEAU, PATRICK** (2003). *El discurso de la información. La construcción del espejo social*. Gedisa.
- CHARTIER, ROGER** (1994). *Lectores y lecturas en la Francia del Antiguo Régimen*. Instituto Mora.
- DE CERTEAU, MICHEL** (1996). *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- DÍAZ, CLAUDIO** (1999). Rock y folklore: estrategias de legitimación en la cultura de masas. *El canto exacto. Jornadas de literatura «Creación y conocimiento desde la cultura popular»*. Universidad Nacional de Córdoba.
- DÍAZ, CLAUDIO** (2002). Condiciones sociales y estrategias enunciativas en las canciones de Teresa Parodi. *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Homo Sapiens.
- DÍAZ, CLAUDIO** (2005). *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965–1985)*. Narvaja Editor.
- DÍAZ, CLAUDIO** (2006). Las disputas por la apropiación del gaucho y la emergencia del «folklore» en la cultura de masas. *Actas de las JALLA (Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana)*. Universidad de los Andes, Universidad Nacional de Colombia, Pontificia Universidad Javeriana.
- DÍAZ, CLAUDIO** (2007). El Nuevo Cancionero: un cambio de paradigma en el folklore argentino. En Costa, R. y Mozejko, T. *Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas*. Homo Sapiens.
- DORSON, RICHARD** (1991). Teorías folklóricas actuales. En Redfield et al. *Introducción al folklore*. Centro Editor de América Latina.
- DUCROT, OSWALD** (1994). *El decir y lo dicho*. Edicial.
- ECO, UMBERTO** (1990). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.
- ECO, UMBERTO** (1995). *Tratado de semiótica general*. Lumen.
- FALÚ, EDUARDO** (2007). Con la guitarra, hasta la muerte. www.redsalta.com/folclore
- FISCHERMAN, DIEGO** (2004). *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Paidós.
- FOUCAULT, MICHEL** (1990). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, MICHEL** (1992). *Microfísica del poder*. La piqueta.
- FOUCAULT, MICHEL** (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, MICHEL** (2004). *El orden del discurso*. Tusquets.

- GARCÍA, MARÍA INÉS** (1999). Nuevo Cancionero Argentino. La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia. *Actas del segundo congreso latinoamericano IASPM* (pp. 357–364). Santiago de Chile. Rodrigo Torres Editor.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR** (1980). Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular? *Ensayo*. www.felafacs.org
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR** (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR** (2001). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- GAZZERA, CARLOS** (1995). Poder y ficción. Para una lectura del centenario. *ETC. Ensayo, Teoría, Crítica*, (6). Ediciones Club Semiótico.
- GARGIULO, HEBE DE; YANZI, ELSA DE; VERA, ALDA DE** (1985). *Buenaventura Luna. Su vida y su canto*. Senado de la Nación Argentina.
- GIORDANO, CARLOS** (1967). La poesía social después de Boedo. *Capítulo*, (50). CEAL.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO** (2000). El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa. *Revista musical chilena*, 54(194), 26–40.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO** (2001). Musicología popular en América latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista musical chilena*. 55(195), 38–64.
- GRAVANO, ARIEL** (1985). *El silencio y la porfía*. Corregidor.
- GRÜNER, EDUARDO** (1998). El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek. En *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós.
- HABERMAS, JÜRGEN** (1990). *Historia y crítica de la opinión pública*. Ediciones G. Gili.
- HALL, STUART Y JEFFERSON, TONY** (Comp.) (1996). *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Routledge.
- HALL, STUART** (1980). Codificar y decodificar. En *Cultura, media y lenguaje*. Hutchinson.
- HERNÁNDEZ, JOSÉ** (2003). *Martín Fierro*. Cántaro.
- HATTEN, ROBERT S.** (1994). El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales. *Revista Criterios*, (32), 7–12.
- ISELLA, CÉSAR** (2006). *Cincuenta años de simples cosas*. Sudamericana.
- JAMESON, FREDRIC Y ZIZEK, SLAVOJ** (1998). *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós.
- JUÁREZ ALDAZÁBAL** (2006). *El aire estaba quieto. La cultura popular en la discografía del dúo salteño* (Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura). Universidad de Buenos Aires.
- KALIMAN, RICARDO ET AL.** (2001). *Sociología y cultura. Propuestas conceptuales para el estudio del discurso y la reproducción cultural*. Universidad Nacional de Tucumán.

- KALIMAN, RICARDO ET AL.** (2004). *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Comunicarte.
- KALIMAN, RICARDO ET AL.** (2002). El provinciano cantor. Definiciones del pueblo en las letras del folklore argentino moderno. *Actas del VIII Congreso Internacional del Instituto de Sociocrítica, IIS – INSOC*. Instituto Internacional de Sociocrítica (Francia), Universidad Nacional de Salta y Universidad Nacional de Jujuy.
- KALIMAN, RICARDO ET AL.** (2003). Un gualicho mejor. Las letras de amor de la zamba argentina. *Revista de Investigaciones Folklóricas*, (18), 167–178.
- KUHN, TOMAS** (1971). *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica.
- LAZAROFF, JORGE** (1989). «¿?» . *La luba*, 12(1).
- LE BRETON, DAVID** (2002). *La sociología del cuerpo*. Nueva Visión.
- LOZANO, JORGE ET AL.** (1993). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Cátedra.
- LOTMAN, IURI** (1996). *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra
- LUGONES, LEOPOLDO** (1944). *El Payador*. Centurión.
- LUDMER, JOSEFINA** (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Perfil.
- LUIS MARÍA, CATERINA** (1995). *La Liga Patriótica Argentina. Un grupo de presión frente a las convulsiones sociales de la década del 20*. Corregidor.
- MADOERY, DIEGO** (2000). Los procedimientos de producción musical en música popular. *Revista del Instituto Superior de Música*, (7). Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- MADOERY, DIEGO** (2001). Los puntos de partida en la composición y el arreglo. *Actas del III Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM*. Bogotá. www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html
- MADOERY, DIEGO** (2005). Gustavo Santaolalla. El productor artístico en el contexto del rock latinoamericano. *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM*. www.hist.puc.cl/iaspm
- MARISTANY, JAVIER** (1999). *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del proceso*. Biblos.
- MARX, KARL Y ENGELS, FRIEDRICH** (1970). *La ideología Alemana*. Grijalbo.
- MASSIELLO, FRANCINE** (1987). La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura. En vv. AA *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Alianza.
- MAYER, MARCOS** (2006). *Atahualpa Yupanqui*. Colección Biografías de grandes creadores. Suplemento Ñ, Clarín.
- MC LUHAN, MARSHALL** (1967). *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Paidós.

- MEDINA, MARIANO** (2006). *La pisada del Unicornio. Relevamiento de literatura y canción popular de Córdoba (Argentina) que frente a la dictadura militar fue resistencia, testimonio, militancia y memoria.* Teatro por la identidad – Abuelas de Plaza de Mayo.
- MOLINA, JUAN ALBERTO** (1984). *El libro de Cosquín. Crónica del Festival Nacional de Folklore 1961–1985.* El Oeste.
- MONTI, CLAUDIO Y WEISSBERG, ADRIÁN** (2003). Construcción de la imagen gauchesca; un enfoque cultural escrito, filmado y encuestado. *Primer Congreso Universitario de Folklore.* Córdoba.
- OLLIER, MATILDE** (1986). *El fenómeno insurreccional y la cultura política (1969–1973).* Centro Editor de América latina.
- ONEGA, GLADYS** (1982). *La inmigración en la literatura argentina (1880–1910).* CEAL.
- ORTIZ, RENATO** (2004). *Taquigrafiando lo social.* Siglo XXI Editores.
- PELLEGRINO, GUILLERMO** (2002). *Las cuerdas vivas de América. Chabuca Granda, Víctor Jara, Daniel Viglietti, Atahualpa Yupanqui.* Sudamericana.
- PÉREZ BUGALLO, RUBÉN** (1996). *El Chamamé.* Ediciones del Sol.
- PERÓN, JUAN DOMINGO** (1973). *Doctrina Peronista.* Macacha Güemes.
- PINTOS, ARNOLDO** (1986). *Enseñanza de guitarra.* Arnaldo Pintos Instrumentos y Ediciones.
- PODERTI, ALICIA** (2000). *La narrativa del Noroeste argentino.* Milor.
- PORTELLI, HUGUES** (1973). *Gramsci y el bloque histórico.* Siglo XXI Editores.
- PORTORRICO, EMILIO PEDRO** (1997). *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica.* Edición del autor.
- POSTAY, VIVIANA Y UANINI, MÓNICA** (2001). *Un pasado heroico para la patria peronista. La construcción política de las versiones de la historia 1946–1955.* Ferreyra Editor.
- PRIETO, ADOLFO** (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna.* Sudamericana.
- PUIGGRÓS, ADRIANA** (Comp.) (1992). *Historia de la Educación en la Argentina III. Escuela, Democracia y Orden (1916–1943).* Galerna.
- PUIGGRÓS, ADRIANA** (1990). *Historia de la educación en la Argentina I. Sujetos, Disciplina y Currículo en los orígenes del sistema educativo argentino (1885–1916).* Galerna.
- PUJOL, SERGIO** (1999). *Historia del baile. De la milonga a la disco.* Emecé.
- QUIJADA, MÓNICA** (1985). *Manuel Gálvez: 60 años de pensamiento nacionalista.* CEAL
- RAMA, ÁNGEL** (1984). *La ciudad letrada.* Editorial del Norte.
- RAMOS, JULIO** (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX.* Fondo de Cultura Económica.
- REDFIELD, ROBERT ET AL.** (1991). *Introducción al folklore.* CEAL.

- REVEL, JACQUES** (Comp.) (1996). *Jeux d' échelles. La micro-analyse à l'expérience*. Gallimard – Le Seuil.
- RICOEUR, PAUL** (1995). *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI Editores.
- ROJAS, RICARDO** (18 de marzo de 1921). El coro de las selvas y de las montañas. *La Nación*. <http://www.chazarreta.com.ar>
- ROJAS, RICARDO** (1969). *Historia de la literatura argentina. Ensayo filológico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Kraft.
- ROJAS, RICARDO** (1980). *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. CEAL.
- ROMANO, EDUARDO** (1980). El cuento argentino. 1900–1930. *Capítulo, La historia de la literatura argentina*, (60). CEAL.
- ROMANO, EDUARDO** (1981). El cuento argentino. 1930–1959 (I). *Capítulo, La historia de la literatura argentina*, (77). CEAL.
- SÁNCHEZ, OCTAVIO** (2004). La cueca cuyana contemporánea. Identidades sonora y sociocultural (tesis de Maestría en Arte Latinoamericano). Universidad Nacional de Cuyo.
- SÁNCHEZ, OCTAVIO** (2001). Prácticas de producción en la música popular: una visión desde la perspectiva de la semiótica de la cultura. *Actas del III Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM*. Bogotá. www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO** (2003). *Facundo*. Cántaro.
- SIGAL, SILVIA Y VERÓN, ELISEO** (2003). *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Eudeba. 1985.
- SOSNOWSKY, SAÚL** (Comp.) (1988). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Eudeba.
- TERÁN, OSCAR** (1999). Acerca de la idea nacional. En Altamirano, Carlos (Ed.). *La Argentina del siglo XX*. Ariel.
- TERÁN, OSCAR** (1991). *Nuestros años sesentas*. Puntosur.
- TOURAINÉ, ALAIN** (1994). *Crítica de la modernidad*. Fondo de Cultura Económica.
- TRIQUELL, XIMENA** (1999). Cinema and society: The articulation of Two Complex Systems. *VII Congreso Internacional de AIS (Asociación Internacional de Semiótica): Sign Processes in Complex Systems*. Technische Universität Dresden, Alemania.
- TRIQUELL, XIMENA** (2002). Políticas en discurso: el proyecto del Tercer Cine y *la hora de los hornos*. En Costa, R. y Mozejko, D. *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Homo Sapiens.
- ULANOVSKY, CARLOS ET AL.** (2004). *Días de radio. Historia de los medios de comunicación en la Argentina (1920–1959)*. Emecé.
- VEGA, CARLOS** (1960). *La Ciencia del Folklore. Con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentina*. Nova.

- VEGA, CARLOS** (1981). *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega».
- VEGA, CARLOS** (1997). Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos. *Revista musical chilena*, (188). Santiago de Chile.
- VERÓN, ELISEO** (1996). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.
- VV. AA. FOLKLORE** (Colección incompleta).
- VV. AA. NATIVA** (Colección incompleta).
- VILA, PABLO** (1986). Peronismo y folklore ¿Un réquiem para el tango? *Punto de Vista*, (26).
- VOLOSHINOV, VLADIMIR Y BAJTIN, MIJAIL** (1992). *Marxismo y Filosofía del lenguaje*. Alianza.
- WEBER, MAX** (1969). *Economía y sociedad*. Fondo de Cultura Económica.
- WILLIAMS, RAYMOND** (1980). *Marxismo y literatura*. Península.
- WILLIAMS, RAYMOND** (2003). *La larga revolución. Nueva visión*.
- WILLIAMS, RAYMOND** (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Manantial.
- WILLIAMS, RAYMOND** (1982) *Cultura. Sociología de la Comunicación y del Arte*. Paidós.
- ZUBIETA, ANA MARÍA** (Comp.) (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Paidós.

Discografía

- ÁBALOS, ALFREDO** (1985). *Se pierde si no se da*. EMI Odeón.
- CAFRUNE, JORGE** (2001). *Viento del pueblo (antología en 4 volúmenes)*.
Página 12 y Sony Music.
- COCOMAROLA, TRÁNSITO** (1972). *Muchachita correntina*. Philips.
- COCOMAROLA, TRÁNSITO** (1999). *Colección aniversario (compilación)*.
EMI Odeón.
- CUARTETO SANTA ANA** (1973). *De serenata*. Polydor.
- CUARTETO ZUPAY** (1968). *Folklore sin mirar atrás Vol. 2*. Trova.
- CUARTETO ZUPAY** (1979). *Cuarteto Zupay*. Phonogram.
- CUARTETO ZUPAY** (1981). *Dame la mano y vamos ya*. Philips.
- DÚO SALTEÑO** (1971). *El canto de salta*. Philips.
- DÚO SALTEÑO** (1974). *Dúo Salteño*. Tonodisc.
- DÚO SALTEÑO** (2002). *Dúo Salteño. La Historia 1 y 2*. Universal.
- DURÁN, RUBÉN** (1967). *Rapsodia Correntina*. CBS.
- GALARZA, RAMONA** (2000 [1983]). *Grandes Éxitos*. EMI Odeón.
- GRUPO VOCAL ARGENTINO NUEVO** (1973). *Misa para el tercer mundo (de Roberto Lar y el Padre Mujica)*. RCA Víctor.
- GRUPO GORRIÓN** (1973). *El Rock de la Misa Criolla (de Ariel Ramírez)*.
Cabal.
- GUARANY, HORACIO** (1983). *Recital*. Philips.
- HEREDIA, VÍCTOR** (1974). *Víctor Heredia canta a Pablo Neruda*. Philips.
- HEREDIA, VÍCTOR** (1982). *Puertas Abiertas*. Philips.
- HERMANOS ABRODOS** (1973). *Curso de danzas argentinas Vol. 1*. EMI.
- HERMANOS CARDOZO** (1980). *Homenaje al recordado taita del chamamé*. Music Hall.
- HIDALGO, GINAMARÍA** (1972). *Amar amando*. Microfón.
- HUERQUE MAPU** (1972). *Huerque Mapu*. Tonodisc.
- LARRALDE, JOSÉ** (1972). *Pa'uste*. RCA.
- LARRALDE, JOSÉ** (s.f.). *Las grandes creaciones de José Larralde*.
- LAS VOCES BLANCAS** (s.f.). *A través de un colorido*. Philips.
- LAS VOCES BLANCAS** (1972). *Mirando América*. Parnaso Records.
- LAS VOCES DE ORÁN** (2000). *Nuestras mejores 30 canciones*. Sony
Music.
- LOS CANTORES DE CUYO** (1976). *Los cantores de Cuyo*. Music Hall.
- LOS CANTORES DE QUILLA HUASI** (1980). *Selección especial. Los Cantores de Quilla Huasi*. CBS.
- LOS CHALCHALEROS** (1997). *Una leyenda. Nuestra historia (Colección en 5 volúmenes)*. Música Nativa.
- LOS CHASKIS** (1975). *Los Chaskis*. CBS.
- LOS DE IMAGUARÉ** (s.f.). *Memoria de la sangre*. Music Hall.
- LOS DE IMAGUARÉ** (s.f.). *Chamamesero*. Music Hall.

LOS DEL SUQUÍA (1971). *Canción para una mentira*. Microfón.

LOS DEL SUQUÍA (1977). *Los grandes éxitos*. Microfón

LOS FRONTERIZOS (1960). *Cordialmente, Los Fronterizos*. Philips.

LOS FRONTERIZOS (1968). *Simplemente, Los Fronterizos*. Philips.

LOS FRONTERIZOS (1974). *20 años con lo mejor de Los Fronterizos*. Philips.

LOS FRONTERIZOS (1980). *Un abrazo*. Phonogram.

LOS FRONTERIZOS (2002). *Los fronterizos (Antología en 4 volúmenes)*. Página 12 y Universal Music.

LOS HERMANOS ÁBALOS (1982). *Nuestras danzas Vol. 1*. RCA.

LOS HERMANOS ÁBALOS (1988). *Los Hermanos Ábalos (Compilación)*. RCA.

LOS HUANCA HUA (1995 [1961]). *Los Hijos de la Música*. EMI Odeón.

LOS HUANCA HUA (s.f.). *Lo mejor de los Huanca Hua (1960–1966)*. EMI Odeón.

LOS MANANTIALES (1973). *San Juan, su sol... y Los Manantiales*. Microfón.

LOS MANSEROS SANTIAGUEÑOS (1975). *Plegarias a la Difunta*. CBS.

LOS OLIMAREÑOS (1973). *¿No lo conoce a Juan?* Microfón.

LOS OLIMAREÑOS (1984). *Donde arde el fuego nuestro*. Interdisc.

LOS TROVADORES DEL NORTE (1958). *Los Trovadores del Norte II*. Columbia.

LOS TROVADORES (1968). *Los Trovadores*. CBS.

LOS TROVADORES (1972). *Cuando tenga la tierra*. CBS.

LOS TROVADORES (1967). *Incomparables*. CBS.

LOS TROVADORES (1975). *Las voces de los pájaros de Hiroshima*. CBS.

LOS TROVADORES (1985). *Pequeñas historias*. CBS.

LOS TUCU TUCU (1977). *El álbum de los recuerdos Vol. 2*. Polydor.

LOS TUCU TUCU (1980). *Recital de los 20 años*. Polydor.

MARÍA HELENA VOL. IV (1970). *Canción del adiós*. CBS.

MARKAMA (1978). *Markama Vol. 2*. Cabal.

MÚSICOS POPULARES ARGENTINOS (1986). *Nadie es más que nadie*. CBS.

MÚSICOS POPULARES ARGENTINOS (1987). *Antes que cante el gallo*. Confluencia.

ORQUESTA FOLKLÓRICA DE LA PROVINCIA DE MISIONES (1977). *Cantata del General Indio. Homenaje a Andrés Guacurarí*. Dirección General de Cultura de la Provincia de Misiones.

PARODI, TERESA (1985). *El Purejhei de Teresa Parodi*. Polydor.

PARODI, TERESA (1986). *Mba-é pareicó, chamigo*. Polydor.

RAMÍREZ, ARIEL (1964). *Misa Criolla y Navidad Nuestra*. Philips.

PARODI, TERESA (1963). *Coronación del folklore (Con Eduardo Falú y Los Fronterizos)*. Philips.

PARODI, TERESA (1972). *Cantata Sudamericana (Con Mercedes Sosa)*. Philips.

PARODI, TERESA (1975). *Valses Criollos*. Philips.

- PARODI, TERESA** (1975). *Valses Criollos Vol. 2*. Philips.
- RIMOLDI FRAGA, ROBERTO** (1967). *La gran revelación del festival de Baradero 1967*. CBS.
- ROCHA, SUNA** (1985). *Perfume de carnaval*. Polydor.
- SOSA, MERCEDES** (1965). *Canciones con fundamento*. Producciones Matus.
- SOSA, MERCEDES** (1966). *Hermano*. Philips.
- SOSA, MERCEDES** (1966). *Yo no canto por cantar*. Philips.
- SOSA, MERCEDES** (1968). *Zamba para no morir*. Philips.
- SOSA, MERCEDES** (1971). *Homenaje a Violeta Parra*. Philips.
- SOSA, MERCEDES** (1972). *Hasta la victoria*. Philips.
- SOSA, MERCEDES** (1979). *Serenata para la tierra de uno*. Philips.
- SOSA, MERCEDES** (1981). *A quien doy*. Philips.
- SOSA, MERCEDES** (1982). *Mercedes Sosa en Argentina*. Polygram.
- SOSA, MERCEDES** (1982). *Como un pájaro libre*. Philips.
- TARRAGÓ ROS** (1997). *15 Grandes Éxitos*. EMI Odeón. 1958.
- TARRAGÓ ROS, ANTONIO** (1973). *Amanecer de mi gente*. Microfón.
- TARRAGÓ ROS, ANTONIO** (1982). *Confluencia*. Philips.
- TARRAGÓ ROS, ANTONIO** (1984). *La vida y la libertad*. Philips.
- TARRAGÓ ROS, ANTONIO** (1985). *Sapukai II*. Philips.
- TIRAO, CACHO** (1977). *Tiempo de canciones*. CBS.
- TORMO, ANTONIO** (1948). *Amémonos*. RCA Víctor.
- TORMO, ANTONIO** (1951). *El rancho e' la Cambicha*. RCA Víctor.
- TORRES, JAIME** (s.f.). *El Rey del charango*. Philips.
- VV. AA.** (s.f.). *Atardecer guaraní*. Columbia.
- VV. AA** (1965). *Argentina canta así*. Philips.
- VV. AA** (1975). *Argentinísima Vol. 8*. Microfón.
- VV. AA** (s.f.). *Folklore (Colección en 3 volúmenes)*. Phonogram.
- YUPANQUI, ATAHUALPA** (1965). *El payador perseguido. Relato por milonga*. Odeón.
- YUPANQUI, ATAHUALPA** (2004). *Grabaciones inéditas (Colección en 2 volúmenes)*. Página 12 y Melopea discos.
- YUPANQUI, ATAHUALPA** (2003). *La añera. (Compilación de temas grabados entre 1936 y 1947)*. Magenta.

Sobre el autor

Magíster en Sociosemiótica y Doctor en Letras. Se desempeña a cargo de la Cátedra de Sociología del Discurso en la carrera de Letras Modernas (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Córdoba). Dirige el equipo de investigación «Músicas populares, discurso y sociedad» (Centro de Investigaciones, FFyH, UNC, <https://blogs.ffyh.unc.edu.ar/musicas-populares/>). Autor de numerosos libros, artículos y dossiers sobre músicas populares, en particular sobre el folklore y el rock en la Argentina.

**VARIACIONES
SOBRE EL
«SER NACIONAL»**

Claudio F. Díaz

C Á T E D R A

Entre las muchas músicas populares que se producen y circulan en la Argentina, el folklore musical es una de las más profundamente entramadas con eso que llamamos «identidad nacional». Quienes componen e interpretan las canciones y quienes las disfrutan en la escucha o en la danza, más allá de todas las diferencias, viven esas músicas como algo vinculado a lo nuestro, a nuestras tradiciones, a lo que nos hace ser lo que somos. Este libro indaga, desde una mirada que se apoya en la Sociología y en el Análisis del Discurso, en el proceso de emergencia del folklore como parte de la cultura de masas, en la formación de su paradigma discursivo clásico y en algunas de las disputas y variantes desarrolladas a partir de su crisis, hasta mediados de los años 80 del siglo xx. Y en esa indagación, intenta mostrar las relaciones entre esas disputas por la construcción de la identidad nacional, tan características de nuestro folklore musical, y los procesos políticos, sociales y culturales que atravesó la Argentina desde principios de ese siglo y que, en cierto sentido, aún condicionan el presente.

**UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL**