

TESINA DE GRADO

LIC. EN CIENCIA POLÍTICA

**FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA Y
RELACIONES INTERNACIONALES**

La Política al Compás de las Peñas

*Articulación de la Identidad Política Juvenil en el Período 1959-1976 en el Marco
de las Peñas Folklóricas Rosarinas en Particular y de la Música de Proyección
Folklórica en General*



Estudiante: Mauro Dlugovitzky (Leg. N° D-1618/7)

Director: Dr. Gastón Souroujon

Co-directora: Dra. Lucía Vinuesa

Agradecimientos

A la Universidad pública, como institución de aprendizaje y trinchera de disputa intelectual.

A mi familia, por su contención amorosa y precisa en todo momento, por dar palabra y escucha cuando fue necesario.

A mis amigos, por sus abrazos, sus sonrisas, su sabiduría y por enseñarme que no se puede ser feliz en soledad.

A la militancia y al glorioso Pampillón, por el ideal de la patria grande que me quedo para siempre, por ser ejemplo de lucha y convicción, y por otorgar respuestas solidarias a preguntas angustiantes.

Resumen

Esta tesina es el resultado de una investigación que abordó la relación entre la política y la música. El objetivo de la misma fue dilucidar y analizar los modos en que se constituyó, articuló y sedimentó una identidad política juvenil en los espacios de la música popular folklórica rosarina, durante el período que comprende los años 1959 y 1976. La hipótesis central que orientó este trabajo fue que en el marco del espacio ritual de la peña folklórica rosarina pudo articularse una subjetividad política juvenil particular construida a partir del solapamiento de tres dimensiones que componen la identidad política: la alteridad, la representación y un enfoque sobre la tradición.

La metodología implementada fue de corte cualitativo, que incluyó el trabajo con fuentes secundarias, literatura especializada, las canciones populares del género folklórico y entrevistas abiertas a actores relevantes, especialmente a quienes asistían y participaban de las peñas folklóricas durante el período en cuestión. Los interrogantes privilegiados que orientaron la lectura del corpus teórico y las entrevistas, se concentraron en la búsqueda de reconstruir la espacialidad de las peñas y el modo en que funcionaron.

Índice

5	1.Introducción
6	1.1.Contextualización: La Revolución a la Vuelta de la Esquina, el Campo Cultural de la Izquierda y el Bloqueo Tradicionalista
10	1.2.El Período y la Música Popular Folklórica
11	1.2.1. <i>La Música Folklórica en el Siglo XX</i>
14	1.3.El Folklore, las Peñas y la Constitución de Identidades Políticas
18	2.Capítulo I: Identidad y Folklore
18	2.1.Identidades Políticas
22	2.2.Estéticas Musicales
23	2.3.El Folklore y la Proyección Folklórica: “Telurismo Comprometido” e “Interpelación Social”
27	2.3.1. <i>Fronteras Estéticas del Folklore</i>
27	2.4.Las Peñas
28	2.4.1. <i>Genealogía de las Peñas Argentinas</i>
30	2.4.2. <i>Dos Tipos de Peña</i>
32	3.Capítulo II: La Alteridad Alrededor del Folklore. La Frontera Externa.
34	3.1.Antagonismo en el Folklore de Interpelación Social: el Dueño, el Extranjero y el Enemigo Interno
36	3.1.1. <i>Delineación de Antagonismos en dos Peronismos</i>
38	3.1.2. <i>Izquierdas y Antagonismo</i>
41	3.2.Folklore y Alteridad
43	4.Capítulo III: La Representación Alrededor del Folklore y las Peñas. La Frontera Interna.
44	4.1.Representación y Peñas
44	4.1.1. <i>Cuestiones Formales de la Peña: Descripción, Estética y Modus Operandi</i>
45	4.1.2. <i>Cuestiones Subjetivas de la Peña: Disipación de la Distinción Social</i>
47	4.2.Ideologías
48	4.2.1. <i>Ideología Política Juvenil: Encuentro Entre los Peronismos y las Izquierdas</i>
57	4.3.Peñas e Ideología: Configuración de un Consenso de Izquierda
58	5.Capítulo IV: Un Enfoque de la Tradición Alrededor del Folklore
58	5.1.Tradición y Peronismo: Revisionismo Histórico y Nacionalismo
63	5.1.1. <i>Peronismo y Símbolos Peronistas</i>
63	5.2.Tradición, Indigenismo y Revisión Desde la Izquierda
66	5.2.1. <i>Relectura de la Historia e Izquierda Nacionalista</i>
67	5.3.La Constitución de un Enfoque de la Tradición: El Juego de Olvido y Memoria
69	6.Conclusiones
74	7.Anexos
74	7.1. <i>Peñas</i>
79	8.Bibliografía Utilizada
84	8.1. <i>Otros Materiales Utilizados</i>

1. Introducción

“La música es uno de los elementos determinantes de identidad cultural de un territorio. Cuenta sobre la historia, los sentimientos, las costumbres de un lugar y su pueblo; motiva el encuentro con el otro, remite a situaciones, personajes, paisajes, recuerdos, se inmiscuye en el hacer cotidiano de cada ciudadano. La música identifica y la lucha de nuestros pueblos contra el sistema imperante es por la identidad, la batalla es cultural” (Marcelo F. Muiños; 2021: 9)

La década de los sesenta y comienzos de los setenta, fueron años de fuerte politización en el campo cultural de la música popular. En el caso de la música popular folklórica, la relación entre política y música resultó particularmente paradigmática. Esta tesina es el resultado de este reconocimiento y del interés por desentrañar cómo se configuró dicha relación. En este sentido, esta investigación se enmarca en una pregunta por la relación entre la política y la música, con especial interés por dilucidar los modos en que se constituyó una identidad política juvenil a partir y en los espacios de la música popular folklórica rosarina en el período que comprende los años 1959 y 1976. Las preguntas que orientaron este trabajo de investigación pueden formularse de la siguiente manera: ¿Cuál es la relación entre la cultura y la conformación de subjetividades políticas? Y en este sentido, ¿Qué papel desempeñó el Folklore en Argentina en la articulación de las identidades políticas de los jóvenes?

Frente a estos interrogantes, resultó necesario situarse en el análisis de una subjetividad propia de un sector protagonista del devenir sociopolítico y sociocultural de los años sesenta y setenta en nuestro país, aquel que Casullo (2007: 306) denominó el campo¹ cultural de la izquierda, que incorpora el “triángulo” o “pacto bohemio” de “las praxis del artista, el militante encuadrado y el intelectual crítico”. En pocas palabras, el objetivo de esta investigación es analizar y describir la contribución de la música de proyección folklórica a la conformación de una identidad política de la juventud durante ese período, en esta ciudad.

Si se mira solamente qué grupos conformaban los poderes del Estado, podrá verse que el gobierno estuvo a lo largo de todo el período de los sesenta y setenta bajo la dirección de diversos radicalismos², el peronismo en su última versión³ y sobre todo el conjunto heterogéneo de las fuerzas armadas⁴. Sin embargo, es preciso entender que existía una subjetividad que no participaba de los gobiernos, pero a pesar de ello disputaba la discusión sociocultural desde otros entornos: algunas organizaciones políticas de la izquierda, las universidades, o los espacios de la cultura en general y más precisamente de las artes. Dentro de estas últimas, la música se colocó en una posición de vital importancia. Carlos Molinero señala que hubo en el período una “música de uso que entró en resonancia con las narrativas propias de un amplio sector que la utilizó para sus propios fines” (2011: 39).

¹Siguiendo una perspectiva bourdiana, 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, 1995: 64)

²Para un análisis del período en el que las figuras de Balbín y de Illia están en primer plano, se recomienda la lectura de Rouquié (1978) y Smulovitz (1991 y 1993).

³y aquí es central el viraje discursivo que se consolida el primero de Mayo de 1974, en el que termina la mutación de la nominación de una “juventud maravillosa” en “los estúpidos que gritan”, anulando las expectativas de un consolidado grupo de la juventud en que su acumulación de fuerzas llegue a posibilitar la participación en un gobierno.

⁴Se puede leer acerca de lo que se llamó la disputa entre azules y colorados por ejemplo en Rouquié (1982).

Una contextualización del período escogido puede ayudar a determinar cómo fue este tiempo de politización tanto nacional como internacional, que tuvo implicancias en la conformación de una identidad juvenil que consideraba el futuro revolucionario como cercano y posible, y mostrar por qué estos actores juzgaban que integrar los campos social y cultural era la tarea para llegar a ese futuro inexorable.

1.1.Contextualización: La Revolución a la Vuelta de la Esquina, el Campo Cultural de la Izquierda y el Bloqueo Tradicionalista

“Estoy jugado en esa escena de un mundo de muerte, que mata toda justicia, y mata al hombre como acto permanente: no puedo retirarme de esa escena ni verla de otra forma que como la historia que me designó estar ahí de pleno, para admitirla o trastornarla en nombre de las víctimas sociales de una larga historia de opresión. Ese era todo el presente posible, eso era lo que primaba” (Casullo; 2007: 285)

El lapso de tiempo 1959-1976 muestra una sociedad de fuertes proyectos, luchas e ideas, como bien aparece en la caracterización en primera persona de un militante juvenil del período que se puede ver en el epígrafe. Este tiempo debe pensarse entendiendo los efectos en nuestro país de la revolución cubana de 1959. Así lo señalan Ansaldi y Funes:

Un grupo de jóvenes barbudos, avanzando desde la sierra hacia las ciudades, empieza su historia en una lucha antidictatorial y concluye realizando el proceso de transformación socio-político más radical del continente, poniendo en la agenda de la región la posibilidad de la revolución socialista (1998: 37).

La huella que deja este acontecimiento es un puntapié para analizar cómo se expresan las relaciones de poder en las distintas esferas y subjetividades que dialogan durante los sesenta, con sus idas y vueltas teóricas, espaciales y organizacionales. Como señala Terán (2013: 182), apenas sucedido el fenómeno cubano el progresismo intelectual de nuestro país se sintió impresionado. Y no es solamente la potencia del evento revolucionario, sino a su vez de uno de sus más grandes protagonistas, Ernesto “Che” Guevara, que en el medio de la década del sesenta se pone a la vanguardia de una de las discusiones teóricas más grandes de su tiempo, la del hombre nuevo: aquella que desarrolló a partir de la idea de que para construir el comunismo no bastaba con el desarrollo de una base material de la sociedad, sino que debía ser complementado con la transformación de los estímulos morales⁵. El año ‘69 marca un antes y un después en el devenir de un proceso de radicalización de las ideas, del movimiento obrero⁶ y del campo cultural de la izquierda, lo que por ejemplo Gordillo (2003) ha considerado como la mudanza de una cultura política de resistencia a otra de confrontación.

Hasta los primeros años de la década de 1970, el clima de ideas, la cultura popular y las organizaciones políticas de izquierda atravesaron un proceso de radicalización como efecto de la revolución cubana y del golpe de estado de 1966. La reacción conservadora que asumió su versión extrema con el golpe militar y la dictadura cívico-militar en marzo de 1976, que se

⁵El desarrollo cultural de un pueblo que transita la revolución, sus condiciones subjetivas, su conciencia, sus palabras, sus formatos, su reforma moral, son igual de importantes que las condiciones objetivas: “Para construir el comunismo, simultáneamente con la base material hay que hacer al hombre nuevo” (Guevara, 1965: 188).

⁶Signado por grandes movilizaciones de masas multisectoriales como el cordobazo y los rosarios.

inscribió en el Plan CONINTES, se presentó como una respuesta al clima de ideas que consideraron subversivo y a la violencia política y marcó el cierre de esa época e inauguró, inaugurando el ideario, la impronta, la filosofía del creciente paradigma neoliberal⁷.

Así, podemos identificar a los años 1959 y 1976 como los momentos de apertura y clausura de esta experiencia en que se hermanan cultura y política, se articula un sujeto político particular y en que el arte (y sus escenas) protagoniza presiones políticas intensas poniéndose a sí mismo en el centro de la escena social.

Ansaldi y Funes (1998), declaran a los sesenta como años de “transgresión, innovación, crítica, compromiso, transformaciones y expectativas” (1998: 1). Como se muestra en este párrafo, entienden que los sesenta culturales en Argentina se enmarcan en un contexto internacional a tono, que conforman una identidad juvenil:

“Los ‘60 traen “The Beatles y el Flower Power, el LSD, la píldora anticonceptiva, la despenalización de la homosexualidad en varios países (...) la bossa nova y el tropicalismo brasileños, las baladas folk de Joan Báez y las innovaciones musicales de Bob Dylan, la consagración del saxofonista John Coltrane, los Rolling Stones, las primeras canciones de Joan Manuel Serrat, la Feria de Música y Arte de Woodstock. Son los años del triunfo del Jean (...) y de la minifalda, el peinado con spray, la inauguración de Brasilia (“la capital de la esperanza” como la llama André Malraux), la aparición de Mafalda (...), el boom de la literatura latinoamericana, el boxeo casi exquisito de Cassius Clay/Muhammed Alí (malgré Julio Cortázar), la magia de Pelé, el Pop art...” (1998: 6).

Para los autores, la conformación del pensamiento en los sesenta tiene raíces en “esos otros que son los pueblos del Tercer Mundo” (Ansaldi y Funes; 1998: 6). La descolonización africana y en particular la revolución argelina que comienza a mediados de los cincuenta, al igual que el comienzo de la guerra de Vietnam⁸ en 1955, podrían ser un punto de apertura de lo que serían los revoltosos años sesenta⁹. Por otra parte, “la década se cierra con formidables acciones de masas -como el Mayo Francés¹⁰, la movilización de los estudiantes mexicanos y la brutal represión de Tlatelolco, el Cordobazo- y con la absurda “guerra del fútbol” entre hondureños y salvadoreños” (1998: 7).

Ahora bien, si afirmamos que esta época posibilitó el surgimiento de subjetividades políticas singulares nos preguntamos, ¿qué tipo de subjetividad protagonizó este período? ¿Cómo era el sujeto interpelado por los debates que se daban en el campo cultural? Como muchos autores, Terán (2013) realizó un extenso diagrama de la escena intelectual de los años

⁷Para una lectura sobre la última dictadura militar en nuestro país y sus consecuencias recomiendo entre otras a Calveiro (2008), Canelo (2008) y Quiroga (1994).

⁸De la cuestión de la guerra de Vietnam deriva la confección de un sujeto que se expresaría socialmente a través del arte, el hippie.
⁹En alusión a la imposibilidad de circunscribir todos lo asociado a los años sesenta a diez años, Fredic Jameson ha definido a estos años como “la década larga”, expresando que sus eventos se explican a partir de procesos que se remontan a mediados de los cincuenta transcurriendo hasta mediados de los setenta.

¹⁰Un conjunto de eventos que sintetiza el alejamiento de los aparatos de partido y el convencimiento en el campo cultural de la izquierda de una posibilidad de transformación con sí mismo como protagonista. Como señala Lucía Álvarez, sus eventos “ponían en evidencia un estado del mundo, una convulsión, y, cómo tal, reforzado el sentido de inminencia, avivaba la convicción de que se estaba frente a un presente en el que eran necesarios fuertes compromisos. Al mismo tiempo ponía una mirada de la Revolución distinta a la latinoamericana, una en la que se mixturaban de modo novedoso arte, cultura y política” (Álvarez; 2018: 150).

sesenta. Para el autor, en esta década surge una nueva izquierda en Argentina motorizada por la idea de una revolución cercana como único futuro posible. La nueva izquierda se constituyó en el campo cultural intelectual, el militante y el artístico, y se presentó a sí misma como crítica de las organizaciones partidarias. Es una izquierda que o bien rompía o bien nacía desde el vamos separada del tronco de la izquierda tradicional conformado básicamente por los partidos Socialista y Comunista (Terán; 2013: 146).

El sartrismo primero, y el estructuralismo después (casi siempre poniendo el eje en lecturas marxianas¹¹), fueron el marco teórico de los más grandes debates de esta nueva izquierda intelectual. Se trataba de “unos actores intelectuales constituidos por una coyuntura histórica, por una colocación institucional y social, y por una discursividad” (Terán; 2013: 45). Según Terán, una apertura de este período debe ser buscada hacia mediados de la década de 1950. Para el autor, la producción intelectual fue sensible a los acontecimientos políticos, por lo que la fractura del orden constitucional de septiembre de 1955 es una condición de la manera en que se escribió posteriormente (Terán; 2013: 47).

El sujeto *sesentista* es en principio difuso, a partir de su relación con el período peronista desde la intensa crítica que formula su propia experiencia (mayormente universitaria durante los cuarenta) y algunos diagnósticos (europeístas) acerca de la naturaleza popular del peronismo, que a lo largo del tiempo fue separando lo que era un mismo núcleo de ideas en dos: una forma del liberalismo (fracción que paulatinamente fue perdiendo su hegemonía) y una de izquierda (que en su mayoría habían hecho una importante relectura histórica). Lo que se ha denominado la “traición Frondizi”, es decir la percepción de los sectores de la izquierda de que habían sido engañados o estafados por el presidente proveniente de la UCRI (que asumió el gobierno en plena proscripción peronista en 1958), es un punto central en este viraje¹². Fue un cierre de la década de los cincuenta dictado por las dificultades de sostener (alguna forma de) la democracia.

Las lecturas de la teoría de la modernización de la que Gino Germani era el principal expositor, y que se daban en el contexto de la universidad científicista e investigadora a la que el gobierno mínimamente apoyaba, dejaron huellas en las discusiones futuras acerca de la dependencia y la revolución¹³. La universidad se transformó en el período en un espacio disputado a partir de un consenso crítico. El tema de la modernización en su ligazón con la revolución cubana de 1959, impone el peso de los acontecimientos sobre la vida intelectual: “la cuestión del encuentro de la izquierda marxista (el socialismo y el comunismo) con el peronismo encontraba un campo práctico de realización” (2013: 32).

La izquierdización de la cultura durante los sesenta y en especial de los debates intelectuales se vio transformado con este nuevo momento político que significó la dictadura de los bastones largos, en el que se dio la “invasión catastrófica del Estado sobre el campo

¹¹Al respecto señala Terán: “el encuentro con la noción de revolución va marcando el pasaje desde este humanismo de signo trágico hacia otro confiadamente optimista en la capacidad de transformación de las estructuras despóticas que pesan sobre los hombres, y en las derivaciones de este deslizamiento será posible detectar asimismo una variación desde el intelectual del compromiso (ese compromiso sartreano) hacia otro más confiado en dicha posibilidad revolucionaria y más demandante de un lugar orgánico en sus relaciones con las clases subalternas” (Terán; 2013: 56).

¹²El autor sintetiza sobre el tema: “Cuestionado como proimperialista por la izquierda y por comunista por las fuerzas armadas y el propio Perón, bastaron los primeros meses de gobierno para enajenar a Frondizi la voluntad de sus anteriores adherentes de izquierda” (Terán; 2013: 178).

¹³Ansaldi y Funes sugieren en la misma línea que frente a los problemas económicos que aquejaban durante los años cincuenta, la salida pensada fue “la aplicación de la panacea del desarrollismo” (Ansaldi y Funes; 1998: 22). Por lo que es posible afirmar que el pensamiento sesentista emerge de los resabios de las problemáticas irresueltas económica y socialmente durante los cincuenta.

intelectual” (2013: 160). El golpe del ‘66 y su avanzada sobre los actores del campo cultural transformó de raíz las relaciones entre intelectuales y política, haciendo emerger la pertinencia de una tematización de la vía armada. Pero es el llamado “bloqueo tradicionalista” aquel que explica el crecimiento de la violencia. Se señaló desde las fuerzas armadas al campo cultural como uno de los que se debía intervenir para combatir la “subversión”. La brutal censura y los recurrentes operativos de secuestro de materiales culturales fue acompañada de un aflore de los discursos tradicionalistas, que más allá de ser diversos, acordaron un enemigo en común¹⁴.

La dictadura de Onganía impulsó la radicalización sociocultural, aquella que derivó en la opción armada. Mas, ¿qué sucedió con el mundo intelectual durante los setenta? Terán (2008) considera que los movimientos culturales se volvieron dependientes del escenario político, amplificando y acelerando la confrontación social y la radicalización discursiva (2008: 290-1). Pero la radicalización no fue solamente del campo cultural de la izquierda sino de la generalidad de la sociedad y de los proyectos políticos. Las manifestaciones culturales no escaparían a la represión estatal y paraestatal de la época. Sin embargo esta represión no canceló los eventos y espacios de la cultura, y la resistencia cultural permaneció¹⁵. La escena de la radicalización no desarmó las esferas de las militancias, les intelectuales y las praxis artísticas. Sí las transformó de manera categórica, pero durante los setenta los pensamientos y las acciones se despliegan en la misma dirección.

Casullo hace especial énfasis en un suceso que puso en jaque la forma de pensar del campo cultural de izquierda, que aconteció en 1971 y puede comenzar a perfilar la clausura del período. Este es el denominado “caso Heberto Padilla”. Un poeta cubano que fue encarcelado por el gobierno revolucionario por sostener posiciones críticas, y que sólo fue liberado en el marco de una claramente mentirosa autocrítica y auto-acusación de contrarrevolucionario. En este contexto caracterizado por la reivindicación del ideario de la revolución ejemplificado por Cuba, el caso Padilla cobró vital importancia “por cuanto obligó a los campos intelectual, artístico, literario, periodístico y político latinoamericano y europeo progresista a expresarse de manera traumática, contradictoria y conflictiva sobre el hecho de un escritor preso en La Habana por sus ideas y expresiones que “atentaban contra” la marcha de un proceso socialista” (Casullo; 2007: 275-6). Se exponía así la tan conocida tensión entre el socialismo como modelo posible y los socialismos realmente existentes¹⁶, esta vez vista muy de cerca¹⁷.

¹⁴Sobre el golpe de 1966, Terán sostiene que “al producirse ese golpe demasiado anunciado con importantes apoyos dentro de la sociedad civil, la franja crítica de la cultura argentina fue uno de los blancos de sus iras tradicionalistas. En esa noche de la democracia argentina, aquella otra célebre “de los bastones largos” fue para diversos componentes de dicha franja la verificación cabal de que todos los caminos institucionales de la cultura se habían cerrado para siempre, y que con ello era la autoidentidad misma del intelectual la que debía modificarse, en un proceso en el cual la relación hasta entonces entablada desde la cultura hacia la política bascularía hasta amenazar con canibalizar desde la política tout court el ámbito específico del quehacer intelectual” (2013: 224).

¹⁵Así lo muestra este apartado de Terán: Aún en el duro año de 1974 se exhibieron con éxito películas como *La Patagonia rebelde* de Héctor Olivera, con guión de Ayala sobre libro de Osvaldo Bayer; *Quebracho* de Ricardo Wullicher; *La hora de los hornos* de Gettino y Solanas, *operación Masacre* de Rodolfo Walsh. Según lo muestra a partir de 1969 y hasta comienzos de 1976 la revista *Los Libros*, seguirán introduciéndose nuevos estímulos intelectuales como los provenientes del marxismo renovado por Louis Althusser, la nueva crítica de inspiración barthesiana, la semiología o el psicoanálisis lacaniano” (2008: 292).

¹⁶Algo que muy poéticamente Casullo muestra en *Las Cuestiones*: “esa tensión conflictiva y semitapiada entre el proyecto de otra historia y “eso real existente”. Entre las ideas y “esas políticas” fácticas que emergían como máscara patibularia de la esperanza. Entre radicalidad teórica y sociedad a la vista. Entre lenguaje y mundo de la revolución (...) En la intrincada selva de signos que despertó el caso Padilla, emerge especialmente una subjetividad militante que sintió tambalear su propio apostolado en aquello mismo que las programáticas de las vanguardias políticas y estéticas destinaron al optimismo histórico” (Casullo; 2007: 281-283).

¹⁷Unos años antes, en 1968 los eventos de la “Primavera de Praga” habían eclipsado al mundo de la izquierda, en lo que consistió en la toma del poder del partido comunista por un grupo reformista, rápida y violentamente reprimida por la URSS. Dice Lefebvre en “*Tiempos Equívocos*”, que 1968 significa también Praga, “y no creo que se pueda separar Praga de París. En París se cuestiona

Habitar las contradicciones fue sin duda una marca de estos años para las juventudes, les intelectuales y les militantes, así como para aquellos que realizaban su reivindicación social o lucha cultural desde las artes. La resolución más común fue una radicalización narrativa en pos de la construcción de un futuro que no podía ser copiado sino que estaba dispuesto a ser creado e imaginado. Ya se había visto en Mayo del '68 en Francia: frente a la inmovilidad de los partidos, la imaginación al poder. Los setenta, según Casullo, son años en que en Argentina “se proyectaron de manera efectiva las hipótesis de guerra de ambos contendientes enfrentados. Uno de ellos será el posterior Estado de Terror exterminador” (2007: 282). En Francia en 1976, Régis Debray sintetizó el aire de época con su idea de que “la revolución había terminado”, y a su vez Nicolás Bourriaud sentenció: “La vanguardia ya no va abriendo caminos, la tropa se ha detenido, temerosa, alrededor de un campamento de certezas. El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro: hoy modela universos posibles” (Casullo; 2007: 286).

Se debe subrayar que la juventud de Argentina estaba conectada a un contexto de activación política juvenil a nivel internacional. Esto tanto en el marco de los movimientos estudiantiles¹⁸, en los modos violentos y en las estéticas (sobre todo las occidentales).

1.2.El Período y la Música Popular Folklórica

Este período es una etapa de modernización de instituciones artísticas y un progresivo proceso de participación de artistas en el clima político que se estaba gestando en el mundo y la región (Soneira; 2023: 20). En este sentido, la cinematografía (en su “década prodigiosa”), la literatura (en el albor del realismo mágico y la escritura de denuncia), la danza¹⁹, el teatro²⁰ (las dramaturgias que también se radicalizaron acompañando y creando el aire de época, con el Teatro del Oprimido y el Teatro Villero del grupo Octubre), las artes visuales y plásticas²¹ (en que se discutía la vinculación o analogía entre la Revolución y la Vanguardia: un selecto grupo de choque que “hace avanzar” las condiciones para la revolución (política y/o artística)), fueron campos artísticos de mucha importancia durante la disputa del sentido en el período. Para Casullo, los '70 son años en que “lo estético era parte entrañable de la vanguardización histórica de la revolución” (2007:286). En los albores de la radicalización política, en el año 1968 muchos artistas rompieron con las instituciones artísticas a las que habían estado

el capitalismo de Estado, en Praga el socialismo de Estado. Y en ambos casos la omnipotencia del Estado es atacada por un movimiento que fracasa, pero tras haber casi conseguido su objetivo político (1976: 107).

¹⁸Estos rechazaban la política convencional por la acción directa y las calles, y se comportaban de forma apasionada y desordenada. El historiador inglés Geoff Eley, piensa la participación de la juventud radicalizada enfrentándose a una política dominante (en la derecha y la izquierda) con una rebeldía con tono antipatriarcal, contra el padre de familia y la autoridad política paternalista de los gobernantes, a partir de una “banda sonora contracultural” (siendo Londres el ejemplo más paradigmático). Había una “nueva izquierda generándose”, que significaba el “alejamiento de la política de los aparatos de los partidos y su introducción en la comunidad” (Eley; 2003: 353).

¹⁹Sergio Pujol señala que el baile puede entenderse como un lugar de resistencia. Analizando la escena global, Pujol contempla que cuando aparece el twist en el año 1962 fue algo muy importante porque es el primer baile moderno de parejas sueltas. Da comienzo a “la era del Yo” en el baile, un cierto narcisismo, la relación con los espejos, estos detalles hablan de una nueva relación con nuestros propios cuerpos, con los cuerpos del otro, nuevos roles. Esa división de roles que se mantuvo tan estricta, que construyó la moral burguesa y que se mantuvo durante 200 años, de pronto comienza a cuestionarse. El hecho de que los hijos consuman una música diferente a la de sus padres, de que los jóvenes puedan diferenciarse de los adultos a través de códigos indumentarios que son radicalmente diferentes, hacen visible esa ruptura (Pujol; 2011).

²⁰Polemizando inicialmente con el realismo costumbrista propio de la tradición dramática argentina-heredera del circo criollo, del sainete y el grotesco, surge en esta década una tendencia experimental que se vincula con un absurdo beckettiano y el teatro de la crueldad por una parte, y que inaugura, por la otra, una instancia más compleja del realismo tradicional que se ha dado en llamar realismo reflexivo (Cosentino; 1991: 1-2).

²¹en estas “...se apostó por involucrar el arte en el imaginario de cambio social: como motor impulsor, como ejército subordinado, como mundo ajeno a lo real”. La metáfora aparece como un vector capaz de incidir en las condiciones de existencia, y abundan las guerrilleras: “el arte se define como fuerza activadora, detonante, dispositivo capaz de contribuir al estallido. Un modo válido de acción (política)” (Longoni; 2014: 11).

vinculados hasta entonces, postulando la progresiva disolución de las fronteras entre acción artística y acción política. Como la revolución estaba “a la vuelta de la esquina”, “la vanguardia artística pasó a entenderse a sí misma como parte de la vanguardia política e inventó su lugar en la revolución”. “Tucumán Arde” fue el estandarte de este proceso. En la misma línea, el campo musical, y en particular la canción de proyección folklórica resalta por su gran influencia en el devenir del espacio social.

Carlos Molinero (2011) ha puesto el eje en el subgénero del Folklore que ha llamado la canción militante durante el período 1944-75. La canción militante es la que prefigura una posición política y comprometida que no tiene dirección determinada. No es explícitamente partidista, aunque sí implica que el fin de la canción era ser parte de una estrategia general, externa a la misma (2011: 56).

El autor ha buscado mostrar que desde las producciones y la cosmovisión otorgada por Atahualpa Yupanqui y su obra, y su contribución a la radical transformación de la forma de entender al folklore durante los años cuarenta y en adelante (poniendo la grabación de “El Arriero” en 1944 como virtual punto de inicio), comenzó una disputa entre distintos actores que reivindicaban diversas posiciones del artista del Folklore “comprometido” que se condensó en una popularización del género y su consolidación como canción militante durante los sesenta (más puntualmente desde mediados de esta década).

1.2.1. La Música Folklórica en el Siglo XX

Realicemos brevemente una historización para ver cómo se llegó a los sesenta. El Folklore fue revitalizado por la generación del centenario (y los artistas involucrados). Esto tuvo que ver con una transformación paradigmática en el diagnóstico de las clases dirigentes en torno a la crisis social y cultural de los primeros esbozos del siglo XX²². El tango, fue deslegitimado hacia adentro del país en su época más importante, por los intelectuales y las clases acomodadas del país, a partir del diagnóstico anti-inmigratorio que lo pensaba como música cosmopolita que ayudaba a quebrar el lazo nacional (una deslegitimación que no disminuyó la extrema popularidad del género en las grandes ciudades hasta los años cuarenta). Y entonces se volvió la mirada a los espacios hasta entonces bárbaros, el campo, lo rural. Lo antes rechazado, pasó a ser visto no sólo como aceptable sino hasta como promovible, y se comenzó a buscar en el Folklore una raíz identitaria, con cierto apoyo estatal, lo que se reflejó en la Encuesta Nacional de Folklore de 1921, un concurso que según la Ley N° 4.874 (conocida como Ley Láinez) proponía “recoger el material disperso en prosa, verso y música que constituye el acervo del Folklore argentino”.

El Folklore que se impulsó, es el que sugiere la unión pacífica entre peón y patrón en el campo, en las provincias, es el que reivindicaron las élites (y es una línea que hasta el día de hoy aparece en grandes festivales y en el imaginario social) y es el que la obra de Atahualpa Yupanqui vendrá a criticar desde los años cuarenta y atravesando todo el período que aquí se trabaja.

²²Una clave de este desplazamiento de las elites dominantes fue la inversión de los términos de civilización y barbarie. La tradición como condición para la civilización, cristalizó la crisis del paradigma positivista hasta entonces imperante. El “progreso” que traía aparejado la llegada de inmigrantes empezó a verse como un “cosmopolitismo” que ponía en riesgo la identidad y unidad nacional desde las grandes ciudades. Este era el nuevo contenido de la Barbarie, el inmigrante “interesado” que buscaba el rédito económico individual.

Hector Roberto Chavero (que impuso como su nombre artístico Atahualpa Yupanqui, haciendo referencia al último emperador del Tahuantinsuyo y al décimo Inca del imperio) cruzó todo el país en reiteradas ocasiones llevando consigo la reivindicación del Indio como un sujeto con una idiosincrasia completamente distinta a la occidental, presente en la realidad cotidiana nacional a pesar del genocidio y el intento de exterminio. Para Molinero, Yupanqui realizó un cambio de sentido logrando la visualización de un “invisible”: el indio. Si con la generación del centenario se reivindicó a un sujeto hasta entonces subalterno (el gaucho), en Yupanqui se reivindica el subalterno de los subalternos. Atahualpa ligaba al indio con un ancestro sabio. Con él, el paisaje que todos habían visto en el folklore comenzaba a ser visto con otros ojos, sumando a ese paisaje, al sujeto que lo habita.

A la par de este camino emprendido por Yupanqui, estaba sucediendo un proceso social de gran importancia: las migraciones internas de la periferia al centro. Señala Vila (1987) que hasta la llegada del peronismo, el Folklore en los grandes centros urbanos era un fenómeno marginal. Aún así, sobrevivía a duras penas en las peñas organizadas por los primeros contingentes de migrantes internos. Con el peronismo (además de un notable subsidio a las “entidades, festivales y peñas de música folclórica” (Karush; 2019: 178)), el fenómeno de las masivas migraciones internas, es decir, el traslado de grandes cantidades de habitantes del país de la periferia al centro, adquiere relevancia sociocultural y política, en la medida en que va transformando la composición de la estructura social urbana. La expresión cultural que representa este sector migrante es el Folklore. El nuevo actor urbano primero asistió a los espacios del tango, las milongas o “los bailongos”, pero con la canción folklórica, descubrieron una posibilidad de expresión a través del canto colectivo distinta a la que les otorgaba la música “ciudadana” (Vila; 1987: 83).

La cuestión de la migración interna muestra no solamente una preferencia por una política distinta y novedosa marcada por el advenimiento del peronismo, sino a su vez, la elección de una música generalmente más representativa de este nuevo sector urbano, alejado de la música “forjada al calor del conventillo y su increíble mixtura de razas y nacionalidades” (Vila; 1987: 84)²³. Ya en este momento, con la apertura de los años cincuenta, el folklore despegaba como una música con la esencia puesta en la permanencia, lo que más tarde sería la idea de futuro. Para Molinero (2011) “haber escalado rápidamente una centrifugación revolucionaria fue posible dada la situación política general por un lado, pero además y particularmente para el Folklore desde la ruptura implícita en la concepción del tipo de esencia popular en él representada”. Pues esta se encontraba en el futuro, más que en el pasado, y en el subalterno más que en el agrario, por lo que se ubicó en el género la promoción de un ideal de vida política. Además, otro propulsor de esta identificación con la música de proyección folklórica es la naturalización hacia los años cincuenta de la existencia de una música latinoamericana (Palomino; 2021: 215), que tuvo al Folklore como expresión sencilla y directa.

Hacia el comienzo de los años ‘60, la juventud es ampliamente convocada por este tipo de música. Los medios masivos de comunicación se interesan por el fenómeno de cultura popular otorgando grandes espacios de radio y TV al género, y financian las primeras tiradas de la nueva revista “Folklore”, mientras los grandes sellos grabadores se vuelcan hacia estos

²³El Manifiesto del Movimiento Nuevo Cancionero nombró a este período como “la tercera fundación de Buenos Aires, esta vez desde adentro”.

nuevos artistas del Folklore, ampliando la reivindicación de este género a la clase media²⁴ (Vila: 1987). Karush (2019), expresa en este sentido que la mayoría de los músicos populares grabaron para alguna de las corporaciones multinacionales que dominaban ese negocio o para varias de ellas, lo que influenció la música que hicieron. En última instancia, “quienes decidían qué tipo de música se habría de grabar y a qué público estaría orientada eran los hombres que dirigían esas corporaciones” (2019: 262). Una muestra de esto último es que Mercedes Sosa ya había grabado su primer disco en RCA Víctor en 1958. Ese disco fue cajoneado por RCA y recién lo sacaron al mercado en 1967 cuando Mercedes había logrado una trascendencia muy importante y el disco tenía un mercado asegurado.

Sin embargo esto puede ser visto desde otro lado, una idea de la popularización a partir de decisiones estéticas del pueblo en sus espacios y entornos. Si por ejemplo, “Philips había firmado contrato con ella (con Mercedes) con la esperanza de que su sofisticada versión de la música folclórica despertara interés entre los consumidores exigentes de clase media de la Argentina, Europa y los Estados Unidos”, la realidad es que “la versión que ella dio de la identidad argentina, que tenía vínculos estrechos con la región andina indígena, así como su apoyo a los oprimidos, tuvieron eco en toda Latinoamérica” (2019: 264). Esto muestra el juego de relaciones de fuerza que se daba entre el artista y la decisión productiva de arriba hacia abajo en el período.

Es posible entender que no siempre la productora tenía control sobre la popularización de un artista, una canción, una estética, y esto porque los entornos del pueblo hacían ese trabajo de manera manual. Otro ejemplo de esto es que Mercedes Sosa amplió su estrellato cuando se reinventó como personificación de lo indígena, tocando fibras de la clase media cosmopolita, y a partir de esto la multinacional Philips advirtió las posibilidades comerciales de esa imagen y le dio a la cantante la plataforma que necesitaba contribuyendo a la latinoamericanización de la identidad (2019: 176).

Desde mediados de los sesenta, se amplió en cantidad y calidad el repertorio de la canción militante, que paulatinamente, le iba a sumar a sus características anteriores (el paisajismo, el romance), y a los temas novedosos (como el regionalismo, el indigenismo, el americanismo, o la esperanza segura del futuro cierto que contenían las canciones), los temas coyunturales de la época (los rosarios, el cordobazo, las desdichas del peón golondrina, la reforma agraria el retorno de Perón o el gobierno de la Unidad Popular en Chile, entre otros que serán analizados en los capítulos acerca de las dimensiones de la identidad política). Las grandes apariciones, las nuevas fuentes de cantos políticos, e innovación poético musical, no buscaban, en principio, como propósito de la canción protagonizar ni desencadenar la revolución, sino amenizar la espera de esta que iba a llegar.

Sin embargo a la par de los eventos sociales, de grandes acciones de masas y reivindicación de la opción armada, las vías guerrilleras y la intensa violencia, la música popular folklórica encontró en sus artistas un movimiento similar y estos van a excluir la mayoría de los temas que no hicieran alusión a la rebeldía. Esta radicalización en el marco de la música

²⁴Este vuelco es explicado por varios factores: a partir de una revisión de estas clases medias urbanas de su posición acerca del peronismo y los sectores populares, que se sintetiza en las nociones desarrollistas y que se profundizan con el fracaso de este proyecto; por el conocimiento del interior por parte de los sectores urbanos a partir del crecimiento de la industria automotriz y el turismo interno (en donde se conoce al sujeto que habita ese interior); el gusto de los sectores medios por el subgénero de proyección folklórica más importante, la zamba, considerándola como un género prestigioso, por su patrón estético poético, musical e interpretativo y; el cambio en el contenido poético de las canciones, cuyos autores elaboraron letras novedosas, complejas, enhebradas con el boom literario del período (Vila; 1987).

popular folklórica cambia la manera en que las canciones piensan la idea de la revolución. El paso teórico-artístico de la idea-fuerza de esperar la revolución que está por llegar y debemos acompañar, hacia el precepto de realizar acciones que provoquen la revolución, tiene como gran exponente a la “Canción Con Todos” de Cesar Isella, de 1969.

Hacia 1970, las propuestas políticas fueron siendo cada vez más explícitas dentro del género. Molinero señala algunos sectores clásicos que componen obras integrales con referencias potentes: el grupo de teatro Podestá, peronista, en el que intervinieron destacados artistas como por ejemplo Piero, Mauricio Kartun o el Chango Farías Gómez, hizo el “Cancionero de la Liberación”, donde se destaca “el Chamamé del Tío”, en alusión a la figura de Cámpora. Otra obra integral de esta época, es del cuarteto vocal Zupay y Pepe Suriano: “El Inglés”, en la que se expone que la patria “se quiere Justa Libre y Soberana”, en base a una revisión de las invasiones inglesas. Por otro lado Montoneros, la agrupación guerrillera, le pidió a Nicolás Casullo que hiciera una cantata a su propia historia. En diciembre de 1973, fue presentada en el Luna Park, grabada por Huerque Mapu, e incluyó eslóganes políticos de la agrupación²⁵. Finalmente, el “Cóndor Vuelve”, tiene todas las características militantes que componen las temáticas del período. La idea siempre era construir una nueva “verdad”. Verdad que dé sentido a toda la historia que se recorta, a efectos de armar el futuro. Peronismos, nacionalismos y comunismos combatían así en debates cantados y escritos.

Este proceso llegará a su profundización más acabada en el año 1975, año en que “vienen la triple A y el Proceso Militar y la “canción” debe exiliarse o morir” (Molinero; 2011: 383), y en el que comenzaron una serie de prohibiciones que silenciarían la canción militante por largos años. El gobierno dictatorial instaurado por el golpe militar del 1976 identificó al Folklore epocal como militante y revolucionario y se encargó de limitarlo y deslegitimarlo, perseguirlo y desarmarlo. La acción de los artistas fue sustancialmente perseguida. A los artistas militantes se les lanzó bombas, gases lacrimógenos, se realizaron detenciones masivas a artistas e intentos de muerte. Esto sumado a la inversión de los términos de la ecuación social sucedida tras el vuelco neoliberal, hizo que la música popular vire hacia otros géneros, transnacionales y globalizados²⁶.

1.3.El Folklore, las Peñas y la Constitución de Identidades Políticas

Debe subrayarse que hay pocos trabajos que piensen las relaciones de la música popular folklórica y la constitución de la identidad política. Usualmente los análisis del período priorizan el estudio de otras esferas estéticas. Las interpretaciones de la conformación de esta identidad juvenil y su relación con las artes y la cultura han disparado siempre en una dirección que pone el protagonismo en otras áreas estéticas, como las artes visuales, el teatro y la dramaturgia. Y cuando se ha considerado al espacio musical, no se encuentra una revisión del espacio particular de las peñas como lugar de constitución y articulación de las identidades. Pero, si se piensa a la identidad política como la nominación de unidades gregarias de la acción dadas ciertas solidaridades estables, como un devenir que confluye en prácticas configuradoras de

²⁵Roberto Quieto le pidió a Casullo “grabar un disco donde se cuente nuestra resistencia contra la dictadura y las luchas para lograr la vuelta de Perón. Pero no tiene que ser un simple panfleto con música, necesitamos una obra artística de calidad que nos sirva para difundir nuestra historia” (Sessa; 2010). La cantata chilena Santa María de Iquique fue el modelo musical adoptado, y se eligió a Huerque Mapu para que realicen la música. La obra recorre tres años de historia argentina contada desde, por y para el grupo guerrillero. El Folklore es una excusa. La Cantata Montoneros “es el entrismo de la política (armada) en el canto” (Molinero; 2011: 373).

²⁶Para abundar en esta inversión de los términos de la ecuación social se recomienda la lectura de Juan Villarreal (1991)

sentido, y la entendemos a partir de tres dimensiones analíticas, la alteridad, la representación y una perspectiva de la tradición (lo que en el primer capítulo será puntualizado en profundidad), *aquí consideramos que el entorno de la música popular folklórica es de vital importancia en la constitución de una identidad política juvenil en el período.*

El ritual de la peña es uno que particularmente en Rosario otorga facilidad al encuentro y el disfrute de un conjunto de personas que en este espacio y a partir de las canciones interpretadas, escuchadas, compartidas, construyen un sentido colectivo, dadas las cercanas y parecidas formas de entender ideológicamente el momento histórico (al solapar este encuentro con el que se da en otros espacios como el universitario, el del partido político o el de otros lugares culturales), y se construyen en unidades gregarias de la acción asentando su forma de percibir lo social a partir de la construcción del pasado con un juego de memoria y olvido, y de la proposición de una alteridad, de un enemigo en común.

En este trabajo se explorará de qué forma las canciones que se pueden enmarcar como música de proyección folklórica identificaron, interpelaron y dieron forma un sujeto político, y cómo las peñas folklóricas se constituyeron como recinto articulador de identidades, como espacio de coloración en particular de una identidad política juvenil. El área problemática de la que partiremos será entonces: ¿cuál es el desempeño del Folklore, y en particular de las peñas, en la conformación de la identidad de los jóvenes en los años 1959-1976? Una subjetividad política que priorizó al folklore, a partir del rescate de lo propio, frente al rock extranjerizante (de vital importancia para otro sector, no productor de discusiones políticas durante estos años, sintetizado en el primer Club del Clan y que adquirió un nuevo lenguaje con Los Gatos, Almendra y Tanguito)²⁷.

Las preguntas que conducen el trabajo son, ¿De qué modo durante los sesenta y los setenta (en ese 1959-1976 al que venimos haciendo referencia) en los espacios del Folklore se articuló la identidad política? ¿Qué sucedió en estos espacios a medida que la situación política comenzó a radicalizarse? ¿Es factible rastrear las tres dimensiones que Aboy Carlés (2001) identifica en toda identidad, la alteridad, la representación y un enfoque sobre la tradición en el análisis de esta conformación? Para responder a esta pregunta se realizará un relevamiento de las canciones que se popularizaron en el período. Se analizarán canciones seleccionadas a partir de dos criterios: haber sido mencionadas como canciones que caracterizaban la escena de las peñas en las entrevistas realizadas, y ser canciones estudiadas o simplemente nombradas en los libros que en este trabajo son utilizados como estado de la cuestión. En primer plano aparecen las canciones que para Molinero (2011) conforman un cuasi-decálogo de la canción militante. La mayoría de las canciones o los artistas cuyas canciones conforman este decálogo han sido nombrados como aquello que se escuchaba, cantaba, nombraba, en la escena peñera, por lo que esta distinción meramente analítica se solapa.

El análisis de las canciones es un indicador legítimo en este caso, pues la música expresa sentido a través del sonido, las letras y las interpretaciones. Simon Frith propone que una pieza particular de música popular produce a la gente, la crea y construye una experiencia que sólo podemos entender si adoptamos una identidad subjetiva y colectiva al mismo tiempo. (1987).

Además de este análisis de canciones y su producción de sentidos, en segundo lugar, se analizará el espacio de las peñas como ritual para constatar la relación que este lugar tenía

²⁷La constitución identitaria elaborada en los entornos del rock no se niega sin embargo no es tema de este trabajo.

con la constitución de esta unidad durante el período observado. Serán efectuadas para esto, una serie de entrevistas abiertas, en las que se buscará reconstruir con sucesos repetidos los procesos de generación de la identidad en estos rituales que son las peñas, rituales de socialización y articulación de la identidad. Debido a los límites del trabajo y al especial vínculo que esta ciudad y sus ciudadanos tuvieron con las peñas, más allá de reconocer el carácter federal y nacional de la temática, se limitarán las entrevistas a personas actualmente alojadas en la ciudad de Rosario.

Para finalizar esta introducción, a continuación se detalla el índice del trabajo. En el primer capítulo del escrito realizaré un reconocimiento de los conceptos que serán utilizados para trabajar este vínculo. Siguiendo la hipótesis de que hay una espacialidad en donde se articula una identidad política a partir del protagonismo de la música popular folklórica, que es la “peña folklórica”, es necesario realizar un breve estudio de la noción de identidad política, y este será efectuado desprendiendo la teoría de “Las Dos Fronteras de la Democracia: La Reformulación de las Identidades Políticas de Alfonsín a Menem” (2001) de Gerardo Aboy Carlés. Es necesario a su vez aclarar que este no es un trabajo teórico sobre identidades, sino que el trabajo consiste en traducir las nociones de Aboy Carlés para pensar este espacio y este vínculo, la formación de identidades políticas particulares y distintivas en las peñas. Además aparecerán en este capítulo otras nociones de identidad política, social y cultural, y una recomposición de qué se dice cuando se dice peña y ritual.

Veremos en este capítulo que la peña es un espacio representativo que consiste en la aglomeración de sujetos que ponen en juego su ideología, su forma de entender lo simbólico, la tradición, los amigos y los enemigos. La peña como entorno, que como sintetiza Molinero, “aunque aparentemente “exógenos” a la canción, en realidad la completan” (2011: 25). No es la idea estudiar el Folklore como género, sino estudiar lo que se gesta al interior de sus espacios (que se puede solapar con otras cosas). Los tres capítulos siguientes versarán sobre lo que Aboy Carlés sugiere como las categorías o dimensiones que constituyen una identidad: estas son la noción de alteridad, la de representación, y un enfoque sobre la tradición, y estas en el marco de su articulación con la proyección folklórica y su entorno.

El segundo capítulo será un apartado sobre la alteridad, sobre el antagonismo. Lo que nos interesa es abordar qué antagonismo se forjaba alrededor de la proyección folklórica, de sus letras, de sus entornos. ¿El antagonismo fue en todo el período la élite dominante? ¿Eso estaba en disputa? ¿En algún momento se consideró otro antagonismo general o particular? ¿Hay en algún caso alguna reivindicación de las elites? ¿Qué pasaba con la rebeldía? ¿Cómo era pensada la nación en las diversas estéticas musicales?

El tercer capítulo abarcará la representación en el ritual, las canciones y sus letras, la ropa, los sentidos estéticos. El acto de identificación es la fundación de una nueva significación, la posibilidad de desestabilización de toda identidad objetivada. Es la institución de nuevos sentidos más allá de la simple repetición, y como tal puede materializarse en la aparición de una nueva nominación que articulará discursos dispersos atribuyéndolos a una nueva referencia. El arraigo es parte esencial de la representación, las escuchas e interpretaciones son distintas, las sonoridades nacionales se transforman, es algo que potencia el espacio de la peña como uno de creación robusto e importante, de discusión y disputa, de deseo y militancia, de identificación. Aquí analizaremos el espacio de la peña y la articulación ideológica en ella, sin embargo es necesario aclarar que ambas cuestiones son subdimensiones de lo que

compone la dimensión de la representación, no su totalidad. En este caso, se piensa que su análisis alcanza para advertir la configuración de esta dimensión.

En el capítulo final se expondrá una visión acerca del enfoque de la tradición. El Folklore trabaja con su propia tradición, realizando una resignificación desde el presente. Es menester percibir cómo son las lecturas del pasado, para ver cómo es recuperado lo popular. La identidad aparece como el producto de sucesivas identificaciones imaginarias. Aparece como "pretericidad" en la orientación de la acción. Este juego distintivo con la tradición, ¿Con qué rompe? ¿Con otra estética política anterior? En la recuperación de la tradición hay un juego de olvido y memoria. Toda identidad nacional se construye en esta selección entre olvido y memoria, en cómo se recuerda el pasado.

La cuestión aquí es el intenso debate teórico respecto a la recuperación de la historia. El comunismo, que trabaja el folklore con asco de los folkloristas pero sabiendo su importancia, tenía una forma de pensarlo muy distinta al peronismo y esto se veía en las canciones, en los autores, en los encuentros. Además, los nacionalismos reactivos también miraban al Folklore y sus espacios como claves de avance cultural, desde otra perspectiva, tal vez más cercana al peronismo en algunos sentidos pero en la revisión de la historia todavía muy alejada. Así, nacionalismos, peronismos e izquierdas se disputaban la esencia nacional, la tradición, las claves del pasado para prefigurar un futuro.

2.Capítulo I: Identidad y Folklore

“En la clase de hoy el maestro nos enseña que en lo que vemos nunca hay totalidad, y el mundo se reparte en miles de pequeños pedazos, trocitos de visión, instantes luminosos, parpadeos”. Mirás al que vino al lado tuyo y vos sabés que ni haciendo toda la fuerza del mundo lo vas a conocer entero (Sonia Scarabelli; Luis Pescetti; Como Bien Dijo: 2021).

Este capítulo tiene la intención de reconstruir los conceptos que serán utilizados para realizar este aporte. Identidad y folklore (y la idea de la canción militante) son así los más importantes y se buscará entender su entrelazamiento. A su vez la articulación de estos conceptos en el espacio ritual de las peñas hace necesario que se caracterice a este ambiente, el territorio de una especie de aire de los tiempos para cierta clase media, de una especie de consenso de izquierda.

2.1.Identidades Políticas

Ya se dijo que el período escogido, en el ámbito de la cultura y de las juventudes sugiere un consenso de izquierda. En otras palabras, eso quiere decir que el resultado de las operaciones articuladoras de las personas en distintas espacialidades públicas y privadas, a partir de sucesos y eventualidades específicas y concretas, sus reivindicaciones y polémicas, sus luchas en debates y discusiones y por vías violentas, sus paradigmas científicos, entre otras cosas, conformó un sujeto político (sujeto siempre como “efecto de sujeto”, como dimensión de ruptura, de alejamiento respecto del campo objetivado) particular. Como señala Laclau en su prólogo al texto que será referencia a lo largo de este capítulo, “toda hegemonía presupone sobredeterminaciones de unas posiciones por otras, producción tendencial de significantes vacíos y, como tal, presentación de la propia identidad política como encarnación de la universalidad de la comunidad” (Aboy Carlés; 2001: 12). Por lo que este consenso de izquierda, es en realidad la constitución de la hegemonía de una posición sobre otra en la conformación identitaria.

Para Aboy Carlés (2001) una definición operativa de las identidades políticas con dimensiones establecidas claramente, puede ayudar a entender no sólo los procesos de constitución de unidades gregarias de la acción, sino también su estabilidad y permanencia en una determinada formación política.

El primer interrogante que surge es el de si cuando hablamos de identidad podemos aglomerar las distintas y complejas definiciones en una sola. En este trabajo se expone que una identidad política incluye lo que algunos autores han denominado identidad social o identidad cultural. Esto, a partir de considerar que la dualidad Sociedad-Estado, puede servir para otorgar un marco de certidumbre e inteligibilidad a los esfuerzos explicativos pero es una dualidad metafísica innecesaria, ya que la constitución de lo político evita una reducción entre niveles topológicos (Aboy Carlés; 2001: 32). La problemática acerca de la “escisión decimonónica entre lo social y lo político” es una cuestión central, y los autores que han explorado desde este anacronismo han partido de preguntas como: ¿Es lo representado una lectura adecuada de lo representable? Y las respuestas siempre se encuadran en una “distorsión del espejo” (o bien existe un exceso de lo representable que no alcanza expresión fenoménica, o bien el exceso de lo representado, al producirse una autonomización de este segundo tiempo de la política):

Este tipo de razonamiento se origina en un hiato argumentativo, una falta que radica en la fisura existente entre la hipóstasis de dos imágenes: lo representable y lo representado y que para nosotros no consiste en otra cosa que en el proceso de constitución de las identidades políticas” (Aboy Carlés; 2001:30).

Para Carlés, la conceptualización de Gramsci puede ayudar en una reinterpretación de este problema, evitando una política en dos tiempos. Avanza en una perspectiva superadora de esa ilusión de la transparencia que remitía lo representado a una identidad preconstituida y anterior a lo político. En un análisis que hace Laclau,

“la idea de “voluntades colectivas” de Gramsci es concebida como agencias sociales inestables, con límites imprecisos redefinidos de continuo y constituidas merced a la articulación contingente de una pluralidad de identidades y de relaciones sociales. En este sentido, los dos rasgos centrales de una intervención hegemónica son el carácter contingente de las articulaciones hegemónicas y su condición constitutiva, en tanto instituyen relaciones sociales en un sentido primario, sin depender de ninguna racionalidad social a priori (Laclau, 1994 a:11).

La Representación aparece así no como el proceso comunicativo entre dos entidades ontológicamente diferenciadas sino como el proceso constitutivo de esas agencias estables de la acción. El momento de la conformación de una identidad política no es anterior al de su representación (Novaro, 1994: 33).

Otros autores que para Carlés han sumado a esta caracterización de la eliminación de una política en dos tiempos son Žižek y Bourdieu. Carlés entiende que la contraposición representable/representado en el filósofo esloveno deja de tener sentido (“es nada”), a partir de sus análisis de las concepciones descriptivista y antidescriptivista y realizando una contraposición entre Kant y Hegel. Representable/representado “son idénticos, subsumiendo aquel primer momento de la imagen de “una política en dos tiempos” en el representado. Si la nominación crea retroactivamente su referencia, es desde el plano del representante desde el que se crea retrospectivamente lo representado” (Aboy Carlés; 2001: 34). Asimismo Bourdieu indica que si bien pareciera que es el grupo el que hace a su representante, existe un papel constituyente del representante “casi” tan verdadero como el papel constituyente del grupo sobre su portavoz” (Aboy Carlés; 2001: 36-7). En definitiva la complejidad del pensamiento sobre la representación produce paradojas que dejan en claro que “algo se nos escapa al intentar aislar un fundamento racional para esta noción”.

A partir de los razonamientos de Derrida, Carlés entiende que la representación se sintetiza en la idea de complementariedad (el “juego de presencia y de ausencia ajeno a la comprensión de la metafísica y la ontología”²⁸ (2001: 39). La idea de complementariedad abre el

²⁸“La representación es la constitución misma de la presencia de lo representable, lo representado y el representante, juego de suplementos que se requieren internamente como un exterior constitutivo que colma una falta del adentro mismo: juego entre lo representable y lo representado, entre lo representado y el representante. Todos ellos se constituyen en un mismo proceso al que denominaremos representación: constitución de la presencia, la identidad y los liderazgos” (Aboy Carlés; 2001: 39).

camino para establecer dos dimensiones básicas que hacen a la noción de identidad política: “por un lado la dimensión representativa, el juego de suplementos entre lo representado y el representante, que no se agota en la constitución de un liderazgo sino que hace también a la relación con un conjunto de prácticas establecidas configuradoras de sentido (términos como creencias, mitos e ideologías, han sido utilizados para designarlas); por otro lado, la idea de una alteridad necesaria en la constitución de toda identidad, un cierre o clausura que la hagan posible” (Aboy Carlés; 2001: 41).

Laclau en “Poder y Representación” (1994 a: 18) se refiere a la lógica de la suplementariedad. La representación es un suplemento necesario para constituir una identidad, porque hay una identidad básica constituida en un lugar A y decisiones que la afectan en un lugar B, es decir no hay una representación perfecta y esto es una consecuencia lógica del proceso de la representación. Sin embargo, Carlés entiende que no hay nada así como una “identidad básica” que esté por fuera de la lógica de la suplementariedad, es precisamente el juego de esta lógica como tal el que permite la constitución de toda entidad posible. Por lo que se debe hablar de campos parcialmente objetivados y sedimentados sobre los que toda identidad se constituye.

Las prácticas articuladoras que constituyen y organizan relaciones de sentido nunca tienen lugar en un vacío discursivo, sino en un campo parcialmente objetivado por el efecto de sedimentación de prácticas articuladoras pretéritas y además, en un campo en que el sentido deberá establecerse a partir de una situación de competencia entre las distintas prácticas articuladoras. En la introducción se hacía énfasis en la apertura y la clausura del período. Si se preguntaba acerca de los efectos de eventos y discusiones anteriores a los años escogidos para el análisis es porque en el devenir del golpe del '55, las discusiones en torno a la modernización, la “Traición Frondizi”, o la revolución cubana, se van configurando esas relaciones de sentido posteriores, se va objetivando parcialmente el campo de la cultura, se sedimentan prácticas articuladoras, introduciendo claves para entender por qué durante el período escogido los actores tendrán ciertas interacciones.

A su vez, la idea de exterior constitutivo (que no es otra cosa que la condición misma de encontrar límites a toda identidad a través de una clausura), desempeña un papel fundamental en la determinación de toda identidad política. Cada elemento del sistema se constituye como identidad sólo a partir de su relación con los otros, a partir de su inscripción en una trama de relaciones. Identidad y diferencia son la condición y la inauguración misma del sentido. No hay práctica discursiva posible, entendiendo por tal toda práctica configuradora de significaciones, previa a su presencia (Aboy Carlés; 2001: 47).

La noción de diferencia debe ser entendida de forma no sólo topológica, sino también por su dimensión de duración, que sólo alcanza sentido en un orden simbólico. La diferencia es aquello que no permite la constitución plena de una identidad, y esto es por lo que Laclau denomina la lógica de la equivalencia, en la medida en que la definición de un exterior implica su debilitamiento en tanto diferencias internas. Una de las diferencias intrasistema asume la forma de un significante (tendencialmente) vacío (“estrictamente un significante sin significado, una subversión de la estructura del signo que cancela su significación”), actuando como particular y como universal a través de la lógica de la hegemonía. Para laclau, la constitución de equivalencias, el cierre de un espacio de diferencias frente a un exterior, tiene siempre la forma de una operación hegemónica: un particular que se convierte en universal aglutinando un

espacio político frente a una alteridad, lo que implica la no realización plena de la identidad de todas las fuerzas equivalentes dentro del espacio así constituido (Aboy Carlés; 2001: 49).

Aunque queramos dar cuenta de un consenso de izquierda, de una subjetividad claramente constituida alrededor de un protagonismo en la lucha por una revolución, o contra el conjunto de las fuerzas no democráticas, Laclau pone de relieve la contingencia de toda identidad y de todo campo de identidades, la imposibilidad última de su constitución plena. Una identidad dada puede vaciarse de contenido, sostener su continuidad como pura nominación y mediante una operación hegemónica operar un cierre del espacio comunitario; posibilidad ésta presente ya en todo sistema de diferencias (Aboy Carlés; 2001: 50). En un Escrito de Laclau en colaboración con Lilian Zac (1994 b en 2001: 50), la identidad aparece como el producto de sucesivas identificaciones imaginarias. Aparece como "pretericidad" en la orientación de la acción. El acto de identificación, por su parte, es la fundación de una nueva significación, la posibilidad de desestabilización de toda identidad objetivada²⁹.

Hechas estas exposiciones acerca de la representación, la suplementariedad y la diferencia, Carlés sintetiza una definición de identidad política:

“el conjunto de prácticas sedimentadas, configuradoras de sentido que establecen, a través de un mismo proceso de diferenciación externa y homogeneización interna, solidaridades estables, capaces de definir, a través de unidades de nominación, orientaciones gregarias de la acción en relación a la definición de asuntos públicos. Toda identidad política se constituye y transforma en el marco de la doble dimensión de una competencia entre las alteridades que componen el sistema y de la tensión con la tradición de la unidad de referencia (2001: 54).

El concepto de identidad debe ser concebido en la perspectiva de un devenir, pues sólo desde ésta la transformación e incluso la mutación pueden advertirse (...) Una identidad está expuesta como límite a la pura "pretericidad" (reproducción) y a la posibilidad lógica de una pura institución (un acto de identificación pleno aparece como un horizonte si no probable, al menos posible). En un punto particular dentro de estos límites deviene toda identidad (2001: 55).

Constituyen asuntos públicos en esta perspectiva todos los campos de conflictividad en torno a decisiones que afecten a la relación de una formación política³⁰ con su exterior (y especialmente la definición de los límites de una formación política) así como todos los campos de conflictividad que involucren la regulación de la vida interna de la propia formación política” (2001: 55-6).

A partir de esta definición operativa, Carlés construyó tres dimensiones analíticas: estas son la alteridad, la representación y la que denominó "la perspectiva de la tradición".

²⁹Es la institución de nuevos sentidos más allá de la simple repetición, y como tal puede materializarse en la aparición de una nueva nominación que articulará discursos dispersos atribuyéndolos a una nueva referencia. La presencia de un significante vacío es la forma del límite entre la identidad y el acto de identificación (Aboy Carlés; 2001).

³⁰Una formación política es una configuración de identidades constituidas a través de matrices sedimentadas de acción (Aboy Carlés; 2001)

Respecto la primera, como se ha expresado, no hay identidad si no hay límites que la definan, no hay identidad fuera de un sistema de diferencias. Y para el autor, “la constitución de límites para un sistema de diferencias tiene siempre la forma de una operación hegemónica, de allí que en su devenir las identidades se constituyen a través del antagonismo”. Para el análisis es preciso *“delimitar los antagonismos centrales que definen límites, que constituyen un sistema de diferencias o de identidades como tal”* (Aboy Carlés; 2001: 66).

Para hablar de la segunda, el autor sugiere que “si el aspecto fundamental de la dimensión de alteridad está dado por el establecimiento de los límites de una identidad política respecto a un exterior, el elemento que define a la dimensión representativa será el nunca acabado cierre interior de una superficie identitaria. No hay identidad política ajena a un juego de representación suplementaria entre representantes y representados, no hay política fuera de la representación. Aquí tenemos como elementos centrales *los procesos de constitución de un liderazgo, la confirmación de lo que generalmente se ha denominado una “ideología política”, la relación con ciertos símbolos, como elementos cohesivos de una identidad”* (Aboy Carlés; 2001: 66-7).

Y finalmente, y tal vez la noción más importante para el tema que me trajo hasta aquí, *toda identidad política se constituye en referencia a un sistema temporal en el que la interpretación del pasado y la construcción del futuro deseado se conjugan para dotar de sentido a la acción presente*. La asimilación del accionar presente a empresas pretéritas adquiere particular importancia al contribuir a cubrir de sentido a la acción colectiva a partir de una legitimación de tipo tradicional. El pasado, siempre abierto, puede ser reconstruido en función de un presente y un porvenir. Las disímiles luchas pretéritas pueden ser articuladas en un contexto significativo que dote de sentido a la acción (Aboy Carlés; 2001: 68-9). No sólo se dota de sentido a la acción inmediata sino que se contribuye a cimentar una identidad colectiva a partir de la atribución de una herencia común en la reactualización de una tarea. El papel del revisionismo histórico argentino y su relación con la reconstrucción de la identidad peronista durante los años de la proscripción de este movimiento, son en tal sentido un ejemplo clarificador.

Las tres dimensiones de la identidad confluyen en su proceso constitutivo y no hay forma de establecer ningún determinismo a priori de una sobre las otras. La identidad es un concepto “formal”, utilizable en distintos niveles, que permite pensar un inacabado juego de subsunción de agregados identitarios en identidades mayores a través de una lógica equivalencial (Aboy Carlés; 2001: 73).

2.2.Estéticas Musicales

Expuesta la noción de identidad a partir de su consideración como un devenir analizable por tres dimensiones básicas, podemos pasar a pensar en la relación entre las identidades y la música.

De acuerdo con Simon Frith (1987), la música tendría particularmente una poderosa capacidad de interpelar, ya que trabaja con experiencias emocionales intensas, mucho más potentes que las procesadas por otras vertientes culturales. Esto sería así porque la música popular permite su apropiación para uso personal de una manera muy acentuada. El doble movimiento de identificación de la música, por una lado de manera individual, pero ubicándola además allá afuera, en el espacio público, hace a la música de vital importancia en la ubicación

cultural del individuo en la sociedad. “La música puede representar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de una identidad colectiva” (Frith; 1987: 139-40-9). La música es, por naturaleza, una forma individualizante y al mismo tiempo colectiva, ya que cuando reaccionamos ante una canción, realizamos alianzas³¹ emocionales con los músicos y los otros oyentes (Frith; 1987: 121). En nuestro caso, Sergio Pujol (2007) sostiene que una persona que escucha Folklore debe tener algún vínculo personal con las provincias, y entonces “el consumo cultural es un indicador importante de identidades sociales y culturales” (2007: 162). El Folklore realmente se ha nutrido en su mayoría de las provincias, encontrando en Buenos Aires la rampa de lanzamiento que lo proyecte al plano nacional con mucha más fuerza de la que traía. “Pero su fuente no dejó de estar nunca en su lugar de origen” (Gravano; 1985: 121).

Pero una música popular no es un objeto pasivo dado al consumo, no es solamente un indicador de condición social, gusto o afinidad estética, sino que el género impone con su historia y su mitología, una determinada idea del ser popular al que se refiere (2007:162).

Expresa Pujol que la identidad sonora se transmite y fomenta mediante discos, partituras, filmes, ciertos rituales característicos y, sobre todo, un discurso más o menos oficializado. Nuevamente no se queda en el ámbito del consumo, sino que avanza sobre lo ritual y lo discursivo.

2.3.El Folklore³² y la Proyección Folklórica: “Telurismo Comprometido” e “Interpelación Social”

La canción en sí es un poderoso instrumento que mueve sentimientos además de razonamientos (Molinero; 2011: 31)

Ya definido el marco desde el que son pensadas las identidades, es necesario ahora definir brevemente de qué hablamos cuando hablamos del Folklore, y a partir de esto, convenir la forma de su espacialidad más importante, el ritual de la peña.

En este trabajo hablaremos del folklore como arte de autor registrado, a partir de la triple acepción que sugiere Molinero (2011: 23): “Folklore como los hechos culturales (anónimamente producidos por el pueblo “folk”), como la ciencia que los estudia y como el arte (de autor registrado) que lo representa”. Lo que se populariza durante este período es la música de “raíz folklórica” o “proyección folklórica”. La música de raíz, como expresa Luis Advis (1998) “emplea elementos propuestos por el acervo folclórico en forma aleatoria, pudiéndose acercar o distanciar de los lineamientos estatuidos, al estar la música vinculada al terreno de la creación individual”. No hablamos del Folklore como lo sugiere Kaliman (2006), es decir el “Folklore como depositario de las esencias de la nación”, pues esto implicaría una discusión acerca de la existencia de estas y su traducción en un género musical. Sin embargo, sin entrar en debates musicológicos, estas canciones que se popularizaron son derivados de los géneros folklóricos, lo cual genera un encuentro con lo nacional, lo “nuestro”, “nuestra tierra”, “nuestra cultura” que,

³¹Los seres humanos somos una compleja combinación de múltiples sujetos conviviendo en un solo cuerpo, que son precariamente suturados en una imaginaria identidad unitaria a través de la construcción narrativa de tal unidad ficcional. Por tal motivo las alianzas que permite la música son en realidad alianzas entre alguna de nuestras múltiples identidades en particular y aquellas partes de la identidad de los otros que coinciden estratégicamente en tal o cual actuación o audición musical (Vila; 1999).

³²Rápidamente se verá que en algunas citas esta palabra aparecerá como “Folklore” y en otras como “Folclore”. Al no ser este un trabajo teórico musicológico o antropológico en torno a la nominación de la música folklórica, en su desarrollo estas dos formas serán consideradas sinónimos. Para un detallado análisis sobre este tema se recomienda la lectura de Molinero (2011), Cámara de Landa (2014) y Madoery (2016).

en una época de reivindicación nacionalista por izquierda, por el centro y por derecha, promueve de forma sugerente y sencilla el encuentro entre música y política, algo que tal vez al rock (de este período) le costaba encuadrar. El rock impugnaba la estructura, el Estado, por lo que su propuesta estética se alejaba rápidamente de una búsqueda política. Hacia los últimos años del período seleccionado, los espacios del rock comenzaron a ser habitados también por esta identidad juvenil, aunque el contenido que en estos se expresaba diferiría estructuralmente con el que aquí se analiza³³.

Augusto Raúl Cortazar (1959), separa lo que es el Folklore de la proyección folklórica. En pocas palabras, el primero es un reflejo de las condiciones de la vida cultural de un pueblo. La segunda, refiere a una obra de autor (determinables, por lo menos) que busca evocar la tradición de un pueblo, reflejar fenómenos “proyectados” por sectores distintos a ese folk originario.

Es esta noción de proyección la que más nos acerca a la música que nos interesa. Aparece el Folklore como aquello que adquiere representación con su proyección. La música de proyección folklórica es aquella representación del Folklore, ya constituido en el sentido común, puesto que se construye representación sobre un campo que está parcialmente objetivado³⁴.

Molineró propone que a lo largo de la primera mitad del siglo XX se “construyó al folklore como la música nacional, “la nación en sonido”, a partir de los ya mencionados cambios que fueron introduciendo la utilización del Folklore por parte de la generación del centenario y las primeras obras de Yupanqui (y podríamos agregar Buenaventura Luna en poesía y Antonio Tormo en canción). La canción criolla, despreciada a inicios de la primera década del siglo, llega en cambio a 1950 y 1960 con una alta carga simbólica incorporada, que la fue uniendo con las “esencias nacionales” (...) un lugar “disponible” para discutir luego las características de esas “esencias”, y ser más adelante depositario de lo testimonial popular” (2011: 25). En el mismo sentido Karush sostiene que “la música folklórica era la representación musical de la nación, valorizada en gran medida por su capacidad para encarnar la identidad nacional sin contaminaciones modernas ni influencias foráneas” (2019: 178). Por esto el tango queda relegado como música ciudadana.

En relación a este desplazamiento del tango como música nacional, es interesante la composición del Manifiesto de lanzamiento del Movimiento Nuevo Cancionero (MNC). El MNC fue la derivación de un círculo de intelectuales y artistas en la ciudad de Mendoza que conformó una comunidad artística estrechamente unida que comenzó a imaginar un enfoque nuevo de la música folklórica (Karush; 2019: 183)³⁵. Su Manifiesto, muy conocido entre quienes estudian la canción folklórica, señala que el primer género popular en “traducir” la identidad del sujeto popular fue el tango, la música ciudadana, que fue más representativa que la música nativa, hacia comienzos del siglo XX. El tango surgió de la interrelación entre el artista y el pueblo-masa, en el contexto de ampliación del centrismo del país en los albores del siglo XX. Se relegó así “al interior, hombre, paisaje y circunstancia histórica”, acentuándose las

³³Amar a la patria “bien” nos exigieron. Si ellos son la patria yo soy extranjero”, decía Botas Locas (1974) de Sui Géneris, sintetizando el anti-nacionalismo que en la jerga del rock era sinónimo de anti-militar.

³⁴La música no llega “vacía”, sin connotaciones previas al encuentro de actores sociales que les proveerían de sentido, sino que, por el contrario, llega plagada de múltiples (y muchas veces contradictorias) connotaciones de sentido (Vila; 1999).

³⁵La aparición del MNC, fundamentalmente estuvo basado (entre otros valiosos personajes de la cultura como Tito Francia) en el encuentro de tres personalidades que lo encumbraron: los textos de Armando Tejada Gómez, la música de Oscar Matus y la voz de Mercedes Sosa que cantaba esas obras.

calidades unitarias y porteñas del país, y entonces el tango puede mostrar fielmente el “rostro sin alma” que es la Ciudad argentina, y reclama con su “palpitante crónica dolorosa (Contursi, Flores, De Caro, los Caló, Discépolo, Manzi y tantos otros fácilmente identificados) por el cercenamiento del espíritu nacional y por la amputación feroz del país total”. Pero cuando este manifiesto estaba siendo lanzado, estaba resurgiendo la música popular nativa, en un auge que tenía que ver con la “toma de conciencia” del pueblo todo, y no por moda. Es decir, no era un resurgir a la manera de la “gran capital cosmopolita, puerto de todos los puertos”, sino a la manera del país y su pueblo en su conjunto.

En el afán de constituirse como la música que puede y debe reconstruir la historia, el Folklore se nominó a sí mismo como el único género posible de entender la esencia nacional, y en esa nominación hay una versión de la historia de la música que buscaría mostrar la naturalidad de la responsabilidad delegada al Folklore como formulador de sentidos nacionales.

En el campo del folklore no se trataba de simples canciones y danzas, sino del intento de la representación de la identidad nacional. La historia ulterior del campo es la de las disputas por la apropiación y resignificación de esos valores fundacionales (Dupey; 2008: 103).

Como ya se ha expresado, durante los sesenta el Folklore fue extremadamente masivo y en esa popularidad las canciones que lo representan fueron muy diversas en género literario. Es recién en los setenta que esto se homogeniza en lo que Molinero describe como la etapa de intensa radicalización del Folklore. Más allá de que el conjunto del período es atravesado por lo que se ha constituido como la canción militante, para el presente trabajo se ha formulado una distinción analítica binaria, que no debe pensarse sin contemplar el existente solapamiento entre estos tipos ideales.

Se puede decir que a lo largo del período encontramos una popularización del Folklore³⁶, pero una difusión de dos Folklores de características bien diferenciadas. Uno que llamaremos “Folklore de telurismo comprometido³⁷” en el que se aportaba una nominación de las regiones, se describían anécdotas cómicas o románticas que buscaban dar cuenta de una forma de ser, en general campestre o de pueblo, de ficciones pacíficas, y a partir de mostrar alguna parte de lo “esencial” argentino, se fue colando el contenido político y el compromiso. Sus artistas (el tipo ideal de este estilo puede ser el grupo Los Chalchaleros, famosísimos en el período), de todos lados del país, producían canciones de nostalgia. Pero también reproducían (a veces sin querer) canciones militantes. Se suele afirmar que en las peñas se versionaba casi siempre “El Arriero” (de Yupanqui³⁸), la canción política iniciática, antecesora y fundamental. Sin embargo se cantaba sin percibir que se estaba compartiendo un contenido político, pero en definitiva allí estaba. Que se escurra el contenido, aunque estas canciones no se canten con un objetivo rebelde o con compromiso social, igualmente es un factor importante a tener en cuenta.

En este sentido, señala Middleton (1990: 228) que la significación de las letras está gobernada fundamentalmente no por su denotación manifiesta sino por su uso de

³⁶o como ya se ha dicho, de la música popular folklórica, la música de “raíz folklórica” o la música de proyección folklórica, que a pesar de sus diferencias para los estudios musicológicos, se repite que aquí serán utilizados como sinónimos.

³⁷Es decir un Folklore forjado al calor de la reivindicación de los aspectos fundamentales que da la tierra de uno, y que se consagra a sí mismo como lo auténtico, con el aval auto-entregado de ser la representación de nuestro suelo. No busca comprometerse políticamente, su compromiso es con la “verdad del país” expuesta en el canto.

³⁸Autor de inmenso respeto en todos los sectores que habitaban la escena del Folklore, y levantado a la vez por peronistas, nacionalistas y comunistas.

convenciones, las cuales a su vez, están organizadas conforme a sus géneros musicales. Se puede decir así, que en las canciones de proyección folklórica de este estilo, más allá de no nominar asuntos políticos en su mayoría, el contenido social se cuela a partir de las convenciones relatadas en la narración, en el discurso de la canción.

Pero hay otro Folklore que es el que desde 1965³⁹ va volviéndose más común y popular (consagrando el triunfo de este estilo en 1969), que es el Folklore rebelde, a veces panfletario, que se compone de artistas y audiencias críticos, inconformes, desfasados de las normas, transgresores, que llamaremos “Folklore de interpelación social⁴⁰”. Este Folklore tiene su fundamento teórico en la conformación del ya mencionado Movimiento Nuevo Cancionero (MNC) en 1963 y la realización de su Manifiesto a modo de lanzamiento.

Este Folklore legitimado desde entonces (que tiene a Atahualpa Yupanqui y Buenaventura Luna como referentes tradicionales) es ideológicamente diverso, y propone grandes discusiones, no como el primero que aparece más homogéneo. Otra diferencia sustancial es que, a diferencia del Folklore de telurismo comprometido, el Folklore de interpelación social tiene un objetivo claro en la canción, otorgar un sentido en pos de una finalidad, de una meta. El Manifiesto del Nuevo Cancionero, expresa que el dilema real del argentino es: “o desarrollo vital de su propia expresión popular en la diversidad de sus formas y géneros, o estancamientos infecundos ante la invasión de las formas decadentes y descompuestas de los híbridos foráneos. Hay país para todo el cancionero. Sólo falta integrar un cancionero para todo el país”. Y queda manifiesta la diferencia de este segundo estilo con el primero, en uno de los últimos puntos del Manifiesto, acerca de sus objetivos:

“Se propone depurar de convencionalismos y tabúes tradicionalistas a ultranza, el patrimonio musical tanto de origen folklórico como típico popular. 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” (Matus; 2016: 193-4).

A pesar de la “evolución” lineal, temporal (uno más popular durante el final de los cincuenta y los primeros sesenta, y otro de mayor escucha desde mediados de los sesenta en adelante), existieron muchísimos híbridos. La mayoría de los híbridos pertenecen a la rama del nacionalismo, van un paso más allá de la mera reivindicación de la tierra y sus sujetos para ir hacia la reivindicación de una noción de nación, pero sin que desaparezca el estilo descontracturado del telurismo comprometido.

³⁹Debe tenerse en cuenta también que 1966 fue un año importante en el delineamiento de la alteridad que se proponía en la canción de proyección folklórica, que tuvo que ver con la delimitación de una nueva alteridad a partir del golpe de Estado y la conducción del gobierno por parte de Onganía y “la revolución argentina”: democracia y desorden fueron asociados como un adversario común, poniendo fin al precario equilibrio del régimen surgido en 1955. Las fuerzas armadas compitieron así con el peronismo por instalarse como alteridad constitutiva central en el dispositivo de co-constitución de identidades. Este proceso impulsó el establecimiento de nuevas solidaridades en un campo que cada vez menos podía definirse en términos de peronismo y antiperonismo (Aboy Carlés; 2001).

⁴⁰Como ya expresamos, toda música interpela a un conjunto social, sin embargo no todas las músicas tienen esa búsqueda como condición sine qua non, como sí es el caso de esta a la que nos referimos. Tampoco podemos hacernos eco de la categoría de Canción militante de Molinero (2011), pues en la categoría aquí establecida se sugiere algo un poco más general, y un compromiso político no particular y solamente militante.

2.3.1. Fronteras Estéticas del Folklore

Molinero (2011: 48) considera a “los bordes de la canción fronteras diversas, permeables, y más fluidas de lo que los esencialistas o dogmáticos aceptarían”. Fijémonos sino lo que decía Felix Luna al respecto: “La diferenciación de las regiones musicales argentinas ubica automáticamente a creadores e intérpretes en determinadas zonas folklóricas, vedándoles otras. Quien compone o interpreta música del litoral por ejemplo, difícilmente cruzará la invisible frontera que separa esta comarca de otras” (Felix Luna; 1986: 16). Que sean fronteras permeables explica que “la ubicación de la militancia es preferente, aunque no exclusiva, en el género” (Molinero; 2011: 49).

Las fronteras que encontramos son por un lado de género musical, es decir combinaciones con géneros musicales externos, y por otro lado geográficas, un conjunto de canciones que provienen de países usualmente vecinos latinoamericanos. Las primeras tienen que ver con la presencia en los bordes del Folklore del Tango (por ejemplo Eladia Blázquez en nuestro período tomó muchos aspectos de la estética del tango en sus canciones); con la Nueva Ola (Leo Dan en los primeros sesenta), la canción pop (Piero en los setenta) y el folk-rock (León Gieco en su primer disco). Se puede agregar a estos bordes al jazz, género que de manera minimalista se acercó al Folklore a partir del Nuevo Cancionero durante fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, sobre todo por la figura de Tito Francia. Tanto considerándolo una fuente de sofisticación armónica, como “un modelo de innovación musical y un medio para lograrla” (Karush; 2019: 184), el folklore supo nutrirse de este género, algo que implicó una inevitable sofisticación.

Respecto a la frontera geográfica, cantores de otros países fueron centrales en la circulación de sentidos. Los chilenos Violeta Parra, Víctor Jara, el proceso de la Nueva Canción Chilena⁴¹, Patricio Panns, Quilapayún o Inti Illimani, los cubanos de la Nueva Trova, los uruguayos Viglietti, Los Olimareños o Zitarrosa, y otros como Chico Buarque (de Brasil) o Serrat (de España).

2.4. Las Peñas

“La proyección musical no solo es lo que se registra en el disco, sino esencialmente la vitalidad de la reacción, reinención y composición performática que sus oyentes (“la otra mitad” del hecho musical) hacen de ella. Por ello resulta necesario estudiar no solo la obra creada, sino lo que el oyente recibió de y construyó con ella” (Molinero: 2011: 36)

La reconstrucción del espacio de las peñas folklóricas rosarinas realizada para el presente trabajo no tiene pretensiones antropológicas, sino que busca acercarse a una definición descriptiva fundamentada sobre esta espacialidad que alojaba un ritual típico, en donde podemos decir que se formaba y articulaba la identidad, y que es protagonista de la

⁴¹Hacia los sesenta Chile comenzó a conformar un “nuevo Folklore” (distinto al de la “música típica”, en un proceso similar al argentino), de poetas populares cuyos temas eran las masacres, la rebelión, las hambrunas, las tragedias, artistas influenciados por la música de raíz folklórica argentina, que modelaron un Folklore “con la idea de acercar a la juventud urbana la música tradicional chilena” (Bravo Chiappe y González Farfán; 2009: 21-2). Víctor Jara supo expresar que “los jóvenes universitarios nos llamaron y comenzaron a causar polémica. Entonces empezamos a sustentar posiciones, a hablar de la penetración cultural imperialista, e íbamos abriendo brecha contra viento y marea, contra los medios de información, contra la censura, contra la persecución, contra la violencia” (2009: 22).

constitución de una frontera interna de esta⁴². Pensamos a la peña como ritual, y cuando se dice ritual, se hace referencia a un conjunto de prácticas, actos, estéticas, códigos, repetidos en el tiempo que permiten una relación de familiaridad a sus participantes. El ritual es una secuencia de actividades que devienen un espacio tiempo por fuera de lo cotidiano⁴³.

Bravo Chiappe y González Farfán (2009) sugieren que en las peñas:

“participa un grupo de personas que se reúnen concertadamente en torno a algo”, pero aquellas en que la música ocupa un lugar predilecto son “peñas folklóricas”, “recintos que operaban en un local fijo y cuyo componente invariable era la presentación en vivo de un artista o conjunto en una tarima o escenario (...) no pretenden ser lugares lujosos ni con grandes brillos, sino más bien acogedores; su mobiliario es sencillo y funcional. En general, su estructura se asemeja a la de una casa donde vive una numerosa familia, en la que existe intimidad y confianza. El decorado evoca diferentes rincones de nuestro territorio, siempre conservando la sobriedad (...) estos elementos se conjugan para crear la atmósfera ideal que permita a la música calar más hondo en el público” (2009: 17-8).

“la peña queda incorporada como concepto y deja de ser solamente sinónimo de un lugar establecido (...) pasa a significar un evento esporádico -una reunión con música folklórica, vinito caliente y empanadas- que se puede realizar en cualquier parte un viernes o un sábado (...) en la década del ‘60 se produce una síntesis de propuestas estéticas musicales provenientes del extranjero y también edificadas en el país. Las peñas, en ese contexto, emergen como espacio de difusión de artistas excluidos por la industria, que privilegia aquella música que multiplica las ganancias económicas” (2009: 18)

Esta definición de la peña es formulada para la descripción de eventos en Santiago de Chile, sin embargo, se espeja muy bien con lo que son las peñas en Argentina y particularmente en Rosario.

2.4.1. Genealogía de las Peñas Argentinas

Un primer reconocimiento de la idea de la peña en nuestro país evoca la necesidad de encuentro de los primeros migrantes durante los grandes eventos de migraciones internas en la década del cuarenta. Es decir que, como sugiere Vila (1987), a pesar de que hasta las grandes migraciones internas el Folklore en los grandes centros urbanos es un fenómeno marginal, este sobrevive a duras penas en las peñas organizadas por los primeros contingentes de migrantes internos⁴⁴. Señala Chamosa (2012) que a lo largo de la década del cuarenta las peñas se expandieron albergándose en lugares como clubes de barrio y sociedades de fomento,

⁴²Además de haberse efectuado una revisión bibliográfica sobre el asunto, esta reconstrucción fue realizada a partir de un conjunto de entrevistas abiertas a distintos actores del período, entre ellos cantores, compiladores, dueños de peñas y simples participantes (“peñeros”).

⁴³Esto será explayado en el capítulo sobre la dimensión de la representación

⁴⁴Consultado sobre si las peñas tienen su origen en la idea de sostener lo propio en un lugar nuevo dadas las migraciones internas, José Luis Torres, afirmó que la Casa de la Rioja donde se tocaba, y había comidas típicas, la Casa Paraguaya (que sigue estando), el Centro Entrerriano, fueron de los primeros espacios peñeros. Enrique Llopis agrega que estaban a su vez el Centro Santiagueño y el Centro Correntino.

asegurando audiencias heterogéneas: desde la clase trabajadora hasta la burguesía nacional. Otras peñas se organizaban alrededor de asociaciones de estudiantes secundarios o universitarios, por lo tanto representando a sectores con ingresos medios.

Además parece haber un antecedente de las Peñas en lo que Molinero describe como “Peñas Bailables”, que desde más o menos los años treinta, “se desarrollaban en clubes, sociedades de fomento y demás organizaciones intermedias en las que se enseñaba, además de practicar, danzas nativas” (2011: 98).

Estas peñas bailables, por lo menos en Buenos Aires, acompañaron el aumento cuantitativo de los espacios del Folklore en los sesenta, y su disminución en los setenta. Risso, en una entrevista realizada para este trabajo, comenta respecto a estas en Firmat, provincia de Santa Fe, que “Eran lugares abiertos, normalmente salones grandes, todos sentaditos, o bailando chacareras, gatos, cielitos, con música del folklore tradicional, incluso también algún vals. Nos vestíamos como para salir de fiesta: los zapatitos lustrados, el vestidito planchado, nada de marcas. Se formaban parejas, los nuevos novios tal vez. Yo corté con mi primer noviecito en una, a los 16” (E. Risso, comunicación personal, diciembre de 2023).

Pero en los sesenta, se registró la aparición (Molinero habla de Buenos Aires aunque expresa que este es un fenómeno nacional, y en los pueblos no faltaron los espacios peñeros, y estos fueron muy parecidos en todos lados) de las “Peñas de espectáculo”. La gente no iba a ellas para bailar, sino a ver y oír, y por supuesto a cantar, a partir de la circulación de un “micrófono abierto”. El involucramiento personal con el folklore, tanto de artistas como de un sector de público, era a través de ellas diario, permanente y múltiplemente accesible, y así se fueron generando artistas “peñeros” (2011: 99-100-1). Este espacio se diferencia profundamente de la peña bailable por el respeto que les artistas tenían de este⁴⁵.

Era tal la importancia de reconocer el espacio de la peña como uno central del encuentro cultural-político del período que incluso la iglesia atendió una estrategia correspondiente. En su artículo acerca de la iglesia católica durante el auge del desarrollismo, Miranda Lida (2012) señala una creciente sensibilidad antiburguesa producto de este cruce hacia fines de la década del cincuenta. Los protagonistas de esta sensibilidad eran en su mayoría los jóvenes que provenían de familias burguesas y de clase media. Hacia 1960 nos encontremos con una frecuente celebración de peñas folklóricas en las parroquias de Buenos Aires, cuestión que se hará cada vez más recurrente con el correr del tiempo⁴⁶. Sin embargo, este fenómeno no será desarrollado pues no llegó a estar presente en Rosario, justamente la ciudad en que aquí puntualizamos por su gran cantidad de peñas funcionando en simultáneo y durante todo el período.

José Luis Torres, compilador y coleccionista del ámbito del Folklore rosarino, sugiere que las peñas en Rosario se remontan a la década del cincuenta⁴⁷. Las peñas eran creadas por

⁴⁵Mercedes Sosa en alusión a los primeros espectáculos organizados con la tropilla del movimiento Nuevo Cancionero señalaba que querían “hacer un espectáculo serio y distinto, en el cual se pudiera escuchar bien la letra, etc. Nos negábamos a cantar en peñas para que la gente bailara nada más” (Karush; 2019: 188). Ahí queda explícita la idea de que una peña “de espectáculo” se diferenciaba mucho de la búsqueda y del estilo de la bailable.

⁴⁶ En la parroquia Resurrección del Señor, cerca de Chacarita, el párroco Leonardo Moledo no sólo organizó peñas con el objeto de atraer a los jóvenes; las reuniones sirvieron además de estímulo para que estos mismos jóvenes se lanzaran a trabajar en tareas de asistencia social en los hospitales y otros centros comunitarios del barrio, a los que acudirían como voluntarios.

⁴⁷Un estudiante de abogacía puso una peña en Italia y Mendoza. También había abierto una peña en los cincuenta por calle Alberdi, pero era distinta ya que era un evento cerrado para gente del Litoral.

cantores, que probablemente tenían su propio espacio⁴⁸. El evento de “salir a la peña” en general era algo del centro de la ciudad (en el plano que compone el interior de los lados 27 de febrero, el río y Oroño). Esto hacía que más allá de que fueran todo tipo de personas, fueran en su mayoría de clase media, al ser habitantes casi siempre del centro de la ciudad.

La peña era un espacio abierto a todo el mundo, de entrada libre y gratuita⁴⁹. Además, estas solían ser “lugares específicos, privados”⁵⁰.

Muchas veces, además de números musicales, había números de humor y de poesía⁵¹. La guitarra de la peña era comunitaria y pasaba de mano en mano⁵², y a veces participaba algún músico con bandoneón, lo que sí o sí desafinaba con la guitarra. Había bombo y cuerdas, a veces viola, a veces violín.

Se sugiere que las peñas eran solidarias entre ellas, y si alguna se quedaba sin vino o empanadas se recurría a las peñas amigas que la “sacara del paso” (Facebook; José Luis Torres: 10/5/21).

Respecto a la cantidad de espacios, dice José Luis que no sabe si “otra ciudad del país llegó a tener la cantidad de peñas que cobijó Rosario en esos tiempos”. Y agrega Rubén, que “fue un fenómeno social, sí o sí se hablaba de la Peña, estés donde estés ibas a la peña”.

Muchas peñas sufrieron reclamos de los vecinos por ruidos molestos. Y muchas veces eran interrumpidas por la policía (incluso llevándose a todos sus participantes a declarar a la comisaría en un colectivo). Además, se trataba como extranjero a quienes llegaban a cobrar los derechos de autor al evento: “A veces, entre la policía y Sadaic, veías la peña intervenida”.

2.4.2. Dos Tipos de Peña

Parece haber dos recuerdos de las peñas, dos estilos de peña que sugieren también dos momentos de las peñas. Fijémonos que en el momento donde está comenzando este segundo estilo, en 1967 Ortega Peña y Duhalde escribían que las canciones militantes creadas en esta etapa sólo servían para ser cantadas en “peñas industriales donde lo más selecto del porteñismo se regocija descargando sus culpas sociales al escucharlas”, en una crítica dura a lo que se estaba perfilando como habitual en las peñas.

Rubén, dueño de peñas, sugiere que hay un cambio en lo que sucede en estas a partir del comienzo de la radicalización. Hacia los sesenta la peña era para cantar, chupar vino,

⁴⁸Al activarse el espacio, su trabajo como cantor disminuía porque tenía que ser el moderador del evento, y hacer mínimamente que la guitarra circule.

⁴⁹En un relato escrito, se puede ver la dinámica de la apertura de la peña: “Cada vez que se abría una peña nueva todos queríamos conocer la novedad y concurríamos (...) si te gustaba el lugar, la atención, su música, el ambiente, si iban lindas pibas, seguíamos yendo, caso contrario volvías a la habitual. La peña era un espacio abierto, concurría la gente abiertamente, no hacía falta integrarse, anotarse a algo. Ibas, si te gustaba, te quedabas” (facebook; José Luis Torres: 28/6/20). En la entrevista, comentó que “Se entraba y salía cuando se quisiera, no te cobraban entrada, eso era determinante. Si ibas y no te gustaba, mirabas, no te convenía, te parabas y te ibas a otra. No se restringía de ninguna manera el acceso masivo”. En aquellos tiempos la idea no era ganar plata, por eso no se cobraba entrada, salvo que hubiera un espectáculo especial muy importante (que costó esfuerzo económico llevar), y tal vez se cobraba. En el caso de que hubiera número central, se estilaba cantar mientras este se esperaba (Facebook; José Luis Torres: 22/5/20).

⁵⁰Algunos consideran que una peña organizada eventualmente, no cotidiana, como pueden ser las universitarias, no eran verdaderas peñas. Pero tal vez una peña ocasional en alguna facultad te podía llevar a una peña de las del día a día. Como a por ejemplo el santiagueño Miguel Dib, que le cuenta a José Luis Torres: “Yo llegué desde Santiago a Rosario en el año ‘74 a estudiar medicina, la primera peña a la que fui fue una en la Facultad de Medicina y ahí conocí a un amigo (...) Me invitó a ir a una peña, que fue la primera que conocí en Rosario, de las peñas de nuestra época de los años ‘70, que fue en Casapueblo, allá en Catamarca y Moreno, creo que Carlitos Serafini se llamaba el dueño (...) Y en esa peña hice los primeros pasos de cantor acá en Rosario y al poco tiempo empezamos a ir a otra”.

⁵¹En su entrevista, Biloni señaló que “por ahí se recitaba García Lorca, y a otros poetas españoles” (M. Biloni, comunicación personal, diciembre de 2023).

⁵²Había que afinar de oreja y por suerte los cantores tampoco eran muy exigentes con la afinación” (J. L. Torres, comunicación personal, diciembre de 2023).

hablar (y así es que se daban tal vez, a veces, discusiones políticas, o se impregnaban nociones políticas a partir de las canciones), era un espacio de socialización. Hacia los setenta, en cambio, la juntada en la peña era a modo de lucha social. Había una necesidad emotiva, de saber quién estaba, “quién quedaba” dice Rubén, quién no estaba, qué había pasado. Tomar dos vasos de vino (no uno, dos, en señal de “ahogo de penas”) hacía que el entusiasmo permitiera a la gente explayarse, cantar canciones con confianza. A veces no había intención, pero solía haber contenido. La peña era un lugar emocionante que otorgaba rebeldía. Era un lugar de “canalización del odio para el lado de la opresión” (R. D’assoro, comunicación personal, enero de 2024). Esta peña entonces funcionaba como espacio de encuentro casi militante, un espacio seguro para el discurso comprometido.

3. Capítulo II: La Alteridad Alrededor del Folklore. La Frontera Externa.

“Todo discurso identitario intenta dar respuesta a preguntas como ¿Quiénes somos? ¿De qué pasado venimos? ¿Cómo pensamos nuestros orígenes? ¿Qué futuro nos espera como colectivo identitario? Pero también ¿Quiénes son los otros que no somos nosotros? ¿Qué tipo de relación nos liga a ellos? ¿Son una amenaza para nosotros? Se puede ver entonces la importancia de aquella definición primera según la cual el Folklore argentino refiere al mundo criollo (Dupey; 2008: 111).

En los próximos capítulos serán recuperadas las dimensiones comentadas y a partir de ellas analizaremos un conjunto de canciones. Como ya se ha advertido, el recorte de las mismas no es arbitrario sino que las seleccionamos a partir de las entrevistas realizadas (habiéndose preguntado específicamente en estas acerca del repertorio folklórico que se escuchaba, cantaba y compartía en general en las guitarreadas, la radio, los festivales, y en la peña en particular) y de la revisión bibliográfica realizada.

En el capítulo anterior se trabajó una distinción (meramente analítica) fundamental para el presente apartado. La idea de la existencia de dos tipos ideales referentes del Folklore durante los sesenta y los setenta. Se trata, como se ha definido, del Folklore de telurismo comprometido y el Folklore de interpelación social. En el cruce entre estos Folklores, en los roces que sugiere la disputa del sentido social y de la canción en general entre estos dos, deviene la alteridad para este conjunto que compone la identidad política juvenil del período.

La constitución de toda identidad supone la adopción de un horizonte de exclusión. La identidad nacional no escapa a ello y no sólo en virtud de la diferenciación respecto de otras identidades nacionales. (Aboy Carlés; 2001: 81). No es lo mismo a quién se excluye en cada uno de estos tipos ideales. Este capítulo tiene la pretensión de mostrar cómo fue este juego entre estos Folklores y cómo la formulación de diferencias fue generando la composición de un (o unos) antagonismo (o antagonismos).

El Folklore de telurismo comprometido antagonizaba con lo inauténtico, en una reivindicación de lo nacional. Contrastaba con toda forma estética o ética que se percibiera como foránea, oponiendo su identidad a la articulada en los ámbitos del tango como la “milonga” (cuya identificación como música ciudadana en los sectores populares, de clase media y juveniles de las grandes urbes estaba estancada, más allá del proceso de Piazzolla y algunas canciones que en realidad se enmarcaban en autores del Club del Clan como Chico Novarro) y con el rock (que había popularizado en otros sectores a Sandro, Palito Ortega, y el conjunto de artistas del Club del Clan). Incluso Hernández Arregui hacia 1957 consideraba que “el tango era el aspecto triste de ese cosmopolitismo carente de raigambre nacional” (Terán; 2013: 140). El Manifiesto del Movimiento Nuevo Cancionero (un primer intento de politización del Folklore como música de uso, pero que en este tema parece ser un híbrido entre los estilos propuestos de Folklore), muestra la participación de este en la disputa de lo popular con el tango:

“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” (Matus; 2016: 187).

Parece que el tango se transforma en un enemigo de lo popular a partir de su transformación en una música comercial, distanciada del pueblo, y legitimadora de la injusticia social.

“Entonces se perpetró la división artificial y asfixiante entre el cancionero popular ciudadano y el cancionero popular nativo de raíz folklórica. Oscuros intereses han alimentado, hasta la hostilidad, esta división que se hace más acentuada en nuestros días, llevando a autores, intérpretes y público a un antagonismo estéril, creando un falso dilema y escamoteando la cuestión principal que ahora está planteada con más fuerza que nunca; la búsqueda de una música nacional de raíz popular, que exprese al país en su totalidad humana y regional” (Matus; 2016: 187).

En el Folklore de telurismo comprometido, lo auténtico era lo que no podía quedar por fuera de la representación de un lugar, de un suelo colectivo, de “lo nuestro”, ya sea de manera geográfica o costumbrista. La identidad nacional entonces, aparece como la síntesis de las propiedades invariables de la nación, compuesta por la “esencia” (en una construcción simbólica de gran envergadura) de “la tierra de uno”.

Si vamos a la historia, este Folklore es una clara continuidad del primer Folklore reivindicado por los intelectuales orgánicos de un régimen político, el de la generación del centenario. El objetivo de estos intelectuales fue siempre ir al campo, al interior, a buscar lo que podemos definir como la “unión pacífica entre el peón y el patrón”, y estas canciones de este espectro político del Folklore en su mayoría romantizan las escenas de la vida cotidiana de los distintos lugares del país, hablan de su belleza natural y su idiosincrasia, sin nombrar las desgracias, las injusticias y las opresiones⁵³. La definición de los límites de este Folklore dejaba fuera a los inmigrantes (y a toda forma de extranjería). Este Folklore anclado en el mundo provinciano y no-moderno que dejaba afuera a las grandes ciudades y cualquier noción de la innovación, tuvo su versión sesentista sobre todo en los primeros años de la década en el marco de lo que se ha llamado el boom del folklore (Gravano; 1985). Claudio Díaz (en Dupey; 2008) define a este Folklore como “nacionalista cultural”, que como ya dijimos está asociado a la emergencia del campo del Folklore, conservador y oligárquico. Ese nacionalismo construía un nosotros excluyente, que miraba con malos ojos la herencia indígena y que prestaba poca atención a Latinoamérica.

El otro tipo ideal que usamos, el Folklore de interpelación social, antagonizaba con las élites opresoras, nacionales e internacionales, en otro tipo de traducción de lo nacional que tenía que ver con el tipo de esencia popular que el país emanaba en las personas, un proyecto

⁵³Se ha hablado en las entrevistas de la “Zamba de Mi Pago” y “Algarrobo Algarrobal”, “Regreso a La Tonada”, “Chayita del Vidalero”, “Viva Jujuy”, entre muchísimas otras que muestran esta romantización de la tierra del interior; “La Nochera o “Zamba Azul”, entre muchas canciones que muestran escenas de amor romántico; y las canciones del Oveja Montoya, gran peñero santiagueño alojado en Rosario para estudiar Arquitectura, que solían ser meramente anecdóticas de lo que sucedía en su provincia como en “Nacunaná”, chacarera acerca del acunamiento de un niño y “Quien Levanta Las Cosechas”, una alabanza al cosechero santiagueño

de solidaridad y compromiso con un ideal de revolución y novedad a veces, o de defensa de la tradición y las costumbres argentinas en otras ocasiones.

El primero entonces aparece así como una reivindicación de lo nacional cuya esencia es una espacialidad natural y social (el campo, los pueblos, las plantaciones, las relaciones ahí formuladas), y el segundo es una reivindicación de lo nacional cuya esencia es un sujeto popular. En esta segunda forma del Folklore, no se logró conformar una homogeneidad, pero sus distintas posiciones conforman de manera superpuesta una frontera externa que caracteriza a un otro ajeno.

3.1. Antagonismo en el Folklore de Interpelación Social: el Dueño, el Extranjero y el Enemigo Interno

El cancionero que caracterizaba este segundo Folklore generó una inmersión en política de un conjunto heterogéneo de jóvenes, que a la par de su inserción en esferas militantes tradicionales como la de las organizaciones políticas o sociales, constituyeron su antagonismo a partir de las letras de las canciones y sus artistas.

Biloni, en ese entonces estudiante y participante de algunas peñas, expuso en una entrevista que “la música contribuía a ese aire de época, que era una gran mezcolanza. Mezclábamos lecturas rudimentarias del marxismo (por terceros) y las canciones de Atahualpa, de Jaime Dávalos que vivía en Rosario” (M. Biloni, comunicación personal, diciembre de 2023). Otro caso similar es el de D’assoro que era militante de la JP, pero además sugiere que “en realidad era militante de la coyuntura. Nosotros nacimos todos del comunismo, del Che Guevara, de Perón y Evita” (R: D’assoro, comunicación personal, enero de 2024).

El de Risso, otra entrevistada, es un caso paradigmático porque realizó una transformación identitaria muy fuerte durante el período, y esa transformación comienza en la constitución de una alteridad:

“Lo que era el peón, el patrón, la diferencia de clase, la injusticia, todo eso lo aprendí con las letras de las canciones. Mi cambio se lo debo a muchas de esas canciones. Toda esa época de revolución me la mostró la música. Yo no leí nada, de ahí vino mi formación política. Las canciones hablaban de la pobreza, la desigualdad entre las personas, la miseria alentada por los poderosos. Yo no sé si eso es marxismo, pero eso es lo que aprendí a fuego. La diferencia entre el patrón y el peón. Lo de garzas viajeras, esa imagen no me la olvidé nunca, la del nenito, acá abajo llora y llora el gurí del hachador, mientras allá lejos entre luces se festeja. Victor Heredia hablándonos de las langostas que comieron todo en nuestra costa. Después de tantos años de convento leerlo a Atahualpa decir “por acá dios no pasó”... Mi ateísmo se fue fundando en todo eso. Soy yo la que decide mi destino, no dios. Las canciones nunca me mintieron. Tras salir del convento me sumé a la JP. Tras las reuniones cantábamos” (E. Risso, comunicación personal, diciembre de 2023).

Es interesante ver que en los setenta, los espacios del folklore como las peñas comenzaron a ser “utilizados” en el ámbito político. Por su gran capacidad de convocatoria, fueron vistas como medio de captación alternativo. Las “peñas políticas” eran consideradas

como separadas de la militancia en sí, casi como distracción, lo que podríamos llamar “intermedios de pausa” en la militancia.

Pero por más que la cita recién expuesta muestre la conformación de fragmentos de una ideología política (por lo que podría estar en el próximo capítulo), aquí se considera que la entrevistada realizó un gran giro a partir del cambio de “culpable” en sus desdichas y las desdichas del pueblo entero.

Este apartado de la entrevista propone tres canciones que podemos analizar para ver la cuestión de la alteridad: Garzas Viajeras, de Larralde, Preguntitas Sobre Dios, de Yupanqui e Informe de la Situación, de Víctor Heredia. La entrevistada es una monja que se va del convento y radicalmente se transforma emprendiendo un camino militante y laico. Reconoce que en este camino lo más importante fue la formación política, pero llevada adelante a partir de la escucha de canciones.

En “Garzas Viajeras” encontramos en principio una mera diferencia⁵⁴: “Hay un barquito que se hamaca sin cesar, varias muchachas navegando por placer, y allá a lo lejos canoa de pescadores, son signos de sinsabores, qué distinto atardecer (...) Hay fiesta arriba, allá en la loma del palmar, está de cumpleaños el hijo del patrón. Y en un bendito apreta'o entre las totoras, aquí abajo llora y llora, el hurí del hachador”. La diferencia entre quienes perciben el perjuicio de las desigualdades reinantes y quienes perciben sus beneficios a partir de sus privilegios. Esta diferencia se transforma en alteridad⁵⁵ en la medida en que se evidencia que esta desigualdad proviene del perjuicio provocado a quienes son oprimidos, algo que sucede en el estribillo: “Ya ve, paisano, yo anido entre pajonales, pase si gusta compartir necesidades. Vida de pobre de esperanza se sostiene, doblando el lomo pa' que otro doble los bienes”.

“Preguntitas Sobre Dios” es una canción que denuncia la figura de Dios como legitimador de injusticias, y a medida que avanza nomina semejantes y otros: “Abuelo, ¿Dónde está Dios? Mi abuelo se puso triste Y nada me respondió” (es decir, dios no está, aquí donde es necesario). “Mi abuelo murió en los campos sin rezos, ni confesión, y lo enterraron los indios” (el indio es el par de mi abuelo, el indio sí está donde dios no está). Lo mismo con el padre: “padre, ¿qué sabes de Dios? Mi padre se puso serio y nada me respondió. Mi padre murió en las minas, sin doctor, ni protección ¡Color de sangre minera tiene el oro del patrón!” Aquí avanza con la idea de que dios no está, y tampoco el patrón, que debería otorgar mejores condiciones de trabajo. Sigue con el hermano: “mi hermano vive en los montes, y que nadie le pregunte si sabe dónde está Dios, por su casa no ha pasado tan importante señor”. Y finalmente él mismo, que está donde dios no está, con los pobres: “yo canto por los caminos y cuando estoy en prisión, oigo las voces del pueblo, que canta mejor que yo. Hay un asunto en la tierra más importante que Dios, y es que nadie escupa sangre pa' que otro viva mejor. ¿Que Dios vela por los pobres? Tal vez sí y tal vez no, ¡Pero es seguro que almuerza en la mesa del patrón!” Así, dios y el patrón van de la mano, y deja la pregunta por la bondad de dios, pero asume la maldad del patrón.

“Informe de la situación” puede tener distintas interpretaciones (lo que es una característica fundamental de la canción folklórica). Es una metáfora en que se asemeja el país a su campo, y narra la desdicha de un temporal que arrasa con todo (no en alusión a algo de índole natural sino al resultado de acciones), y que trajo “langostas” que se llevan la comida sin

⁵⁴Una cualidad o accidente que permite distinguir una cosa de otra” (Aboy Carlés; 2001: 45)

⁵⁵Una operación hegemónica constituye límites para un sistema de diferencias aclarando el antagonismo.

poder paralaras. Puede ser que se remita a la burguesía nacional o la internacional, pero luego además aparece cierta “gente” que busca sacar provecho de la situación, y compran “a uno lo que vale dos y haciendo abuso de autoridad se llevan hasta la integridad”. Por lo que la escena consta de dos antagonistas, que pueden o no ser iguales, pero seguro son parte del mismo esquema de destrucción. Frente a ellos, la posibilidad de “salvar todo el trigo joven si actuamos con fe y celeridad”. Es decir, alguna organización: “ruego a usted tome partido para intentar una solución, que bien podría ser la unión de los que aún estamos vivos para torcer nuestro destino... Saluda a Ud. un servidor”. Una canción entonces que le habla a un conjunto de semejantes, y antagoniza con langostas y oportunistas, sinónimos de las élites dominantes.

Estos ejemplos ya perfilan una construcción antagónica en dos espacios simbólicos concretos que devienen esta identidad política juvenil, el de los peronismos y el de las izquierdas. Son estos dos espacios políticos los que operan en la constitución de antagonismos en el espacio de la peña. Hay un nacionalismo reactivo popular que no debe desmerecerse y que en la generalidad del Folklore participó de la nominación de antagonistas llevada adelante en la canción popular. Pero aquí no se analiza porque en las peñas de Rosario no aparecía como tal. Es decir, algunos autores populares como Rimoldi Fraga o Argentino Luna eran parte importante de la escena nacional del Folklore, pero no eran parte del cancionero de la peña. El nacionalismo era retratado en canciones peronistas y de izquierda nacional, salvo en algunas excepciones como las de Figueroa Reyes y Oscar Valles, ambos nombrados en las entrevistas como personajes que tenían algunos éxitos peñeros. El vals Vamos Hermano (de Oscar Valles, integrante de los Quilla Huasi) y la zamba Unidos (de Figueroa Reyes y Valles), pueden obrar como ejemplos. En la primera se antagoniza con “los de afuera”, quienes “vienen a coparnos”, cuando llegan “queriendo que se callen las zambas y las cuecas”. Deben saber “los que quieren imponer lo extranjero que somos argentinos, los hijos de este suelo”.

Entonces, el Folklore de interpelación social sugiere dos formas claras de percibir el antagonismo que hacen a la identidad juvenil del período que aquí se separan para su análisis pero que deben verse en su superposición. Estas pueden verse en el conjunto de las canciones que lo componen: algunas formas de la alteridad se forman desde las nociones del peronismo y otras desde la izquierda nacional y popular.

3.1.1. Delineación de Antagonismos en dos Peronismos

1968 es el año del significativo desplazamiento discursivo de Perón a la izquierda. Su obra “Latinoamérica, ahora o nunca” sintetiza este perfil. Alentada por el propio Perón, la organización Montoneros, fundada en mayo de 1970, constituyó el más firme intento por resolver la dualidad constitutiva del peronismo a través de la unilateralización de su dimensión rupturista y de escisión del espacio político interno de la formación política” (Aboy Carlés; 2001: 157). Durante el proceso de radicalización, se realizó a pedido la obra integral⁵⁶ Montoneros. En esta se nominaba desde el peronismo revolucionario un conjunto de enemigos externos y a su vez un enemigo interno. El colectivo de pertenencia es nombrado con diversas palabras: el pueblo, la gente, los compañeros, los obreros peronistas. El de oposición en cambio es nombrado con términos más genéricos aún: “la oligarquía, la dictadura, los monopolios

⁵⁶Se le llama obra integral a un conjunto de canciones (en su mayoría además mechaban las canciones con escenas teatrales ya que eran grabadas desde el teatro o el lugar en que se expusieran) que articulaban un contenido particular que lograba sentido en el final, a la manera de los discos conceptuales (muy presentes en la época). Las visiones contadas en ellas buscaban adecuarse a la visión de sí mismo del sector social (industrial, rural, urbano, o “global”) en el cual pretendían encontrar resonancia.

extranjeros (no los nacionales), la antipatria”. Pero en el borde se ubica el enemigo “interno”: “las burocracias conciliadoras”, o “los que negocian” (Molinero; 2011: 374).

Laclau ha afirmado que entre 1955 y 1973 Perón se transformó en un significativo vacío, creando las condiciones para que el peronismo se constituyera en superficie de inscripción del conjunto de los antagonismos respecto del régimen vigente⁵⁷ (Aboy Carlés; 2001: 156). El peronismo tuvo dos formas en el folklore a lo largo del período, una de izquierda nacional y otra más ortodoxa. Montoneros es expresión del primero, mientras El Inglés lo es del segundo. Más allá de esto, la delineación del antagonista se expresa de maneras muy parecidas en ambas tendencias peronistas.

El Inglés es una obra integral compuesta desde el peronismo tradicional. Se aprecia en esta “la posición económica de las clases dominantes como razón de antagonismo, al explayarse sobre los que, por intereses, comprometen la independencia (o aseguran la dependencia): “Ni comerciantes fuertes, que abren los ojos... porque el Inglés les trae, buenos negocios. Ni un fusil entreguemos, ninguna bala. Rompamos el muro, todas las armas. No serán del inglés ni de sus socios, que iban a usar esas armas, pa’ sus negocios” (Molinero; 2011: 347). El enemigo es el extranjero, inglés, pero en el bando propio los traidores: “Combinados los señores con el invasor inglés, le entregaron Buenos Aires del derecho y del revés. Un arreglo entre truhanes con los que vienen de afuera”.

Otra obra integral que como afirma Trucco Dalmas (2019) fue muy interpretada en los años setenta en las peñas es el Cancionero de la Liberación, cuyas canciones y autores se situaban cerca de la narrativa del peronismo revolucionario⁵⁸. Algunas canciones de esta señalan un otro como antagonista. Para el Pueblo, de Piero, menciona las carencias que debió sufrir el pueblo en los regímenes dictatoriales habidos entre 1955 y 1973, y el estribillo retorna a un presente caracterizado por la lucha, donde el pueblo debe recibir lo que es del pueblo, la liberación nacional: “para el pueblo lo que es del pueblo/porque el pueblo se lo ganó/para el pueblo lo que es del pueblo/para el pueblo: liberación”. El antagonista aquí es muy claro y tiene que ver con el conjunto de las fuerzas armadas: “libertad era un asunto mal manejado por tres, libertad era almirante, general o brigadier”.

En “hasta la toma del poder” se define la figura del traidor, como aquél que dice ser peronista pero no lo es, porque ha negociado con el régimen oligárquico-imperialista, porque no ha luchado por la liberación nacional, etc. Es una suerte de enemigo interno, siempre presente en la narrativa peronista del período: “traición puede ser callarse/traición puede ser hablar de menos, hablar de más, hablar de otra cosa/pero sobre todo, hablar de otra cosa, simulando que se habla de eso”.

Los denominados “traidores del movimiento” eran, para Montoneros, los que habían protagonizado la masacre de Ezeiza, cuando los diferentes sectores del movimiento peronista (reconocidos uno con el ala conservadora y de derecha y otros con la tendencia revolucionaria) protagonizaron un estruendoso enfrentamiento en el contexto de la

⁵⁷Más que hablar de vacuidad como tal, se trata de un proceso de vaciamiento parcial y de resignificación del significante. La antigua dualidad originaria del peronismo será entonces unilateralidad tanto por quienes encontraron allí en los años 70 la reconstrucción de un orden perdido como por quienes convirtieron al viejo líder en la garantía de radicales transformaciones sociales y políticas (Aboy Carlés; 2001: 156).

⁵⁸El Peronismo Revolucionario refiere a una serie de grupos, organizaciones y figuras intelectuales que, desde finales de la década del 50 hasta los años 70 fueron delineando la llamada Tendencia Revolucionaria al interior del movimiento peronista. El campo ideológico de dicha tendencia, representada por la llamada “izquierda peronista”, se consolidó a partir de la fusión entre marxismo y peronismo (Bozza, 2001).

vuelta de Perón a la Argentina. La misma idea de traidor como enemigo interno aparece en la canción "Pueblo Peronista", de la Cantata Montoneros que remite a las luchas al interior del movimiento. Lo hace construyendo la historia de un nosotros leal y luchador en función de un otro traidor. Pero ese nosotros ya no es la voz de la tendencia revolucionaria del pueblo peronista sino que es el pueblo mismo: "Escuchemos esta historia/escúchenme compañeros/si se sienten peronistas/peronistas verdaderos/peleamos en la Resistencia/con caños y con desgracias/desde aquel 55/sin saber de burocracias./Con el tiempo fue distinto/la milonga fue cambiando/nosotros fuimos al muere/los de arriba negociando/somos pueblo peronista/somos pueblo de Perón/Se acabarán los traidores/vamos de liberación/pero no nos achicamos, ni nos julepeó la cana/fuimos piedra y barricada/con traidores bajo cama/y salimos en puebladas/la cuestión no fue sencilla/mientras ellos negociaban/nosotros fuimos guerrilla".

Finalmente, una canción del popularizada por el grupo rosarino Contracanto, Guarden la Luna, también define al traidor como el enemigo, pidiéndole al pueblo que "desenvaine el grito y le meta fierro".

3.1.2. Izquierdas y Antagonismo

En la ya nombrada canción antecesora de este estilo del Folklore, El Arriero, de Yupanqui, se encuentra en el estribillo una gran nominación del antagonista. A pesar de todas las dificultades que se suceden en una vida tan compleja para este sujeto, sin embargo el arriero "va", sabiendo en definitiva que aunque "las penas y las vaquitas van por la misma senda, las penas son de nosotros, las vaquitas son ajenas". Peón y patrón dejan de ser así esa unión pacífica legitimadora de la estructura social agraria en la canción y el sentido común. Esto es muy relevante, pues rompe con el imaginario del Folklore imperante hasta entonces. Hacia la época de radicalización, en el '65 Yupanqui vuelve a cantar sobre este tema en su obra "Payador Perseguido", en la que denuncia injusticias realizadas a la manera de vivir de los gauchos formulando un antagonismo similar, el del peón frente al estanciero, el patrón, el rico: "El estanciero presume/de gauchismo y arrogancia/El cree que es estravagancia/que su piñón viva mejor/Más no sabe ese señor/Que por su piñón tiene estancia (...) Si alguna vuelta he cantado/Ante panzudos patrones/He picaneado las razones/Profundas del pobrerío/Yo no traiciono a los míos/Por palmas ni patacones". Otra nominación del patrón como enemigo está en Yo Soy de Aquel Pago Pobre⁵⁹, de Di Fulvio.

Un caso similar, basado en esta contradicción inaugural de este antagonismo, nos lo puede dar el quinteto Tiempo, que tomó la canción "Tabacalera" de Eduardo Falú, y cambió su estribillo para decir "Otros llevan las ganancias, yo cosecho el dolor", para mostrar mejor las desigualdades entre trabajadores y patrones del tabaco, en las plantaciones. "La tierra da maravillas y aunque eche yo las semillas" (el trabajador de la tierra, el peón rural), "tengo que fumar del peor" (porque el mejor se vende a un precio que por su salario, el mismo peón que lo planta no lo puede comprar). "Qué tristes jornadas son las de los pobres labriegos, de cuando en cuando, un tizón de amargo tabaco negro, y así, sembrando esperanzas, por los tabacales voy en esta eterna labranza. Otros llevan las ganancias, y yo cosecho dolor". Eduardo Falú es uno de aquellos cantautores que pertenecen sin dudas a este híbrido entre los dos estilos de Folklore aquí tipificados. Su gran popularidad como artista del Folklore de telurismo comprometido no le impidió hacer canciones con este estilo de denuncias. Víctor Heredia por

⁵⁹Yo soy de aquel pago pobre/De aquel pago y es verdad,/Donde la muerte de miedo/No se quiere ni arrimar.../Donde si pasan los ricos/Desprecean el lugar,/Porque la miseria de uno/No se arregla con pasar.

su parte, en “Madera Blanda”, sugiere la opresión que sufren los plateros y madereros culpando a “Todos los dueños” que “quieren mis sueños”.

Unos casos difíciles de enmarcar son “No sé por qué Piensas Tú” y “Coplera del Prisionero”, de Horacio Guarany. Respecto al primero, en un gesto de osadía musical, le puso música de bailecito norteño al poema del libertador cubano Nicolás Guillén: “No sé por qué piensas tú, soldado, que te odio yo, si somos la misma cosa, yo, tú, tú eres pobre, lo soy yo; soy de abajo, lo eres tú; ¿de dónde has sacado tú, soldado, que te odio yo?”. Expone la alteridad, pero con un fundamento pacifista que busca la re-unidad, eliminar la alteridad, propone la igualdad y no la diferencia. La misma idea se sugiere con Coplera del Prisionero cuando dice “Estamos prisioneros, Carcelero, Yo de estos torpes barrotes ¡Tú del miedo! (...) Yo preso, ellos sometidos”.

Por otra parte, en este apartado es muy importante percibir la potencia de la obra Integral el Cóndor Vuelve, pues en esta a través de la interpretación de canciones anteriores recuperadas para la ocasión, se constituye claramente una alteridad.

El Cóndor Vuelve tiene como antagonista al “imperio” denunciado como el “otro” y más precisamente en la “Alianza para el Progreso” (citada explícitamente) pintada en efectos culturales y de mantenimiento del subdesarrollo como objetivo (Molineró; 2011: 360). La “Alianza Para el Progreso” fue una estrategia de EEUU pensada como potencial freno al avance del comunismo en el continente⁶⁰. La obra propone un nosotros excluyente compuesto por los trabajadores de la tierra que a su vez no tienen tierra (labrador y labriego, sembrador, “peoncito” de estancia), que están al lado de los grandes revolucionarios de latinoamérica (de hoy y algunos de ayer). Hay una versión positiva del cuatrero (que es reivindicado por Guarany en contraposición al capataz y al estanciero, en una inversión de la caracterización del sujeto similar a la que José Hernández realiza en el Martín Fierro, poniendo la bondad y la precariedad del gaucho en el primer plano), y por supuesto, en “Fundamento Coplero” (Ritro y Mercado), sexta canción de la obra, se reivindica al pobre frente al rico. Están diferenciados el rico y el pobre, el mando y el jornal, el oro y el pan, y mientras el rico quita el pobre da, por el rico se mata la gente mientras el pobre tiene la copla, es decir la canción que está denunciando, el pobre tiene la denuncia. Esta copla, que viene de lejos, de denuncias a lo largo de la historia, sabe quién es pueblo y no se equivoca, sabe que el hambre tiene un por qué, en referencia al rico⁶¹.

En la misma dirección van “Coplas del Pobre” de Guarany, “Riqueza”, canción popularizada por Contracanto en Rosario (que sintetiza “esta riqueza mía no la comparo con doradas riquezas de algunos dueños porque tengo alegría y una quimera y en nosotros conservo la luz y el sueño, del lejano país donde viviera”) y “Que la Tortilla se Vuelva” de Chicho Sánchez Ferlosio. Esta es una canción de la guerra civil española que tuvo mucho impacto en nuestro país en el período. “Cuándo querrá el Dios del cielo/que la tortilla se vuelva/que los pobres coman pan/y los ricos mierda, mierda”. Señala Biloni en su entrevista

⁶⁰entre otras cuestiones alentaba ciertos modelos de arte centrados en el desarrollo formal del mismo, relegando temáticas sociales (Soneira; 2023: 21)

⁶¹Tu eres rico, tu eres pobre/Tu eres mando, tu jornal/Tu eres lo que tu no eres/La copla de quien sera?/Tu eres rico, tu eres pobre/Tu eres el que quitas, tu el que da/Tu tiras lo que tu debes/La copla de quien sera?/Tu eres rico, tu eres pobre/Tu eres oro, tu eres pan/Por ti se mata la gente/La copla de quien sera?/Aqui estoy, puedo y soy/Puedo vertirme en la copla/Soy donde voy/La copla/viene de lejos/Boca del tiempo tal vez/Sabe de las cosas buenas/Y de las malas tambien/Sabe del rico y su suerte/Del cesar/sabe su ley/Pero por sobre las cosas/Sabe del pueblo y su fe/Sabe del pobre y su lucha/Del miedo sabe su hiel/Sabe que el/niño no sabe/Que el hambre tiene un por qué/Aqui estoy, puedo y soy/Puedo partirme en la copla/Soy donde voy.

que las canciones de la guerra civil se las sabía todo el mundo, y aquí en Rosario el punto de encuentro era el Centro Español de Unión Republicana donde estaban los españoles exiliados de la guerra civil “que ya eran todos unos viejitos divinos, que tenía un comedor barato, y los universitarios íbamos todos y charlábamos con ellos” (M. Biloni, comunicación personal, diciembre de 2023). A pesar de su presencia en Rosario, esa gente grande exiliada de España no concurría a las peñas, aunque las canciones españolas no faltaban casi nunca en estos eventos.

Desde la izquierda en el Folklore, la historia se pensaba como una lucha entre dominantes y dominados, y se concebía a estos últimos (los obreros, los estudiantes, los campesinos, los indios) como el sujeto histórico que encarnaría un cambio revolucionario. Un colectivo no sólo nacional, sino concebido a escala latinoamericana. Y el Folklore se pensaba como una música que no sólo debía expresar las vivencias de ese colectivo, sino también contribuir a su toma de conciencia en cuanto tal. A Desalambrar, del uruguayo Viglietti contiene una estrofa que sugiere que solamente puede molestar con su canto (canto de denuncia sobre la propiedad de la tierra) a “un gringo o un dueño del Uruguay”, lo que muestra esta idea de la oligarquía tanto nacional como internacional como igualmente enemigas.

En otro orden, Guarany y Cafrune popularizaron una canción que fue muy peñera durante el período: “Orejano” (Perdomo y López). En esta, quien habla parece ser un gaucho, que se muestra enojado frente a los poderosos que exigen seguir reglas injustas.

Otras dos canciones de Guarany (un autor que contribuyó mucho a la constitución de un enemigo en la canción) dejan implícito un antagonista pero se pueden inferir fácilmente. “Yo Soy el Dueño de Todo” apunta a mostrar un enemigo en quienes poseen los medios de producción, ubicándose en el lugar de quienes los trabajan, pues “yo hago la luz, hago el fuego/hago el viento y hago el agua/Yo soy el dueño de todo/pero nunca tengo nada”. De la misma forma que se dice en la ya expuesta Tabacalera, “Yo hago la silla y la mesa/y no tengo 'onde sentarme/total, si ya no me queda/ni el derecho de cansarme/yo hago el palacio, y mis hijos/duermen en ranchos de lata. De igual manera, en “Luche y Luche” Guarany expresa “Qué cosas tiene mi pueblo/que no las puedo callar/Cualquiera viene y le ofende/y el calladito nomás/Pero guarda el que trampea/pero guarda el que le miente/Porque mi pueblo no es tonto/porque mi pueblo es valiente”. Es el pueblo de un lado y quien le miente por el otro.

Otro enemigo nominado en las canciones de interpelación social, pero en menor medida, fue el que asesinó a los indios o los expulsó de sus tierras (esto será desarrollado en el capítulo acerca de la dimensión de la tradición). Canción del Derrumbe Indio (Figueredo), popularizada por Mercedes Sosa, es un ejemplo de esto: “Tuve un Imperio del Sol/Grande y feliz/El blanco me lo quitó”. Otro ejemplo es Oración al Sol (Felix Luna y Ariel Ramírez): “Tawantinsuyo, la tierra del Sol/Bajo tu luz crezcan en paz/Pueblos andinos y pueblos del mar/Danos valor para pelear/Por lo que es nuestro y nos quieren sacar”.

Violeta Parra a su vez propone como antagonista a la policía en sus célebres “Me Gustan Los Estudiantes” y “La Carta”, ambas canciones recuperadas por la izquierda en nuestro país, que realzaron su popularidad a partir de la grabación en 1971 de un disco Homenaje a Violeta Parra grabado por Mercedes Sosa. Sobre este tema, León Gieco en su primer disco homónimo de 1973, propone como enemigo de la juventud que es pensante y avanza, a los “hombres de hierro” que tienen armas y asesinan: “Hombres de hierro que no escuchan la voz/hombres de hierro que no escuchan el grito/hombres de hierro que no

escuchan el llanto (...) dile a esos hombres que traten de usar/a cambio de las armas su cabeza”.

Finalmente, una canción sobre la que no debemos dejar de hacer mención por su inmensa popularidad en las peñas, es la Chacarera del Expediente, compuesta por el Cuchi Leguizamón, en donde se antagoniza (además de con el “comisario”, algo que ya vimos que ha aparecido en otras canciones) con la “justicia”, en general. Amalaya la justicia/viditai los abogados/cuando la ley nace sorda/no la compone ni el diablo (...) La tía vendió la cama/pa' pagarle al abogado/si algún día sale libre/tendrá que dormir parado/El juez a los cuatro meses/lo cita pa' interrogarlo/como es pobre y tartamudo/ninguno quiere escucharlo.

3.2.Folklore y Alteridad

En las primeras peñas del período aparecía un nacionalismo cultural, que construía un nosotros excluyente anti-indigenista y anti-latinoamericanista. Desde mitades de los sesenta, esto cambió y en las peñas pudieron sintetizarse unas categorías bastante homogéneas que conformaron esa alteridad que analizamos como dimensión de la identidad política.

Fijémonos cómo en muchas canciones que podemos enmarcar en el espectro político de las canciones que configuran a la izquierda y desde la izquierda, aparece mucho la figura del peón y del pobre frente al patrón y al rico⁶². Si Atahualpa Yupanqui apareció como el primero (y esto es un acuerdo de todos los sectores) en mostrar la desigualdad como opresión en lo que antes era conocido como la “unión pacífica entre el peón y el patrón”, este conjunto de las izquierdas en la canción se vio representado por la continuidad de esta denuncia, en la nominación de los problemas agrarios en distintas profesiones, y en la puesta del antagonista en quien mantiene el status quo, a veces el estanciero, otras veces denominado patrón, alguna vez la justicia y muchas veces solamente el rico o el dueño. Una particularidad de estas canciones desde la izquierda, y que se articula directamente con lo que luego veremos es el enfoque de la tradición que configura a este sector, es que en algunas composiciones se antagoniza con el blanco que le robó las tierras a los indios. Este antagonista indigenista será retomado en el capítulo acerca de la dimensión de la tradición.

Además, tanto la policía como las fuerzas armadas (o los “hombres de hierro”, que puede ser una alusión a cualquiera de ambos) son el enemigo en muchas canciones, legitimadoras de la política exterior de EEUU, y el imperialismo en general. Los estudiantes y el pueblo (y en una ocasión se sintetiza como “el pueblo andino” en donde están contenidos los líderes de las revoluciones y las izquierdas de América, los labradores, sembradores y los sin tierra) aparecen como ese nosotros, que en las canciones que vienen de Chile (como las de

⁶²-Peón, gaucho, trabajador rural y Patrón, estanciero, rico, opresión que puede verse en el Arriero, en Tabacalera, en el Payador Perseguido o en Madera Blanda

-Los pobres y los poderosos o los ricos, opresión que puede verse en Garzas Viajeras y Fundamento Coplero, Coplas del Pobre, Que la Tortilla se vuelva o Riqueza

-El pobre “de abajo” y el soldado, opresión que puede verse en No sé por qué piensas Tú

-El Prisionero y el carcelero, en Coplera del prisionero.

-La juventud y los “hombres de hierro” en la canción de León Gieco con ese nombre.

-La familia y el indio como semejantes, dios y el patrón como el otro, se ve en Preguntitas Sobre Dios

-El indio y quien le quitó su imperio, en canción del derrumbe indio

-El pueblo y quien le miente, lo que se ve en Luche y Luche.

-Cuatrero y capataz o estanciero, en Cuatrero

-Gaucho y poderoso en Orejano

-Los estudiantes y las milicias, y la policía, en Violeta Parra

-El “pueblo andino” y el “imperio” y la Alianza para el Progreso (como instrumento imperialista de EEUU en su política exterior hacia América Latina), aparece en El Cóndor Vuelve

Violeta Parra, las de Víctor Jara o las de Patricio Manns, populares en las peñas del período), se le agrega la milicia ya entrados los setenta. Pero donde más se encuentra la expresión de ese nosotros guerrillero en contraposición a los intereses extranjeros o militares es en el espectro político peronista⁶³, en cuyas canciones aparecen además la organización social y política y la figura del pueblo como ese “nosotros”, frente a las élites dominantes, quienes saquean y destruyen el país, la oligarquía (nacional e internacional).

En ambos espectros políticos igualmente se nomina un enemigo interno como antagonista. En el caso peronista es reiterada la denuncia hacia el traidor. Y en la izquierda, aparece el capataz (que se ocupa de manera vigilante y coercitiva de que los trabajos del campo estén bien hechos y al modo en que el dueño quiera). Son sujetos cuasi- semejantes, sujetos que deberían pertenecer a ese “nosotros” pero son parte del bloque de poder del enemigo.

En la configuración superpuesta y entrelazada de estos antagonismos, la sedimentación identitaria sugiere que el enemigo nominado a partir de las canciones de proyección folklórica del período es por un lado argentino, y es el estanciero, el patrón, el rico, la policía y las fuerzas armadas, y también el traidor, y por otro lado es extranjero, quienes vienen y saquean el país, y los intereses imperialistas (sobre todo de EEUU en el marco de la Alianza Para el Progreso). Esto es lo que aparece como consenso en las peñas en Rosario, durante el período. La mayoría de las canciones no exponen antagonismos, alteridades, pues entre los Chalchalers, Falú y Dávalos, Leguizamón y Castilla o El Oveja Montoya, no son tantas las canciones que configuren algún enemigo. Incluso, en la generalidad del Folklore de telurismo comprometido casi nunca aparece una figura culpable de alguna penumbra, y las peñas se llenaban de zambas y chacareras nostálgicas y amorosas, que en su mayoría contribuían a la generación de un ambiente de jolgorio. Pero casi siempre, en algún momento de la noche, y no solamente en confianza, con la puerta cerrada, se hacían presente las opresiones y las culpas, cantándose a los gritos de manera generalizada.

⁶³-La organización (social, política, artística) como lo propio, el semejante, y las élites dominantes, quienes destruyeron el país, como el antagonista, lo que aparece en “Informe de la Situación” y “El Inglés”.

-El pueblo (peronista) y el traidor, el enemigo interno, las burocracias conciliadoras, los que negocian, aparecen en “Hasta la toma del Poder”, “Pueblo Peronista” y “El Inglés”.

-El pueblo (en armas, montonero) y la oligarquía, la dictadura, los monopolios extranjeros, en el Inglés, Cantata Montonera y Guarden la Luna

-El pueblo y las fuerzas armadas, como en “Para el Pueblo”.

-Los Hombres que quieren a la tierra y los que de afuera vienen y la saquean, dice El Inglés.

4. Capítulo III: La Representación Alrededor del Folklore y las Peñas. La Frontera Interna.

“No se escribía acerca de una lucha, se luchaba en la escritura (...) el arte, la novela, la poesía, la pintura, el teatro, el testimonio eran armas que reenviaban en todo caso a un ascetismo intelectual y a una visión unitaria del mundo (...) No había otra conversación político-cultural sobre las cosas que el estado del mundo socialmente injusto (...) fue una confección del sentido que se anticipaba al sentido. La lengua del arte debía ser la lengua de la revolución (Casullo; 2007: 305).

No obstante el aporte que se realiza en este apartado no contiene la totalidad de las entradas analíticas que hacen a la concepción de una frontera interna de la identidad política⁶⁴, aquí se propone una contribución significativa. En este capítulo trataremos dos cuestiones: de qué forma la peña folklórica puede ser leída como un ritual en el cual se pueden evidenciar algunos rastros de la dimensión de la representación que estamos pensando, y los elementos de las canciones populares que hacen a la ideología política de esta subjetividad juvenil que aquí se analiza. Nuevamente serán utilizadas las entrevistas realizadas y las canciones populares del período.

Como generalidad, retomamos la introducción cuando decimos que los artistas del período, y en particular los músicos cantautores o intérpretes de la música popular folklórica, se nutrieron de los debates intelectuales y las disputas militantes. Es una muestra de esto la aparición del Nuevo Cancionero y las primeras composiciones del Folklore de interpretación social en el que se priorizó muchas veces una estética que no contemplaba el entendimiento de sectores populares de clases bajas sino la emoción del conjunto de las clases medias y particularmente del campo cultural de la izquierda.

Los sesenta son años de una creciente perspectiva nacionalista. De allí la insistencia en las virtudes y capacidades de los argentinos en diversos campos del saber y de las artes”, en un afán de “protagonismo autóctono” (Terán; 2013: 123). Esto se articula en el Folklore de telurismo comprometido, a partir del fenómeno de nominación de “lo nuestro”, de la reivindicación de las formas tradicionales de la nación, pero a su vez en el paso hacia el Folklore de interpelación social, en que el nacionalismo aparece en las canciones que conforman el cuasi-decálogo de los sesenta y setenta.

Pero el Folklore de interpelación social finaliza los sesenta como la forma de proyección folklórica más popular del país, y aflora aún más en los años setenta, que reúnen políticas y estetizaciones múltiples de viejas y nuevas configuraciones colectivas. Sin el conjunto de los discursos que hacen al “pensamiento” de los sesenta⁶⁵ habría sido imposible que aparezca un Folklore como este, que politizaba la escena de la música, y como veremos luego (como en el

⁶⁴Una de las más trabajadas por Aboy Carlés (2001) que sin embargo quedará afuera de este trabajo es la noción de un liderazgo político en la configuración de la dimensión de la representación.

⁶⁵En referencia al entorno de la facultad de filosofía y letras, revistas como Contorno, los pensamientos y las discusiones llevadas adelante por Masotta, Rozitchner y Sebrelí; Cuestiones de Filosofía; Pasado y Presente, y las lecturas de los “gramscianos argentinos”, Carlos Astrada y Juan Carlos Portantiero; Primera Plana y los escritos de Pichon-Rivière; Imago Mundi y los escritos de José Luis Romero, David e Ismael Viñas y Halperín Donghi; Sur, y su pérdida de hegemonía, algunas lecturas de Borges y Sábato; la Revista de la Universidad de Buenos Aires, en que se señala al empirismo lógico y la lógica matemática como “el rasgo más notable del fin de la década del ‘50” (2013: 113); los libros de Hernández Arregui como Imperialismo y Cultura o ¿Qué es el Ser Nacional?, de Abelardo Ramos como Revolución y Contrarrevolución en la Argentina, de Jauretche, de Martínez Estrada, de Eliseo Verón, así como los libros que llegaban de Europa entre el sartrismo y el primer estructuralismo; la teoría de la modernización y a Gino Germani, y el paso en el campo intelectual a la teoría de la dependencia, las vanguardias estéticas en la experiencia de la revista el Grillo de Papel, y el Instituto Di Tella en paralelo a la renovación universitaria.

ejemplo de la Cantata Montoneros), a veces musicalizaba la escena política en una suerte de panfleto necesario para amplificar la voz que componía el discurso.

4.1.Representación y Peñas

La emancipación es una manera de vivir la desigualdad según el modo de la igualdad. (...) la emancipación no es el producto del proceso normal de la dominación, ni un fenómeno que se desarrolla al extremo, al borde del precipicio. Es un fenómeno que se desarrolla en los espacios intersticiales: los espacios del tiempo dividido y los de las fronteras inciertas entre los modos de vida y las culturas. (Ranciere; 2010: 11/2/3).

Aquí analizamos el espacio de la peña como ritual, porque como tal, funciona como espacio de constitución de esta frontera interna de la identidad política juvenil. Primero es necesario definir al ritual teóricamente. Álvarez Muro (2007), considera a los rituales como “prácticas sociales simbólicas que tienen por objeto recrear a la comunidad, reuniéndola en la celebración de un acontecimiento. El rito revive la cohesión del grupo y por lo tanto también contribuye a la construcción de su identidad”. Según la autora, los rituales aparecen como un puente entre el individuo y la sociedad que permite la comunicación. Aquí pensamos al ritual como representaciones colectivas que expresan realidades colectivas. Los ritos son maneras de actuar que surgen en la reunión de un grupo y que mantienen o rehacen ciertas situaciones mentales de ese grupo (Durkheim; 2001: 8). En Durkheim, el rito es concebido como un recurso cohesionador y transmisor de valores sociales a través de un estado de efervescencia colectiva (Lorente Fernández; 2008). Como ya dijimos en el primer capítulo, la peña es un ritual en tanto es un espacio donde un conjunto de códigos repetidos en el tiempo van formando una manera de percibirse como peñero o peñera, y como ámbito de un ritual, aparece como un espacio-tiempo por fuera de lo cotidiano.

4.1.1.Cuestiones Formales de la Peña: Descripción, Estética y Modus Operandi

Un dato no menor, es la existencia de “dos momentos” de la peña: “a las ocho y media de la noche abrimos las puertas. A las diez ya estaba llena y no había más lugar⁶⁶. La peña funcionaba con las puertas abiertas hasta las 2 o 3 de la mañana, cuando cerraba la puerta. Y ahí empezaba la peña “real”. Durante la parte abierta a todo el mundo, se cantaba en escenario y con micrófono para desalentar a los cantores “berreta”, porque había que tener una “buena impresión” (J.L. Tórres, comunicación personal, diciembre de 2023). Y la reunión más importante se daba cuando se cerraba la parte “oficial”, y nos quedábamos hasta tipo 4, 5 de la mañana, era la parte más linda, y ahí pasaron muchos cantores muy buenos⁶⁷. Las peñas fueron espacios básicamente juveniles (había “de todo”, entre 20 y 30 años).

Tras la pregunta sobre la descripción estética del evento, se respondió que “a las peñas en general ibas bien vestido pero por la costumbre de la época, no por otra cosa” (J.L. Tórres, comunicación personal, diciembre de 2023). Esta caracterización tiene que ver con el período de los sesenta. Al llegar los momentos de mayor politización del espacio (y esto no es un punto de acuerdo entre distintos peñeros), Enrique Llopis, reconocido cantautor del período y peñero, señala que la vestimenta que cualquier participante de la peña solía usar era toda negra. Esto

⁶⁶Según Mónica Biloni “en aquella época a las 10 de la noche los boliches estaban todos llenos”

⁶⁷Generalmente, lo político sucedía cuando se cerraba el local, y se estaba más en confianza. A veces sí, a veces no. José Luis recuerda una persona que en las peñas cantaba con la pistola arriba de la mesa”.

tenía, según el entrevistado, un sentido similar al que Sarmiento le otorgaba a la utilización del guardapolvo, el sentido de la publicidad del espacio. Si en la escuela no importan las clases pues allí nos vestimos iguales, en la peña no importa lo que uno es afuera pues adentro nos vestimos iguales.

Al ser lugares de espectáculo folklórico, se iba a escuchar, a cantar (como había muy buenos cantores mucha gente solo escuchaba, aunque se dice que usualmente todos los participantes se animaban), “conocer chicas” (y chicos, era muy común salir con amigos “y ver si podía pasar algo”⁶⁸), y sobre todo divertirse, pasarla bien, con amigos. Tomar “unos vinos” era obligatorio (Biloni en su entrevista señala que se tomaba un vino casi siempre malo, en un pingüino, nunca cerveza, tal vez algún trago), como comer unas (“ricas”) empanadas⁶⁹, mientras se charlaba con la gente y se contaban y escuchaban anécdotas. En otra entrevista, el recuerdo es de un buen vino en damajuana.

El espacio de la peña solía estar lleno de símbolos, usualmente patrios. Como señalan Bravo Chiappe y González Farfán, este decorado que suele evocar diferentes rincones del territorio (casi siempre conservando la sobriedad) crean una “atmósfera ideal que permita a la música calar más hondo en el público” (2009: 17-8). Los símbolos son elementos cohesivos de la identidad. En el caso particular rosarino, este decorado consistía en cuadros de caudillos, alguna caja vidalera, algún sable cruzado, un bombo, las paredes pintadas donde se veía un rancho o alguna guitarra, alguna guampa de vaca, y tal vez alguna que otra cosa de vestimenta de indígena, y todo esto marcaba el tono de lo que sería el evento nocturno.

4.1.2. Cuestiones Subjetivas de la Peña: Disipación de la Distinción Social

Ranciere (2010) expresa que hay un tiempo “normal” que es el impuesto por quien domina. Se imponen ritmos, “escansiones del tiempo” (es decir la forma de medirlo), plazos. Quien domina se empeña en homogeneizar todos los tiempos en un solo proceso y bajo una misma dominación general, sometiendo a cualquiera a la experiencia de un tiempo fragmentado, de un tiempo escandido por las aceleraciones, los retardos y los vacíos determinados por el sistema. Pero existe la posibilidad de emancipación, a partir de la reapropiación de esta fragmentación del tiempo para crear formas de subjetividad que vivan otro ritmo que el del sistema. La emancipación está en la interrupción de este tiempo *chronos*, en la detención de las máquinas que hacen funcionar el tiempo. El autor francés señala que estos “momentos” no son solamente instantes efímeros de interrupción de un flujo temporal que luego vuelve a normalizarse. Son también “mutaciones efectivas del paisaje de lo visible, de lo decible y de lo pensable, transformaciones del mundo de los posibles” (Ranciere; 2010: 9).

Esto resulta esencial en el análisis de la peña como espacio de constitución de una frontera interna de la identidad juvenil del período, pues como todo ritual, el acontecimiento de la peña ponía en pausa el resto de la vida. La peña puede ser analizada como Habermas analiza los salones en la Francia pre-revolucionaria. El espacio público habermasiano es un espacio de discusión y crítica sustraído de la influencia del Estado en donde los flujos de comunicación quedan filtrados y condensados en opiniones públicas en torno a un tema

⁶⁸“Yo era cupido en las peñas” se ha jactado reiteradas veces Rubén D’assoro en su entrevista.

⁶⁹Todas las empanadas se hacían en las peñas. Había viejas empanaderas, una cocinera que se ocupaba a la tardecita de cocinar el relleno, estirar la masa y repulgarlas: cuando el mozo les pedía empanadas, recién se freían. Desde la mesa se escuchaba el crepitar del aceite en la sartén de la cocina y al minuto traía el mozo las empanadas calientes y un pingüino de tinto para acompañarlas bajo esa luna que junto a un par de farolas alumbraban el patio”.

específico (Habermas; 1992: 335), es un espacio donde las diferencias de status se evaporan, lo que permite la aparición de una nueva subjetividad.

José Luis Torres en su entrevista cuenta que en las peñas conoció “amigos que al salir por la puerta perdían su identidad, no se preguntaba quién era, ni donde trabajaba o si estaba casado, eran amigos nuestros y nos unía el gusto por compartir una noche de canciones y amistades forjadas al calorcito de nuestra música”. Afuera, “la calle estaba dura, mucho milico, mucho cuartito azul y los rumores asustaban. Pero allí adentro era otro mundo. Incluso había un compañero homosexual al que se lo respetaba en la peña, cosa que en aquella época no sucedía en otros espacios. Fue asesinado posteriormente en el contexto de violencia. A su vez, no había drogas en las peñas, sí las había afuera” (J.L. Torres, comunicación personal, diciembre de 2023).

En el mismo orden, en una época de intenso machismo, había una igualdad radical en el hecho artístico. Hombres y mujeres tenían el mismo derecho a subir al escenario, a agarrar la guitarra y cantar, a participar de la peña⁷⁰.

Esta exposición da cuenta de la igualdad de todos con todos que se percibía en el ritual de la peña. Esto es importante porque además, el origen de las personas que participaban del ritual fue siempre heterogéneo: “las peñas de Rosario tenían mucho que ver con lo que generó el movimiento musical de esta ciudad porque se cruzaban distintos cantores, distintas tonadas en el canto, había santiagueños, correntinos, misioneros, tucumanos, todos estudiantes, y ahí nos mezclamos todos. Esta mezcla nos ampliaba las miradas”, dice José Luis⁷¹. Ruben agrega que “en la peña se producía una ósmosis cultural”. Y a esta igualdad que se generaba, era social y de status. Otra muestra de esto es la idea de que la audiencia acordaba de manera participativa quién canta o expone a continuación, en base a un criterio específico, sin ningún participante con más influencia que otro, ni siquiera el dueño del espacio: “Los concurrentes iban a cantar, a nadie se le ocurría ponerse a bailar cuando alguien cantaba. Hubiera sido una afrenta para el cantor y una falta de respeto. Había códigos de peña y se respetaban: cuando alguien canta, se lo escucha. Si tiene aceptación y lo aplauden sigue cantando, si es mediocre (y el cantor percibe la aceptación o no) pasa la guitarra y otro cantor busca la aprobación del público” (Facebook; José Luis Torres: 19/4/21).

Como ya se ha afirmado en el primer capítulo, hay dos momentos en que se puede analizar el ritual de la peña. Al primero, el de los sesenta hasta los fines de la década, en las entrevistas se asocian palabras como escucha y canto, amistad, diversión, socialización, masividad. El segundo, se asocia a palabras como solidaridad, comunitarismo, apertura, lucha. La conformación ideológica en la peña entonces tiene dos momentos, que al igual que en la generalidad del período, se solapan, complementan y completan. Lo que se dice sobre las canciones en la peña es a su vez muy importante, pues la música popular no sólo expresa sentido a través del sonido, las letras y las interpretaciones, sino también a través de lo que se dice acerca de ella: “es evidente que las palabras acerca de la música (no solo la descripción analítica sino la respuesta crítica, el comentario periodístico e incluso la conversación casual) afectan su significado” (Middleton; 1990: 221).

⁷⁰Aunque cabe aclarar que en las entrevistas siempre se han nombrado a “las panaderas”, en femenino, lo que da cuenta de que quienes cocinaban eran las mujeres.

⁷¹“por ejemplo cantábamos y nombrábamos el mishtol, nunca en mi vida lo habíamos visto y preguntaba “Che, ¿qué es un mishtol?”, cantábamos algo que nos gustaba y no sabíamos que era, todo esto era traído por estos muchachos provincianos” (Facebook; José Luis Torres: 10/5/21). Rubén comentó al respecto, “siempre tuve la tendencia de tener un diccionario al lado cuando escuchaba una canción”.

4.2. Ideologías

“El Congreso Cultural de La Habana, reunido en 1968, definió las funciones que se esperan de los intelectuales en la perspectiva revolucionaria: el intelectual puede servir a la lucha revolucionaria desde diversos frentes: proporcionando la ideología de las clases revolucionarias, participando en la lucha ideológica, conquistando la naturaleza en beneficio del pueblo mediante la ciencia y la técnica, creando y divulgando obras artísticas y literarias y, llegando el caso, comprometiéndose directamente en la lucha armada” (Ansaldi y Funes; 1998: 20).

Ya se ha señalado que en la constitución del elemento representativo de la identidad política es de suma importancia el elemento ideológico político. Podemos decir que la peña funcionó como trinchera institucional, en que se trató de articular una ideología contrahegemónica. Para Gramsci, la hegemonía construye “un consenso activo alrededor de los valores e intereses de las clases y grupos dominantes, que son internalizados como propios por el resto de la sociedad, deviniendo “sentido común” y principio articulador general” (Portantiero; 2019: 20). Pero hay instituciones de la sociedad civil que cumplen un rol como “trincheras” donde se disputan sentidos, “y a través de las que se difunden un conjunto de ideas, pautas de comportamiento y expectativas que contribuyen a sostener y apuntalar –o bien a erosionar e impugnar– un entramado de relaciones de dominación” (Portantiero; 2019: 20). La peña puede ser considerada una de estas trincheras, que a pesar de no haber sido maniobrada por actores partidarios, sin embargo en ella se insertaron elementos contrahegemónicos que perfilaron la constitución de una ideología particular.

En el marco de la peña como espacio ritual, se dieron una serie de actos que no son una confirmación de la ideología dominante, sino que la ponen en tela de juicio, actos que constituyen una subjetividad contrahegemónica, en este caso juvenil.

La articulación ideológica en el campo del Folklore fue muy potente, pues “en todo campo hay ciertas instancias que tienen ese poder de seleccionar, de elegir, de reconocer y hasta de consagrar” (Dupey; 2008: 104). En el Folklore, además de revistas especializadas, audiciones de radio y TV y los festivales como Cosquín, esas instancias de consagración se daban en las peñas.

Por un lado es importante decir que como toda identidad, la que aquí se formula parte de un campo parcialmente objetivado. Resulta de las expresiones de los militantes el recuerdo de que la canción folklórica reafirmaba sus convicciones previas. Al parecer, el gran abanico de oferta en la canción militante, posibilitaba que cada formación identitaria militante anterior al fenómeno del boom del Folklore pudiera tener su continuidad en el género, explorando una narrativa acorde a su ideología. Quienes consideraban al Folklore de telurismo comprometido como la traducción de las verdades ocultas del país, vieron en su narrativa los fundamentos de una sedimentación de este sentido de lo real. Quienes creían previamente en que la verdad de nuestra nación era caracterizada por la opresión de clase, por el sentido peronista o por la defensa de la soberanía nacional, encontraron a su vez el fundamento del crecimiento de esta creencia en alguna forma del Folklore de interpelación social.

Dice Middleton que las canciones populares “producen orientaciones hacia la realidad”, aunque éstas estén ligadas a presupuestos y convenciones generadas socialmente. Al mismo

tiempo, la música es un juego de lenguaje, gobernado por las particularidades de sus propias reglas de construcción. Por lo tanto, la cuestión no es tanto de “adecuación a” (una realidad preexistente) sino “adecuación como” (una parte de la realidad), productora de conocimientos útiles y prácticas efectivas (1990: 254).

Por un lado la función connotativa de la música opera de manera obvia en algunos tipos de letras que apelan muy directamente, como en la mayoría de las canciones del Folklore de interpelación social⁷², pero por otro lado, esta función también puede ser asociada con ritmos “imperativos”, que ponen los cuerpos a moverse de maneras específicas (como son los géneros representativos de cada provincia) y, en un sentido general, con mecanismos de identificación en los que la autoimagen de las escuchas se constituye dentro de la música. En este nivel general, la función connotativa de la música puede ser vista como la función de interpelación a través de la cual los sujetos que escuchan son ubicados en posiciones particulares como destinatarios de la apelación en juego” (Middleton; 1990: 242). Un mismo tipo de música tiene la posibilidad de interpelar a actores sociales muy distintos, porque sus múltiples códigos (algunos musicales y otros no, como los teatrales, de danza o lingüísticos), lejos de reforzarse el uno al otro, muchas veces pueden ser altamente contradictorios (Vila; 1999: 22).

El placer musical no deriva de la fantasía sino que se experimenta directamente: la música nos da una experiencia real (lo representado) de lo que podría ser el ideal (lo representable) (Frith; 1996: 123). La actuación o representación musical, es parte de aquellas prácticas culturales privilegiadas que, condensando significaciones básicas, construyen identidades a través de la producción del efecto imaginario de tener una identidad esencial inscrita en el cuerpo (Vila; 1999: 35). La performatividad musical estaría entre aquellos tipos de discurso que, a través de un proceso de repetición y de su inscripción en el cuerpo, tiene la capacidad de producir lo que nombra. Las prácticas musicales construyen una identidad anclada en el cuerpo, a través de las diferentes alianzas que establecemos entre nuestras diversas e imaginarias identidades narrativizadas y las imaginarias identidades esenciales que diferentes prácticas musicales materializan (Vila; 1999: 35).

Expuesto este marco a partir del cual es pensado este apartado acerca de la ideología, sólo queda decir que la manera en que este trabajo reconstruye la formulación de una ideología que es parte de la composición de esta identidad política juvenil, es nuevamente el análisis de las canciones de las peñas recordadas en las entrevistas y además, de algunas de cuya popularidad en el período y el ámbito podemos dar cuenta a partir de las lecturas hechas para esta ocasión.

4.2.1. Ideología Política Juvenil: Encuentro Entre los Peronismos y las Izquierdas

Nos detendremos ahora en la formulación de una ideología política en el marco de la peña rosarina. Cabe aclarar que las canciones que serán expuestas a continuación no son todas las canciones que se escuchaban e interpretaban en la peña. Estas son las que contribuyen a la manifestación y articulación de una identidad política juvenil que pensaba que el futuro era revolucionario y estaba dispuesta muchas veces a hacer sacrificios, reivindicaba el americanismo y el antiimperialismo, anhelaba la liberación nacional y denunciaba las

⁷²En el Folklore se filtra la idea de un futuro socialista cercano, y de una denuncia de la injusticia del sistema capitalista. La noche de los bastones largos aplastó todo, y de allí fluyó la lucha para otro lado. Si no se puede hacer manifestaciones políticas, cantamos “donde cayó Camilo nació una cruz” (Entrevista a Biloni, participante de peñas durante el período).

desigualdades⁷³.

En principio hay una gran identificación, sobre todo en el marco de las izquierdas pero también en las tendencias peronistas⁷⁴, con el sentimiento americanista. La idea de una América Latina Unida, en lo cultural primero, y social y políticamente luego. “Canción con Todos” (Isella y Tejada Gómez)⁷⁵ es el principal y más popular ejemplo de esta bancada americanista, pero hay un amplísimo conjunto de canciones que van en esta dirección, como pueden ser “América Joven” (I⁷⁶, II⁷⁷ y III⁷⁸), “Los Pueblos Americanos”⁷⁹ (de Violeta Parra, popularizada por Mercedes Sosa), “Patria Dividida”⁸⁰ (Isella, sobre un poema de Neruda), “Canto al Sueño Americano”⁸¹ (Falú y Dávalos) y “Soldado de tu rebelión”⁸² (Víctor Heredia). “El Cóndor vuelve” (Isella y Tejada Gómez) como obra en su conjunto, contribuye a un recorrido americanista explícito: “digo que este mensaje debe saberlo América (... y para ello) golpeo esta guitarra elemental: América (...) para que desde lo hombre continental subamos (...) a desatar las manos de América Nativa”⁸³.

Seguindo, el cancionero del período permite pensar al futuro revolucionario como probable, cercano y cierto, y por lo tanto un conjunto de canciones contienen mensajes sobre la esperanza que contiene la espera del suceso. Son canciones que presentan fe social o política en el sentido de trazar un horizonte y asegurar su logro⁸⁴: “Zamba de los Humildes”⁸⁵, “Guitarra de Medianoche”⁸⁶ (Guarany), “La Litoraleña”⁸⁷ (Guarany), “Coplera del Viento”⁸⁸ (Matus y

⁷³No es poco importante para este análisis que el marxismo se haya impregnado mucho más allá de los sectores intelectuales, y avanzara sobre un amplio conjunto de la juventud, que de manera crítica, impuso los tópicos de “antiimperialismo, latinoamericanismo, reformismo, revolución, socialismo y apelación a la violencia armada como instrumento de liberación” (Ansaldi y Funes; 1998: 26). Con la ampliación sectorial, muchas militancias comenzaron a darse por fuera de los partidos que buscaban alojar las demandas. La categoría que se fue perfilando como una con posibilidades de explicar la historia nacional fue la de antiimperialismo, y perfilado esta vez hacia el antinorteamericanismo. Se convirtió así en “una idea-fuerza, y la apelación a los designios imperiales sirvió como funcional fundamentación para explicar todos los males latinoamericanos” (Terán; 2013: 171).

⁷⁴La lectura del “Mensaje Ambiental a los Pueblos del Mundo” y de “La Hora de los pueblos” de Perón, pueden ayudar a comprender la americanización del movimiento durante el período.

⁷⁵“Siento al caminar toda la piel de América en mi piel, y anda en mi sangre un río que libera en mi voz su caudal. Todas las voces todas, todas las manos todas, Toda la sangre puede ser canción en el viento, Canta conmigo, canta, hermano americano, Libera tu esperanza con un grito en la voz”

⁷⁶sangre y canción, salgo a buscar/el rostro de la esperanza:/caminaré bajo el sol continental/hacia el hombre, la tierra y el pan.

⁷⁷Ando siguiéndome el rastro/por el aroma del alba./soy la memoria del trigo/dormido abajo del mapa

⁷⁸Tiempo de América joven./patria de todas las patrias

⁷⁹Mi vida, los pueblos americanos,/mi vida, se sienten acongojados,/Mi vida, porque los gobernadores,/mi vida, los tienen tan separados.

⁸⁰“Yo no quiero la patria dividida, sobre siete cuchillos desangrada, quiero la luz de Chile enarbolada, sobre la nueva casa construida. Yo me quedo a cantar con los obreros en esta nueva historia y geografía”

⁸¹Despierta, juventud americana:/realiza la unidad continental;/rompiendo las fronteras provincianas,/herencia del sistema colonial

⁸²Soldado de tu rebelión,/hijo de americanos soy./Dulce fruta madura,/madre morena de mi lagar,/entre las colgaderas/vendrá cantando tu libertad.

⁸³Y Continúa “Los soles de este siglo han visto el estallido potente de los pueblos, el galope insurgente de Emiliano Zapata y Pancho Villa en México, Colombia, Guatemala, Uruguay, Argentina, Brasil, Panamá, Bolivia, han permanecido velando las armas del Tupac Amaru, y en los últimos soles de estos años, Cuba amaneció territorio libre de América. Por mano de su gente y en la dirección de sus vientos... comienza a amanecer en Perú y Chile, aquí en la Argentina tierra, bajo el último sol de marzo, el pueblo rescató la soberanía popular, por todos los rumbos de la brújula, está volviendo el cóndor”

⁸⁴Quienes más canciones de este estilo realizaron fueron los artista del Movimiento Nuevo Cancionero, que siempre hablaban de la espera y la esperanza, con una certeza del futuro que sólo deja como incógnita el tiempo en que se logrará, mas no su resultado. El pueblo tiene el destino en sí mismo y la canción puede servir, escasamente, para entretenerlo (o despertarlo).

⁸⁵Zambita para que canten/Los humildes de mi pago/Si hay que esperar la esperanza/Más vale esperar cantando

⁸⁶influenciado por Guevara, Guarany realizó metáforas a la revolución inminente diciendo “andaré en la huella siguiendo una estrella, que aunque esté muy alta yo sé que un día la he de alcanzar”.

⁸⁷Tus ranchitos dormidos,/yo sé que un día despertarán.

⁸⁸Ando cantándole al viento/Y no solo por cantar/Del mismo modo que el viento/No anda por andar nomás/Yo soy sangre en movimiento/Y él es paisaje que va, va, va (...) Si la piedra es viento quieto/Que ha olvidado en la arena/Los muros son sólo viento/Que el viento se llevará

Tejada Gómez), “La Cancionera”⁸⁹ (Cafrune), “Hermano Dame tu Mano”⁹⁰ (Jorge Sosa), “Zamba del Riego”⁹¹ (Matus y Tejada Gómez), “Hasta la Victoria”⁹² (Sampayo), “Zamba del Nuevo Día”⁹³ (Tejada Gómez, Cardozo Ocampo), “Cuando Tenga La Tierra”⁹⁴ (Toro y Petrocelli), “Zamba para no morir”⁹⁵ (Ambrós y Lima Quintana)⁹⁶, “Habitante”⁹⁷ (Contracanto), “Dulce Madera Cantora”⁹⁸ (Heredia), “Campesino has de traer el Sol” (Heredia)⁹⁹ o “Montoneros”¹⁰⁰ (Huerque Mapu y Casullo) son todas canciones reconocidas por su visión acerca de la revolución.

Por otro lado, hay un conjunto de canciones que lo que articulaban era la reinterpretación social o una denuncia social. Algunas ya han sido utilizadas en el capítulo sobre la dimensión de la alteridad, como “El Arriero”, “Las Preguntitas Sobre Dios” (de Yupanqui), o “Tabacalera”¹⁰¹ (Perdiguero y Falú).

Hay tres muy populares en las peñas que con el tiempo se transformaron en clásicos, que refieren a hechos concretos, que son “Canto A Rosario” (Falú, popularizada por Los Fronterizos), que más allá de no nombrar los eventos explícitamente, tiene que ver con los Rosarizos)¹⁰², “Tiempo de Mayo” (Leguizamón y Tejada Gómez, acerca de los primer

⁸⁹Sale el vino a buscar/su duende popular./cuando fecunda el pueblo/su sangre nueva de vida y paz, (...) Mi canción ya no hay sol,/va la rosa de los vientos/para que la entonen/los del Este y los sureños/que en el vino suenen/los cuyanos y norteños.

⁹⁰Métale a la marcha, métale al tambor/Métale que viene la revolución

⁹¹Por el Guaymallén, el duende del agua va/Llevando una flor de greda y de sol/Que despertará en el riego/La voz vegetal del huarpe que está/Dormido en su paz mineral

⁹²Yo soy ramon/Aquel que rompe las cadenas/Buril, solar/La fe que enciende las hogueras/Clamor fundamental/La voz de la justicia/El que a la suave brisa/Lo torna en vendaval

⁹³Subió el alba con un pañuelo, el amanecer, y en la zamba del tiempo nuevo comenzó a crecer. Es hermoso de ver cómo crece el trigo, ondulando en la inmensidad, limpio y alto como un pañuelo de amor y de paz”

⁹⁴“Cuando Tenga la tierra sembraré las palabras que mi padre Martín Fierro puso al viento. (...) y por fin te veré campesino, dueño de mirar la noche en que nos acostamos para hacer los hijos (...) y saldré a pasear con los árboles y el silencio, y los hombres... y los hombres (y las mujeres) conmigo”

⁹⁵“Luego, el hacha se puso a golpear, verse caer, solo rodar, pero el árbol reverdecerá, nuevo”

⁹⁶Enrique Llopis señala que mucha gente la conocía como “la zamba del Che”, porque era la canción que Ernesto Guevara tenía siempre a flor de labios (2010: 23). El vínculo del Che Guevara con el Folklore argentino era bastante fuerte. A propósito, tuvo un encuentro con Ramón Ayala en Cuba en 1962: “Un día me avisan que Ernesto Guevara quería saludarme especialmente. Había personas del Partido Comunista, peronistas, radicales, personas de todo el abanico del pensamiento popular. Yo era un muchacho y no estaba consustanciado aún con la presencia del Che como prócer. Y me dice el Che: “Ramón Ayala, yo he cantado tu canción en los fogones de la Sierra Maestra”. ¿Sí comandante? Qué alegría. Es demasiado honor para mí. ¿Y cuál canción? “Teníamos dos, “El Cosechero”, y “El Mensú”. Pero como “El Mensú” tiene más elementos revolucionarios, es más frontal, optamos por esa. Y yo la cantaba en los fogones”. Nunca fui un guerrillero ni un apasionado de la guerrilla, pero siempre tuve la idea de que el hombre debía vivir bien, tener un trabajo digno, un estado de conciencia. Amo la guitarra y amo al pueblo y no concibo que Dios pueda ser tan cruel de crear una criatura para la prisión y el sufrimiento” (facebook; José Luis Torres: 8/7/21). El Mensú es la canción consagratoria de Ramón Ayala: Río, viejo río que bajando vas/quiero ir contigo en busca de hermandad/paz para mi tierra cada día más/roja con la sangre del pobre mensú.

⁹⁷“por los hijos de la tierra que irán hacia adelante”

⁹⁸Algunos piensan que el cuervo/solito deja su nido,/pero el muy cuervo se escapa/sólo cuando lo han herido./Que huele a sol el mañana/guitarrita americana.

⁹⁹Campesino has de traer el sol,/con el sonido de tu corazón./Campesino con tu voz darás/un golpe claro por la libertad.

¹⁰⁰vamos a hacer la patria peronista: montonera y socialista”

¹⁰¹“Amarga como el sabor de la planta del tabaco, así es mi vida patrón, pero la endulza mi canto (...) la tierra da maravillas, y aunque eche yo la semilla, tengo que fumar del peor”

¹⁰²La tradición obrera rosarina tiene un hito en el año 1969 que fue conocido como los rosarizos. En mayo de ese año las muertes de los estudiantes Adolfo Bello y Luis Norberto Blanco en una manifestación, dieron comienzo al “primer rosarizo”, con una marcha denominada “Marcha del Silencio” y un paro general decretado por la Delegación Rosario que produjeron varios enfrentamientos callejeros con la policía protagonizados sobre todo por los estudiantes. En agosto, una huelga ferroviaria fue el detonante de la huelga general en Rosario y las ciudades de su cordón industrial que se llevó adelante el 16 y 17 de septiembre. Pese al refuerzo de las fuerzas policiales a partir de lo sucedido en el Cordobazo, sin embargo la coordinación entre los sindicatos del centro y los obreros de las fábricas en la periferia, sobre todo en el norte y sur de la ciudad, es decir las zonas fabriles, logró que el paro se transforme en rebelión popular por algunos días, en una manifestación multisectorial de gran fuerza. Cuentan participantes que la mayoría de la población estaba involucrada y enfurecida. Fue un ataque con mucha crueldad y una represión feroz, que fue combatida con protección, solidaridad y apoyo de la mayor parte de la población rosarina. Canto a Rosario habla del tema: “Sos el baluarte de las razas industriales/que aquí vinieron a construir su libertad/Miras el alba metalúrgica del río/Color de puma que en su cuerpo aluvional/Trae diluidos en la nieve y el rocío/Horizontes sumergidos de tu fuente mineral/Rosa crispada, siderúrgica y obrera/En que amanece la conciencia del país/Llevan los barcos en su entraña la pradera/En la sonrisa proletaria del maíz/Toma esta espiga que te ofrece el canto mío/Guarda en tu pueblo laborioso mi canción/Que si me duele tu costero pobrerío/Tanto cantarle a tu río, siento verde el corazón

Cordobazo y Rosariazo)¹⁰³, y “Fuego en Animaná” (Isella y Tejada Gómez, acerca del “Animanazo”, una toma de una Bodega en Animaná, cerca de Salta, buscando su expropiación a partir del incumplimiento de pagos de sueldo a sus trabajadores, lo que escaló hacia la organización del conjunto de los habitantes del pueblo)¹⁰⁴.

Otras canciones que entran en esta inmensa categoría son “Chacarera del Expediente”¹⁰⁵ (Leguizamón), “Tata Juancho”¹⁰⁶ (Rodríguez Castillos, popularizada por Los Trovadores), “Se acuerda Doña Maclovía”¹⁰⁷ (Di Fulvio y Benarós), “Por Qué Grito”¹⁰⁸, “Yo soy el dueño de todo”¹⁰⁹ y “No te Cases con Minero”¹¹⁰ (las tres de Guarany), y “Yo soy de aquel pago pobre”¹¹¹ (Di Fulvio) .

Ya hemos hablado de que para esta identidad política juvenil la revolución se encontraba a la vuelta de la esquina. De alguna manera, tengan las canciones sesgos de izquierda o peronistas, el sujeto político que en este período se conforma y articula está empapado de discursos acerca de la militancia y a partir del momento de la radicalización política también se hace presente una narrativa del combate¹¹². Un rasgo notable que se muestra en muchas canciones populares es lo que Molinero ha llamado el “pacifismo combatiente”, por el cual se encuentra una “doble justificación de la violencia, justificada o no según quien la ejecutara”. Una confrontación “con las guerras del imperialismo mas no con las de liberación nacional o guerrilleras” (2011: 241). Esto fue muy marcado en el período, y puede encontrarse en canciones que piensan lo nacional como otras que piensan desde una perspectiva más global o general. “La Tregua”¹¹³ (Patricio Manns, popularizada por Los

¹⁰³Que también alude al rosariazo, pero se concentra el Cordobazo, proponiendo además la posibilidad de continuidad: De mayo traigo este grito/Rebelde y desmesurado/Para despertar en junio/Las raíces de allá abajo./Si el año se pone arder/Es que ha comenzado el alba/Leña de patria mi pueblo/Ha vuelto a ser llamarada/Y es porque donde hubo fuego/La ceniza está preñada./En Córdoba el alabón/En Rosario la campana./Si mayo vuelve que vuelva/En la dirección del viento/Y que se haga conciencia/De mi pueblo en movimiento.

¹⁰⁴“Sepan los que no han sabido/Que no estoy de solo estar/Que estoy parada en el grito/Bagualero del pujay/Si yo me voy, conmigo irá/Todo lo que soy/Lejos de mi, lejos de aquí/Yo no sere yo/Dejenme estar,de solo estar/Viendo el sol volver/Yo quiero ver en mi país/El amanecer/Soy pa’durar, como el maíz, simple y cereal/Soy pa’durar, porque yo se pasar y pisar/Si es por saber de donde soy, soy de animaná”

¹⁰⁵“El pobre que nunca tiene ni un peso p’andar contento, no bien se “halla” una gallina que ya lo meten preso (...) Amalaya la justicia viditay los abogados, cuando la ley nace sorda no la compone ni el diablo”

¹⁰⁶“Le reclamaron la tierra y la tuvo que entregar, se fue muriendo despacio pa’ quedarse un poco más, tumbas del aires, los cuervos, le hicieron el funeral”

¹⁰⁷“Chacarera chacarera, toditos somos iguales, para unos los beneficios, y para muchos los males”

¹⁰⁸Vengo a gritar, vengo a gritar/aquello que otros callan/de amor y besos abundan los cantores!/yo traigo el grito herido de mi pueblo/no es culpa mía si no traigo flores!

¹⁰⁹Yo hago la silla y la mesa y no tengo onde sentarme, total, si ya no me queda ni el derecho de cansarme. Yo hago el palacio, y mis hijos duermen en ranchos de lata, soy martillo, hacha, tenaza, pinza, cuchara o azada, yo soy el dueño de todo pero nunca tengo nada ¡El día que yo me canse, van a arder las llamaradas!

¹¹⁰“No te cases con minero, su novia es la dinamita, que ella en un beso violento, cualquier día te lo quita (...) no te cases con minero, la silicosis lo ama y a dos metros bajo tierra, le está tendiendo la cama”

¹¹¹Yo soy de aquel pago pobre/De aquel pago y es verdad,/Donde se teje el silencio/Sin encontrarlo al telar.../Donde la suerte no llega/Ni siquiera pa’ golpear,/Porque esa es la vida de uno/Andar, sufrir y callar./Yo soy de aquel pago pobre/De aquel pago y es verdad,/Y en donde la vida alcanza/Apenitas pa’durar.../Donde se palea arena/Dende que empieza a clarear,/Sabiendo que pa’ la noche/No ha alcanzado ni pa’sudar.

¹¹²Para muchos “el valor de la propia vida se disolvía en otras máximas: ya sea la justicia social o el amor al prójimo. En este sentido, (...) la religiosidad y el militarismo habitaban progresivamente el espacio de la política, viviéndose como una verdadera cruzada. De esta manera, la revolución desarrollaba una dimensión trascendente, alejada de la vida y de la satisfacción terrenal, que elevaba la muerte a un plano superior, en una lógica similar a aquella recurrente en las religiones” (Cristiá 2008: 6).

¹¹³La guerra apesta inmundada alrededor/Mientras te escribo sobre mi fusil/Tal vez la ultima carta de amor/No quiero tu dolor no quiero tu dolor/Pero hoy lo presentí/La unica verdad no es el napalm/Ni es el fusil/Todo mi ser quiere escapar ante la cruel/Obligación de asesinar a quien jamás

Trovadores), “Las voces de los Pájaros de Hiroshima”¹¹⁴ (Guarany), “Si un hijo quieren de mí”¹¹⁵ (Ritro y Castillo) o en la obra “El Cóndor Vuelve”¹¹⁶ (Isella y Tejada Gómez), desde el internacionalismo, y “Argentino pa’ lo que gustes mandar”¹¹⁷ (Rimoldi Fraga) y “Unidos”¹¹⁸ (Valles y Figueroa Reyes) desde el nacionalismo.

Y esto va de la mano con otro punto importante de esta ideología, la “inmortalidad del combatiente”, que sustenta esa justificación moral de la violencia. Muchas canciones expresan una necesaria glorificación, cuasi religiosa, del que muere o se sacrifica en función de una causa popular: “Qué tristeza tendrán”¹¹⁹ (Guarany), “Milonga del fusilado”¹²⁰ (Yupanqui), “Romance de María Pueblo”¹²¹ (Paglia y Antonio Farías Gomez), “Plegaria a un Labrador”¹²² (Victor Jara, popularizada por Mercedes Sosa), “Ché Salvador”¹²³ (Isella y Mazo), “Y caen”¹²⁴ (Isella), “El Inglés”¹²⁵ (Gené), “Zamba para no Morir”¹²⁶ (Lima Quintana); “Por Una vida de canto”¹²⁷ (Contracanto), “Juan Pablo Maestre”¹²⁸ (Huerque Mapu y Casullo), “El Negro Sabino”¹²⁹ (Huerque Mapu y Casullo), Hasta La Victoria¹³⁰ (Sampayo), son todos ejemplos de esto.

Hacia los últimos años del período, la propuesta política revolucionaria o de acción explícita por la liberación como mandato y obligación militante, apareció como una constante de las canciones. Se dejaron de lado los otros temas para proponer sólo la función política como único destino y uso del canto. La invitación a la lucha por la revolución puede verse en

¹¹⁴ ¿Dónde están?/¿Quiénes, quiénes?/Los hombres/No sé/Mira, copos de ceniza, copos de ceniza/Han volado todos/¿A dónde, a dónde?/No sé/Construyamos un nido/Sí, un nido/¿Pero dónde?

¹¹⁵ Si quieren verme la luz que llevo adentro, hagan un canto de amor y el fuego empiezo. Si dura quieren la voz que adentro llevo, nieguen el grito de paz que está en el pueblo (...) Por esta sangre vengo a pelear, ésta es mi vida, siempre será, por esta furia me dicen mar, por mi ternuro un poco más”

¹¹⁶ “Los runas necesitan guerreros. Y está bien que los haya si es para defender al pueblo, la vida y la libertad. Está mal usarlos en sentido de dominar, conquistar, imperializar, pero bien si es para la liberación”.

¹¹⁷ “Éste es mi suelo, Argentina, cuna de la libertad (...) mi canto tiene esperanza, de llegar hasta el joven de mi pueblo que ama y vive en libertad (...) la consigna es hermanarse por defender la nación. Por eso es que te convoco, ante Dios Patria y Hogar, éste es tu hombro, Argentina, pa’ lo que gustes mandar”

¹¹⁸ “Que nos dejen a nuestra manera disfrutando esta tierra de paz, los que quieran beber sangre que se vayan a pelear, afuera. Aunque vengán rondando los cuervos seguiremos luchando hasta el fin, no me asustan con sus picos los que quieren confundir, al pueblo”.

¹¹⁹ “Por la larga avenida viene un pueblo de pájaros/Un ejército blanco, con fusiles de árboles/El quetzal general, coronel el zorzal/Y el pájaro campana, capitán de los pájaros/Trae la primavera en un mundo de canto/Trae la libertad y el amor de los pájaros

¹²⁰ “Y sepan que sólo muero/Si ustedes van aflojando/Porque el que murió peleando/Vive en cada compañero.

¹²¹ “Cuando hablaron de la huelga no tuvo miedo María. Si tiraron a matar, no pensaron en María. María, María Pueblo, que solita se moría. Alguna vez volverá a nacer por alegría...”

¹²² “Sopla como el viento la flor de la quebrada/limpia como el fuego el cañón de tu fusil,/hágase por fin tu libertad aquí en la tierra/danos tu fuerza y tu valor al combatir,

¹²³ “Un ché, de saco y chaleco, un revolucionario, que supo ir a la muerte, como quien descubre un sueño... Yo sé que estás peleando Ché Salvador eterno”

¹²⁴ “Los que llenan las calles boca abajo agujereados, curiosamente se levantan, toman la sonrisa, la rehacen, forman un pelotón interminable, gritan libertad, gritan pueblo américa coraje”

¹²⁵ “Porque el que murió peleando vive en cada compañero”

¹²⁶ “Mi razón no pide piedad, se dispone a partir. No me asusta la muerte ritual, solo dormir, verme borrar. Una historia me recordará, vivo”

¹²⁷ “Por una vida de canto/llevo en mi sombra tu sombra/y el sueño de los caídos/está en la voz que los nombra”

¹²⁸ “ffijate bien que este hombre/que me has matado no ha muerto”. Señala Sessa (2010) que en general “las letras de la Cantata (Montonera) expresan profusamente esta concepción, según la cual la existencia del militante continúa en otro plano después de su muerte física”.

¹²⁹ “A cuerpo y bala te vas confundiendo con el cielo de tu patria”; “Hemos salido a buscarte recogíendote con cariño, en pedazos de coraje que quedaron”

¹³⁰ “Que tiemble el verdugo opresor/El buitre insaciable del mal/Detrás de la muerte yo soy/Ramon, la victoria final.

“Montoneros” (Huerque Mapu y Casullo)¹³¹, “El Cóndor Vuelve”¹³² (Isella y Tejada Gómez), Si se calla el Cantor¹³³ o Luche y Luche¹³⁴ (Guarany).

Estas canciones estaban contribuyendo a la formulación de un sujeto que debía “jugársela”, como vemos en la entrevista a Rubén D’assoro: “Manejar la peña en esa época, si vos eras democrático, combativo, era dar el ejemplo, aplicarlo. Yo quería la autocrítica y el bienestar de toda la gente. La base de lo que yo manejé, fue mi militancia, lo territorial, el trabajo en ONG. Si hablas al pedo, meté la cabeza” (R. D’assoro, comunicación personal, enero de 2024). Acerca de este compromiso con la coyuntura, en el período encontramos canciones que promueven el sacrificio: Hermano Dame Tu Mano (Jorge Sosa)¹³⁵ es un buen ejemplo.

Más allá de estos temas que fueron tratados como parte de un cuasi decálogo, hay algunos temas más que aparecen cuando se busca entender la conformación ideológica de la identidad política juvenil a partir del análisis de las canciones peñeras y populares del período.

El anhelo de libertad está constantemente presente, por lo que también se genera una noción de lo que debería aspirarse como libertad del pueblo. Libertad en esta configuración identitaria es igualable a la liberación y a la emancipación, es una libertad colectiva, no individual. Muchas canciones nombran en algún momento a la libertad, en una enumeración de cuestiones necesarias o de búsquedas del pueblo¹³⁶. “Soldado de tu Rebelión”¹³⁷ (Víctor Heredia), “Canto Al Sueño Americano”¹³⁸ (Falú y Dávalos), “Toma tu libertad” (Víctor Heredia)¹³⁹, “Sol de libertad”¹⁴⁰ (Ramón Ayala), “Campesino, Has de Traer El Sol”¹⁴¹ (Víctor Heredia), “Es Sudamérica mi voz”¹⁴² (Ramírez y Luna), “María del Campo”¹⁴³ (León Gieco), “Cada día somos más”¹⁴⁴ (León Gieco), “Hasta la victoria”¹⁴⁵ (Sampayo) o “Plegaria a un

¹³¹“La lucha no ha terminado (...) hay que organizarse, pertrecharse, consolidarse y unirse en cada fábrica, en cada barrio, en cada rincón del país. Para alcanzar la victoria. Y que la clase trabajadora peronista conquiste el poder; lucharemos entonces por la patria peronista que será como la quiere el pueblo: Montonera y socialista”.

¹³²“¿Y por qué todos hablan en pasado? ¿Por qué todos hablan como si fueran viejos? El país es ahora y aquí. A partir de aquí todo comienza, lo demás es olvido ¿por qué recordar siempre lo que pasó? ¡Porque estamos muertos! Muertos con nombre y apellido. ¡Digan sus nombres por favor! La muerte es ancha como el mar, pero puedo llamarme Felipe Vallese, Santiago Pampillón, o Juan José Cabral, o Alberto Obeis. Yo no soy yo. Yo soy un grito con 16 sollozos al sur de mi garganta” (esta última referencia a la masacre de Trelew).

¹³³“Si se calla el cantor, calla la vida, porque la vida misma es todo un canto. Si se calla el cantor, muere de espanto, la esperanza, la luz y la alegría. Los obreros del puerto se persignan: quién habrá de luchar por su salario”.

¹³⁴“Pueblo que escuchas, únete a la lucha/Pueblo unido, nunca vencido (...) Porque mi pueblo algún día,/cuando la sangre reviente./Habrá de salir cantando,/con un fusil en la frente./Y entonces no habrá más niños/durmiendo bajo los puentes./Ni obreros, ni campesinos,/siempre apretando los dientes.

¹³⁵Hermano dame tu mano vamos juntos a buscar/Una cosa pequeñita que se llama libertad/Esta es la hora primera este es el justo lugar/Abre la puerta que afuera la tierra no aguanta más/Mira adelante hermano es tu tierra la que espera/Métale a la marcha, métale al tambor/Métale que viene la revolución

¹³⁶Hay un conjunto de canciones que serán parte del capítulo acerca de la dimensión de la tradición, que tienen que ver con los orígenes de nuestro país, y por lo tanto, la guerra de la independencia. En ese marco, la libertad es un concepto que está presente, aunque las canciones no traten especialmente de este tema. Estas son: Visión del Chacho (Di Fulvio y Benarós), Adiós General Belgrano (Di Fulvio y Benarós), El Combate de San Lorenzo (Hernán Figueroa Reyes), La Yeguada de los Sauces (Figueroa Reyes), Juana Azurduy (Felix Luna y Ariel Ramírez), Pampas del Sur (Luna y Ramírez), Revuelo de Ponchos Rojos (Rimoldi Fraga), Se acuerda Don Martín Güemes (Figueroa Reyes), La Martín Güemes (Benarós y Ábalos), Escuadrón de Infernales (Figueroa Reyes) o Todos lo estamos Llorando (Figueroa Reyes).

¹³⁷Dulce fruta madura,/madre morena de mi lagar,/entre las colgaderas/vendrá cantando tu libertad.

¹³⁸no olvides que la sangre nos religa/a los que mueren por la libertad.

¹³⁹Si escuchas en tu pueblo/una canción de libertad,/atiende lo que dice/que es tu pueblo el que hablará.

¹⁴⁰Yo llevo el sol de la libertad./Vengo de Mayo, vengo del hombre/del negro esclavo, del indio triste./Muchos caminos he recorrido/trayendo el sol de la libertad/Un sol, un sol, un sol de fuego/preso en la tarde del Litoral.

¹⁴¹Campesino con tu voz darás/un golpe claro por la libertad

¹⁴²Mestizo corazón/que late en su extensión,/hambriento de justicia, paz y libertad (...) Otra emancipación/le digo yo/les digo que hay que conquistar

¹⁴³María nació en el campo, junto con la libertad

¹⁴⁴Día tras día los tiempos cambian/ya son nuevas las mañanas/cada hombre joven con sus fuerzas/ya quieren la tierra libre pisar

¹⁴⁵Yo soy, el leon que va/Cruzando la montaña/Por montes y quebradas/Rugiendo libertad

labrador” (Victor Jara) son ejemplos de esto. Pero para algunas canciones, la libertad es el tema de la canción. “Para el Pueblo” (Piero) es la mejor representación de esto: “Libertad era un asunto/Mal manejado por tres/Libertad era almirante/General o brigadier/Para el pueblo lo que es del pueblo/Porque el pueblo se lo ganó/Para el pueblo lo que es del pueblo/Para el pueblo liberación”. “El Cóndor Vuelve” cierra su primera canción homónima llamando a la “¡Libertad! ¡tierra y pan! ¡Libertad!”, luego de decir que “América es esta sangre por donde va la liberación”. “Yo te Nombro” (Pagliaro): “Por el beso clandestino, por el verso censurado, por el joven exilado, por los nombres prohibidos, yo te nombro Libertad”. “En el País de la Libertad” (León Gieco): “Búsquenme, me encontrarán, en el país de la libertad”. Alcen La Bandera (Luna y Ramírez) habla también de la liberación: “Díganlo como yo, alcen la bandera y conquistemos hoy la liberación. Ándale paisano y conquistemos ya la liberación, hoy la liberación”.

La obra integral “El Inglés”, al tener una propuesta política justicialista también aparece mostrando la necesidad de libertad: “La tierra se quiere justa, injusta quieren que sea, los que desde afuera vienen y la saquean. La tierra se quiere Libre, esclava quieren que sea (...) soberana es esta tierra”. La noción de soberanía es muy importante para pensar la articulación de la identidad juvenil del período, pues tanto la izquierda nacional como el peronismo en su conjunto la contemplaron y la hicieron bandera.

También es importante el concepto de libertad en canciones como “Hermano Dame Tu Mano” (Jorge Sosa)¹⁴⁶ y “Los Hermanos”¹⁴⁷ (Yupanqui), pero aquí lo que resulta más interesante es la noción, repetida en varias canciones de hermandad. La idea de un hermano como familia ideológica, no sanguínea, como semejante, como compañero. Si antes aparecía la idea de libertad, aquí la de fraternidad: “Unidos”¹⁴⁸ (Valles y Figueroa Reyes), “Hermano”¹⁴⁹ (Guastavino y Lima Quintana), “No me llames extranjero”¹⁵⁰ (Rafael Amor), “Vamos Hermano”¹⁵¹ (Oscar Valles), “Canción del derrumbe indio”¹⁵² (Figueredo, versión de Mercedes Sosa), “Canción Con Todos”¹⁵³ (Isella y Tejada Gómez), “Pero Se Viene”¹⁵⁴ (Piero), “Es Sudamérica Mi Voz”¹⁵⁵ (Luna y Ramírez) y “Plegaria a un Labrador”¹⁵⁶ (Víctor Jara) son todos ejemplos de la consolidación de la hermandad no sanguínea en la canción.

Otra categoría que es pertinente tratar por la popularidad de las canciones y obras que la contienen tiene que ver con la nominación y reivindicación de oficios precarios, muchas veces invisibilizados y a veces de actividades precarias del sujeto oprimido. Sin dudas, hay una ampliación del conocimiento popular de las desigualdades y las opresiones a partir de la canción, y esto se puede ver a lo largo de todo el período, tanto en autores e intérpretes que buscaban hacer política como en otros que no. Así, se hicieron canciones¹⁵⁷ sobre los peones

¹⁴⁶Hermano dame tu mano vamos juntos a buscar/Una cosa pequeñita que se llama libertad

¹⁴⁷Yo tengo tantos hermanos/Que no los puedo contar/Y una hermana muy hermosa/Que se llama ¡libertad!

¹⁴⁸Si peleamos al fin entre hermanos/serviremos de carne canon/pues la lucha sera el odio contra toda la razon/en vano

¹⁴⁹Fíjate hermano cómo vas cantando/Toda la tierra te escucha conmigo

¹⁵⁰No me llames extranjero, piensa en tu hermano y el mío

¹⁵¹Vení, vamos, hermano/sin pausa ni desmayos/a revivir lo nuestro,/lo que tanto adoramos,/y conservar por siempre/los sueños que heredamos

¹⁵²Siempre habrá un hermano que nos ayude a abrir una puerta/Habrà una hermana que nos ayude a alcanzar altura/Ante cada dificultad siempre habrá un corazón hermano/Que nos lleve en sus alas hasta que nosotros mismos/Aprendamos a volar

¹⁵³Canta conmigo, canta/Hermano americano

¹⁵⁴Te agota, te agota, hermano, Volver a casa cansado, vacía la mano

¹⁵⁵Con esa gente chica cómo usted y yo/que al llamar a un hombre hermano/sabe que es verdad/y que no es cosa de salvarse/cuando hay otros/que jamás se han de salvar.

¹⁵⁶Levántate y mírate las manos/para crecer estréchala a tu hermano,/juntos iremos unidos en la sangre

¹⁵⁷Los Oficios del Pedro Changa (Tejada Gómez) como obra integral, Canción del Jangadero (Falú y Dávalos) y El Jangadero (Ramón Ayala y Vicente Cidade), El Arriero (Atahualpa Yupanqui), Tabacalera (Eduardo Falú), Milonga Del Peón de Campo (Yupanqui), Romance del Molinero (Falú y Dávalos), Peoncito de estancia (Linares y Cardozo), Cuatrero (Guarany), Canción del

golondrina, el peón de campo y de estancia, el arriero, el molinero, el labriego y el labrador, el cosechero, el zafrero, el carbonero y el minero, el picapedrero, la lavandera, la maestra, el contratista, el pescador y el jangadero, y la tabacalera

No puede dejar de ser mencionado un conjunto de canciones que acompañan la discusión seria que en esta época se tenía sobre la posibilidad de una reforma agraria, discusión que venía creciendo y los desarrollismos latinoamericanos vieron con buenos ojos (incluso con el visto bueno de la administración norteamericana en su estrategia hacia latinoamérica). Sumado a esto, hubo un guiño del guevarismo al campo¹⁵⁸ que introdujo en muchos países latinoamericanos e incluso del mundo la novedad de la reivindicación de este en tanto espacio de gestación de la revolución vía foco guerrillero. En Brasil, Uruguay y Argentina es donde esto menos ocurrió por el peso agigantado de las fuerzas urbanas, sin embargo la idea de la “música latinoamericana” es la que permite la notoria interpelación de las izquierdas cuando Daniel Toro compuso y Los Trovadores y Mercedes Sosa cantaron “Cuando Tenga la Tierra”. En su recitado, esta canción sostiene que “cuando tenga la tierra, sucederá en el mundo el corazón de mi mundo. Desde atrás de todo el olvido secaré con mis lágrimas todo el horror de la lástima, y por fin te veré, campesino. Cuando tenga la tierra, le pondré la luna en el bolsillo y saldré a pasear con los árboles y el silencio, y los hombres, y los hombres (y las mujeres) conmigo. Cantaré”.

Además de ser un acompañamiento musical militante a la lucha por la reforma agraria, es la nominación de un “campesino” en un país en donde ese sujeto agrario no es tan común como en la realidad de otros países latinoamericanos. “Campesino, Has de Traer El Sol” (Víctor Heredia) y “Campesinos del Norte” (León Gieco) son otros éxitos peñeros que avanzan sobre la figura del campesino. De la misma manera, fue increíblemente popular el “Triunfo Agrario” de Zitarrosa. Esta última sugiere por un lado que “Esta es la tierra padre, que vos pisabas. Todavía mi canto No la rescata”. Y luego se pregunta “cuándo será el día que por la tierra esteril vengan sembrando todos los campesinos desalojados”. Para la reforma es necesario “dar vuelta el viento como la taba, pues el que no cambia todo no cambia nada”. En estas canciones se trabaja la igualdad.

En síntesis, el Folklore se puede entender como una traducción de los principios básicos de la modernidad inaugurados en la revolución francesa, traducidos a un tiempo y espacio diferente.

Por fuera del contenido a priori de las canciones, una cuestión a tener en cuenta en el análisis de lo que aquí enmarcamos como formulación y articulación de la ideología política, es la manera en que las canciones expresan el pensamiento y su vinculación con el sujeto popular¹⁵⁹. Estas dos entradas ideológicas, la peronista y la izquierdista, buscaban operar en la canción de maneras a veces muy distintas. Salvo honrosas excepciones como la de Horacio

Labriego (Guarany) y Plegaria a un labrador (Victor Jara), Sangre de Minero (Guarany) y No te Cases con Minero (Guarany), El cosechero (Ramón Ayala), Zamba al Zafrero (García) y La Zafrera (Matus y Tejada Gómez), Pescadores de mi río (Chacho Muller), El carbonero (Aldo Ariel y José Vicente Cidade), Picapedrero (Petrocelli y Victor Heredia), La Lavandera (Violeta Parra) y Lavanderas del Río Chico (Leguizamón), Rosarito Vera, Maestra (Ariel Rámirez y Feliz Luna) y Campana de palo (M.E. Walsh), Tonada del Contratista (Tejada Gómez y Aragón)

¹⁵⁸Para el Che Guevara el proceso cubano había aportado tres evidencias fundamentales a la doctrina revolucionaria: “las fuerzas populares pueden ganar una guerra contra el ejército; no es necesario que estén dadas las todas las condiciones para el asalto al poder, puesto que el foco puede crearlas, y en América Latina el terreno de la lucha armada debe ser el campo” (Terán; 2013: 184).

¹⁵⁹Algunos de quienes habitaban el campo intelectual se señalaban como autoculpables al percibir la lejanía entre sus discusiones y el tipo de entendimiento que en general poseía cualquier ciudadano. Ismael Viñas, por ejemplo, decía que no basta con “leer a Marx (...) es imprescindible darnos vuelta como un guante (...) desgarrarnos de nuestra clase, desgarrarnos de ese mundo viejo” (2013: 199).

Guarany¹⁶⁰, a la izquierda (y sobre todo a las derivaciones del Partido Comunista) la caracterizaba un lenguaje elitista. Y las canciones realizadas por artistas representantes de la línea de izquierda situaban al sujeto o a los sujetos populares afuera, como si fueran otros, a los que se debía “representar”. Un ejemplo claro de esto puede ser “Canto a Rosario” (Eduardo Falú), donde el autor hablándole a la ciudad dice “Toma esta espiga que te ofrece el canto mío/Guarda en tu pueblo laborioso mi canción/Que si me duele tu costero pobrerío/Tanto cantarle a tu río, siento verde el corazón”.

Al peronismo, en cambio, lo caracterizaba un lenguaje popular y en las canciones que lo representaban aparecía el sujeto popular como uno mismo, en primera persona. Un ejemplo con esta orientación puede ser “La Guardia de Seguridad” (Millán Medina): “Correntino soy señores/soy soldado ‘e los mejores/trabajo de mil amores/en la Guardia Seguridad./Sepan todos los oyentes/que al hijo de Corrientes/lo respeta ya la gente/por nacer autoridad”.

Ortega Peña y Duhalde, a pesar de considerar que el Folklore tenía un “uso oligárquico”¹⁶¹, encuentran que en la abstracción de los cantos de las izquierdas, hay una especie de negación de las “posiciones nacionales”. Se refieren al comunismo, que canta a la “explotación, sufrimiento, enajenación” y otras alineaciones desvinculadas de toda explotación concreta y real: “Matus o Petrocelli dirán de las desgracias humanas, Mercedes Sosa recomendará “dale tu mano al indio, dale que te hará bien”¹⁶² en una suerte de Pepsi Cola indigenista, Tejada Gómez tras cantar a la concreta entrega petrolífera del desarrollismo frondizista¹⁶³, compondrá poemas a entelequias abstractas con olvido completo de lo que Hegel enseñó con claridad: lo universal es en lo concreto”¹⁶⁴ (Ortega Peña y Duhalde; 1967).

Leonardo Paso, referente del Partido Comunista, consideraba que el comunismo tenía mucho trabajo si quería adueñarse de la significación Folklore. Había según él una contraposición entre los valores proclamados por el comunismo y los proclamados por el Folklore (Paso; 1969). El Folklore se había caracterizado por priorizar el sentimentalismo al razonamiento. A su vez le daba un valor incierto al regionalismo, que en tanto anti-cosmopolitismo era valioso, pero en tanto anti-internacionalismo peligroso. La dicotomía pensamiento-sentimiento, es atractiva en términos teóricos, porque parece mostrar que pensamiento es identificable con ciencia, esta con análisis histórico marxista, y este con Comunismo. Sentimiento, en cambio, se identifica con “irracionalidad, carisma, nacionalismo “primario”, caudillismo y modernamente peronismo” (Moliner, 2011: 279).

Para el PC, el Folklore era importante, pero no fiel reflejo de la historia, y era miope, en tanto no veía el objetivo de largo plazo. El Partido entendía que debía enseñar a los folkloristas a hacer Folklore. Este era demasiado importante para dejárselo a sus propios autores e intérpretes (Moliner, 2011: 279/280).

¹⁶⁰Un caso de esto es por ejemplo “Opinando” (Heraclio Rodríguez): “El gaicho no es el facón botas, poncho, barba larga. Gaicho es quien alza la parva sin mendigarle al patrón. Gaicho es conciencia, razón, decencia, amor, varonía, gaicho es la soberanía, de respetar a la gente.”

¹⁶¹“...ha sido y es la modalidad de la oligarquía, que oculta sistemáticamente los pasos históricos que la llevaron al poder” (Ortega Peña; Duhalde, 1967)

¹⁶²En “Canción para mi América”, de Viglietti

¹⁶³Se refieren a la canción “La Petrolera”

¹⁶⁴Al Respecto, Señala Karush que por ejemplo Mercedes Sosa “no elaboró su imagen indígena estudiando la cultura musical de los diversos grupos indios; lo hizo acentuando sus propios rasgos mestizos, cantando canciones sobre temas indios compuestos por autores que no lo eran, y aprovechando, en general, ideas estereotipadas acerca de los indios como seres sufridos y sabios” (2019: 193).

4.3. Peñas e Ideología: Configuración de un Consenso de Izquierda

Sintetizando lo aparecido en este capítulo, el espacio de la peña analizado como ritual, como espacialidad colectiva contrahegemónica, distanciada de la imposición del sentido dominante, como ámbito de disipación del status social, como lugar juvenil de iguales, supo ser el entorno de la constitución de la dimensión representativa, de la frontera interna, de una identidad política particular que se situó como protagonista de este período en que se consideraba la “revolución a la vuelta de la esquina”. En este capítulo hemos tratado de traducir el contenido de las canciones que se repetían en las distintas peñas por sus distintos participantes, a la formulación de una ideología política. Entendemos que no hay política sin representación, y no hay representación sin un análisis de la ideología. Sabemos, por otra parte, que la dimensión de la representación no está constituida solamente por este factor, sin embargo, es uno de los más significativos.

Americanismo, y su ligazón con el antiimperialismo de matriz guevarista, la seguridad de la proximidad de la revolución y la lucha por la reforma agraria, la reinterpretación social y la denuncia social (a veces generalizada y a veces de eventos concretos), el “pacifismo combatiente” (la justificación de la violencia, según quien la ejecutara, si las fuerzas imperialistas o las fuerzas de liberación nacional), la “inmortalidad del combatiente” y la propuesta de acción política directa (como justificación moral del sacrificio y el modo de “jugársela” por algo más grande que uno), el anhelo de libertad (de liberación, de emancipación, de soberanía nacional, una libertad colectiva, no individual), la idea de la hermandad y la generación de una familiaridad ideológica, no necesariamente sanguínea, la identificación y nominación de los oprimidos generalmente invisibilizados, son las distintas aristas de la conformación ideológico política de esta subjetividad alrededor de la peña y de la música de proyección folklórica.

Como en el caso de la composición de la alteridad, algunas canciones interpelaron más que otras, algunos autores más que otros, y esto variaba de persona a persona, sin embargo, los actos y prácticas repetidas del ritual semana a semana, mes a mes, año a año, fue sedimentando estos temas en el imaginario de esta subjetividad, fue objetivando el campo de la juventud. Una subjetividad que en la peña encontraba tiempo, un tiempo distinto al tiempo “normal”, del sentido dominante, era un tiempo de contemplación y deseo, de tranquilidad y efusividad a la vez, de confianza y de seguridad, no un tiempo *Chronos*, aquel que muestra el paso de las horas, el tiempo pensado de manera lineal, sino un tiempo *Kairos*, el tiempo de la experiencia, de la ocasión, de la oportunidad, de la aprehensión y la identificación. La posibilidad de la constitución de esta identidad juvenil se encontraba totalmente atravesada por este otro tiempo, y por la igualdad de todos con todos que había en la peña folklórica. Estas categorías que aquí fueron trabajadas se solapan con otras maneras de configurar la dimensión de la representación esta subjetividad tenía en otros espacios, en los trabajos, las universidades o las unidades básicas partidarias.

Ya hemos hablado entonces de un exterior constitutivo y una frontera interna. Hemos señalado la base de un doble movimiento de diferenciación externa y homogeneización interna. Queda ahora introducirnos en cómo esta identidad dotaba de sentido a la acción presente a partir de la conjugación de una interpretación del pasado y la construcción del futuro deseado.

5. Capítulo IV: Un Enfoque de la Tradición Alrededor del Folklore

“La tradición aparece como un elemento básico para dar rigidez a la propia identidad y no es extraño que sea precisamente en los periodos del fraude y la proscripción cuando este proceso alcanza su más acabado desarrollo” (Aboy Carlés; 2001: 161).

Este último capítulo es central en pos de entender el aporte del entorno del Folklore a la conformación y consolidación de una identidad política juvenil. Como ya se ha dicho, toda identidad política se constituye y se transforma en el marco de la tensión con la tradición de la unidad de referencia (Aboy Carlés; 2001: 54). Para pensar los fenómenos culturales, Raymond Williams (1980) propuso el concepto de Tradición selectiva. Este concepto sugiere que a pesar de la existencia de infinitas prácticas que componen el pasado, se construyen significados y valores alrededor de la selección de algunas de estas que se muestran “tradicionales”. Esta construcción ficticia tiene que ver con las necesidades y los intereses durante el momento en que se elabora el discurso sobre la tradición. Esa fue la tarea realizada por los Folklores durante este período. Molinero (2011) señala como un punto del decálogo de la canción militante del período a la reinterpretación histórica, y en ella enmarca aquellas canciones que no tratan una temática histórica en modo tradicional sino apuntando al “perdedor”, y para su rescate o resignificación. A través de ello promueven centralmente una actitud determinada para el presente.

Nos proponemos entonces entender cómo la identidad que estamos estudiando se re-apropió de la tradición, qué olvidó y qué sobredimensionó. Conocer el juego entre la representación del pasado presente y la imagen de futuro proyectada, es comprender cómo se buscó hacer una construcción de sentidos en la música de uso en un determinado momento y lugar de la historia.

La dimensión de la tradición es cambiante. En el Folklore se articula un pasado y se silencia otro, y eso es lo que aquí queremos ver: cómo esta identidad juvenil articulada se re-apropia de un pasado y decide olvidar otro. Dos grandes líneas componen esta re-apropiación del pasado. Una que reivindica la corriente historiográfica del revisionismo histórico (con sus grandes debates que se llevaron adelante en este período incorporados, en que la música popular folklórica fue protagonista), y una que va más bien hacia la reivindicación de la figura del indio y el indigenismo. Nuevamente, esta distinción es analítica, pues en la constitución de la identidad política lo que nos interesa es el solapamiento de estas líneas. En la misma peña, sonaban canciones revisionistas y canciones indigenistas. A pesar de la selección distinta del pasado y el juego de recuerdo y olvido, existía una convivencia que fue unificando el sentido, que fue homogeneizando a esta subjetividad política.

5.1. Tradición y Peronismo: Revisionismo Histórico y Nacionalismo

“revisar, es decir hacer surgir en su verdad, los cantos populares para que la música argentina deje de ser pensamiento triste y sea alegre canto por la Revolución Nacional” (Ortega Peña y Duhalde; 1967).

Nuevamente, en este capítulo no estaremos describiendo al nacionalismo reactivo, pues no es representativo de lo que sucedía en las peñas y de cómo se conformó la identidad política juvenil en el período. Sin embargo muchos de los artistas que podemos enmarcar en esta

corriente han revisado la historia de la misma manera que los peronismos, por lo que una parte de este apartado será dedicada a ver cómo fue la revisión caudillista en la canción y cómo esto catalizó la constitución de la dimensión de la tradición de esta identidad.

Matías Díaz Federico (2011) realizó un trabajo acerca de la re-construcción histórica que se ha llamado “revisiónismo histórico”, y el Folklore, mostrando las condiciones de posibilidad de expansión de la primera a partir de la creciente popularidad del segundo. El revisionismo, en sus diferentes versiones, fue la disputa con el fantasma de la historiografía decimonónica y en primer lugar con la obra de Mitre (Aboy Carlés; 2001: 140-1). No fue una corriente homogénea. Tras la caída de Perón en 1955 y el comienzo de la proscripción, la interpretación revisionista salió de la academia para incorporarse en sectores masivos populares. Se comenzó a difundir la historia no sólo desde los libros y las charlas (en su mayoría de forma clandestina) sino también desde la canción popular y su proyección discursiva.

La idea síntesis fue la de pensar a las figuras federales del siglo XIX como representantes de una minoría excluida de derechos y libertades en el marco de la entrega de la naciente nación al monopolio extranjero (Federico; 2011). En el período analizado, el discurso revisionista fue muy fuerte y se expresó en el Folklore porque este era la narrativa musical que expresaba el compromiso militante y la conciencia nacional y latinoamericana. Se estaban confeccionando al mismo tiempo la revisión y discusión de los asuntos del pasado y los nuevos aspectos compositivos de la música popular que, con gran llegada al público masivo, se hacía eco de las problemáticas sociales. A la vez que el revisionismo se formulaba como discurso, se encontró con una demanda de fuentes de legitimación que dieran sentido a las luchas sociales y a los compromisos tomados por lo que aquí se ha llamado el Campo cultural de la izquierda.

Para Federico, se destacaron en el período dos obras revisionistas: “El Chacho, Vida y Muerte de un Caudillo”, de Jorge Cafrune en 1965, en alusión al caudillo riojano Chacho Peñaloza, y la obra integral “Los Caudillos” de Félix Luna y Ariel Ramírez de 1966, en que Artigas, Alem (de manera controversial), Francisco Ramírez, Facundo Quiroga, Juan Manuel de Rosas, el Chacho Peñaloza y Felipe Varela son protagonistas.

Respecto al tributo integral al Chacho Peñaloza, lo interesante es ver cómo se habla de su vida como el último bastión de defensa de los caudillos federales, pero además en términos personales, del caudillo como persona bondadosa. Era justo, pues “todo lo que tiene, lo reparte con su gente” (“La Pura Verdad”), era sensible, como muestra “Canción de Cuna del Chacho”, era amoroso, y de él se enamoró “La Victoria Romero”. De su muerte se canta en términos de traición, injusticia y cobardía, pues quienes lo mataron fue por venganza cuando ya estaba el caudillo rendido, como sugiere “La Muerte del Chacho”, canción anónima del disco.

La obra “Los Caudillos” fue intensamente criticada tanto por Paso y el comunismo como por Ortega Peña y Duhalde y el peronismo. Para estos últimos la obra es un “híbrido para consumo de coloniales argentinos o sofisticados críticos musicales de Boston”¹⁶⁵ (1967: 75). La obra parece representar a todos los caudillos escogidos en la derrota (excepto a Güemes) para elevarlos a un “altar común”, que limite las asperezas hacia alguno de ellos. Refiriéndose a Ariel Ramírez y Felix Luna (dos izquierdistas provenientes de las filas de la UCRI, pero

¹⁶⁵“Hacia falta esto para colocar en su exacta dimensión a los dirigentes del pasado que modelaron el perfil de la Patria”, sostuvo al respecto Arturo Frondizi, a días del golpe de Estado en su contra.

rápidamente transformados ideológicamente, a partir de lo que en la introducción hemos llamado “Traición Frondizi” (Terán; 2013)), Ortega Peña y Duhalde consideraban que “el desarrollismo, junto con la izquierda constituyen el ala “progresista” de la oligarquía. Porque el liberalismo tradicional no admite siquiera que se pronuncie el nombre de los caudillos (...) resulta evidente entonces que el surgimiento de la verdad histórica en el campo musical preocupa a los dueños del sistema liberal” (Ortega Peña y Duhalde; 1967: 79).

Con las versiones sesentistas de la “Zamba de Vargas”¹⁶⁶ Ortega Peña y Duhalde sostenían que el mitrismo había manipulado la tradición folklórica y había quitado del contenido de este género musical los intereses populares y la verdadera intención de la obra. Domínguez Zaldívar (1998), cuenta a modo de mito constituyente que la batalla de Pozo de Vargas estaba perdida para el bando nacional hasta que comenzó a sonar esta canción, que “extirpó la angustia de los corazones oprimidos de los soldados, los colmó de valor, les murmuró la gloria en sus oídos, sostuvo con firmeza sus armas y los instó a ganarse con sangre la victoria” (1998: 12). Al ser una canción anónima del repertorio popular, tiene distintas letras según quien la cante. Sin embargo la versión de Chazarreta es la más popular y es antagónica con las favorables a Varela.

Otra zamba, “La Felipe Varela” compuesta a principios de esa década por el salteño José Ríos, y popularizada entre otros por Horacio Guarany (nótese que este ya era un autor característico de lo que aquí denominamos Folklore de interpelación social, allegado al Partido Comunista, en tanto Los Chalchalers lo eran del Folklore de telurismo comprometido, lo que muestra que en el ámbito de la revisión de la historia todes les artistas y los estilos participaban), era casi un manifiesto folklórico que encarnaba en el retrato del caudillo a un asesino sin compasión que arremetía con lo que encontraba a su paso: “Felipe Varela viene, por los cerros del Tacuil, el valle lo espera y tiene un corazón y un fusil; Se acercan los montoneros que a Salta quieren tomar, no saben que en los senderos valientes han de hallar” (Federico; 2011: 14). Esto muestra el nivel de disputa que encarnaba la canción. Algunos veían a la figura de Varela como defensor de los humildes y otros como un reflejo de la misma muerte.

En este sentido, la propuesta del “peronista tradicional” (que fue sintetizada en el ya mencionado libro “Folklore Argentino y Revisionismo Histórico” de Rodolfo Ortega Peña y Eduardo Luis Duhalde (1967)) tuvo que ver con el análisis, la defensa y el realce del caudillo riojano Varela. Este líder popular fue el significante vacío que buscaron llenar de significación a partir de levantarlo como encarnación heroica de la lucha de las clases oprimidas. En este libro buscaron mostrar cuál fue el rol de las clases trabajadoras del pasado contra el avasallamiento liberal inglés, comparándolas con las clases trabajadoras del su presente, en relación al imperialismo norteamericano (Federico; 2011: 6). Estos intelectuales peronistas no acordaban con una de las piedras angulares de la corriente historiográfica del revisionismo, el realce (excesivo para ellos) de la figura de Juan Manuel de Rosas, algo que sí hacía sin dudarlo “El Tigre” Roberto Rimoldi Fraga. “Argentino Hasta la Muerte”, canción peñera muy popular, trae ese imaginario de la época del centenario evitando entrar en los temas conflictivos de la política nacional.

¹⁶⁶Zamba que fue dada a conocer a principios del siglo XX por el compilador santiagueño Andrés Chazarreta y populariza por Los Chalchalers. Hace alusión a la Batalla de Pozo de Vargas, del 10 de abril de 1867, que se produce en las afueras de la ciudad de La Rioja, entre las triunfantes fuerzas del gobierno nacional y las derrotadas de Felipe Varela

Esta obra mostraba dentro de una misma línea genealógica a Mariano Moreno, José de San Martín, Güemes, Manuel Dorrego, Ángel Vicente Peñaloza, Felipe Varela y Francisco Ramírez entre otros¹⁶⁷. Es una canción un poco vaga en reivindicaciones, porque a diferencia de otras pone de referencia y ejemplo de lo bueno a nacionalistas, igualitaristas, caudillos enemigos entre sí, articulados bajo una noción antiguerra y de búsqueda de libertad. Este tipo de versos pensándolos en un contexto de proscripción del peronismo, donde nuevas generaciones le intentaban buscar un sentido histórico a la lucha por el regreso de Juan Domingo Perón al país, exiliado en España, seguramente tuvieron una gran carga simbólica e incontables interpretaciones. Sin embargo la defensa cultural que realiza el autor en esa canción, en un momento de crecientes enfrentamientos, muestra por qué Isella se haya referido a él como un representante de “la patronal”.

Rimoldi Fraga no se presentaba como portavoz de una “cultura rural y subalterna” sino como cantor de las luchas, en su caso históricas, que identificaba con la “patria”. Los títulos de sus principales discos lo muestran simbólicamente: Los Federales, Caudillos y Valientes, Con Sabor a Patria (Molinero; 2011: 292). “Revuelo de Ponchos Rojos” (Trullenque y Rimoldi Fraga) fue tanto criticada fuertemente como alabada en distintas presentaciones. “Han fusilado a Dorrego, la patria está desangrando, por la ambición del poder, la libertad peligrando (...) Ya viene Don Juan Manuel, trayendo la paz y el orden (...) San Martín le dio su sable, fundido en la independencia, como premio a su valor, su patriotismo y nobleza (...) Que viva el restaurador, grita el pueblo y se alborozaba, Viva la federación y Don Juan Manuel de Rosas”. Nuevamente la articulación alrededor de la idea de libertad. Debe decirse a su vez, que en las peñas rosarinas en donde los peronistas estaban siempre presentes, muchas veces se encontraba además de un cuadro de Varela, o de Facundo Quiroga, uno de Juan Manuel de Rosas.

Hay un conjunto de obras historicistas que deben ser tenidas en cuenta porque tiñeron la discusión durante el período.

“La Independencia” (1966), escrita por Benarós, recorre los hitos de nuestra independencia mostrando las proezas de Belgrano (creando la bandera nacional), de Güemes (defendiendo el norte desde Salta), de San Martín (cruzando la cordillera), del almirante Guillermo Brown y su flota, y a su vez a manera de denuncia habla de la muerte de Mariano Moreno y de los idas y vueltas del Congreso de Tucumán.

“Romance de la Muerte de Juan Lavalle” (1966), proyecto de Eduardo Falú y Ernesto Sábato, y “Canto Monumento a la Memoria del General Paz” (1967)¹⁶⁸, de Carlos Di Fulvio, son obras que intentan ser una síntesis histórica, que muestran la complejidad de una figura importante de la independencia que en su devenir fue desechada al bando de los perdedores. En ambas se menciona en su introducción, que estas figuras no deberían ser buenas o malas en base a la disputa decimonónica entre unitarios y federales. La primera cuenta las desdichas del retorno de Lavalle y su legión al país para luchar contra Rosas, su debilitamiento, retirada y finalmente su muerte. Aunque busca mostrar la complejidad de la historia de manera no binaria, igualmente la obra apunta al odio del pueblo de la provincia de Buenos Aires al personaje otrora héroe de la independencia. “Es la historia de un soldado que cometió muchos errores pero que luchó con coraje en ciento cinco combates para libertar este continente. Como tantos en nuestra tierra murió en la derrota y la tristeza. Extraña campaña, a medida que se

¹⁶⁷Un poeta la bautizó con el nombre de Argentina. Un sol de trigo ilumina las glorias de su bandera, cuna del Chacho Varela, San Martín, Guemes, Moreno, Bustos, Ramirez, Dorrego. Paladines de una raza, aquellos que a chuza y lanza su libertad defendieron”.

¹⁶⁸Esta disco no fue popular entre las obras revisionistas por su denuncia constante a la figura de Juan Manuel de Rosas.

adentraba en la provincia para combatir a Rosas aparecía un fantasma, el de Dorrego, que once años atrás había asesinado. El recuerdo de Dorrego estaba en el paisanaje”, se recita en la primera canción.

Viva Güemes (Figuroa Reyes y Benarós) es una obra muy reconocida por la belleza del canto de Hernán Figuroa Reyes y las letras de Luis Benarós. Exalta la figura de Güemes y de su grupo de guerreros gauchos, el llamado “Escuadrón de Infernales”, mientras de distintas maneras se la rebuscaban para defender Salta de una invasión desde el norte de las fuerzas realistas que eran monumentalmente más numerosas. También muestra en “Toda la Tierra en Armas” la increíble historia de la defensa de Salta frente a los españoles llevada adelante por todo el pueblo, sin ser incluso soldados: “Si hasta los changuitos están peleando...”. También se canta la tristeza del pueblo cuando a Güemes lo encuentra la muerte, en “Cuando Güemes se moría” y “Todos lo estamos Llorando”.

Para terminar con este apartado donde los caudillos y el nacionalismo son protagonistas, no debe dejar de nombrarse la importancia que tuvo la Obra de Félix Luna y Ariel Ramírez “La Misa Criolla” en que esto se articula con otra parte del discurso nacionalista de la época, lo católico¹⁶⁹. El encuentro músico-religioso que dejó la Misa Criolla de 1964 como plato fuerte, tuvo además otras experiencias de grabaciones de discos de música religiosa que recurrían a ritmos folklóricos y populares (Miranda Lida; 2012). Esta obra de matiz religioso fue muy popular a lo largo del tiempo. Ya hemos visto en otra parte que las “Preguntitas Sobre Dios” (Yupanqui) estuvo muy presente en la constitución de la alteridad sosteniendo que en el marco del abandono y la injusticia, “por aquí dios no pasó”. Sin embargo la identidad política juvenil no es enteramente atea ni por asomo. Y las referencias a dios son bastante frecuentes, tanto en las canciones como fuera de ellas¹⁷⁰. “Los sesenta granaderos” (Perez Cardoso y Cuadros) es un buen ejemplo de la articulación entre la tradición católica y la cultura gaucha: “Ante el Cristo redentor se arrodillaba un arriero, y rogaba por las almas de los bravos granaderos/Eran sesenta paisanos los sesenta granadero, eran valientes cuyano de corazones de acero/Nuestra Señora de Cuyo, contempla la cruzada de Los Andes y bendijo al general San Martín, el más grande entre los grandes/Una de eternos laureles, con que se adorna mi patria, en Mendoza, la guardiana, por ser la tierra más gaucha/Quiero llevar mi canto como un lamento de tradición, para los granaderos que defendieron a mi nación/Pido para esas almas que las bendiga nuestro Señor”.

Otro buen ejemplo de este encuentro es “El Cristo Americano”, de Daniel Toro. Mencionados estos casos, también es interesante que cuando se ha preguntado en las entrevistas acerca de canciones religiosas no se ha hablado de ninguna.

En las peñas de Rosario a mediados de la década del 60, “había distintas posiciones respecto a la historia, por supuesto. Se daban casos que, por ahí, alguien cantaba “La unitaria”¹⁷¹ y otro cantaba “La federala”¹⁷². Entonces había discusiones, alguna bronca, y a

¹⁶⁹Según Claudio Díaz (en Dupey; 2008) el nacionalismo se enraizaba en lo que Andrés Avellaneda (2006) denominó el “discurso de represión cultural” que se fue gestando a lo largo de mucho tiempo, pero que se hizo fuerte e influyente a partir de la dictadura de Onganía. Este discurso se caracterizaba por un chauvinismo extremo, la concepción de la Argentina como una Gran Nación Católica y un “ser nacional” que hunde sus raíces en el occidente cristiano.

¹⁷⁰

¹⁷¹Iré de poncho celeste/jugándome en los caminos/y si me topan los Rojos/haré temblar el destino (...) Me gusta ser unitario/y andar cantando mi suerte/si ofrezco caro el pellejo/tal vez se asuste la muerte.

¹⁷²Soy mazorquero de ley:/El vino me hace pelear/y el filo de mi cuchillo/busca la vida del manco Paz./En el carmín de mi gorro/rojo como el corazón/llevo el color de la sangre./¡Viva la Santa Federación!/Ni bien amanezca iré/para llegarme al cuartel/para pedir que me mande/a la montonera don Juan Manuel.

veces terminaba con alguna piña afuera” (J.L. Tórres, comunicación personal, diciembre de 2023). Este detalle anecdótico comentado en entrevista por José Luis Torres es importante para precisar que las discusiones presentadas en torno al programa revisionista, habían trascendido el ámbito académico y se habían incorporado en lugares de sociabilidad de amplios sectores populares. Las canciones, aunque no todas, también podían conducir a terrenos de discusión ideológica.

5.1.1. Peronismo y Símbolos Peronistas

Por fuera del revisionismo histórico pero en el marco de la revisión de la historia desde el peronismo y en particular el peronismo revolucionario, hubo un reconocimiento de los propios símbolos y los mitos peronistas. En el “Cancionero de la Liberación” y la “Cantata Montonera”, se construye una nominación de Evita y del levantamiento del General Valle desde el espectro político de la revolución. Decir “Evita está presente” era nombrar la actualidad del espíritu revolucionario a través de un personaje histórico: “Evita está presente/en cada acción del pueblo/en cada voz que grita/en cada gesto nuestro (...) señalando el camino de nuestros combatientes”. Ese presente revolucionario del peronismo, entre otras cosas, se legitimaba en la consigna “si Evita viviera/sería montonera”, cántico muy coreado durante aquellos años y con el cual finaliza la canción. También se realiza esta reivindicación en “Pebeta Peronista”. Por su parte, se reconoce el levantamiento de Juan José Valle en “La Matanza del basural”, que hace referencia al fallido del General Valle que derivó en ejecuciones en el basural de José León Suárez. La misma reivindicación de un General “bueno” frente a las fuerzas armadas “malas” de la Revolución Libertadora se realiza en la canción “Memoria de los Basurales”.

5.2. Tradición, Indigenismo y Revisión Desde la Izquierda

Ya se ha expuesto que la figura de Atahualpa Yupanqui tuvo una relevancia central para la forma de composición de la canción popular folklórica del período, y esto porque concretó un cambio de sentido alrededor del Folklore y sus entornos. Una parte de este cambio de sentido tiene que ver con la recuperación simbólica de lo indígena, de la figura del indio. Yupanqui contemplaba que el indio argentino, como trabajador incansable, fue inmerso en estructuras económicas de los blancos por obligación, discriminado y separado. En “Atahualpa, voz y silencio del indio en la canción” (Molinero y Vila; 2008), se dice que “Yupanqui no contrapone lo indígena a lo criollo, sino que ve al primero como antecedente natural y necesario del segundo, no como su enemigo”. Camino del Indio, que fue su primer disco, busca sacar del silencio a este sujeto popular, protagonista de las imágenes por fuera de las grandes urbes. Durante el gobierno peronista, a partir de la “no respuesta” de Perón al “Malón de la Paz”, Yupanqui le puso voz al silencio: “Tú no venías a pedirle nada a un hombre. Tú venías a pedirle a la Nación. A exigirle ante los ojos de todo el pueblo, la tierra que tus manos reclamaban...” (Molinero; 2011: 136). En su canción “Caminito del Indio”, recuerda la red de caminos incaicos en ruinas para vincular a la población indígena contemporánea a él con la imponente civilización incaica precolombina.

Retomando la apuesta de Atahualpa por esta visibilización de un invisible, se realizaron muchísimas canciones folklóricas en donde se recuperó al indio como sujeto político popular, en una revisión de la tradición que buscaba discutir la historia larga de nuestro país y nuestro continente. En las canciones de esta índole, “los indios aparecen como un pueblo sufriente que,

a la vez, es fuente de sabiduría” (Karush; 2019: 192). Algunos autores desde los cuarenta ya usaban un vocabulario que contenía palabras de pueblos originarios, es el caso de la peña de los Ábalos en Buenos Aires llamada Achalay. Luego algunos grupos adoptaron un nombre con idiomas de pueblos originarios, como La Tropa de Huachi-Pampa, Los Cantores de Quilla Huasi y Los Huanca Hua.

Esta revisión del pasado buscaba denunciar, trataba de hacer visible la injusticia de la matanza, la erradicación, la ampliación de las fronteras del naciente Estado-Nación, se quedaba en las canciones tristes y trágicas. Al ser Argentina un país en que los pueblos originarios pueblan pero sobre todo poblaron todos sus rincones, distintas canciones recuperan esta figura como el sujeto subalterno popular del cual la canción debe ser expresión, en el Norte o el Sur del país.

Respecto al norte y en particular al noroeste, estamos hablando de lugares donde el indio fue asimilado y explotado. Exponen este tema “Caminito del Indio”¹⁷³ (Yupanqui), “Canción Para mi América”¹⁷⁴ (Daniel Viglietti), “Quena”¹⁷⁵ (Arsenio Aguirre), “India Madre”¹⁷⁶ (Eduardo Falú y Perdiguedo), “Indio Muerto”¹⁷⁷ (Gerardo López), “Zamba del Chaguanco”¹⁷⁸ (Nella Castro e Hilda Herrera) y “Antiguo dueño de las flechas”¹⁷⁹ (Luna y Ramírez). Como ya se ha mencionado en otra parte, se recupera del indio su sabiduría y resiliencia, olvidándose sus formas autoritarias y sus disputas entre sí.

Otras canciones de revisión indigenista usan la cosmovisión de los pueblos originarios del norte del país (y del imperio inca en general), tales como Oración al sol (Félix Luna y Ariel Ramírez), que usa al sol como figura religiosa del Tawantinsuyo¹⁸⁰.

Respecto a las canciones sobre el Sur, hablan de lugares donde el indio fue “erradicado”. La presencia de los mapuches y de la campaña llamada “Conquista del Desierto” aparecen de manera muy frecuente, en canciones como “Triunfo de las Salinas Grandes”¹⁸¹ (Lima Quintana y Ambrós), “Dale Tero”¹⁸² (Carlos Di Fulvio), “Pampas del Sur”¹⁸³ (Luna y

¹⁷³Caminito que anduvo/De sur a norte/Mi raza vieja/Antes que en la montaña/La pachamama se ensombreciera/Cantando en el cerro/Llorando en el río/Se agranda en la noche/La pena del indio/El sol y la luna/Y este canto mío/Besaron tus piedras

¹⁷⁴La piel del indio te enseñara/Toda la senda que habras de andar/Manos de cobre te mostraran/Toda la sangre que has de dejar

¹⁷⁵Quena, quena del alma/Como llora en tus notas/El dolor de la raza/Se perdió en el tiempo/Tu alegría indiana/Desde que pizarro/Traicionó a atahualpa/Quena de los incas/Quena de humahuaca/Grito de los andes/Dolor del curaca/Símbolo del inca/Pena del amautha.

¹⁷⁶India madre/Tu nombre quedó en la arena/Y tu presencia en el aire, (...) Fuiste la ñusta cautiva/Allá en el templo del sol/La bien amada del inca/Que una noche te cantó./Después brillaron aceros/En tierras de tu señor,/Y antes de morir dejaste/Morenos hijos del sol.

¹⁷⁷Ha muerto el indio poeta/Silencio le hacen los erkes/Y en los arroyos de anta/Lloran los sauces su muerte.

¹⁷⁸Con el cuchillo en el vino/La muerte andaba de chupa/Luego, Juan, sintió la vida/Yendose por las achuras/Pobre Juan, sombra del monte/Rumbo animal del bermejo/Para vivir como vives/Mejor no morir de viejo.

¹⁷⁹Indio toba/Sombra errante de la selva/Pobre toba reducido/Dueño antiguo de las flechas/Indio toba/Ya se han ido tus caciques,/Tus hermanos chirihuanos./Abipones, mocovies/Sombra de kokta y noueto/El guazuncho y las corzuelas./La nobleza del quebracho/Todo es tuyo y las estrellas./Toba dueño como antes del bagre y la miel.

¹⁸⁰Sol, antiguo Sol, padre inmortal/Dador de vida y de salud/Desde el templo de piedra de la América mía/Hoy como ayer, escucha atento mi oración (...) Sol, mi padre Sol, calienta el aire/Con tu llama secular/Que tu fuerza nos llegue corazones adentro/Y tu vigor sostenga mi debilidad//Ayúdanos a derrotar/A los que quieren hacernos el mal.

¹⁸¹Cuidado pie de piedra que viene Roca, que viene Roca/Que dicen que degüella cuando algo toca /Plateando por las sendas Salinas Grandes/Cuidado que viene Roca Cruzando por la pampa hasta Los Andes Este es un triunfo viejo por un platal./Que si no quiere el oro quiere la sal.

¹⁸²A lo largo del valle por suelo Patagón/se revuelca una danza en la voz del tambor (...) Cascabel en su pecho de bronce se ató/guitarrita de grillos que el viento pulsó/Chiripá de arpillera su cola trazó/en la tierra revuelta una cruz para el sol.

¹⁸³Pampa y Ranquel/Y el horror del fortín/bangrullo sin final/y los criollos desangrados/de miseria y soledad. (...) Pampa y Ranquel/Dios bendiga tu faz/y tu fecundidad/y los hijos de mis hijos/que en tu anchura crecerán/En la Pampa del sur/su voz de antigüedad/me declara que la tierra/no regala lo que da.

Ramírez) o “Dorotea, La Cautiva”¹⁸⁴ (Felix Luna y Ariel Ramírez) . Esta última es muy interesante pues traza una defensa de los pueblos que arrasaban tierras en disputa con sus malones, algo que nunca había sucedido ni por asomo.

Muchas reivindicaciones nacionalistas, aquellas que hablaban del amor profundo sobre “la madre patria”, fueron polemizadas por las izquierdas, a partir del pensamiento de que nuestros líderes fueron asesinos y violadores, refiriéndose por supuesto a las matanzas a pueblos originarios. Una muestra clara de este tipo de antinacionalismo implícito, es la obra integral “La Conquista del Desierto” de Carlos Di Fulvio.

Por un lado la obra invierte al bueno y al malo en lo que comunmente es denominado como “Conquista del Desierto”, el proceso de corrimiento de la frontera y genocidio a los pueblos originarios como política de consolidación del Estado-Nación argentino. La última frase del recitado final de la obra, sintetiza que “nuestro pecado original de la conquista, mendiga en el suelo del indio”. En este sentido, la obra exalta a los araucanos como sujeto heroico que combatió frente a los que buscaban conquistarlos desde Chile, puso a los Puelches, los picunches y los Huilliches como grandes guerreros, le dedicó una canción a los Ranqueles y su fiereza, y justificó los ataques de los malones en defensa de un territorio que quería ser conquistado por “gran ambición de los hombres” que “fue poblando de celos y de angustia hasta entonces el territorio”¹⁸⁵.

La obra no es una romantización de los pueblos originarios, y no se distrae de lo sangriento de los malones, nombrando la tensión que había entre los malones aliados de Juan Manuel de Rosas y los “hombres blancos” del sur de la provincia de Buenos Aires, el caso de Francisquita Adaro, que fue raptada por un malón y el asesinato en la frontera a estancieros y gauchos, que además es retratado con una canción sobre Alsina y la constitución de zanjas, cercos de espinas y puesta de alambres.

A su vez la obra le dedica dos canciones a los mapuches. Una sobre la Batalla de San Carlos, en que las fuerzas del Ejército Argentino comandadas por el general Ignacio Rivas que contaba con fuerzas indígenas obtuvieron una victoria decisiva sobre el cacique mapuche Juan Calfucurá, jefe de la Confederación de las Salinas Grandes, apodado “el Napoleón del Desierto”. En otra, habla del “Toro” Villegas, teniente que persiguió, cruzando de noche el desierto de la Pampa, a las restantes fuerzas mapuches de la zona.

Por otra parte, la obra retoma las denuncias del Martín Fierro, en algunas canciones sobre los gauchos enviados a la frontera¹⁸⁶. Se denuncia la “limpieza étnica” llevada adelante durante el período de constitución del Estado moderno, con la eliminación de “morenos, infantes de la guerra”, que fueron “diezmados por los ingleses”, por eso tal vez falte “carne de cañón para mandar”. La respuesta entonces fue mandar a los gauchos a esas fronteras violentas y peligrosas, con la mentira y corrupción de los jueces de paz, como sucedió cuando “llevaron a Fierro mintiendo que volvería en un tiempo”. La última canción de la obra también trata de este tema:

¹⁸⁴Yo no soy huinca, capitan/Hace tiempo lo fui/Deje que vuelva para el sur/Yo no soy huinca, india soy/Me falta el aire pampa y el olor/De los ranqueles campamento/El cobre oscuro de la piel de mi señor/En ese imperio de gramilla/Cuero y sol./Yo me hice india/y ahora estoy/Mas cautiva que ayer/Quiero quedarme en el dolor/De mi gente ranquel.

¹⁸⁵“La tierra era de ellos hasta que llegó la ambición y ya nunca más pudieron andar libremente, cómo la gente es tan cruel, sin piedad, capaz de matar, porque todo es ambición. Pero el indio no se rinde, vive, mata y muere sin dolor. La conquista lo obligó. Lo ha perdido todo, su tierra y su polvo y hasta el brillo de sus ojos”.

¹⁸⁶“Esos fuertes y fortines, los mojonos fronterizos de nuestra incipiente patria, hogar para muchos hombres, destierro para otros tantos, la cárcel de aquel hispano conquistador-conquistado”.

“Viejo soldado de frontera, si tu vida martirio eterno, fue útil para devolvernos lo que no nos pertenecía, veinte mil leguas conocidas apenas por nombre, desierto, que nunca fue cierto, el aborigen ya vivía... Soldado, tu vida nos dejó lo que solo alcanza aquel que nunca pensó en la muerte. Solamente el dolor te acompañó, tu alegría fue pena, si tan solo la muerte consolaba tu vida, el desierto debía pertenecer a vos, soldado de frontera, qué vida tan perra, y si tu sueño al fin era como la pampa, todo luego fue una intriga total. Soldado, tu vida sin un cariño en la frontera, sin caricias para tu pena, curtieron tu alma con poco sueldo. Tu vida que nunca supo del reposo se te fue secando” (“Soldado Frontera” (1969), de Carlos Di Fulvio).

5.2.1.Relectura de la Historia e Izquierda Nacionalista

De la misma manera que el Indigenismo y el Nacionalismo constituyeron en algunos artistas dos polos opuestos, en otros convivieron. Como ya se ha expresado, a mediados del siglo XX y especialmente a partir de la revolución cubana, se produjo en buena parte del continente una suerte de “nacionalización de las izquierdas”. La izquierda argentina, tradicionalmente vinculada a la iconografía liberal, creyó descubrir en la tradición federal una suerte de “antiimperialismo” decimonónico. Figuras como Rodolfo Puiggrós, Arturo Jauretche, Juan José Hernández Arregui y Jorge Abelardo Ramos fueron quizás los principales artífices de esa re-construcción del pasado y los artistas del Folklore entendieron al igual que estos intelectuales la importancia de la noción de mito, y su carácter de lenguaje robado (Aboy Carlés; 2001: 57).

En la música y en las peñas, esto tiene mucha visibilidad por algunos discos y canciones. Mujeres Argentinas (1969, obra compuesta por Luna y Ramírez pero producida como disco de Mercedes Sosa), muestra el pasaje de la figura de Sosa como indigenista antinacionalista al de un nacionalismo “inclusivo”: “un intento notablemente logrado de estilizar personajes y elementos formativos del ser nacional a través de la magia de la música y la poesía” (Karush; 2019: 201). Recordemos que en este disco aparecen las más importantes versiones de Alfonsina y el Mar (la obra más importante de realzamiento de la figura de de la poeta Alfonsina Storni) y de Juana Azurduy¹⁸⁷. El nacionalismo que reivindicaba entonces la figura de Mercedes era un nacionalismo indigenista, que no miraba a Europa para componer una esencia nacional sino a los Andes.

En la misma línea de revisión de nuestro panteón heroico, El Combate de San Lorenzo (Figueroa Reyes), es una canción en que se elige al sargento Cabral, figura que usualmente quedaba detrás de la presencia de San Martín) como protagonista social y héroe salido del pueblo común¹⁸⁸.

No se debe terminar este apartado sin volver a la ya mencionada obra integral “El Cóndor Vuelve” (Isella y Tejada Gómez), que plantea un recorrido por la historia de América desde el punto de vista del subalterno, dueño del continente y sus riquezas, que es el país entero. Contiene mensajes indigenistas (no específicos sino como fundamento histórico de la

¹⁸⁷El español no pasará/Con mujeres tendrá que pelear/Truena el cañón/Prestame tu fusil/Que la revolución/Viene oliendo a jazmín/Tierra del Sol/En el Alto Perú/El eco nombra aún/A Tupac Amaru/Tierra en armas que se hace mujer/Amazona de la libertad/Quiero formar en tu escuadrón/Y al clarín de tu voz acatar

¹⁸⁸Desde el Rosario Cabral/partió con sus granaderos/y frente a aquel monasterio/la Patria se llenó de gloria/batiendo a aquel invasor/que ya figura en la historia./La Patria estaba naciendo/y se moría Cabral:/“No importa mi Capitán./¡No ve que muerdo contento!”

lucha popular antiimperialista) y reinterpretaciones históricas del siglo XIX (la necesidad de la expropiación de la tierra, o la ubicación de las invasiones incas y españolas en el papel de antecedente directo y análogo de la penetración americana del siglo XX).

Señala Rubén D'assoro en su entrevista que las peñas se convirtieron en un dispositivo pedagógico, y en ellas mucha gente “aprendió la verdad acerca de cuestiones que se decían desde el Estado, como las que tienen que ver con Roca y los pueblos originarios, o lo mismo con el chileno de la independencia” (R. D'assoro, comunicación personal, enero de 2024). En esta última cita se refiere a la exaltación realizada desde la izquierda de Manuel Rodríguez. La izquierda argentina en la canción se vinculó intensamente con la Nueva Canción Chilena, que también realizó su propia reconstrucción de la historia en pos de legitimar una posición sobre el futuro, y la revisión de la historia de Manuel Rodríguez, guerrillero participante de las guerras de la independencia, tuvo mucha popularidad a partir de las canciones *El Cautivo de Til Til* (Patricio Manns)¹⁸⁹, *Hace Falta Un Guerrillero* (Violeta Parra)¹⁹⁰ y *Tonada a Manuel Rodríguez* (Vicente Bianchi y Pablo Neruda)¹⁹¹. Otro personaje que llegó desde la música de proyección folklórica de otro país de manera similar para instalarse en la cotidianeidad de la peña, fue José Artigas, en la canción homónima de Zitarrosa y Bonavita¹⁹².

5.3. La Constitución de un Enfoque de la Tradición: El Juego de Olvido y Memoria

De la misma manera que “Yupanqui no contrapone lo indígena a lo criollo, sino que ve al primero como antecedente natural y necesario del segundo, no como su enemigo” (Vila y Molinero; 2008), la identidad política juvenil de los sesenta y los setenta compone su enfoque de la tradición a partir de la recuperación de la figura del indio y el indigenismo, y de los preceptos centrales del revisionismo histórico recuperando lo popular de las luchas de los caudillos federales. En su generalidad, esta subjetividad tenía presente ambos aspectos de manera superpuesta.

Como sugieren Bhavnani y Haraway (1994: 21) la identidad es ese conjunto de efectos que se desarrollan a partir de la colisión de historias. No es una abstracción. Es una especie de sedimentación extraordinariamente compleja, y re-historizamos nuestras identidades todo el tiempo a través de muy elaboradas prácticas de narración de historias. Así, la música de proyección folklórica fue la herramienta discursiva para que en el marco de las peñas las distintas visiones acerca de la tradición y la historia nacional y latinoamericana pudieran coexistir y colisionar. Estos espacios funcionaban como marco de esta batalla cotidiana, de este juego de olvido y memoria sobre el que emergía la historia.

De esta manera, por un lado estaba la reivindicación del indígena como “dueño originario de la tierra”, como sujeto subalterno maltratado, asesinado, asimilado, por lo tanto triste y nostálgico, pero también sabio, serio, solidario y respetuoso, el indio como una

¹⁸⁹Dicen que es Manuel Rodríguez y que se lo llevan camino a til-til/Que el gobernador no quiere ver por la cañada su porte gentil/Dicen que en la guerra fue el mejor y en la ciudad/Lo llaman el guerrillero de la libertad/Solo sé que ausente va/Que lo llevan los soldados/Que amarrado a la montura la tropa lo aleja de su general/Solo sé que el viento va jugueteando en sus cabellos/Y que el Sol brilla en sus ojos cuando le conducen camino a til-til.

¹⁹⁰Quisiera tener un hijo/Brillante como un clavel,/Ligero como los vientos,/Para llamarlo Manuel,/Y apellidarlo Rodríguez,/El más preciado laurel./De niño le enseñaría/Lo que se tiene que hacer/Cuando nos venden la patria/Como si fuera alfiler;/Quiero un hijo guerrillero/Que la sepa defender.

¹⁹¹Por todas partes viene/Manuel Rodríguez./Pásale este clavel,/Vamos con él./Que se apaguen las guitarras,/Que la Patria está de duelo./Nuestra tierra se oscurece./Mataron al guerrillero./En Til Til lo mataron/Los asesinos,/Su espalda está sangrando/Sobre el camino/Quién lo diría,/él, que era nuestra sangre,/Nuestra alegría./La tierra está llorando./Vamos callando.

¹⁹²Vidalita acordate de José Artigas/Y endulzate la boca, cuando lo digas/A la huella de un siglo que otros borraron/Mintiendo los martirios del traicionado.

presencia antigua, que nos unía con los pueblos americanos en su conjunto, y una presencia actual, que nos dotaba de un nacionalismo “inclusivo”, indigenista, que debía aprender a ser nación como eran “los antiguos dueños de las flechas”, según se pudo registrar del Sur (como los ranqueles, araucanos, mapuches, entre otros) y del Norte (el Toba, el Colla, y el Inca que habitaba “el alto Perú”).

Pero por otro lado, casi sin contradicciones, se realizaba una recuperación de los caudillos federales en una reversión del revisionismo histórico, en que se iría mucho más allá de la figura de Juan Manuel de Rosas (que igualmente seguía presente), teniendo presente en su carácter heroico a Güemes, Felipe Varela o el Chacho Peñaloza. La idea de la defensa y consolidación de la Patria en el proceso de la independencia fue muy fuerte, y se trató de ir a su vez un paso más allá de la disputa decimonónica entre federales y unitarios, sintetizando estos espectros en grandes luchadores por nuestra independencia.

Al hacerse hincapié en lo trágico del choque guerrero entre los pueblos originarios en malones y los gauchos desplazados en el fortín de las fronteras, la síntesis de esta visión de la historia queda clara. Ambos sujetos debían ser glorificados, y fueron sentenciados por las fuerzas roquistas y conservadoras en la larga constitución del Estado-Nación argentino.

La subjetividad política aquí estudiada se mostraba más encariñada con el “sentimentalismo” que con el “razonamiento”, en términos de Leonardo Paso, aunque no le disgustara la escritura cuasi-elitista de los autores del Movimiento Nuevo Cancionero y sus derivaciones. Esta identidad renegaba de lo meramente nacionalista (sobre todo lo que cantaban Argentino Luna, Rimoldi Fraga u Oscar Valles), pero se reconocía claramente en la heroicidad de los “padres” y “madres” de la patria, en la recuperación de Juana Azurduy, Cabral, además de San Martín, Belgrano y Moreno, en obras integrales como “La Independencia” o “Mujeres Argentinas”.

Los elementos simbólico-materiales de la peña son importantes en este apartado, pues siempre en las peñas había cuadros de caudillos, e incluso a veces (y en lugares muy concretos) algunas alusiones a pueblos originarios a partir de ropas, accesorios, u otras materialidades. Lo que digo es, la estética del lugar (en general una casa, acogedora, de varias habitaciones y amplio patio) acompañaba en general la estética musical. Esto no debe pasar nunca desapercibido, en la constitución de un enfoque acerca de la tradición, pues lo simbólico es siempre central en la construcción de sentido. Incluso, los nombres de las peñas muchas veces también aportaban en sí mismos alguna reivindicación de un pasado concreto: “La Tabá” (elemento gaucho), “Mapuche” (pueblo originario), “Atahualpa” y “El Arriero” (o reivindicaciones en torno a la figura de Yupanqui o nombres del último Inca del imperio y oficio precario del campo), y “El Brigadier” (nombre relacionado con el Brigadier López, caudillo de la provincia de Santa Fe durante una parte del rosismo) son algunas de las peñas más reconocidas en Rosario durante el período.

6. Conclusiones

Un estudiante de la universidad sale de su casa del centro de Rosario donde vive con otros estudiantes que llegaron, como él, hace algún tiempo de Santiago del Estero. Es viernes por la noche y la calle está pesada, hace años que gobiernan las fuerzas armadas o éstas tutelan el poder de algún radical. Hay mucha policía en la calle pero sin embargo este joven quiere divertirse en algún lado, tal vez conocer una chica.

Un militante de la JP, luego de un día de trabajo territorial, se dispone a tomarse unos vinos con unos amigos en algún espacio.

Otra chica que aún vive con su padre y su madre tiene prohibido el boliche, pero no así la peña, y se dirige a alguna cerca de su casa, total por el centro hay muchísimas.

Un hombre de unos treinta años que tiene un vínculo emocional con la música, le gusta tocar el piano y cantar ha propuesto su casa como punto de encuentro, la ha abierto y dispuso una barra, unas mesas y un escenario. Antes de abrirla pensó que debería darle alguna mística al espacio, y se fijó en qué tenían las otras peñas: en las paredes cuadros patrios, símbolos tradicionales.

Allí, y en otros lugares similares, este viernes por la noche este grupo de personas diversas estará escuchando, interpretando, compartiendo unas canciones al calor de una damajuana y unas empanadas fritas, de forma festiva y respetuosa con el otro y la otra.

Estas canciones las aprendieron ahí mismo algún otro fin de semana, tal vez las escucharon por la radio o se las mostró alguien estos días. Son canciones de amor romántico, de nostalgia, de ternura, anecdóticas, paisajistas, y también las hay reivindicadoras de algunas personas de las que algunos se están enterando allí quiénes fueron, como el Chacho Peñaloza o Calfucurá, y de otras de quienes se está haciendo más sólida la referencia, como las figuras importantes de nuestra guerra de la independencia y nuestra guerra civil posterior. Hay canciones que hablan de la tierra, del indio, del hermano, y mucha gente conoce allí palabras, oficios clásicos, invisibles o precarios de alguna otra parte del país. Otras hablan de la libertad y la liberación, y mucha gente se pone a pensar en lo que está pasando en el país.

Hay canciones que hablan de otros países de nuestro continente, sus bellezas, su gente, nuestro parecido, y cómo todos sufren embates de los grandes imperios de la época.

Hay muchas canciones que hablan de la revolución, de la militancia, y del pueblo, y muchas también hablan de enemigos de este pueblo, como los dueños de la tierra, los ricos oligarcas, o los traidores. Sobre todo son zambas y chacareras, pero también son rasguidos dobles, chamamés, cuecas, chayas, bailecitos, carnavalitos, huaynos y milongas. Rosario es una ciudad muy grande del centro del país, recibe estudiantes de todos lados, grandes artistas de todas partes, y reproduce los estilos típicos de todas las tierras. Hace tiempo que se escucha Folklore pero en este espacio cada vez más se escucha un Folklore que te hace pensar, que usa una poesía bastante difícil.

Con el correr de las semanas, las canciones puede que sean otras, pero hablan de lo mismo. Y la gente que va se conoce, se respeta, se quiere como compañeros, algunos se quieren como hermanos, y obviamente se forman parejitas. La cosa se repite, y con esa repetición se afianza un sentido colectivo. Se estableció en este lugar como en los otros parecidos, una especie de ritual, que ha hecho que las personas se traten de una manera particular allí adentro sin siquiera conocer lo que le otre hace, su trabajo, sus pasatiempos, sus amores, mucho menos sus miserias. Se ha disipado el status, y la gente ha comenzado a

tratarse como iguales, y a pensar cosas similares o desde el mismo lugar. La cosa se repite, día a día, semana a semana, mes a mes, año a año. Sin dudas, todes van a la peña, y a medida que afuera la situación se ha recrudecido, adentro las canciones han traducido esta efervescencia, y de repente también hablan de dar la vida por la patria, o de que morir por ella es una muerte digna y a veces necesaria. Algunes han dejado de ir, tienen miedo, pero les que siguen yendo se han vuelto todavía más cercanes. A lo largo del período se ha constituido y articulado una identidad política juvenil particular.

En este trabajo nos hemos preguntado cuál es el desempeño del Folklore en general, y en particular de las peñas folklóricas, en la conformación de la identidad de les jóvenes entre los años 1959-1976. Se ha buscado analizar la constitución, consolidación y articulación de una identidad política juvenil que atraviesa los años entre 1959 y el impacto de la revolución cubana en nuestro país y el 1976, y el ocaso de la posibilidad revolucionaria marcado por el golpe de Estado de marzo del '76. Esta identidad no se constituyó plenamente (pues nunca una identidad está constituida como totalidad, y eso es lo que permite el juego de la representación) en los espacios del Folklore, pero estos contribuyeron a su asentamiento, en la sutura de un campo parcialmente objetivo.

Un conjunto de preguntas generales guiaron este trabajo. En principio nos preguntamos cuál es la relación entre la cultura y la conformación de subjetividades políticas. En el período que analizamos, la cultura y la política se hermanaron, se complementaron, el análisis de la formación política¹⁹³ debe contener una idea de lo que sucedía en el campo cultural.

Siguiendo al antropólogo peruano Víctor Vich (2021), podemos entender a la cultura como un estilo de vida, una manera de actuar y representar una relación con el otro (Vich; 2021: 13). La cultura es un dispositivo de inclusión social, que crea pertenencia, arraigo y diversidad, y con eso identidad. La cultura no es solamente el consumo masivo sino que requiere el anclaje a la cotidianidad, al día a día de las personas. Más allá de que la cultura esté constituida por un montón de aristas y no solamente las artes, aquí hemos tratado de analizar una de estas últimas, la música, como generadora y articuladora de cultura. Como ya se ha expresado, tiene un doble movimiento de identificación, por un lado como racionalidad estética cuyo sentido es individual, y por otro también puede representar y ofrecer la experiencia inmediata de una identidad colectiva (Frith; 1987: 149). No es nuevo el análisis de lo musical en torno a la política, ni es meramente de nuestro país. A lo largo y ancho del mundo (sobre todo occidental) las artes han sido refugio de la búsqueda de transformación de diversos sectores sociales, de configuraciones de poder contrahegemónicas, y han sido depositarias de las expectativas de cambio de distintas generaciones.

Con este marco, nos hemos interrogamos acerca del papel que desempeñó el Folklore en Argentina en la articulación de las identidades políticas de los jóvenes. El campo musical, y en particular la canción de proyección folklórica resalta por su gran influencia en el devenir del espacio social. Que el Folklore haya sido relevante no fue azaroso de ninguna manera. Se ha dicho que el Folklore realizó una ruptura implícita, que tuvo que ver con el tipo de esencia popular en él representada. Esta, a diferencia de la de otras músicas, se encontraba en el futuro, más que en el pasado, por lo que se ubicó en el género la promoción de un ideal de vida política distinta (Molinero; 2011).

¹⁹³las instituciones constitutivas de un sistema político y las estrategias políticas que simultáneamente articulan y definen sus límites

La “tercera fundación de Buenos Aires”, es decir, el fenómeno de las migraciones internas y el caso particular de Atahualpa Yupanqui como innovador músico-político, contribuyeron a la consolidación popular de este género musical que hacia los sesenta, con algunos avances tecnológicos y de producción musical, además de la masificación de los medios de comunicación, pudo convocar ampliamente a la juventud, popularizarse a tal punto que dio a luz a lo que fue denominado convencionalmente como el “boom del Folklore” (Gravano; 1985). A partir de este género se constituyó un espacio que puede ser analizado como un ritual, que es la peña folklórica, en la que se formuló y articuló una identidad política. La identidad, como prácticas sedimentadas, configuradoras de sentido que establecen solidaridades estables capaces de definir orientaciones gregarias de la acción en relación a la definición de asuntos públicos (Aboy Carlés; 2001: 54), un concepto que debe ser concebido en la perspectiva de un devenir, tuvo una articulación significativa en el ámbito ritual de la peña, que se solapó con la articulación de esta identidad en otros ambientes. La identidad a su vez tiene dimensiones operativas, y nos preguntamos la factibilidad de rastrear esas dimensiones en el entorno de la música de proyección folklórica.

Vayamos por parte.

En el segundo capítulo trabajamos la dimensión de la alteridad, pues toda identidad se constituye en relación a un exterior constitutivo. Nos preguntamos si el antagonismo fue en todo el período la élite dominante, o si eso estaba en disputa. También nos preguntamos si había en algún caso alguna reivindicación de las elites. Respecto a esto último, pudimos ver que en el análisis de las canciones aparecen muchas que representan un nacionalismo reactivo, y que antagonizan con la izquierda internacionalista y la izquierda nacional, y con los peronismos tradicional y revolucionario. Justamente, esas facciones son las que componen la identidad juvenil que aquí analizamos. Estas canciones, quedan fuera de la identidad que se generó en la peña, son canciones muy sectoriales y no representan aquello que sucedía en el espacio ritual.

En la peña, en cambio, el antagonismo era muy marcadamente de clase, el patrón, el rico, el estanciero, el dueño, las élites dominantes, quienes saquean y destruyen el país, la oligarquía (nacional e internacional). Tanto la policía como las fuerzas armadas, y la justicia, son enemigos nacionales, y la Alianza Para el Progreso y “el imperio Yanqui” los internacionales. Se antagoniza también con el enemigo interno, el traidor y el capataz.

En la consolidación de una frontera externa de esta identidad política juvenil, desde el Folklore por un lado se disputó lo verdaderamente propio, frente a lo inauténtico ética y estéticamente, y por otro se reivindicaron ciertas banderas sociales, que contrastaron fuertemente con las nociones básicas de las fuerzas armadas y los gobiernos institucionales del período, los sectores capitalistas más acaudalados y los traidores de la burguesía local.

En el tercer capítulo se trabajó la dimensión de la representación. Partimos de la base de que no hay política por fuera de la representación. En la configuración de toda identidad es necesario un cierre interior, que en nuestro caso lo conformamos a partir no solamente de lo que generalmente se ha denominado una “ideología política”, sino también la relación existente con ciertos símbolos, como elementos cohesivos de una identidad, en el espacio ritual de la peña. Esta espacialidad tuvo un impacto poco nombrado pero muy recordado hoy por sus participantes. Allí podemos decir que hubo tiempo para ambos tipos ideales aquí conformados.

Tanto para las canciones de “telurismo comprometido” como para las canciones de “interpelación social”.

Por un lado en los primeros sesenta la nominación de la tierra y el interior, la poesía romántica y nostálgica y las canciones más tradicionalistas llegaron para hacerse increíblemente populares, mostrando el espacio de la peña como uno de plena felicidad, contrastando con el “afuera”, con la vida cotidiana. Pero como ya se ha expresado, el compromiso además de constituirse en el espacio, se fue colando por sus puertas, y hacia los años setenta las peñas ya mostraban siempre los puntos de afirmación ideológica, y sin perder la disipación del status y la clase social, sin perder el respeto por el otro y la potencia de la muestra y la escucha de lo colectivo que ya estaba sucediendo desde antes. Americanismo, anti-imperialismo, lucha por la revolución y la reforma agraria, la denuncia de la estructura social desigual e injusta, el “pacifismo combatiente”, la “inmortalidad del combatiente”, la propuesta de acción política directa por la revolución, el anhelo de libertad, liberación, soberanía, la idea de la fraternidad y la igualdad radical, la identificación y nominación de los oprimidos generalmente invisibilizados, son las distintas temáticas que las canciones en el ambiente peñero supieron identificar a esta subjetividad política que consideraba la “revolución a la vuelta de la esquina”, mezcla de la izquierda nacional (o Nueva Izquierda) y una parte mayoritaria del peronismo como doctrina y como espectro militante.

Finalmente, en el cuarto capítulo trazamos el juego distintivo con la tradición que articuló esta identidad juvenil. En este sentido, fue central y primario en la constitución de un sujeto político en el período la gran lucha por lo verdadero en nuestra historia, por lo real (y por lo tanto lo falso) de nuestras tradiciones. A este respecto, la canción tiene mucho para ofrecer, pues es la base sonora de un debate intenso entre los estratos que componían el campo cultural y buscaban dar una batalla cultural (de carácter obligatorio para todos los sectores que quisieran disputar el campo de lo político durante el período). El revisionismo histórico fue el plato fuerte del período, en tanto reincorporación de la disputa sobre qué fue lo verdaderamente real en las controversias que derivaron en la creación de nuestra nación. El Folklore y sus artistas fue reivindicador de los caudillos federales, y la relación de continuidad que estos tenían con los padres y madres de la patria desde una visión no mitrista, y a su vez buscó superar la figura de Juan Manuel de Rosas (sin deslegitimarla). La figura del gaucho estuvo presente en este sentido, de la misma manera que había sido mostrada en el Martín Fierro, como un sujeto nacional importante y reivindicable.

Pero también tuvo relevancia la recuperación de lo “anterior”, de la figura del indio, y en definitiva la posición de una izquierda nacional en estas canciones. La recuperación de la “propiedad originaria” de la tierra de estos pueblos originarios a lo largo y ancho de nuestro país, la denuncia de la campaña conocida como “Conquista del Desierto”, la reivindicación del indio como sujeto subalterno castigado, desplazado, eliminado, dominado, y por esto afligido y melancólico, pero también listo y sensato. En el solapamiento entre las figuras de los caudillos, el gaucho y los pueblos originarios encontramos lo real de nuestra historia, en este juego de olvido y memoria que compone la dimensión de la tradición de toda identidad.

La identidad es un concepto “formal”, utilizable en distintos niveles, que permite pensar un inacabado juego de subsunción de agregados identitarios en identidades mayores a través de una lógica equivalencial (Aboy Carlés; 2001: 73). Esta identidad que en las peñas se

articulaba, también se articulaba en otros espacios con características distintas, y todo contribuyó a la formulación de una identidad nacional.

La espacialidad de la peña folklórica fue un poderoso mecanismo de articulación identitaria que consolidó las posiciones, las orientaciones en torno a la acción, la homogeneización de un grupo en un ritual. Estos lugares funcionaron en algunos casos como amplificación de lo que ya se pensaba y en otros fue generando el pensamiento característico de este campo cultural de la izquierda acerca de la cercanía y certeza de un proceso radical de cambio. El involucramiento personal con el Folklore, tanto de artistas como de la audiencia, era a través de las peñas democrático, diario y permanente.

Por último, al comienzo nos preguntamos qué sucedió en estos espacios a medida que la situación política comenzó a radicalizarse. Desde aproximadamente el cambio de década de los sesenta a los setenta, las peñas fueron espacios definitivamente de lucha social. Ya se había sedimentado el grupo social que la habitaba y las canciones habían cambiado el tono. Muchas personas dejaron de ir por no comprometerse con esta radicalización, y otras simplemente por miedo, a partir de la persecución e inseguridad instalada en la sociedad civil cada vez con más fuerza. Con el cierre del período, esto se agudiza y a las peñas deja de ir la gente de manera tan masificada, es decir, pierden un poco de popularidad, algunas se disipan, a partir de no poder mantenerse por presión política o económica. Otras desaparecen un tiempo y vuelven con mucha fuerza hacia los ochenta, en una suerte de radicalización estética de la radicalización, hacia el cierre del período dictatorial, de alguna manera como continuidad tras los peores momentos de la censura, pero ya estas peñas tienen otras características y otro público, y en ella se articula otra identidad, con características nuevas, otra juventud, con motivaciones e ideas distintas, con la huella bien fresca del atravesamiento del período más abrupto y violento de nuestra historia, con otra versión (o en su mayoría sin ninguna versión) del paradigma de la revolución en sus cabezas.

Moliner resume que “la política se posicionó en la segunda mitad del siglo XX en ese Folklore en gran medida por el sentido previo (la nación en sonido) con que aquél llegó cargado a encontrarse con juventudes a las que mostraría sucesivamente el interior del país (sus raíces), la injusticia social (mirar al otro), la historia “revisiónada” (los orígenes de la nación), y una militancia política concreta (su futuro)” (2011: 401-2). Esta síntesis tiene una espacialidad. Además de los primeros festivales, las radios, los discos de vinilo, el lugar donde mayor revuelo tuvo la música de proyección folklórica durante el “boom” del Folklore de los sesenta y su radicalización en los setenta fue la peña folklórica, ámbito que en Rosario dejó una huella que en los ochenta volvería a ser muy profunda, pero distinta.

En el tema de la relación entre las identidades política y la música, debe continuar siendo estudiada la importancia de las espacialidades en la consolidación de un aire de época, y en la articulación de unidades de nominación sedimentadas.

7. Anexos

7.1. Peñas

Se considera pertinente mostrar la ubicación espacial de estas peñas, y efectuar una breve descripción de algunas que puede sintetizar el delineamiento expuesto.

-“La Casa de la Abuela” (Santa Fé y Buenos Aires)

En 1971 fue la inauguración. Estaba frente a la municipalidad, en la plazoleta, que había sido un viejo almacén, reformado, con linda entrada, subías a un patio grande y estaba lleno siempre. La noche de la inauguración “se dió cita “la creme” de las peñas, era un mundo de gente y conocidos habituales de otras peñas rosarinas: muchos cantores y lindas pibas, más los desconocidos de siempre. Era una noche de tiempo primaveral, y se accedía por la ochava subiendo tres o cuatro escalones que daban a un hermoso patio, con otras habitaciones para alojar los concurrentes además de la cocina de dónde provenía un aroma hermoso de empanadas recién fritadas. Mucho pantalón Oxford (pata de elefantes) y mocasines color suela los muchachos, y las rosarinas luciendo unas minis que hacían suspirar al “sexo opuesto” (...) la edad promedio sería entre 20 y 25 años (...) alguien encargado de tal función invitaba con un generoso vaso gratuito de bebida (...) no era cualquier bebida y además “de arribeño”¹⁹⁴.

-La Viruta (Buenos Aires y la Paz)

Estuvo de 1973 a 1977. El dueño era Dante, que se murió en un accidente de moto. Algunos fueron poco, se tenía mucho miedo, porque abajo en el sótano se guardaban armas. La gente lo relacionaba con los Montoneros. Mucha gente dice que iba menos porque se alejaba de las del centro. Tenía 3 puertas: una por La Paz, otra por Buenos Aires y otra en la ochava de la esquina. Una noche entró la policía con armas largas, un escándalo tremendo y los llevaron todos presos a la comisaría 4ª, quedaron unos pocos en la peña esperando hasta que finalmente los largaron y volvieron todos a la peña donde siguieron guitarreando felices y cantando hasta el cierre. Cuando vino a cantar el Dúo salteño la peña estaba llena de gente que quería escucharlos, pero sobrevolaba mucho miedo. En ese tiempo perseguían por las actividades de la peña y además por peronistas (...) en el fondo del escenario estaban las fotos de Evita y la de Perón con el caballo pinto. La peña se cerró casi un año después del golpe militar de marzo del 76, no iba absolutamente nadie. Hicieron un allanamiento y rompieron todo, techos, paredes, todo lo que pudieron romper. Y no encontraron nada, esas épocas eran así. Cerró el 6 de enero de 1977. (Facebook; José Luis Torres: 29/5/20).

-“A los Caños” (Laprida 553)

Duró dos o tres años, era un sótano. Sus dueños eran el Negro Peralta, que era Ingeniero y Costa, un hombre sumamente simpático, que “tenía el hobby de la magia y lo hacía muy bien, a punto tal que dos o tres veces presentó un espectáculo que denominó "Ramsés y Semiramides: magia del lejano Oriente", donde él, vestido de elegante smoking, representaba al mago Ramsés, y su secretaria Semiramides no era otra que Pedrito Lumia disfrazado de mujer” (Facebook; José Luis Torres: 17/5/20). Costa conocía a quien organizaba los espectáculos en el círculo. Entonces lograba que los artistas vayan a la peña. Fue Mercedes

¹⁹⁴Una ocurrencia genial: habían preparado una bañera de hierro enlozada “de las de antes” llena de bebida gratuita para celebrar el acontecimiento y recibir las visitas. Esas bañeras tienen una capacidad de 175 a 200 litros de líquido, y en este caso el contenido era un brebaje preparado por Juan Picollini quien aseguraba que este trago se llamaba “sorbete vasco”. La fórmula de Picollini, respetada cuidadosamente según sus conocimientos adquiridos era vino tinto, vino blanco, gin, pimienta y cáscara de limón, singular receta que aprendió en España, país que lo hospedó en su época de estudiante y allí recogió cierta sabiduría que aplicó a su regreso con fórmulas etílicas muy apreciadas por sus amigos.” (Facebook; José Luis Torres: 28/6/20).

Sosa y había gente apretada desde la escalera del sótano (un peligro, no había salida de emergencia), y así con los Chalchalersos, con Cafrune, Jaime Dávalos, Chito Zeballos, Edmundo Ribera, con todos. “Una noche fuimos todos ahí y armamos una reunión de folkloristas, y uno de los muchachos, le dijo a Victor Heredia que en el escenario tenía que soltarse igual que en las peñas. Brizuela estaba con él, como su músico.

-“Municipal” (Córdoba 765)

Estaba al lado del correo. “Era una casona antigua con habitaciones al frente y al costado, con un gran patio al aire libre donde nos sentamos en sillas de hierro y una mesa circular de chapón grueso donde un mozo te atendía, y de ahí sentías el olor de las empanadas que venía de la cocina. Al costado del patio, un par de habitaciones con gradas de madera donde los concurrentes se sentaban para escuchar el cantor y su guitarra cantando de pie frente a esos tabloncitos con gente sentada” (Facebook; José Luis Torres: 30/5/20).

-A los Yuyos (Montevideo y Alem)

Chiquita, se decía que “el dueño “arreglaba con la cana”, vaya a saber... pero allí no molestaban” (Facebook; José Luis Torres: 19/4/21). “El dueño había sido de la SIDE, siempre había gente distinta, pero también un lindo grupo”. “Solo un saloncito pelado con una barra donde despachaban el vino y las empanadas, unos silloncitos y algunas sillas junto con tres mesitas eran todo su mobiliario. Pero el clima era bueno: muchachos y chicas cantando, mucha guitarra y sobre todo alegría” (Facebook; José Luis Torres: 19/4/21).

-La Nochera (San Luis al 500 abajo, llegando cerca de la subida de calle Alem)

“Esa peña fue un poco la casa de todos nosotros porque la hicimos entre todos, todos contribuimos con algo, por ejemplo, las mesas y los bancos donde se sentaba la gente, los armamos con Horacio, con el cordobés, y otro amigo que le decían “Café”, le hizo todo el piso de la peña. Trabajaba de pulidor de pisos. Otros pintaron las paredes y así. Fue un poco la casa de todos nosotros”.

-Corchos y Corcheas (Mitre 739)

Abierta cuando cerró “a los yuyos” por los mismos dueños, tuvo mucha fama, era más que una peña. Fandermole recuerda la presentación del “Canto Popular de las Comidas”, un repertorio con música de Gustavo Leguizamón sobre un libro homónimo de Armando Tejada Gómez, por el Dúo Salteño y el propio Tejada Gómez a mediados del '75. El grupo “Canto popular Rosario” tenía mucho protagonismo en este lugar.

-Casapueblo/Euterpe (Catamarca y Moreno)

Carlitos Serafini se llamaba el dueño. Luego cerró y abrió con otro nombre, que era “Euterpe”, pero ya con otro estilo, ya no era tan peña “guitarreada” sino que era presentado más como espectáculo.

-El 7 de Línea/ El chango Rengo (Entre Ríos y Riobamba)

Considerada una de las peñas más populares de los sesenta, transformada en algo más político y con menos público en los setenta.

-La Taba (Presidente Roca y entre el pasaje y 3 de febrero)

Fue muy importante, iban muchísimos cantores. Muchos consideraban esta peña como “una peña de policías”.

-El Mangrullo (Buenos Aires al 2200, mitad de cuadra de números pares)

Al frente un alambrado y a unos cuatro metros la peña. Se comía muy bien, en una pared colgaba un cuadro de Facundo Quiroga.

-Mapuche (Montevideo al 1400, vereda norte mitad de cuadra)
Mapuche era el nombre de un perro grandote que ayudaba a cuidar el local
-Mis Tragos (San Luis y Buenos Aires)
La peña que tenía Pablo Martínez, desde 1974. A los pocos meses la dinamitaron.

-La Reja (Mendoza 748)
Fandermole recuerda grupos vocales como Contracanto.

-Atahualpa (Maipú y Mendoza)
El dueño era un Santiagueño, amigo del oveja Montoya.

-El Brigadier (1ro de Mayo y La Paz)
Apenas entrabas había un cuadro, no sé si de Juan Manuel de Rosas o de Quiroga, eran símbolos patrios. “En ese tiempo no había problemas por las canciones “con grieta”. Una sola pelea recuerdo, era muy raro eso, con alguien cantando una zamba de Oscar Valles, y alguien le gritaba “déjense con estas boludeces”, pero no muy agresivo”

- La Taberna del Repecho (Rioja y 1ro de Mayo)
- La Yerra (Corrientes entre Salta y Jujuy)
- El Rancho de Arsenio Aguirre (Corrientes entre Pellegrini y Cochabamba)
- La Trasnochada (Necochea al 1600)
- El Arriero (San Luis y Av. Francia)
- La Tasca (Pje. Zavalla 1152)
- El tío Pancho (Freire entre Rondeau y Agrelo)
- Mi Estancia (Sorrento 398)
- Yasí Yateré (Galería Melipal)
- La Cabaña (Córdoba al 500)
- La Casa Paraguaya (Buenos Aires al 1500)
- El Centro Entrerriano (Buenos Aires al 2500)
- Centro Santiagueño (San Juan entre Oroño y Alvear)
- Facultades

Las más concurridas eran las de la facultad de Arquitectura¹⁹⁵ y las de Humanidades (dentro de lo que permitía la dictadura de *Onganía* y *Lanusse* que fue aflojando con el tiempo). Había gente de todas las facultades realizando grandes peñas universitarias.

-La Salamanca (Mendoza al 700)
“La peña de Ricardo Centurión, a la vuelta del círculo, fue muy linda también. Tal vez un poco posterior. Él cantaba y canta muy bien, pero cuando íbamos desconocidos nos permitía cantar y no nos dejaba parar”. “Cantores, cantoras, humoristas, tomadores, periodistas, mucha gente joven y también algunos veteranos que concurrían a su peña. Para mi gusto, y esta es una observación personal, fue la última peña de esas características. Luego se fueron transformando, naturalmente el mundo fue cambiando y las peñas tuvieron que adaptarse a otras circunstancias” (Facebook; José Luis Torres: 30/6/22).

¹⁹⁵Organizadas por el entorno del Oveja Montoya, estudiante de la carrera y reconocido peñero



Peñas de Rosario con mención en las entrevistas realizadas durante la realización de este trabajo



Acercamiento a las peñas de Rosario del distrito centro con mención en las entrevistas realizadas durante la realización de este trabajo¹⁹⁶

¹⁹⁶Existen dos peñas que están marcadas pero corresponden al período del fin de la dictadura y en adelante. Estas son "La Posta del Rosario" (Santiago 655), y "Tafi viejo" (Mendoza entre Rodríguez y Callao), ambas de Rubén D'assoro. "Las peñas que tuve fueron en las que estaba la gente con más ganas de testimoniar. Pensá que yo tenía de los servicios y de la triple A, dentro de la peña. La cana, el ejército y la municipalidad me hacían la vida imposible, se infiltraban, o me querían clausurar. Una vez tuve un

Hay un conjunto de peñas sobre las que se ha hablado pero no se ha encontrado ni recordado la dirección¹⁹⁷. Existen a su vez una serie de espacios que fueron nombrados como lugares que se combinaban con las peñas o eran parte de un mismo circuito de visitantes a pesar de no ser considerado en sí un espacio peñero. “El Ordinario” y “El Martín Fierro” (el club “paquete” de Laprida al 1400) eran lugares de tradiciones bailables, iban escribanos, arquitectos, no los trabajadores. No eran abiertos, debías ir de traje y corbata.

Algunas milongas tangueras también existían, a pesar de no ser tan populares como en un período anterior. El Levante y Cancán son las más importantes.

La Whiskería, algunos night club y cabarets, eran de medio pelo, salvo tal vez algunos fines de semana. Había mucha vida nocturna, se podía salir a la calle y caminar, no había inseguridad para nada.

El marco de un espacio-reunión de las características de la peña es el de un creciente respeto por la voz del otro que comienza a percibirse durante la época en otro ritual (con mucha semejanza a la peña) que es el de la guitarreada. Durante el período era muy común no salir y quedarse cantando en casa, emulando el estilo peñero, invitando gente. Mónica Biloni cuenta que “No iba tanto a las peñas porque había muchas cosas en las casas, tocar la guitarra, juntarse, intercambiar letras”. En una entrevista a Fandermole él cuenta que “Del ´74 en adelante sí tuvimos muy intensa actividad musical de puertas para adentro en la casa que compartíamos con otros estudiantes. Las guitarreadas y las comidas grupales eran bastante frecuentes y esa práctica siguió en medio de la dictadura (...) Enrique Llopis venía a nuestra casa muy seguido; y con él luego vinieron Raúl Carnota, Suna Rocha y Hamlet Lima Quintana.” (Facebook; José Luis Torres: 8/6/20). Estas guitarreadas, en general eran de jóvenes (en diversa cantidad, entre 6 y 20), con guitarras y en general un bombo y casi siempre un cancionero con letras para compartir. “Clases altas, medias y bajas, cruzadas en la edad de la adolescencia y en torno a la escuela secundaria, la tomaron como experiencia casi rutinaria, por varios años” (Molinero; 2011: 104).

Fuera de Rosario, los distintos registros efectuados para este trabajo, delinearon la idea de que las peñas, en este segmento céntrico urbano de clase media intelectual o cuasi-intelectual, eran un evento similar¹⁹⁸. Además, el festival de Cosquín (de primer entrega en 1961), también otorgaba especial importancia a sus peñas¹⁹⁹.

pleito muy fuerte con unos infiltrados de la Triple A. En esa época de lucha armada empezó a ser más explosiva la peña, estábamos todos en un aprieto, tuvimos que elegir”.

¹⁹⁷El Cacique, la Peña de Pepe, El Chanco Rengo, El Fogón de los Amigos, La Casa de la Rioja y el Centro Correntino. A su vez, se ha recordado la existencia de una peña en Salta y Balcarce de la que no se recuerda el nombre.

¹⁹⁸-Fanny (CABA): Fanny se llamaba su propietaria (su nombre real era Esilda Aragón). Fue un lugar donde pasaron todos los nombres más importantes del Folklore y estaba ubicada en Ecuador 979, Capital Federal. Ella misma contaba “un petit hotel precioso. Tenía tres plantas, un jardín, y abajo la peña”.

-El Manantial (Córdoba): “Una parrilla que tenía como gran atracción unos cabritos al horno que eran un poema. La casa era de esas antiguas construcciones con un alero largo y donde se sucedían las habitaciones, en cada una de ellas se manducaba y se bebía y no faltaba quien provisto de su instrumento hacía sonar una zamba, un gato o una chacarera”. (facebook; José Luis Torres: 4/7/20)

¹⁹⁹El festival es “una liturgia, un ritual anual que se transmite por televisión, pero que excede lo que pasa en la Plaza Próspero Molina. Un ritual que incluye la plaza de los artesanos, el Congreso del Hombre Argentino y su Cultura, los escenarios callejeros, las peñas, las guitarreadas en el río o en las esquinas. Por eso en lo que se ha dicho o se ha escrito sobre el festival, es difícil separar la historia del mito” (Dupey; 2008: 108). En palabras de una entrevistada, Cosquín era una amplificación del fenómeno peñero. “Ibas sobre todo a las peñas, los kiosquitos, más que al escenario”. El festival nació en el ´61. Cada delegación llevaba un conjunto diverso de cantores y bailarines que proyectaban la música vital de su provincia, sus subgéneros característicos. En este encuentro tan heterogéneo sucedían cosas insólitas que hermanaba a todo el mundo rápidamente, y esto sucedía en los patios que alquilaba cada grupo grande, o en las peñas ya establecidas. Después fue un ambiente muy perseguido.

8. Bibliografía Utilizada

- Adams, W. (1982) "Los Estados Unidos de América". Siglo XXI, México.
- Advis, L., & González, J. P. (1998). *Clásicos de la música popular chilena II: Volumen II 1960-1973*, Raíz folclórica (Vol. 2). Ediciones UC.
- Álvarez, L. (2018). *Circulaciones del Mayo francés en Argentina*. BORDES, (9), 77-85.
- Álvarez Muro, A. (2007). *Cortesía y descortesía: teoría y praxis de un sistema de significación*. Estudios de lingüística del Español.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. J. (1995). *La violence symbolique. De l'égalité entre les sexes*. Editorial Grijalbo. S.A. de C.V.
- Bozza, J. A. D. (2001). *El peronismo revolucionario. Itinerario y vertientes de la radicalización, 1959-1969*. Sociohistórica.
- Calveiro, P. (2008). *La experiencia concentracionaria. Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*. El Colegio de México. A.C.
- Canelo, P. (2008). *Las dos almas del Proceso: nacionalistas y liberales durante la última dictadura militar Argentina (1976-1981)*. Páginas (Rosario): revista Digital de la Escuela de Historia, 1(1), 69-85.
- Carlés, G. A. (2001). *Las dos fronteras de la democracia argentina: la reformulación de las identidades políticas de Alfonsín a Menem*. Homo Sapiens Ediciones.
- Casullo, N. (2007). *Las cuestiones*. Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino*. Buenos Aires: Edhasa.
- Cosentino, O. (1991). *El teatro de los' 70: Una dramaturgia sitiada*. Latin American Theatre Review, 31-39.
- Dalmas, A. T. (2019). *Cantar la revolución, crear una tradición. La música y el canto colectivo en la formación de culturas políticas revolucionarias. Argentina 1970-1976*. Prohistoria. Historia, políticas de la historia, 32, 183-210.
- Díaz, C. F. (2019). *Introducción. Nuevas articulaciones entre Folklore, Política y Nación en América Latina*. RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras, 10(16), 1.

Dupey, A. M. (2008). *La estética en la constitución de las identidades folklóricas en el discurso de los folkloristas. Arte, individuo y sociedad*. Universidad Complutense de Madrid, España.

Dupey, A. M. (2020) *La relocalización del folklore en nuevos contextos. Fronteras del folklore. Identidades y Territorialidades*. Universidad Complutense de Madrid, España.

Durkheim, E. (2001). *Las reglas del método sociológico [1895]*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.

Eley, G. (2003). *“Un mundo que ganar. Historia de la izquierda en Europa”*, Crítica, Barcelona.

Farfán, C. G., & Chiappe, G. B. (2009). *Ecós del tiempo subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Lom Ediciones.

Federico, D. M. (2011). *El revisionismo dentro de la canción folclórica en Argentina.(1955-1973)*. En XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca.

Fernández, D. L. (2008). *Una discusión sobre el estudio del ritual como "espejo" privilegiado de la cultura*. Iberóforum. *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, 3(6), 1-14.

Frith, S. (1987). *The cultural study of popular music*. In *Cultural studies* (pp. 174-186). Routledge.

Frith, S. (1996). *Music and identity. Questions of cultural identity*, 1(1), 108-128. Sage Publications, Inc.

Funes, P., & Ansaldi, W. (1998). *Viviendo una hora latinoamericana. Acerca de rupturas y continuidades en el pensamiento en los años veinte y sesenta*. *Sociohistórica*, 3(4).

Gordillo, M. (2003). *Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955-1973*. Nueva historia argentina, 9, 1955-1976. Editorial: Sudamericana.

Gravano, A. (1985). *El silencio y la porfía*. Corregidor.

Guevara, E. (1965). *El socialismo y el hombre en Cuba*. Editorial Linkgua Red.

Haraway, D. (1994). *Shifting the Subject: A Conversation Between Kum-Kum Bhavnani and Donna Haraway*. *Feminism and Psychology*, 4(4). Santa Cruz, California.

Kaliman, R. J. (2006). *Criollos y criollismo en la industria del folclore musical*. *Revista de Investigaciones Folclóricas*, 21, 88-93.

Kaliman, R. J. (1998). *Ser indio donde 'no hay indios'. Discursos identitarios en el noroeste argentino. Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*, 285-297.

Karush, M. B. (2019). *Músicos en tránsito: La globalización de la música popular argentina: Del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla*. Siglo XXI Editores.

Laclau, E. (1994). *The making of political identities*. London. Verso.

Laclau, E (1994). Poder y representación. En *Revista Sociedad N° 4. Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales (UBA)*.

Laclau, E., & Zac, L. (1994). *Minding the gap: the subject of politics*. Verso.

Lefebvre, H. (1976). *Tiempos equívocos*. Editorial Kairós.

Lida, M. (2012). *Catolicismo y sensibilidad antiburguesa: La Iglesia Católica en una era de desarrollo, 1955-1965*. Quinto sol, 16(2), 1-20.

Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución, Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Fecha de publicación: 01/08/2014 Formato: 16 x 24 cm. Presentación: Rústica con solapas | Colección: Ariel Patrimonio histórico.

Luna, F. (1986). *Atahualpa Yupanqui*. Gijón.

Madoery, D. (2016). *Estudios sobre el folclore musical argentino. Revista Argentina de Musicología, (17), 15-38*.

Matus, F. (2016). *Mercedes Sosa. La Mami*. Planeta Argentina.

Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. McGraw-Hill Education (UK).

Molinero, C. D. (2011). *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina, 1944-1975*. Editorial Ross.

Molinero, C., & Vila, P. (2008). *Atahualpa, la voz y el silencio del indio en la canción*. Editorial: Biblioteca Nacional, Argentina, 2008.

Muiños, M. (2021). *Cancionero de Santa Fé*. Primera Edición.

Novaro, M. (1994). *Pilotos de tormentas: crisis de representación y personalización de la política en Argentina, 1989-1993*. Ediciones Letra Buena.

Ortega Peña, R., & Duhalde, E. L. (1967). *Folklore argentino y revisionismo histórico*. Buenos Aires: Sudestada.

Paso, L. (1969). *Los caudillos: historia o folklore*. Ediciones Símbola.

Portantiero, J. C. (2019) *Los Usos de Gramsci*. Editorial Tierra del Sur. Cooperativa de trabajo. Sudamérica.

Pujol, S. A. (2007). *Las ideas del rock: genealogía de la música rebelde*. Facultad Libre Rosario.

Pujol, S. A. (2011). *Historia del baile: De la milonga a la disco*. El Gourmet Musical.

Quiroga, H. (1994). *El tiempo del "proceso": conflictos y coincidencias entre políticos y militares, 1976-1983*. Rosario: Editorial Fundación Ross.

Ramos, I. (2012). *Políticas del Folklore. Representaciones de la tradición y lo popular. Militancia y política cultural en Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui*. Repositorio Académico.

Rancière, J. (2010). *La noche de los proletarios*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rivera, V. R. (1958). Cortázar, Augusto Raúl: "Esquema del Folklore. Conceptos y Métodos"(Book Review). *Boletín de Antropología Americana*, 21(2), 102.

Rouquié, A. (1978). *La hipótesis "bonapartista" y el surgimiento de sistemas políticos semicompetitivos*. *Revista mexicana de sociología*.

Rouquié, A. (1982). *Argentina, hoy*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Ruiz, I., & de Landa, E. C. (2015). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*. Gourmet Musical.

Sessa, M. (2010). *La Cantata Montoneros: Folklore, vanguardias y militancia*. *Aletheia*, 1(1).

Smulovitz, C. (1991). *En busca de la fórmula perdida: Argentina, 1955-1966*. *Desarrollo económico*, 113-124.

Smulovitz, C. (1993). *La eficacia como crítica y utopía. Notas sobre la caída de Illia*. *Desarrollo Económico*, 403-423.

Soneira, I. (2023). *Rodolfo Kusch. Clases de Estética*. Editorial Las Cuarenta.

Terán, O. (2013). *Nuestros años sesenta*. Estudios: Centro de Estudios Avanzados, (4), 263-268.

Terán, O. (2008). *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Siglo XXI editores.

Torres, J L. (2021, 10 de junio). *José Luis Torres escribe: Alfredo Abalos - 1986 – 3ª parte* .

Torres, J L. (2021, 19 de abril). *José Luis Torres escribe: Las peñas de Rosario. Peña “A los yuyos” 1973 – El peruano Víctor –* .

Torres, J L. (2020, 29 de mayo). *José Luis Torres 2ª entrega – La viruta – La Paz y Buenos Aires – 1973 a 1977 Testimonio de Alicia Licausi*.

Torres, J L. (2020, 17 de mayo). *Las peñas de Rosario - 1970 - A los caños - Laprida 553*.

Torres, J L. (2020, 30 de mayo). *José Luis Torres - Las peñas de Rosario – La peña Municipal - Córdoba 765 – Año 1965*.

Torres, J L. (2022, 30 de junio). *José Luis Torres escribe: El Negro Miranda – Personaje de las peñas rosarinas – I*.

Torres J L. (2020, 8 de junio). *José Luis Torres – Las peñas de Rosario – Jorge Fandermole*.

Torres J L. (2020, 25 de mayo). *José Luis Torres - Carlos Pino cumple hoy 80 años - Una leyenda del canto - 25 mayo 2020* .

Torres J L. (2020, 22 de mayo). *José Luis Torres – Las peñas de Rosario – Testimonio de Rubén D´Assoro y una colaboración inesperada de mi amigo Tati*.

Torres J L. (2020, 28 de junio). *José Luis Torres escribe: Las peñas de Rosario – 1971 – “La casa de la abuela” - Santa Fe y Buenos Aires - y una yapita*.

Vich, V. (2021). *Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles*. IEP Instituto de Estudios Peruanos.

Vila, P. (1987). *Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina*. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, 81-93.

Vila, P. (1999). *Música e Identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales*. Bs As: Cuadernos de Nación. Músicas en Transición, Ana María Ocoa y Alejandra Cragnolini coordinadoras.

Villarreal, J., Jozami, E., Paz, P., & Villarreal, J. (1991). *Crisis de la dictadura argentina. Política Económica y Cambio Social (1976-1983)*. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores.

Williams, R. (1980). *Teoría cultural. Marxismo y literatura*, 91-164.

Zaldívar, S. D. (1998). *La zamba: historia, autores y letras*. Imaginador.

8.1.Otros Materiales Utilizados

Letras de las canciones utilizadas para el análisis: [📖 Letras de canciones](#)

Scarabelli, S & Pescetti, L. (2021) “Como Bien Dijo”, recuperado de [📺 Como Bien Dijo | Luis Pescetti y Juan Quintero](#)