

- 1) Título: “**Folklore Urbano entre 1982 y 1992: discurso estético y militancia política**”
- 2) Autor: Mariani, Tomás Agustín.
- 3) Dirección electrónica: tomasmariani040487@yahoo.com.ar
- 4) Formación de grado: Lic. En Composición con Medios Electroacústicos (UNQ).
- 5) Tipo de beca: Beca de formación en Docencia e Investigación, UNQ (renovación).
- 6) Tema de la investigación: “Folklore Urbano entre 1982 y 1992: discurso estético y militancia política”
- 7) Director de la beca: Liut, Martín.
- 8) Denominación del programa o proyecto en cuyo marco se inscribe la beca: TeMAC (Territorios de la Música Argentina Contemporánea); Director: Liut, Martín.

Resumen: El presente es un proyecto de investigación a realizarse entre agosto de 2016 y julio de 2017, enmarcado en el proyecto TeMAC, del cual presentamos los primeros avances. Aquí nos planteamos el estudio de los posicionamientos políticos, socio-culturales y las luchas simbólicas que se dan en los discursos estéticos en el género folklore de Argentina durante la pos-dictadura (la primera etapa demarcada por el proyecto TeMAC). Sobre este tema hay un trabajo fundamental de Carlos Molinero (2011) que lo aborda desde 1944 a 1975, buscando el origen de la militancia en la canción folklórica y su desarrollo hasta su punto más fuerte en la etapa 1970-75. En nuestro caso pretendemos descifrar qué de esa militancia sobrevivió a la dictadura y en todo caso como se reconfiguró lo político en el género folklore y que relaciones se pueden establecer con las elecciones estéticas. A la vez podemos verificar algunas diferencias y coincidencias generacionales, en torno a la identidad, los géneros, las hibridaciones, las vinculaciones socio-políticas. Tomamos como punto inicial la vuelta de Mercedes Sosa en 1982 (todavía en dictadura) y el año 1992 como un cierre simbólico tras la muerte de Atahualpa

Yupanqui (el pionero de la militancia en la canción folklórica). En 1992 también fallece Armando Tejada Gómez uno de los máximos referentes en este sentido de las décadas del 60' y 70'. Este es un proyecto amplio que permite hacer un primer acercamiento y en una eventual segunda etapa poder profundizarlo.

Metodología:

Metodológicamente nos planteamos dos instancias fundamentales:

La primera es el relevamiento de fuentes primarias y secundarias, la realización y desgrabación de entrevistas, tomando como marco teórico para nuestro acercamiento elementos que provienen de la sociología de la cultura y la musicología (Bourdieu, Frith, López Cano, Fischerman, Gilbert, Rodríguez Kees, Madoery, Guerrero, Díaz, Molinero, Pujol, etc.).

Las fuentes primarias para la elaboración de este trabajo están compuestas por elementos de distinta índole -dado el énfasis puesto en la política en el folklore urbano¹-, que en cada caso implican varias cosas. Lo primero son las obras musicales en sí, sus partituras (si las hubiere) y/o grabaciones (de “estudio” y “en vivo”). A lo que agregamos los comentarios de los propios autores sobre ellas y su producción en general, vertidas en publicaciones escritas y entrevistas (propias y realizadas por terceros). También tomamos aspectos relacionados con su circulación y mediaciones, si bien no se hará una recopilación exhaustiva de este tipo de fuentes (que sería tema de otro tipo de

¹ Usamos la palabra “urbano” siguiendo a Juan Pablo González (2001) y su definición de Música Popular Urbana: “una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente (...)”.

investigación), sino que tomamos algunas que nos sean representativas para nuestros fines. A esto le agregamos aspectos de la recepción, en especial los que registremos en medios de comunicación (diarios, revistas, etc.).

Son fuentes secundarias las referencias bibliográficas sobre música argentina y latinoamericana, música “popular”², Folklore, performance, política en el arte, historia reciente, etc.

El segundo momento es el análisis de la producción de estas músicas como *prácticas discursivas* dentro de *narrativas identitarias* siguiendo el modelo sociodiscursivo propuesto por Claudio Díaz. En cuanto a la recepción de estas músicas solo haremos mención de algunos datos y reflexiones que nos resulten necesarios, pero no haremos un estudio centrado en ella.

El objeto de análisis es un grupo de canciones de compositoras, compositores y/o intérpretes representativas/os del Campo del folklore, sus grabaciones, sus diferentes interpretaciones³, en las que podamos identificar una posición política comprometida. Definimos nuestro objeto siguiendo la lógica que Carlos Molinero propone en su trabajo sobre el período 1944-1975. Citamos en extenso la definición de la “Canción Militante”, como un tipo particular de canción dentro del Campo del Folklore, que tomaremos para nuestro trabajo: *“preferimos el término ‘Canción Militante’, en tanto prefigura, sin determinarla o circunscribirla, una posición política y comprometida. Social, sí, aunque no necesariamente de izquierda, pues milita para donde milita. Es más específica que*

² En este trabajo usamos el término música “Culta” para referirnos a la música de tradición escrita y de origen europeo. En casos específicos también hablaremos de música académica, clásica, sinfónica y de cámara, música contemporánea, si en el contexto de la reflexión lo vemos necesario incluyendo las aclaraciones del caso. Los valores “Art” a los que hace referencia Frith (2014) se construyen alrededor de esta tradición principalmente. Por otro lado, en este trabajo usaremos el término música “Popular” para referirnos a todas las músicas que no forman parte de la tradición escrita y de origen europeo. Incluimos el género folklore argentino entre esas músicas (siguiendo a Díaz, 2013). Ya que no hay un uso unificado de la terminología y sus límites, haremos aclaraciones en los casos que lo veamos necesario.

³ Siguiendo a Juan Pablo González (2013, pág.) pensamos la canción como *proceso* y no como *objeto*.

*una protesta genérica, pues centra en lo político el planteo del sentido. No más, no menos. A su vez no es explícitamente partidista, aunque sí implica que el fin de la canción era ser parte de una estrategia general, externa a la misma. Parte de un movimiento, entendida esta palabra ya como aglutinación de fuerzas con un propósito, político, o también como `algo que va`, que se mueve. Ese sentido de que está siendo parte de un proceso, que se integra a un todo que lo trasciende y al cual contribuye, incluso con distintas tonalidades de militancia, entendemos, es la característica distintiva del subgénero. Y si es aplicable a la vez a la canción, al autor, al intérprete, en cierta y particular medida (no siempre de hecho los que la escuchaban eran o pretendían ser militantes con la canción), podría serlo el escucha que termina de construirla.*⁴

El modelo propuesto por Díaz⁵ propone pensar la producción y recepción de músicas populares como *prácticas discursivas* dentro de *Narrativas identitarias*. Estas narrativas unen y dan coherencia a identidades de carácter fragmentario y cambiante, debido a las diversas posiciones en múltiples *sistemas de relaciones* de cada *Agente social*.

El *Agente social* tiene un *Lugar relativo* y una *Trayectoria* dentro de un *Sistema de relaciones* (en nuestro caso el Campo del Folklore) con sus *Reglas de juego* y *valor* (saberes legitimados, Competencia enciclopédica, Competencia musical –del saber hacer y del saber sobre-, etc. desigualmente distribuidos), en un *Espacio/tiempo* particular (dentro del contexto pos-dictatorial). Desde ese lugar ejerce su *Competencia Social*⁶, pensada esta como un *proceso de producción de opciones estratégicas*, en el cual el

⁴ Molinero, Carlos Danilo, *Militancia de la Canción, política en canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*, Ediciones De Aquí a la Vuelta, Bs. As., 2011. pág. 56. (El resaltado es del autor, aunque originalmente con cursiva no con subrayado).

⁵ Díaz, Claudio Fernando. “Recepción y apropiación de músicas populares...” 2013 y *Variaciones sobre el ser nacional*, cap. 1, 2009.

⁶ Ver López Cano, Rubén, “Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical”, *Revista Cuicuilco* vol. 9, n° 25, mayo-agosto 2002. Número especial: Análisis del discurso y semiótica de la cultura: perspectivas analíticas para el tercer milenio. Tomo II. Versión online: www.lopezcano.net (último acceso 23/05/2016), en particular pág. 7-19.

agente social realiza una *Gestión de la competencia* (es decir, que incluimos en nuestra concepción tanto el condicionamiento de la estructura como la posibilidad de optar entre alternativas del *agente social*).

Analizar la producción y recepción de músicas populares (en nuestro caso Folklore Urbano y dentro de este la “Canción Militante”) como *prácticas discursivas*, no solo implica atender el análisis inmanente de música, textos, imágenes, performance (u otros requeridos según el caso), sino también el análisis de las relaciones con sus condiciones sociales de producción, “*puesto que en esas relaciones radica la dimensión propiamente discursiva*” (Díaz, 2013, pág. 7). Se puede hacer este análisis tomando un *dispositivo de enunciación* (canciones aisladas o discos, performance en vivo, etc.), desde la perspectiva del *Agente social* productor y/o el receptor.

Por ejemplo, si tomamos un Disco como un tipo de *Dispositivo de enunciación*, debemos considerarlo como un enunciado complejo que incluye canciones, portada, contratapa, libritos internos, imágenes, para-textos, etc. En este y otros ejemplos, como canciones aisladas o performance en vivo, podremos analizar e interpretar las *opciones estratégicas* tomadas por el productor en varios planos:

- En el plano Verbal: la elección de lengua, género discursivo, temáticas, retóricas, léxico y una serie de tópicos, siguiendo o rompiendo convenciones del género. Además opta por modos de representación de actores, espacios, tiempo, mundo natural, mundo social, etc.
- En el plano Sonoro-musical: la elección de lenguaje o género musical, elecciones dentro del vocabulario del género en cuestión u otros (ritmo, armonía, fraseología, expresividad, articulación, marcación, timbre, instrumentación, efectos de grabación, rasgos vocales, formas, etc.).

- En el plano Visual: las elecciones en cuanto a las fotos de los artistas, paisajes, obras plásticas, iconografía, el diseño de las portadas, libritos internos, contratapas, para-textos, difusiones de actuaciones “en vivo”, la jerarquización gráfica de títulos u otros, etc.
- En el plano Performático⁷: la elección de signos corporales, gestos, el tipo de relación con la performance del “público-escucha”, el uso (o desuso) de tópicos del género o de otros géneros, la relación entre las formas prefijadas y lo novedoso-espontáneo, etc.

Todas estas *opciones estratégicas* en producción promueven *efectos de sentido*, construyendo así como producto discursivo un enunciador, un enunciatario y sus relaciones con el enunciado (que no hay que confundir con el *agente social* productor o receptor real). Estos efectos de sentido son identificables en ciertos *marcadores de tópico*⁸, que activan una *red tópica*, una cantidad de saberes musicales, contextuales, rituales, etc., es decir, traen en un contexto de diversidad de signos y diversidad de tópicos como es el de la música popular, y en particular el folklore, connotaciones de sentido, a veces contradictorias por formar parte de “luchas simbólicas” dentro del Campo y su *sistema de relaciones*, y en los múltiples sistemas de relaciones en que cada *agente social* participa.

Tanto en producción como en recepción se ejercen elecciones, por ejemplo, en cuanto a selección de un género en un sistema de valor socialmente instituido, “zonas” o

⁷ Para pensar lo performático nos basamos en Frith (2014), páginas 355-394.

⁸ Ver López Cano, Rubén, “Entre el giro lingüístico...”. Citamos de las conclusiones: “*El tópico musical es un mundo emergente dentro de la semiosis actual. Es un intermediario entre una obra, en un ejercicio cognitivo particular, y una historia enactivada corporalmente. La competencia utiliza el tópico para activar marcos y guiones que se articulan de manera singular en cada ocasión, ofreciendo el entorno de trabajo adecuado para recorridos siempre nuevos, creativos y productivos que no se pueden predecir fácilmente. El entorno se limita a ellos pero también se renueva por su acción.*” Pág. 49.

“tradiciones” dentro de un mismo Campo, artistas específicos dentro de esas zonas, lugares colectivos de música en vivo, etc.

En recepción se ejerce una *selección y puesta en relación* de lo que nos ofrece un *Dispositivo de enunciación* (en lo verbal, sonoro, visual, performático), desarrollando *Estrategias de construcción valorada de la propia identidad social*. Además, el receptor interactúa con el discurso y produce sentido a partir de su propia *Capacidad creativa*.

Estado del arte:

En el siglo XX las músicas populares tuvieron un protagonismo cultural como nunca antes. Como dice Sergio Pujol: “*Una historia que no le otorgue a la grabación musical en sus más diversos soportes una importancia documental equivalente, o incluso superior, a la que en otro momento se le reconocía a la notación musical, sería una historia falaz*”⁹. Esta posibilidad de documentar su propia historia, conjuntamente con el desarrollo de la industria cultural, derivó en un impulso sin precedentes a la música popular (en lo local el folklore y el tango, pero también el rock, el pop, el jazz, y otras). A la vez que generando músicas estandarizadas de circulación masiva, también propiciando cruces, intercambios y diálogos entre músicas populares de distintas latitudes y variados casos de reelaboraciones, distanciamientos, incorporación de valores y hasta cambios en sus usos y circulación, inclusive muchas veces propios de las músicas de tradición escrita europea (como la complejidad como valor o la situación de concierto), más que de las propias tradiciones populares¹⁰.

⁹ Pujol, Sergio. *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Biblos-Fundación Osde, 2012. Pág. 14.

¹⁰ Ver Fisherman, Diego. *Efecto Beethoven, complejidad y valor en la música de tradición popular*, Paidós, Buenos Aires, 2ª ed. 2013 (1ª ed. 2004).

En esta línea nos acercamos a nuestro tema de estudio: el Folklore Urbano en la década 1982-1992, con énfasis en el discurso estético y la militancia política.

El Campo del Folklore:

Los primeros investigadores consideraron el folklore musical como anónimo y rural, como resultado de la degradación de prácticas de estratos “superiores” a través de un largo proceso, pensando los “hechos folklóricos” como estáticos y no como prácticas culturales dinámicas, diferenciándolos de las prácticas que llamaron de “proyección folklórica”, “fusión” o “nativismo”¹¹.

Estas ideas y concepciones tienen su origen en el éxito de los discursos nacionalistas románticos de fines de siglo XIX y principios del XX. Discursos que buscaban contrarrestar en nuestro medio la corrupción de la “esencia nacional” causada por la inmigración masiva; siendo esta la principal crítica al liberalismo cosmopolita de la generación del ochenta, de parte de la generación del centenario –formada principalmente por las oligarquías provinciales e intelectuales como Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas. Este discurso fue ganando lugares institucionales, académicos y en la educación, manteniendo su influencia a pesar de los cambios políticos durante varias décadas.

Claro, jamás consideraron a los propios productores de eso que se denominó folklore como “*sujetos de su propio destino*”¹².

Desde mediados de la década del 10’, pero especialmente desde la década del 20’, Andrés Chazarreta con su Conjunto de Arte Nativo, emprendió una doble tarea. Investigación y recopilación informal por un lado, y difusión y creación artística por otro. Ocupando un lugar intermedio entre los músicos campesinos y los cancionistas nacionales (como Gardel en su comienzo). Chazarreta suele ser considerado el *padre del folklore* por su

¹¹ Ver Guerrero, Juliana. “Medio siglo de ambigüedad...”. Pág. 52.

¹² Chamosa, Oscar, *Breve historia del folclore*, pág. 19.

presentación en Buenos Aires en 1921, cuya repercusión marcó el nacimiento del folklore como género artístico masivo a nivel nacional. Luego le seguirían otros trabajando en esa línea, como Gómez Carrillo, Montburn Ocampo, Buenaventura Luna, Atahualpa Yupanqui y Ariel Ramírez¹³.

La expansión del sistema de radiodifusión, la era de oro del cine argentino, y luego el impulso dado por el peronismo, que “*dio cobertura política y financiera al movimiento folclórico, tanto en su aspecto académico como en lo educativo, artístico, mediático y social*”¹⁴, fueron fortaleciendo el Campo del Folklore a lo largo del tiempo. Incluyendo también las peñas, los festivales, academias y centros criollistas, con la gran complejidad y variedad de ideologías, sectores económicos, intereses políticos y sectores sociales, detrás de eso.

A lo largo de este proceso, inaugurado “oficialmente” con la presentación de Chazzarreta de 1921 y llegados los 50’ y comienzos de los 60’, se llegaron a establecer una serie de supuestos, convicciones y acuerdos, reglas temáticas, compositivas, interpretativas, retóricas, léxicas, etc., que constituyeron lo que Díaz llama el *Paradigma Clásico*¹⁵ del Folklore. Un paradigma construido mediante un proceso de selección del pasado con énfasis, omisiones y silenciamientos. Es decir, un paradigma construido sobre una “tradicción selectiva”, que tiene como criterio de selección primordial el establecido por la ideología del nacionalismo de la generación del centenario.

Músicos como Yupanqui agregaron en sus letras un realismo y una crítica social, y desde mediados del 40 alrededor del grupo La Carpa –con Raúl Galán, Manuel Castilla, Cuchi Leguizamón- agregaron además del realismo y crítica social otras búsquedas estéticas, abriendo otro camino posible *dentro* del folklore.

¹³ Chamosa, Oscar, *Breve historia del folclore*, pág. 103.

¹⁴ Chamosa, Oscar, *Breve historia del folclore*, pág. 119.

¹⁵ Díaz, Claudio Fernando. *Variaciones sobre el ser nacional*, cap. 3.

Pero es en la primera mitad de la década del 60' cuando se llega a un *boom* del folklore, el momento de mayor popularidad y difusión del género. Los Chalchalers marcaron el estándar de grupo folklórico, mientras los Huanca Hua marcaron una línea más de “vanguardia”, y grupos como los Cantores de Quilla Huasi o Los Fronterizos transitaron un camino intermedio. A la vez tuvieron más difusión los folkloristas académicos – buscando siempre establecer los límites entre la música folklórica y la de raíz folklórica. Además, también la continuidad de la línea abierta por La Carpa, Eduardo Falú, las recopilaciones de Leda Valladares, el Movimiento del Nuevo Cancionero (con postulados que eran inéditos en el folklore), la “proyección” de Waldo de los Ríos, Eduardo Lagos, Manolo Juárez, etc. Por supuesto, varias de estas líneas fueron discutidas por tradicionalistas –incluyendo a Yupanqui-, unas por sus experimentaciones, otras por su mercantilización.

Canción Militante en el folklore:

Para nuestro particular recorte (discurso estético y militancia política) nos resulta fundamental el trabajo de Carlos Molinero¹⁶. Él hace una “genealogía” de la canción con contenido político o militante dentro del folklore. Sin dejar de considerar el contenido político que desde la emergencia del Campo del Folklore en Argentina tienen estas canciones, pone como iniciática la obra de Yupanqui como decididamente “militante” (diferenciándola de otras canciones que aunque siempre con implicancias políticas no tienen una militancia política tan clara).

Atahualpa incorpora tres cambios de sentido al folklore (pág. 131-178):

- La voz del *Indio*: desde su primera canción *Camino del Indio*, lo incorpora como antecedente natural de lo criollo y parte fundamental de la “esencia nacional”.

¹⁶ Molinero, Carlos, *Militancia de la canción...*

- Una voz nacional *des-regionalizada*: por su propio recorrido, tomó contacto directo con músicas de las distintas regiones, por lo cual se presentaba como simbólicamente habilitado para interpretarlas.
- Mensaje *social* del canto: se presenta como un hombre de campo que canta y no como un cantor que conoce el campo, y desde ese capital simbólico incorpora lo social-político. Con el estribillo de El Arriero (“las penas son de nosotros, las vaquitas son ajenas”) marca la diferencia entre el hacendado y su trabajador. Poniéndose del lado del subalterno, rompe con la “ingenuidad” atribuida al canto folklórico (destacada por los nacionalistas del centenario).

Entre el año 45´ y el 53´ se afilia al comunismo, y llega a incorporar lo social-político en diversos modos, hasta de un modo casi panfletario (como en *Basta ya*, antiimperialista). Luego, si bien no se declara peronista ya no lo combate, cosa que le permite mayor difusión. Llegando en los 60´ a posicionarse desde un esencialismo y un nacionalismo, con *El Payador Perseguido* como un cierre de su producción relacionando canción y política. En esta obra integral pone en juego todas sus vertientes: indigenismo, des-regionalización, denuncia social, identificación con el subalterno rural, independencia partidaria, esencialismo, nacionalismo, estableciendo una re-significación que funciona como “impulso” y como “ancla” de la canción militante en el folklore de la siguiente década (1966-75), dice Molinero. De todos modos: “*Su mensaje, en los demás artistas que se irían identificando con ‘lo social’, fue recibido privilegiando la parte de opinar cantando sobre la de no militar*” (Molinero, pág. 171, los remarcados son del original).

Siguiendo cronológicamente Horacio Guarany es quien continúa el camino de la canción militante en el folklore. Hizo un camino inverso a Yupanqui paso de alusiones político/ideológicas a posturas explícitamente partidarias. Aun cuando durante las décadas del 60´ y 70´ declaraba su afiliación al comunismo directamente, sus canciones

de amor o paisajistas tuvieron mucha mayor difusión y perdurabilidad en el tiempo que las explícitamente militantes. Incorporó poemas de autores extranjeros (el cubano Guillén) y temáticas alejadas de lo rural (*La voz de los pájaros de Hiroshima*). Se diferencia de Atahualpa profundamente como intérprete. En términos performáticos, se presenta como “macho plantado” (pág. 184), como orador, declamador y líder popular, haciendo uso del grito, con su traje de “gaucho”, siendo un referente de una performance “festivalera” en contraposición a la performance yupanquiana caracterizada por el silencio reflexivo (entre otras características).

Ya a comienzos de los 60' se presenta el Movimiento del Nuevo Cancionero, un grupo de artistas (Armando Tejada Gómez, Oscar Matus, Tito Francia, Mercedes Sosa, etc.) que se presentan con un manifiesto en que se plantea (parafraseando): *des-regionalización*, un cancionero unificado (incluyendo al tango), con relación a otras expresiones similares del continente, con el folklore como *esencia* se propone buscar una elevación que lo saque del *anquilosamiento* y resulte *útil* y adecuado a la *vida actual*, un arte popular *variado* que procure una mayor *conciencia* del *país real*, en una *lucha* contra quienes quieren deformar la *esencia* y el *objetivo* del folklore, denunciando a los *malos artistas*. Se aparta de la idea de recolección y reproducción de un folklore ya hecho y pretende un arte nuevo, centrado en *el hombre y su circunstancia*.

Molinero plantea que todas estas experiencias son antecedente y productoras de lo que él denomina la *década militante* (pág. 207-67). Esta década tendrá una primer mitad, 1966-70 (con una bisagra en el Cordobazo y los hechos que le siguen), en donde se multiplica la cantidad de artistas y canciones militantes, con una preocupación por instalar las temáticas de lo que llama *decálogo militante*. Luego vendrá una segunda mitad, 1970-75, en la cual las temáticas ya está instaladas y la preocupación es por las estrategias específicas de cambio social.

De esta década podemos resaltar según distintas orientaciones a diversos/as artistas, algunos/as de los/as cuales seguirán actuando en la pos-dictadura. Hubo de orientaciones de “izquierda” o marxistas, peronistas (en sus distintas vertientes), nacionalistas (más ligados al paradigma clásico, más o menos reactivos frente a otras propuestas), ligados al desarrollismo, etc.

Especialmente en el segundo quinquenio de la década militante Molinero resalta algunas tendencias que marcaron posiciones bien diferenciadas:

- Nacionalismos: el nacionalismo “rosista” de Rimoldi Fraga (que sigue hoy en actividad), el nacionalismo reactivo de Figueroa Reyes (fallecido en 1973), el nacionalismo “no reactivo” de Argentino Luna, el nacionalismo criollo-popular-individual de José Larralde.
- Radicalizadas: Huerque Mapu (de explícita propuesta de militancia, en especial con la Cantata Montoneros), el Cuarteto Vocal Supay con Gené y Soriano con *El Inglés* (peronismo explícito) y Armando Tejada Gómez (de filiación comunista, en especial con *El Cóndor vuelve*, espectáculo realizado con Los Trovadores)

Molinero llama *decálogo militante* a una serie de temáticas recurrentes sobre las cuales se debate en la canción militante. El decálogo incluye:

- 1) El indigenismo,
- 2) El americanismo,
- 3) Esperanza en futuro cierto,
- 4) Reinterpretación histórica (en particular la de los caudillos del siglo XIX)
- 5) “Pacifismo combatiente” (lucha contra guerras consideradas no propias),
- 6) Denuncia o reinterpretación social,
- 7) Liderazgos y protagonismo social,
- 8) La inmortalidad del militante (o “religiosidad no religiosa”),

9) El protagonismo de la canción (en la lucha),

10) Propuesta de acción política explícita.

Dictadura 1976-1983:

A partir del golpe de estado del año 1976 (y desde antes con la triple A) gran parte de los/as artistas del folklore, en especial los/as ligados/as al peronismo de izquierda o al comunismo-marxismo, fueron perseguidos/as y censurados/as por el gobierno de facto, llevando a muchos/as a exiliarse y/o autocensurarse para evitar la persecución. Por ejemplo, Guarany se exilió en 1974 y volvió en 1978 si poder actuar en las grandes ciudades, Mercedes Sosa se exilió en 1978, volvió 1982 pero recién se radicó definitivamente en Argentina en 1983, a Cesar Isella le prohibieron su disco “Juanito Laguna” en 1976 y recién volvió a grabar en 1982, Jorge Cafrune muere en un “accidente” poco claro en 1978 luego de cantar canciones prohibidas en Cosquín.

La consecuencia de este proceso es amplia y con muchos puntos importantes. Además del silenciamiento de un “zona” del Campo del folklore, el lugar vacío fue ocupado por la vertiente más tradicionalista y nacionalista, volviendo a reforzar el paradigma clásico. A la vez, se produjo el alejamiento de las generaciones más jóvenes del folklore (y un acercamiento mayor a otros géneros, como el joven rock “nacional”).

Década 1982-92:

Tomamos como comienzo de nuestra etapa de estudio los trece conciertos dados en el mes de febrero del año 1982 por Mercedes Sosa en su vuelta a la Argentina. Si bien son previos a la vuelta de la democracia, consideramos que estos conciertos y el disco y documental que se editaron sobre ellos abrieron una nueva etapa para el campo del

folklore y para la música popular local, además de tener gran importancia simbólica, cultural y política de cara a los años venideros¹⁷.

A fines del año 1983 el retorno de la democracia abre una etapa de mucha expectativa en términos políticos, sociales y culturales. Pero a partir de los sucesos de Semana Santa de 1987 la situación política cambió profundamente y el optimismo de los primeros años de democracia se derrumba. Por lo cual podemos dividir nuestra década 1982-92 en dos mitades: 1982-87 y 1987-1992.

Tomamos como cierre de nuestro período de estudio dos acontecimientos importantes para el campo del folklore que son la muerte de Atahualpa Yupanqui el 23 de mayo de 1992 y la muerte de Armando Tejada Gómez el 3 de noviembre de 1992. El primero fue el iniciador de la militancia en la canción folklórica y el segundo el fundador y principal motor del Movimiento del Nuevo Cancionero que trajo una apertura y una ruptura con el paradigma clásico del folklore. La muerte de estos dos referentes en 1992 nos sirve como cierre simbólico, ya en el momento de apogeo del gobierno menemista y su política neoliberal.

Tomaremos casos relacionados con el tradicionalismo y esencialismo del Paradigma Clásico, relacionados con el Nacionalismo; relacionados con la Nueva Canción, el Rock, la Trova Rosarina; relacionados con el folklore “proyección”; relacionados con el grupo La Carpa, con el Movimiento del Nuevo Cancionero; y en especial la nueva generación que desarrolla su carrera en esta década: resaltamos a Teresa Parodi, Antonio Tarragó Ros, Juan Falú, Suna Rocha, Raúl Carnota, Peteco Carabajal, Jacinto Piedra, el grupo MPA -liderado por Chango Farías Gómez-, entre otros. A estos últimos, agentes sociales emergentes¹⁸ en el Campo del Folklore, les dedicaremos especial atención.

¹⁷ Ver Díaz, Claudio Fernando. *Variaciones sobre el ser nacional*, cap. 6.

¹⁸ Pensamos a este grupo de agentes sociales como “emergentes” basándonos en la propuesta de Raymond Williams en *Sociología de la cultura*, Paidós, Bs. As., 1991, v.o. 1981.

En este trabajo el énfasis va a estar sobre los espacios del folklore, en los discursos estéticos puestos en juego y la relación con la militancia política, en la etapa propuesta. Consideraremos para eso los trabajos de Molinero y Díaz, los de Guerrero sobre proyección folklórica; los de Madoery sobre géneros, arreglos, el uso de la percusión en el folklore; el trabajo de Rodríguez Kees sobre Liliana Herrero; El trabajo de Beaulieu sobre el Chango Farías Gómez; el propio sobre Juárez y sobre Espel, etc.

Hipótesis y preguntas de investigación:

El centro de nuestra hipótesis es que la vuelta de la democracia vino junto con la repolitización de los discursos (Díaz, 2009, cap. 6.), pero con énfasis distintos a los previos a la dictadura. El indigenismo, El americanismo, la Denuncia o reinterpretación social, El protagonismo de la canción (en la lucha), La inmortalidad del militante (o “religiosidad no religiosa”), reaparecen ahora relacionados con el contexto “multicultural”, el discurso democrático alfonsinista, los desaparecidos que se buscan, los juicios a militares, los levantamientos, los problemas económicos, la hiperinflación, etc. La Reinterpretación histórica salvo algunos casos no se centra tanto en los caudillos del siglo XIX. El “Pacifismo combatiente” (lucha contra guerras consideradas no propias), los Liderazgos y su protagonismo social, las Propuestas de acción política, ya no son tan explícitos. En ese mismo sentido, la Esperanza ya no es en un futuro tan cierto.

El campo del folklore y en particular la canción militante se ve modificada y reimpulsada por la vuelta de Mercedes Sosa y las implicancias de su repertorio y sus artistas invitados. En el contexto de la vuelta a la democracia se suceden cambios culturales que dieron lugar a poéticas bien diversas, de mestizajes e hibridaciones, con variados elementos puestos en diálogo, con continuidades-discontinuidades, siendo atravesados por y elaborando

discursos estéticos -también *mestizos*-, y por lo tanto construyendo una identidad compleja y situada. En el entramado del capital cultural, social y económico en pugna en el campo del folklore, de este con respecto a otros y en el sistema general de relaciones sociales, los agentes sociales que estudiaremos desarrollaron estrategias que se traducen también en cuestiones técnicas musicales, que como siempre, son herramientas para la construcción de los discursos.

A partir de 1987 se sucederán hechos que modificarán el panorama y derivarán en un cambio de rumbo en términos políticos, económicos, sociales y culturales.

Algunas preguntas para nuestra investigación son:

- ¿Se puede hablar de canción militante dentro del folklore de esta década?, ¿Quiénes fueron los referentes, cual su trayectoria, cuales sus recursos, saberes y competencias?, ¿Cuáles son las variantes en la nueva generación con respecto a las/os referentes de los años previos a la dictadura?, ¿Por qué?
- ¿Por dónde pasa la militancia de la canción en esta década?, ¿Varía a lo largo de la década?, ¿Los sucesos de 1987 impactan sobre la Canción Militante del Campo del Folklore?, ¿De qué modo?
- ¿Qué temáticas “militantes” tienen continuidad y que temáticas no la tienen con respecto a los años previos a la dictadura?, ¿Las temáticas que tienen continuidad se ven modificadas?
- ¿Hay nuevas temáticas militantes propias de esta década?
- ¿Hay relación entre los discursos estéticos y las posiciones políticas asumidas?

Siendo conscientes de lo amplio que es el tema de estudio que nos planteamos, nos proponemos hacer un primer acercamiento general sobre la década y hacer estudios más

detallados de algunos referentes que consideremos representativos. Partiendo de este trabajo podremos profundizar en siguientes investigaciones.

Bibliografía:

Beaulieu, Julián. ““Chango” Farías Gómez y Folklore Joven. Una aproximación a los criterios de legitimidad del campo folklórico en la década neoliberal argentina”. Avance de investigación, GT 32- Sociología del Arte y la Cultura, UNC.

Bourdieu, Pierre. Sociología y cultura. Editorial Grijalbo, México, 1990. (v.o. 1981)

Boudieu, Pierre. La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. Taurus, España, 1998. (v.o. 1979).

Chamosa, Oscar. Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación. Editorial Edhasa, Buenos Aires, 2011.

Díaz, Claudio Fernando. Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino. Ediciones Recovecos, Córdoba, 2009.

Díaz, Claudio Fernando. 2013. “Recepción y apropiación de músicas populares: dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades”. *El oído pensante* 1 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> (último acceso 20/05/2016).

Fisherman, Diego. Efecto Beethoven, complejidad y valor en la música de tradición popular, Paidós, Buenos Aires, 2ª ed. 2013 (1ª ed. 2004).

Frith, Simon. Ritos de la Interpretación, Sobre el valor de la Música Popular. Paidós, Buenos Aires, 1º ed. 2014 (v.o. 1996).

González, Juan Pablo. “*Musicología popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos*”. Revista musical chilena 55 (195): 38-64. Santiago. (2001).

Guerrero, Juliana. “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la “música de proyección folclórica” argentina”.

Guerrero, Juliana. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. TRANS - Revista Transcultural de Música, 16, 2012.

<http://www.sibetrans.com/trans/>

Liut, Martin. “Territorios de la música argentina contemporánea (TeMAC)”, Proyecto de Investigación y Desarrollo de la UNQ. 2015.

López Cano, Rubén, “Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical”, Revista Cuicuilco vol. 9, nº 25, mayo-agosto 2002. Número especial: Análisis del discurso y semiótica de la cultura: perspectivas analíticas para el tercer milenio. Tomo II. Versión online: www.lopezcano.net (último acceso 23/05/2016).

Mariani, Tomás. “Estrategias de diálogo entre composición contemporánea y folklore: en Guillo Espel, José Halac y Esteban Benzecry”. Seminario de Investigación, UNQ, 2015.

Mariani, Tomás. “Tensando la cuerda del folklore: Manolo Juárez”, ponencia presentada en jornadas AAM-INM, 2016, Santa Fe.

Molinero, Carlos Danilo, Militancia de la Canción, política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975), Ediciones De Aquí a la Vuelta, Bs. As., 2011.

Pujol, Sergio. Cien años de música argentina, Buenos Aires, Biblos-Fundación Osde, 2012.

Rodriguez Kees, Damián, Liliana Herrero, Vanguardia y canción popular, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2006.