

Folklore argentino: aspectos introductorios, definiciones y debates

Santiago Romé

// Profesor Titular de Producción y Análisis Musical I – III, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

La construcción de la categoría *folklore* se ha caracterizado por incluir una serie de contradicciones y de paradojas, que involucran conceptualizaciones y reflexiones letradas respecto de la cultura popular, además de las disputas ideológicas, políticas y sociales que atravesaron nuestra configuración nacional. Guiado por esta premisa, el artículo presenta una revisión del concepto de folklore desde sus inicios en Europa hasta su desarrollo en la Argentina, reconstruye el devenir del movimiento folklórico en nuestro país y analiza el aporte de los primeros recopiladores y de los sucesivos folkloristas.

Palabras clave

Folklore - Música - Cultura - Popular - Nacionalismo

La categoría *folklore* fue construida junto con los procesos de configuración de los Estados-Nación desarrollados en el siglo XIX. Si bien suele constatar que el primer registro formal del uso del término corresponde al arqueólogo inglés Williams Thoms, en 1846, hacia fines del siglo XVIII numerosos intelectuales europeos –sobre todo alemanes– estaban, como afirma Peter Burke, “descubriendo la cultura popular” que sostenían estaba siendo transformada por la consolidación y el avance de la modernidad; “el centro estaba invadiendo la periferia” (Burke, 1991)¹.

Aquí tenemos una interesante paradoja: los intelectuales que se proponían rescatar, mediante las recopilaciones y el registro directo, algunas expresiones ar-

tísticas preindustriales que, según ellos, estaban siendo amenazadas por el curso de la historia, eran, en gran medida, quienes construían la dimensión simbólica e identitaria de los nuevos Estados-Nación.

Lo que es nuevo en Herder, en los hermanos Grimm y en sus seguidores es, en primer lugar, el énfasis puesto en el pueblo y, en segundo lugar, su creencia en que las maneras, costumbres, prácticas, supersticiones, baladas, proverbios, etc., formaban parte de un todo que, a su vez, expresaba el espíritu de una determinada nación. En este sentido, el objeto de este libro fue descubierto –¿o quizá inventado?– por un grupo de intelectuales alemanes a finales del siglo XVIII (Burke, 1991).

En definitiva, fueron ellos quienes proveyeron con cierta unidad espiritual y cultural a los incipientes Estados, situación que ayudó a consolidar la nueva unidad política que demandaba la burguesía en ascenso. Por lo tanto, la contradicción se hace evidente porque los intelectuales –orgánicos a los procesos de consolidación de los Estados y a su consecuente centralización–, eran quienes se proponían “ir al rescate” de las expresiones culturales que, suponían, corrían riesgo de extinción.

Edificados sobre la Revolución Industrial, los nuevos Estados –que promovían el desarrollo urbano y el consecuente desarraigo y la transculturación de las clases populares–, buscaban a un campesinado bucólico, iletrado e idealizado y lo erguían como paradigma de la identidad nacional. El *pueblo* era, para estos intelectuales, ese sujeto social que estaba desapareciendo. A su vez, emprendían esta tarea desde una perspectiva etnocéntrica:

La mayoría de ellos pertenecía a las clases dirigentes para quienes el pueblo era un misterio. Algo que describían en términos de todo aquello que sus descubridores no eran (o pensaban ellos que no eran): el pueblo era natural, sencillo, iletrado, instintivo, irracional, anclado en la tradición y en la propia tierra, y carente de cualquier sentido de individualidad (lo individual se había perdido en lo colectivo) (Burke, 1991).

Esta perspectiva, tal vez ingenua, fomentaba la idea de que la cultura popular se desarrollaba en el marco de lo que Claude Lévi-Strauss señala como *historia estacionaria*, en contraposición a la *historia acumulativa* de la civilización occidental moderna (Lévi-Strauss, 1979). De este modo, se construía la fantasía de que estas culturas populares periféricas eran estáticas, que no cambiaban a lo largo de su historia. Este movimiento de primitivismo cultural, de moda entre los intelectuales europeos, asociaba lo popular a lo antiguo, a lo natural y a lo distante. Se realizaba, así una doble operación política: por un lado, se inventaba una identidad cultural homogénea y ahistórica, que conso-

lidaba al Estado Nación como un mito; por otro, se invisibilizaba, indirectamente –e incluso se demonizaba–, al nuevo sujeto social, compuesto por los sectores populares urbanos, que constituía y empezaba a expresar la contracara del progreso y de la razón instrumental y que en poco tiempo iba a confrontar políticamente con el Estado².

A medida que se alfabetizaba a los sectores populares –mediante la ampliación de la educación–, y su cultura dejaba de ser exclusivamente oral, se sacralizaban las tradiciones iletradas transmitidas oralmente. De este modo, se enviaba al pueblo (y a sus costumbres) al pasado, a la repetición eterna de ciertos estereotipos más o menos artificiales, reinventados o traducidos por algunos letrados, y el futuro quedaba en manos del progreso universal.

Este proceso se desarrolló en una coyuntura política europea que estaba atravesada por las pretensiones imperiales de Napoleón. Por lo tanto, hubo también una reivindicación –en muchas regiones, pero sobre todo en Alemania, en Inglaterra y en España–, de todo aquello que se opusiera al iluminismo racionalista identificado con Francia. El cuerpo, la naturaleza, la sangre, la tierra y la tradición se fundieron en múltiples metáforas que constituyeron parte importante del paradigma identitario.

Sin bien estos postulados implicaron innumerables contradicciones y tensiones en relación con el desarrollo del iluminismo universalista (recordemos que este movimiento es contemporáneo primero con Kant y luego con Hegel), podemos pensarlos, a su vez, como la antítesis del discurso que las élites –centrales y periféricas– sostenían en los países dominados. Mientras se colonizaba en nombre del *espíritu universal* y del progreso civilizatorio occidental, algunos de los mismos Estados expansionistas reafirmaban su identidad y reivindicaban tradiciones regionales homogeneizadas, supuestamente ancladas en un pasado remoto e inmóvil.

Folklore y nacionalismo en la Argentina

Si afirmamos que nuestra cultura popular es profundamente mestiza y heterogénea, en consecuencia, su estudio es doblemente sofisticado. Es decir, a las contradicciones y paradojas que caracterizaron a la construcción de la categoría *folklore* y a las primeras conceptualizaciones y reflexiones letradas respecto de la cultura popular, se les suman las disputas ideológicas, políticas y sociales que atravesaron nuestra configuración nacional. Consideramos que nuestra perspectiva, a diferencia de la que tenían los intelectuales del siglo XIX, citados anteriormente, es periférica. Por lo tanto, un sector de nuestros dirigentes e intelectuales que se lanzaron en la búsqueda, en la construcción y en la disputa de nuestra identidad cultural lo hicieron en el sentido inverso a los europeos: se proponían, en términos políticos y fácticos, extinguir los resabios de lo que consideraban la *cultura de la barbarie*. Para ellos, el centro debía invadir a la periferia, se debía aniquilar al salvaje en nombre de la civilización; esto era un asunto de Estado. De un Estado, valga la aclaración, que se fue constituyendo como proveedor de productos primarios en una clara subordinación con Inglaterra.

En la Argentina este proyecto tuvo, con el escritor y político Domingo Faustino Sarmiento –integrante de la denominada Generación del 80–, una de sus máximas expresiones; inclusive en su explícita preeminencia por aquellos valores franceses (aunque económicamente admiraba a Inglaterra), confrontados por los primeros recopiladores europeos³. En el texto *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), Sarmiento condena a nuestra historia a una doble ignominia: ser una mezcla de lo peor de Europa –España– y de los salvajes americanos. Ante la acusación de “traidores a la causa americana” que recibe de sus adversarios políticos, Sarmiento responde: “¡Cierto!, decimos nosotros; itraidores a la causa americana, española, absolutista, bárbara! ¿No habéis oído la palabra salvaje, que anda revoloteando sobre nuestras

cabezas?” (Sarmiento, 1845). Si a esto le sumamos la presencia de los esclavos provenientes del “África bárbara” –como él la denomina–, la vergüenza es mayor.

Esta mirada iluminista, autoritaria y eurocéntrica que gobernó nuestra primera república constitucional, reunificada tras la batalla de Pavón, confrontó, en poco tiempo, con otro sector de intelectuales que influyeron hondamente en la construcción de nuestro paradigma folklórico. A casi cincuenta años de la declaración de la Independencia y con la victoria de los “civilizados” (unitarios) sobre los “salvajes” (federales), la disputa se trasladó, en gran medida, a la cultura. Y en función de que el nuevo Estado Nacional fortalecía la educación pública y extendía la alfabetización a sectores populares cada vez más amplios, el vencido habitante bárbaro del desierto sarmientino reapareció idealizado como figura poética y épica en la literatura gauchesca.

Hacia la década de 1870, los exponentes más populares de este proceso fueron Eduardo Gutiérrez, con su obra *Juan Moreira* (1879), y José Hernández, con *El gaucho Martín Fierro* (1872)⁴. Ante el asombro y la desilusión de las autoridades y de los referentes literarios más encumbrados, junto con la prensa escrita se propagó la novela de folletín de tipo gauchesca o criollista. Recordemos que si bien Sarmiento, en las antípodas de estos literatos, sostenía lo contrario a las concepciones de los seguidores de Johann Gottfried von Herder y de los hermanos Grimm sobre la vida pastoril –como si fuera el reverso de la idealización de aquellos primeros recopiladores–, reivindicaba su potencial poético.

Si de las condiciones de la vida pastoril –tal como la ha constituido la colonización y la incuria–, nacen graves dificultades para una organización política cualquiera y muchas más para el triunfo de la civilización europea, de sus instituciones y de la riqueza y la libertad, que son sus consecuencias, no puede, por otra parte, negarse que esta situación tiene su costado poético, y facies dignas de la pluma del romancista. Si un destello de literatura

nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia (Sarmiento, 1845).

Por lo tanto, la literatura gauchesca, que en parte cumple con esta premonición en clave de tragedia y en parte confronta con la demonización del gaucho y con todo aquello que para Sarmiento representaba la barbarie –el federalismo, la soberanía, la herencia hispana y aborígen, etcétera–, a partir de su idealización épica comenzó a construir un imaginario de identidad nacional en el que confluyeron, en una nueva síntesis, lo popular y lo letrado. A la literatura gauchesca le podemos agregar los circos criollos en los que se representaban las escenas literarias, las comparsas de gauchos en los desfiles de carnaval y la aparición de los centros criollos. Estas experiencias y estos espacios culturales fueron los primeros ámbitos en los cuales los sectores sociales y políticos contrastantes –peones y terratenientes, analfabetos e ilustrados, liberales y conservadores–, comenzaron a compartir y a construir una identidad común.

Todas estas manifestaciones conformaron, a fines del siglo XIX, el movimiento cultural denominado “criollismo”. Este movimiento construyó el primer mito folklórico al postular que el gaucho pampeano, descrito e idealizado en la literatura, representaba lo más auténtico de nuestra nacionalidad. Al igual que en el ya mencionado nacionalismo romántico europeo, el criollismo empezó a naturalizar la idea de que la identidad cultural, auténtica y pura, residía en los ámbitos rurales. Mientras tanto, y paralelamente a este proceso, el nuevo Estado nacional, conducido por los intereses de Inglaterra, expandía sus fronteras hacia el sur y hacia el norte con un doble genocidio y con una guerra fratricida: la denominada Conquista del Desierto y del gran Chaco, y la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay.

El movimiento folklórico argentino

Si hacia fines del siglo XIX –y en pleno proceso de configuración territorial, institucional, cultural y demográfica de nuestros países–, el desarrollo y la disputa por la construcción de la identidad nacional eran procesos complejos, dotados de paradojas y de contradicciones, el panorama se vuelve más interesante a medida que se avanza en la historia. Con relación al abordaje del folklore a nivel internacional Ana María Ochoa sostiene:

Gran parte de la riqueza inicial de una visión pluralista del movimiento nacionalista romántico en torno a las expresiones locales, donde ideología, filosofía, expresiones artísticas y filología participan en una construcción plural de la diversidad (sobre todo en la obra de Herder), va a desaparecer de la folclorología con su movimiento hacia vetas más positivistas y fundamentalistas hacia fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX (Ochoa, 2003).

De este modo, se emprendieron procesos de homogeneización que favorecieron la semejanza a costa de la diferencia:

Lo aceptable y lo valorable de un género musical está en parte relacionado a la manera como se constituyó históricamente. Antes de que se convirtiesen en géneros nacionales era posible identificar una multiplicidad de formas de la cueca chilena, el pasillo ecuatoriano, o el bambuco colombiano. Pero una vez que pasaron del terreno local al nacional, se eliminaron las diferencias estilísticas no deseables. Esto implica por una parte un proceso compositivo: hay una forma musical del género que va a ser la más válida; hay una estética que se fija como la apropiada. Por otra parte implica un proceso de invisibilización: las formas que no se ajustan a dicha descripción se convierten en formas menos válidas. La diferencia se borra (Ochoa, 2003).

Los primeros recopiladores argentinos de principios de siglo, como Andrés Chazarreta y Manuel Gómez Carrillo, realizaron

esta tarea desde una posición empírica: recogieron, clasificaron y reprodujeron, con sus conjuntos de Arte Nativo, las *especies* que encontraban. Y a su vez –esto lo vuelve más interesante–, compusieron hermosas canciones. Estos primeros recopiladores emprendieron su labor desde una doble, y tal vez paradójica, posición: por un lado, eran conocedores de algunas tradiciones regionales porque eran oriundos del noroeste y, por lo tanto, las habían vivido u observado a lo largo de su crianza; por otro, las recopilaban, las estudiaban y las reproducían desde una posición social superior y con una formación erudita cercana a la cultura letrada.

Resulta interesante la interpretación que hace Claudio Díaz (en Ugarte 2010), respecto del hecho de que mientras los bailarines del conjunto Arte Nativo de Chazarreta vestían ropas típicas en los espectáculos que brindaban, él y sus músicos lo hacían de saco y corbata –lo mismo que sucedió, después, con Atahualpa Yupanqui, Ariel Ramírez y Eduardo Falú, entre otros–. Por lo tanto, estos recopiladores no abandonaban la distancia y el lugar neutral del conocimiento pseudocientífico. Se creó el *ballet* –palabra francesa– *folklórico* que, junto con el paulatino ingreso de las danzas tradicionales al sistema educativo, terminaron de homogeneizar las coreografías. También se tradujeron y se reinterpretaron las músicas populares a través de los conjuntos creados por Andrés Chazarreta y por Manuel Gómez Carrillo para tal finalidad.

Frases como la que pronunció M. Gómez Carrillo cuando presentó su obra en el Instituto Popular de Conferencias de Buenos Aires dan cuenta del tamiz ideológico por el que pasaron estas recopilaciones: “Presento los temas tal como los hallé, con su tosca naturalidad” (Ugarte, 2010). Chazarreta afirmaba, con relación a los hombres de campo: “Aprendí de ellos esas melodías silvestres, puras [...]” (Ugarte, 2010). Luego, nuestros referentes en la recopilación y en la construcción del academicismo *folklórico* de las décadas del 30 y del 40, como Juan Alfonso Carrizo, Carlos Vega, Isabel Aretz y Augusto Cortázar, profundizaron el giro

cientificista –aunque sin abandonar el hispanismo cristiano– y completaron el método hipotético deductivo mediante la organización en sistemas que sintetizan algunas cualidades musicales en fórmulas y en usos escalísticos y que racionalizan las clasificaciones. En ambas metodologías de trabajo –tomadas del método hipotético-deductivo: inductivo y deductivo–, subyace una concepción esencialista y sustancialista del arte y de la cultura. Se descubren y se museifican expresiones musicales como si fueran especies animales o vegetales. Nuevamente, y con otra perspectiva, se cosifican las expresiones populares y se invisibilizan las ambigüedades y las impurezas de aquellas que no se ajustaban a los estándares preestablecidos.

Estas operaciones, al menos en la Argentina, se realizaron en las primeras décadas del siglo XX, en el marco de un Estado en crisis ante una nueva sociedad reconfigurada por las olas inmigratorias. Los sectores populares, contemporáneos al trabajo de Chazarreta –profundamente mestizos–, estaban reclamando derechos sociales básicos. Y la cultura de estos sectores, incluido el primer Tango –mayormente concentrado en Buenos Aires y en las ciudades del litoral santafesino–, era demonizada por los denominados “higienistas”, que ocupaban altos cargos públicos a principios del siglo XX.

En este contexto, no resulta sorprendente el interés, el apoyo institucional y la acogida que el público y la élite porteña mostraron hacia estos primeros recopiladores, y en términos generales, hacia quienes fomentaban una determinada concepción de nuestra identidad que fuera bien distinta –e inclusive opuesta– a la de los sectores urbanos medios y pobres que, mediante las luchas sindicales, comenzaban a poner en crisis ese modelo de Estado. De hecho, hacia la segunda década del siglo XX, entre las élites intelectuales argentinas comenzó a resurgir un nacionalismo cultural, en consonancia con Europa, representado por la denominada “Generación del Centenario”, integrada por Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones.

A su vez, la sanción de la Ley Sáenz Peña y el triunfo de Hipólito Yrigoyen rompieron el equilibrio político y económico, construido y sostenido por la Generación del 80, entre las oligarquías provinciales que abastecían al mercado interno (ingenios azucareros en el norte, la industria vitivinícola cuyana, la industria yerbatera del litoral) y el poder central porteño asociado a los terratenientes y a los productores agrícola-ganaderos pampeanos y *litoraleños* que exportaban su producción a Inglaterra. Paralelamente, la recesión provocada por la Primera Guerra Mundial debilitó a los exportadores porteños que promovían un liberalismo dependiente⁶. En consecuencia, aquel primer arquetipo de la identidad nacional construido por el criollismo, basado en la idealización del gaucho pampeano, le cedió lugar a un modelo que encontró su figura en los campesinos pobres del noroeste azucarero: con rasgos y con algunas costumbres aborígenes y mestizas, aunque explícitamente cristiano, este sujeto poético estaba *incontaminado* de la influencia gringa, del cosmopolitismo porteño y, fundamentalmente, de la participación política (sindical o partidaria).

De este modo, a partir de 1910 comenzó a idealizarse poéticamente a un campesino de ascendencia aborígen –generalmente negada por los recopiladores–, introspectivo y sumiso, que asumía su destino de pobreza con orgullosa resignación por saberse el auténtico representante de nuestra identidad. Una pobreza que también se idealizaba como si transcurriera en cierta armonía con la naturaleza. Además, las oligarquías provinciales retomaron, en términos culturales, la iniciativa y los privilegios que perdían en el plano político con el ascenso del yrigoyenismo. La disputa comenzó a darse en torno a qué características, qué costumbres y qué valores representaban, con mayor autenticidad, a nuestra nacionalidad, inclusive en el interior del joven radicalismo, incipientemente dividido en la década del 20.

Según Oscar Chamosa (2012), la importancia del noroeste en esta construcción residía –además de que había sido la

cuna de la independencia y el lugar del que surgieron algunos de los personajes políticos más relevantes de la época⁷, en dos cuestiones fundamentales: esta región poseía *estratos de narrativa* que otras regiones no poseían y era dominada por los poderosos dueños de los ingenios azucareros de gran ascendencia sobre los gobiernos nacionales hacia la Década Infame. De este modo, el noroeste se consagraba como una región con una profundidad cronológica prehispánica –asociada, generalmente, a la herencia inca y a la resistencia calchaquí–, equiparable a los países más antiguos, y con una épica basada en los hechos históricos de la lucha por la independencia que tuvieron a esta zona como escenario principal. Por lo tanto, en esta región se conservaban, según los intelectuales de la Generación del Centenario, rituales y costumbres ancestrales, supuestamente, preservados del mestizaje colonial.

A esta identidad cultural primitiva se sumaban los destacados episodios y las batallas libradas por el Ejército del Norte que resultaron determinantes en la conquista de la Independencia. En este contexto de disputa entre el gobierno nacional y las oligarquías provinciales se realizó, mediante el sistema educativo, la denominada Encuesta Nacional de Folklore, que fue un primer relevamiento –realizado en todo el país, en 1921, por los maestros– de costumbres y de tradiciones. Hasta esta etapa, el resurgido nacionalismo idealista y romántico en boga entre los intelectuales se planteaba en oposición al positivismo *eurocéntrico* de la Generación del 80 y de las élites urbanas tradicionales.

Sin embargo, a partir de la década del 20, en el mismo momento en el que la conflictividad social recrudecía –grandes huelgas seguidas de terribles represiones y la aparición de grupos parapoliciales fascistas– y las oligarquías provinciales disputaban el poder con Yrigoyen, el nacionalismo cultural –al igual que en Europa– se hizo cada vez más reaccionario y conservador. Según Chamosa, gran parte del discurso tradicionalista se volcó hacia “el fascismo clerical europeo (muy espe-

cialmente el integrismo francés y el falangismo español) incluyendo una fuerte dosis de antisemitismo” (Chamosa, 2012). Según estos nacionalistas xenófobos, la Patria estaba amenazada por “la propaganda subversiva que intenta corroer la unidad de la nación”, como afirmó el Presidente del Consejo Nacional de Educación, Dr. Ángel Gallardo, quien impulsó la encuesta (Chamosa, 2012). De hecho, el Consejo recomendaba realizar la encuesta sólo a los ancianos e ignorar a los extranjeros, que en ese momento eran un porcentaje altísimo de la población.

Las contradicciones entre este tipo de nacionalismo y parte de lo que el incipiente folklore representaba eran evidentes: reivindicaban a un criollo de ascendencia hispana, blanco y cristiano, negaban cuatro siglos de profundo mestizaje colonial y, sobre todo, la herencia y la influencia aborígen y africana. Tras el golpe de Estado de 1930 el nacionalismo reaccionario de las oligarquías del noroeste se consolidó en el gobierno nacional –particularmente en el sistema educativo⁸ y comenzó a generalizarse la sistematización y la institucionalización del folklore que, hasta ese entonces, había estado financiado y apoyado por la universidad y la gobernación de Tucumán, y por la entidad que nucleaba a los empresarios terratenientes, la Asociación Azucarera.

Como consecuencia, en 1943 se creó el Instituto Nacional de la Tradición, bajo la dirección del famoso investigador y referente del folklore academicista Juan Alfonso Carrizo. Poco tiempo después, en 1948, se fundó el Instituto Nacional de Musicología –su antecedente era la Sección de Musicología Indígena del Museo de Ciencias Naturales de Buenos Aires, creada en 1931– y se financiaron nuevas recopilaciones en las zonas vinculadas a las industrias azucareras. Al respecto, Carrizo afirmaba:

La población de Tucumán es de 450.000 en su mayoría empleada en la industria azucarera [...] casi todos sus habitantes son de raza blanca, hay escaso número de mestizos, tipos racialmente autóctonos no

he visto, y ninguna estadística los menta (Carrizo en Chamosa, 2012).

En esta etapa, el folklore artístico ganó espacios en la industria cultural –en la radio, en la industria discográfica, en el cine– y compitió con el tango, el jazz, la música tropical y otras producciones norteamericanas. Empezaron a surgir referentes solistas que, además de tocar las canciones anónimas recopiladas, componían nuevas piezas, como Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, Buenaventura Luna y Antonio Tormo, entre otros.

A partir del ascenso del peronismo en 1946, el apoyo del Estado al movimiento folklórico se acentuó y se popularizó la cultura nacionalista: se crearon y se auspiciaron los primeros grandes festivales en todo el país, se fortalecieron las instituciones abocadas al estudio y a la investigación del folklore –que habían sido creadas por la dictadura unos años antes–, se financiaron giras y grabaciones de grupos y solistas, y se introdujeron números folklóricos en actos patrios y políticos. Si bien el peronismo no planteó cambios en la concepción del folklore construida por el nacionalismo conservador, el sujeto preferencial del folklore –al igual que el de la política peronista– pasó a ser el trabajador, con todo lo que ello implica. Se popularizaron y se ampliaron las tradiciones consideradas auténticamente nacionales y se incorporó –además del zafrero tucumano– a los humildes habitantes del interior: el cosechero chaqueño, el jangadero del litoral, el viñatero cuyano, el mensú correntino-misionero, el hachero santiagueño, y el resto de los trabajadores que, como sostiene Chamosa, “habitaban en la intersección entre el capitalismo agrario y la economía de subsistencia”. Y muchos de ellos, denominados “cabecitas negras” por el peronismo, migraban a la ciudad para trabajar en la creciente industria.

En este contexto no sorprende el hecho de que las peñas y las diversas asociaciones y centros tradicionalistas se multiplicaran en las ciudades y contribuyeran a la expansión del folklore. Este auge de la cultura nacionalista popular impulsado

por el peronismo dio lugar, años después, al denominado “boom del folklore” de la década del 60 y contribuyó a la generación de movimientos de renovación estética e ideológica que habían comenzado a desarrollarse ya en la década del 50. Por un lado, surgieron renovaciones desde el punto de vista interpretativo con el éxito de los grupos que comenzaban a cantar en un formato coral –entre 3 y 4 voces–, como los Huanca Huá, los Cantores de Quilla Huasi, Los Fronterizos y Los Chachaleros. Por otro lado, aparecieron referentes que componían nuevas canciones, introduciendo cambios en el lenguaje musical y poético, tales como el Cuchi Leguizamón, el Chivo Valladares, Pepe Núñez y Manuel Castilla, entre otros. A su vez, algunos de estos artistas introdujeron en el folklore un discurso clasista, en muchos casos cercano al socialismo y al comunismo, y postularon, junto con el peronismo, un nacionalismo antiimperialista. El Movimiento Nuevo Cancionero –encabezado por Armando Tejada Gómez, Tito Francia, Mercedes Sosa y Oscar Matus– representó, en la década del 60, una síntesis de ambas renovaciones que tuvo repercusión en movimientos revolucionarios de todo el continente.

A partir de 1974, la censura y la oscuridad política provocada por la represión –primero ejercida por grupos parapoliciales, como la Triple A, y luego por el terrorismo de Estado impuesto por la dictadura que se inició en 1976–, terminó de manera abrupta con este proceso de renovación y de cambio, y retrotrajo al folklore a sus peores estereotipos reaccionarios. Si bien en la actualidad los ámbitos académicos y asociativos que se abocan al folklore continúan pregonando un nacionalismo conservador de tinte colonialista –étnico, antropológico o esencialista–, en la escena musical siguen apareciendo corrientes

y referentes que dan cuenta de este laberíntico y contradictorio derrotero que ha atravesado al folklore a lo largo de nuestra historia. Intérpretes y compositores como Peteco Carabajal, Raly Barrionuevo, Lilita Herrero, Juan Falú, Carlos Aguirre, Chango Spasiuk y Juan Quintero, entre otros, representan la diversidad y la vitalidad que todavía ostenta este movimiento.

Sin menospreciar el valiosísimo aporte que realizaron los primeros recopiladores y los sucesivos folkloristas, al recuperar y promover parte de la cultura musical de nuestros pueblos, el folklore se ha visto atrapado entre numerosas contradicciones, sobre todo, su matriz nacionalista romántica: la reivindicación de la vida rural en sociedades en las que los sectores populares viven mayoritariamente en núcleos urbanos e industriales; la recuperación de un pasado cultural ignorado por el discurso hegemónico, que frecuentemente se confunde con la búsqueda de una esencia mítica de origen incierto que debe preservarse del paso del tiempo, y una rígida y, por momentos, intolerante reivindicación de tradiciones regionales que, a veces y de manera involuntaria, atenta contra la integración latinoamericana. En términos generales, el folklore suele debatirse entre la promoción de prácticas culturales protagonizadas por amplios sectores populares y una concepción estática de la cultura que paraliza cualquier atisbo de cambio. Estas cuestiones han atravesado al folklore a lo largo de su historia y siguen siendo objeto de apasionados debates. Tal vez, y sobre todo desde las instituciones educativas, debiéramos pensar cómo aportar ideas que, sin ignorar la dimensión histórica de nuestra identidad, promuevan prácticas que no nieguen al sujeto la posibilidad de seguir protagonizando y transformando colectivamente su música y su cultura.

Notas

¹ Dos de los máximos referentes de este proceso fueron Johann Gottfried von Herder y los hermanos Grimm. Ellos llamaron “cultura popular” a lo que posteriormente se adoptaría como paradigma del folklore. Por ello, el prefijo “folk” viene del término alemán “volk”.

Al respecto, Burke explica: “Herder había utilizado la frase ‘cultura popular’ (Kultur des volkes) contraponiéndola a la ‘cultura educada’ (Kultur der Gelehrten)” (Burke, 2005).

² Herder sostiene: “El pueblo no es la turba de las calles, que nunca compone o canta, sólo chillan y des-

truyen” (Burke, 1991).

- 3 Esto puede observarse claramente en sus famosas citas en francés e inclusive en su desdén hacia España: “Entonces se habría podido aclarar un poco el problema de la España, esa rezagada a la Europa, que, echada entre el Mediterráneo y el Océano, entre la Edad Media y el siglo XIX, unida a la Europa culta por un ancho istmo y separada del África bárbara por un angosto estrecho, está balanceándose entre dos fuerzas opuestas, ya levantándose en la balanza de los pueblos libres, ya cayendo en la de los despotizados; ya impía, ya fanática; ora constitucionalista declarada, ora despótica impudente [...] la nación francesa ha sido el crisol en que se ha estado elaborando, mezclando y refundiendo el espíritu moderno [...]” (Sarmiento, 1845).
- 4 Para mayor información sobre el tema, ver: Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, 2006.
- 5 Ver al respecto: Gustavo Varela, *Mal de tango*, 2005.
- 6 La definición del PAN (Partido Autonomista Nacional) como liberal conservador es elocuente de esta política desarrollada por Julio Argentino Roca, porque se combinaba cierto nivel de modernización y de constitución del Estado nacional, funcional a los intereses de Inglaterra, con prácticas políticas ultraconserva-

doras y con proteccionismo económico para las élites provinciales. En términos estrictos, liberalismo y conservadurismo refieren, en principio, a dos tradiciones políticas antagónicas en pugna, fundamentalmente, a lo largo del siglo XIX.

- 7 Tres de los personajes más importantes de la Generación del 80 eran tucumanos: Juan Bautista Alberdi, Nicolás Avellaneda y Julio Argentino Roca. Y dos de los más importantes exponentes de la Generación del Centenario también eran del norte: Ricardo Rojas (Santiago del Estero) y Leopoldo Lugones, quien nació en Córdoba y pasó parte de su infancia en Santiago del Estero. Podemos agregar a los recopiladores Andrés Chazarreta y Manuel Gómez Carrillo, oriundos de Santiago del Estero.
- 8 A partir del Golpe de Estado de 1930, y a lo largo de esta década, fueron nombrados a cargo del Ministerio de Educación de la Nación y del Consejo Nacional de Educación industriales azucareros: Ernesto Padilla (ex gobernador de Tucumán y principal impulsor de la investigación folklórica del noroeste), Juan B. Terán (fundador de la Universidad de Tucumán, en 1914), los hermanos Nicolás y Marco Avellaneda, Ramón Castillo (que además fue vicepresidente en 1938) y Pedro Ledesma.

Bibliografía

- Burke, P. ([1978] 1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino*. Buenos Aires: Edhasa.
- Lévi-Strauss, C. (1979). *Antropología estructural*. México: Siglo XXI.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarmiento, D. F. (1845). *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspectos físicos, costumbres y hábitos de la República Argentina*. Chile: El progreso de Chile.
- Tufró, M. (2010). “Incitar, capturar, censurar, gestionar. Cien años de politización de la música argentina”. En Ugarte, M. (coord.). *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina 1910-2010*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación y Fondo Nacional de las Artes.
- Ugarte, M. (2010). “Cien años de música entre la nación, la resistencia y los géneros populares”. En Ugarte, M. (coord.). *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina 1910-2010*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación y Fondo Nacional de las Artes.
- Varela, G. (2005). *Mal de tango*. Buenos Aires: Paidós.
- Zubieta, A. M. (comp.). (2002). *Cultura popular y cultura de masas*. Buenos Aires: Paidós.