12 al 17 septiembre de 2022
5º Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales: Trayectos, Reflexiones y Experiencias (JEIDAP)
ISBN 978-950-34-2174-1
SECRETARÍA DE CIENCIA Y TÉCNICA | FACULTAD DE ARTES | UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

LAS REPRESENTACIONES DE LA IDENTIDAD NACIONAL/REGIONAL EN EL FOLCLORE ARGENTINO

Leandro Rodríguez - Julián Powell - María Gabriela de la Cruz
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este trabajo se propone analizar la construcción de las representaciones sociales, políticas y estéticas que constituyen las nociones sobre la identidad nacional argentina en su vinculación con el movimiento folclórico de dicho país. Para esto recuperaremos el análisis que realiza Eduardo Grüner (2004) sobre el devenir histórico de las nociones de identidad individual y nacional y las implicancias representacionales que estructuraron, en gran parte, el paradigma político y cultural de la Edad Moderna occidental. También recuperamos los aportes que realiza Nelly Richard (2009) sobre las tensiones políticas y estéticas que encierra la relación centro-periferia, en este caso dentro de nuestro país. Haremos un breve desarrollo histórico sobre la constitución del movimiento folclórico y sus paradigmas representacionales, situándonos en una periodización que abarcará sus antecedentes en el siglo XIX, la conformación y consolidación del paradigma folclórico clásico desde la década del ‘30 del siglo XX hasta las renovaciones y rupturas en la década del ‘60 y del ‘70.

Palabras clave: identidad nacional, folclore, política, estética, paradigmas representacionales

La noción de identidad nacional

La identidad, plantea Grüner (2004), surge como un dispositivo político-ideológico, construido por la burguesía en ascenso, para dotar de contenido interior a la figura del individuo, figura nodal en la constitución del sistema moderno. La noción de identidad nacional surgirá producto del salto del ámbito individual al ámbito colectivo en el devenir de la modernidad. La conformación de los estados nacionales tiene implicancias y rasgos particulares para cada territorio. Sin embargo -según una mirada crítica, que Grüner comparte- pueden delimitarse a nivel global dos grandes campos que desarrollan procesos diferenciados y análogos: el centro (que en un primer momento conforman las potencias europeas) y la periferia (conformado por el resto del mundo colonial/dependiente). Según esta mirada, la modernidad surge como producto de lo que se denomina el desarrollo desigual y combinado, que arroja distintas trayectorias en la constitución de las identidades nacionales para el centro y para la periferia.
En el Centro, con el precedente de los estados absolutistas, puede darse cuenta de poblaciones con un recorrido histórico en común, y por lo tanto con una relativa homogeneidad -sin que esto este exento de matices-. Los que pasaban a ser ciudadanos de los nuevos estados venían de ser súbditos de lo que había sido un reino. Es así que empiezan a construirse esos rasgos comunes que pudieran existir entre la población, en pos de lograr una identificación colectiva de la sociedad con su correspondiente estado y territorio, o sea, una identidad nacional. La lengua, el territorio, la cultura -y aquí se destacan las distintas disciplinas artísticas- se transforman así en los cimientos de la conformación de los estados nacionales europeos.

ISBN 978-950-34-2174-1

Este proceso tiene su contracara en los territorios periféricos con la expansión colonial, iniciada ya con los estados absolutistas, y la consolidación de la burguesía como nueva clase dominante a nivel global. La empresa colonial "no solo supuso el más gigantesco genocidio de la historia humana, sino un igualmente gigantesco etnocidio, con el arrasamiento de lenguas y culturas a veces milenarias, y su sustitución forzada por la lengua, la cultura y la religión del estado metropolitano", sino también "el invento de 'naciones' virreynales, allí donde había otras formas de organización política, territorial, cultural". (Grüner, 2004:60)

La implantación violenta de estados coloniales que los conquistadores llevaron a cabo sobre aquellos pueblos que traían consigo historias y culturas diversas, implicó la imposición de representaciones identitarias que a estas sociedades les eran ajenas. Este proceso vuelve mucho más compleja la pregunta por la conformación de las identidades nacionales latinoamericanas. Las élites criollas que ostentaron el poder posteriormente no modificaron sustancialmente este esquema, dado que continuaron dedicando esfuerzos deliberados a la imposición de representaciones ajenas a la realidad de los pueblos que habitaban dichos territorios, con Europa como modelo a seguir. En lo que hoy es Argentina, cabe mencionar como ejemplos a la Generación del '37 y a la Generación del '80 en tanto grupos de intelectuales y políticos que, desde el campo de las artes, en particular la literatura, como también desde el campo de la política y la acción militar, se dedicaron a producir arquetipos específicos de nacionalidad, que sintetizaban una visión del mundo y un proyecto político para con el territorio y los cuerpos que lo habitaban. En la historia de la construcción política y cultural de los países latinoamericanos, "la noción de "cultura nacional" se transformó en un campo de batalla, y sufrió sucesivos desplazamientos según fuera la ideología, la posición política, étnica o clasista de quienes intentaran reapropiarse de esa noción" (Grüner, 2004:60).

Es así que, la identidad nacional en nuestro continente trasciende los objetivos e intereses que le otorga la clase dominante, para transformarse en un campo de disputa. Qué es la argentinidad o quiénes son los/las argentinos/as es una respuesta que se ha ido reformulando con el paso del tiempo, dependiendo de quién haga la pregunta. Distintos sectores sociales pugnan por articular proyectos y visiones de sociedad a través de la representación colectiva, y en esta búsqueda, las representaciones estéticas y culturales se erigen como una herramienta privilegiada.

El folclore expresa con claridad el lugar de las expresiones culturales y estéticas en la construcción de la noción de la identidad nacional.

Pero primero hablemos de la categoría folclore. La misma nace en el seno de los movimientos románticos-nacionalistas de la Europa del siglo XIX, en lo que se ha denominado como el "descubrimiento del pueblo" por parte de intelectuales, artistas y políticos interesados en recopilar y proteger lo que ellos/as entendían como la "esencia" o auténtica identidad cultural de sus pueblos, supuestamente presente y conservada en las tradiciones y expresiones artísticas-culturales de los sectores "al margen" de la modernidad urbana-industrial. Su construcción estuvo ligada también a "los procesos de configuración de los Estados-Nación desarrollados en el siglo XIX y principio del XX" (Romé, 2013:106).

Como mencionamos anteriormente, esta necesidad se trasladaría a ciertos sectores políticos, intelectuales y artísticos de importante incidencia en la configuración de nuestro país. En retrospectiva se entiende que esta categoría "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" (Romé, 2013:106). Por ende, se puede decir que las expresiones, representaciones e implicancias del movimiento folclórico de nuestro país, y su vinculación con la/s identidad/es nacionales y provinciales, han presentado tanto continuidades como rupturas. Haremos una breve historización.

ISBN 978-950-34-2174-1

Conformación del "paradigma clásico" del folclore en nuestro país

Entenderemos como paradigma clásico al "conjunto de supuestos, convicciones y acuerdos que, formados entre los años '30 y '40, son compartidos hacia los '50 por los agentes sociales que integran el campo del folclore (…)", configurando una "distinción clara de las producciones que forman parte del campo (…)". Este paradigma ha constituido un "conjunto de reglas" que determinan "un criterio de exclusión e inclusión". "Internalizado por los agentes sociales (…), el propio campo asegura, de diferentes maneras (…), su difusión y transmisión a las nuevas generaciones" (Díaz, 2009:117). Por último, hay que entender que en este paradigma ocupa un lugar central la noción de tradición, la cual es en sí una "construcción discursiva cuya función consiste en legitimar aspectos estéticos, éticos e ideológicos del presente", sustentando los procesos de definición e identificación cultural y social, dentro del marco de la noción moderna de nación y nacionalismo cultural (Díaz, 2009:118). Por ende, se puede hablar de una tradición selectiva y ficcional, de construcción histórica y política, constituida por un relato hegemónico, aunque nunca exenta de disputas, y componente indispensable de la "identificación (léase: de aquel reconocimiento de una identidad) del pueblo con "su" estado-nación." (Grüner, 2004:59)

El paradigma folclórico será constituido por un movimiento folclórico conformado, por un lado, por lo propuesto y configurado desde el academicismo folclórico[1] y, por otro lado, desde lo que llamaremos la industria artística (o de entretenimiento) del folclore[2]. Interrelacionadamente será entre estos dos espacios más los espacios asociativos o sociales alrededor del folclore (peñas, academias, centros tradicionalistas, clubes, sociedades de fomento, etc.) en donde se irá configurando y consolidando el paradigma clásico. Dentro de este proceso también se debe tener en cuenta la institucionalización e incorporación del folclore en el currículum educativo oficial.

Pero para pensar en los antecedentes de este paradigma hay que remontarse al siglo XIX. Durante su transcurso hubo intelectuales, artistas y políticos que, atravesados por diferentes ideologías e intenciones, sentirán la necesidad de pensar y configurar una identidad cultural propia (americana, regional y nacional) sobre las bases de las expresiones culturales propia/s del/os pueblo/s de pertenencia.

En el último cuarto de este siglo se consolida un compendio de expresiones literarias, artísticas y culturales denominadas como criollismo[3]. Desde las heterogéneas (y populares) expresiones del criollismo de la época se consolidaría un primer arquetipo criollo basado en la idealización del "gaucho pampeano", que paulatinamente sería representante de la identidad nacional. Cabe aclarar que esta figura, depósito de la "identidad criolla", estuvo (y tal vez nunca dejó de estar) envuelta por tensiones alrededor de su etnicidad y mestizaje. Tensiones enmarcadas en las disputas entre diferentes perspectivas ideológicas e intenciones políticas. Los atributos morales, los valores, las ideas y el rol que portaba este gaucho ficticio, variaban entre las expresiones y los espacios de esta cultura criollista.

Otro antecedente será el estudio de las culturas del interior rural desde el paradigma científico preponderante de la época, el positivismo. Durante ese último cuarto del siglo XIX y hasta principios del XX, el estudio científico y las publicaciones periodísticas sobre las culturas de los pueblos del interior, propició una serie de imágenes, relatos e ideas sobre estas poblaciones que contribuyeron a una exotización homogeneizadora de los "criollos del

[1] Desde el positivismo de finales del siglo XIX y principios del XX hasta el neo-romanticismo nacionalista de los '30 y '40 y las sucesivas corrientes que abarcarán el trabajo de diversos investigadores y recopiladores desde distintas instituciones.

[2] Compuesta por diversos artistas músicos, letristas, bailarines y espacios de circulación.

[3] Chamosa define al criollismo como "un complejo cultural que, atravesando géneros diferentes, incluía la poesía gauchesca, los folletines sobre gauchos perseguidos, el circo criollo, las comparsas de gauchos de carnaval y los centros criollos" (Chamosa, 2010: 36). Las producciones literarias emblemáticas son Martin Fierro de 1872 y Juan Moreira de 1879.

ISBN 978-950-34-2174-1

interior" (y de las culturas indígenas) que serán parte del imaginario de la época, sobre todo entre los sectores dominantes y las universidades de las capitales. Este fenómeno presente en el desarrollo del academicismo folclórico se puede enmarcar en lo que la autora Nelly Richard denomina como una "tensión entre lo estético y lo político y su traducción a centro y periferia (Richard, 2006:115). En el desarrollo del academicismo folclórico veremos constantemente como desde el "centro" (universidades e instituciones urbanas articuladas con parte de la burguesía nacional y los sectores políticos dominantes)[4] se estudiará a la periferia del "interior" de nuestro país, la cual tendrá valor sólo como testimonio de una supuesta cultura "auténtica", por ende, anclada en el tiempo y poco civilizada. Desde el positivismo se emprenderá su estudio y registro motorizado por una visión cientificista y evolucionista que entendía que estas culturas (campesina, indígena, etc.) estaban destinadas a desaparecer por los procesos "naturales" de la evolución social. Posteriormente el estudio, recopilación y protección de la expresión cultural de estos sectores, será impulsado por la necesidad política de determinar una "autentica" identidad nacional (proceso que ampliaremos más adelante). Las recopilaciones y la estandarización de las músicas, danzas y demás expresiones folclóricas estarán a cargo no de sus protagonistas sino de ese centro desde donde se produce la reflexión científica y estética dejando relegada a la periferia a un lugar, en este caso, de testimonio cultural (auténtico, natural, espontáneo) y objeto de estudio.

Para 1910 la cultura criollista ya estaba enraizada atravesando diferentes sectores sociales, pero carecía de un discurso y propuesta representacional unificada, además que se estructuraba sobre un sujeto criollo ya anacrónico para la época, el gaucho. Será en esta década que surgirá un movimiento de intelectuales, escritores y políticos nacionalistas, neo-románticos y anti-positivistas, muy vinculados a las oligarquías y la clase política dominante de las provincias del interior, que tuvieron la necesidad de delimitar (que sería construir) una "autentica" identidad nacional ante lo que ellos entendían como una deformación identitaria e ideológica producto de las políticas migratorias impulsadas desde 1880[5].

Esa identidad se encontraría supuestamente intacta en las poblaciones del interior provinciano. La intención sería estudiar y recuperar las tradiciones y expresiones culturales de estas poblaciones rurales (principalmente las del Noroeste argentino) y propiciar su adopción a través de un curriculum tradicionalista en la educación, en pos de generar una identidad colectiva. Las ideas nacionalistas y románticas de aquel movimiento (denominado como la "Generación del Centenario"[6]) estuvieron presente en diferentes sectores del estado y en diversas instituciones influyentes hasta la década del 50. De este proceso se desprende la encuesta nacional de folclore impulsada en 1921 por el Consejo Nacional de Educación; la consolidación del academicismo folclórico y los trabajos de recopilación de Juan Alfonso Carrizo (1895-1957), Andres Chazarreta (1876-1960), Carlos Vega (1889-1966) e Isabel Aretz (1909-2005); como así también la expansión de centros sociales folclóricos y la paulatina presencia del folclore provinciano como entretenimiento en radios y espectáculos.

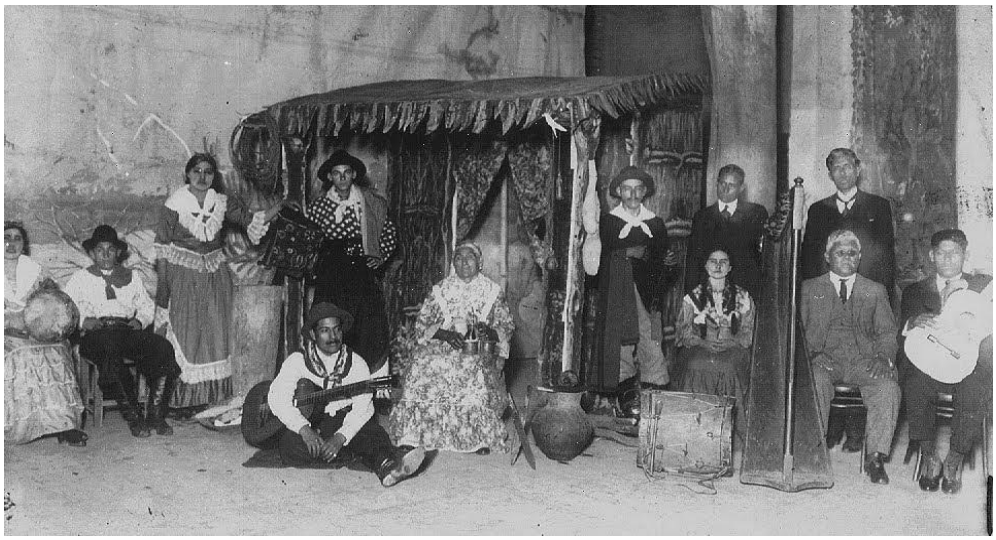
En 1906 el recopilador y músico A. Chazarreta funda el conjunto de música y danza folclórica Arte Nativo, compuesto por bailarines y músicos, que se consolidó en 1921, acogido por movimientos intelectuales y nacionalista de la época. La adaptación de algunas

[4] Richard suscriba a la noción de "función centro" de Derrida (1967) en lugar de "centro", para evitar la atadura de ese centro a un determinado territorio específico. La hegemonía, las vinculaciones y las influencias de un centro de poder por sobre una periferia se pueden dar desde determinados sectores dentro de una nación, desde ciertas instituciones por sobre una región o en el plano internacional, entre otras situaciones.

[5] Para ellos "la inmigración masiva había corrompido la pureza del alma nacional trayendo consigo materialismo, avaricia, y socialismo al tiempo que había disuelto la nacionalidad en un archipiélago de culturas foráneas" (Chamosa, 2012: 22).

[6] Sus mayores representantes fueron Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Manuel Galvez, oriundos de Tucumán, Córdoba y Entre Ríos respectivamente.

ISBN 978-950-34-2174-1



músicas y danzas folclóricas al formato escenario y al disco, contribuyó directamente a "la creación del folklore como género musical de entretenimiento masivo" (Chamosa, 2012: 102).
En la imagen se puede advertir cómo los/las bailarines/as reproducen un estereotipo estético del paisano del interior mientras los músicos visten trajes. De nuevo se denota quienes son representantes de la periferia y quienes del centro.
Será así como el arquetipo del gaucho pampeano sería reemplazado por un modelo que encontró su figura en los campesinos pobres del interior. Con rasgos y costumbres aborígenes o mestizas (generalmente negadas por los recopiladores), este sujeto poético estaba incontaminado de la influencia extranjera, del cosmopolitismo porteño y era explícitamente cristiano.

Consolidación del paradigma clásico en la cultura popular

Durante la última parte de la década del 30 y principio del 40, migrarán una considerable cantidad de trabajadores desde el "interior rural" de las distintas provincias hasta las grandes capitales, y en particular a Bs. As.
La definitiva consolidación masiva de este paradigma folclórico y la expansión de sus expresiones se darán en la década del '40 y el '50. El gobierno militar de 1943 (de ideología nacionalista) impulsa políticas culturales para valorizar y difundir el folclore tradicionalista en la radio y las instituciones: se crearán el Instituto Nacional de la Tradición (luego llamado folclórico) y el Instituto Nacional de Musicología, consolidando la institucionalización del folclore en el sistema educativo y la academia investigativa. Luego, durante los gobiernos peronistas, las políticas culturales y educativas de promoción de la cultura nacional, es decir, las expresiones y consumos artísticos populares, significó para el movimiento folclórico el mayor impulso obtenido hasta ese momento por parte del estado, quien le dio, en este periodo, "cobertura política y financiera (…) tanto en su aspecto académico como en lo educativo, artístico, mediático y social" (Chamosa, 2012:119). Durante el peronismo no se transformaría la visión tradicionalista y nacionalista sobre el folclore, como tampoco la visión hispanista sobre su conformación. Se "multiplicaron las asociaciones que, como peñas, academias y centros tradicionalistas, involucraban a cientos de ciudadanos" de distintas clases sociales "en la práctica directa de diversos géneros folclóricos (…) Estas organizaciones de aficionados dotaban al movimiento folclórico un perfil eminentemente cívico, puesto que más allá de proveer entretenimiento, comprometían a los asociados a

ISBN 978-950-34-2174-1

adoptar una suerte de militancia en defensa de la cultura tradicional, lo que implicaba una definición explícita de lo que constituía la nacionalidad " (Chamosa 2012 : 129).

Fragmento de la chacarera De Mis Pagos (1942) de Julio Argentino Jerez:

Santiagueños me han pedido / que cante una copla yo / y como soy santiagueño
no puedo decir que no.
(...)
Qué linda la bota 'i potro / y el calzoncillo criba'o / y el chiripá de merino
pa' lucir un zapatea'o.
Chacarera de mis pagos / gloria de nuestra región / vos serás el estandarte /
de la vieja tradición.

Una particularidad del paradigma folclórico clásico, en tanto expresiones legitimadoras de una identidad nacional, será que al mismo tiempo se irán consolidando expresiones musicales, poéticas y dancísticas que serán representantes de una tradición y una identidad regional y/o provinciana, "manifestaciones distintas de un mismo "ser nacional" definido en términos ontológicos"[7] (Díaz, 2009: 119). Ejemplo de esto es la chacarera como género representante de Santiago del Estero, la zamba del Noroeste o específicamente de Tucumán, o el chamamé como representa de la región del Litoral, entre otras expresiones.

La relación región/nación o pago/patria se puede advertir en las siguientes canciones:

Fragmento de la chacarera "Añoranza" (1942) de Julio Argentino Jerez:

Santiagueño no ha de ser / el que obra de esa manera / despreciar la chacarera / por otra danza importada / eso es verla mancillada / a nuestra raza campera.

Fragmento de la canción litoraleña "Trasnochados espineles" de Cholo Aguirre:

Suena un acordeón en chamamé / paso de la patria guaraní / mi cantar en suma es elocuente / si usted nunca fue a Corrientes / no conoce mi país.

El "boom" del folclore en los 60 y el Movimiento Nuevo Cancionero

En la década del 60 el folklore tuvo un nuevo pico de popularidad, llegando a ser tal vez el principal consumo cultural entre los y las jóvenes de la primera mitad de esta década.
Paralelo al aumento de la circulación, consumo y producción folclórica, continuarían las investigaciones y desarrollos del academicismo folclórico, impulsado en gran parte por los institutos de folclore y musicología que sobrevivieron al derrocamiento del peronismo. Dentro de las líneas investigativas todavía sobrevivía una visión hispanista, pero empezaban a aparecer sectores que reivindicaban a las poblaciones indígenas, entendiéndolas como parte del mestizaje cultural. Por su parte, dentro del ámbito del folclore artístico o de entretenimiento seguirían existiendo corrientes más tradicionalistas

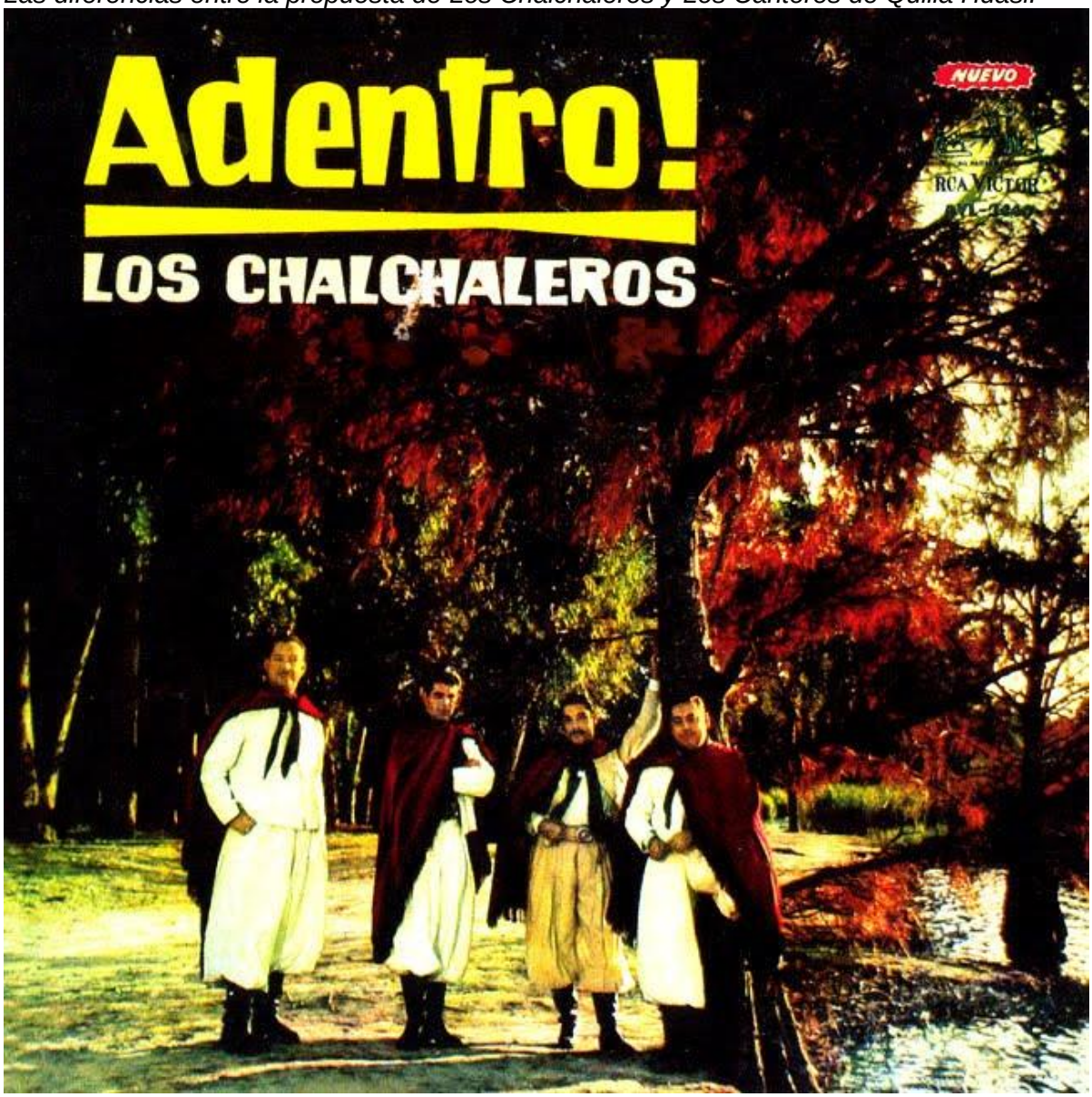
[7] "Hacia los años '50, los programas especializados en folklore de diferentes radios dedicaban noches, o espacios propios a cada provincia o región. Así por ejemplo, en LV2 de Córdoba se transmitía los lunes las "noches de Salta", los martes "de Corrientes", los miércoles "de Tucuman", los jueves "de La Rioja", los viernes "de Córdoba" y los domingos "de Santiago del Estero y del Sur" (Díaz, 2009 :119)

ISBN 978-950-34-2174-1

que entendían como folclore determinadas expresiones musicales, dancísticas y poéticas ligadas a lo campesino, ya clásicas a esas alturas. Pero otros se inclinarían a una definición de folclore más flexible y abarcadora, proponiendo ciertas renovaciones e incorporaciones de otras músicas.

Sobre lo anterior Chamosa dice: “Mientras que en la academia el primer grupo dominaba ampliamente, en el medio artístico los segundos llevaban las de ganar” (Chamosa, 2012:160). Esto se ejemplifica en la propuesta de dos grupos exitosos de esta época: Los Chalchaleros, por un lado, y Los Cantores de Quilla Huasi, por el otro. También habría referentes folclóricos que ocuparían un lugar más reaccionario y conservador ante las nuevas expresiones, por entenderlas alejadas de la autenticidad folclórica. Uno de ellos fue A. Yupanqui quien decía que si se hace folclore sin respetar las formas tradicionales: “corremos el riesgo de no reconocernos entre nosotros mismos” (Yupanqui, 1963, en Chamosa, 2012:166).

Las diferencias entre la propuesta de Los Chalchaleros y Los Cantores de Quilla Huasi.



Oriundos de Salta, se conformaron hacia finales de la década del ‘40 y acrecentaron su popularidad hacia los años ‘60. Portando una vestimenta idealizada de criollo y una propuesta musical y escenográfica minimalista, Los Chalchaleros presentaron una versión renovada del folclore más

ISBN 978-950-34-2174-1

tradicionalista, suscribiendo a esa vinculación con el arquetipo del paisano del interior. Si bien, en su extensa carrera, tocaron diferentes estilos, su repertorio se concentró en los estilos musicales representantes del Noroeste argentino: zamba, cueca norteña, chacarera, etc.

Con músicos oriundos de diferentes provincias, Los Cantores de Quilla Huasi es un conjunto que se conformó a principios de los años ‘50 en la ciudad de Buenos Aires, donde muchos de aquellos habían ido a estudiar. Sus miembros “no pretendían personificar campesinos rústicos sino a muchachos de clase media con habilidad artística y sensibilidad romántica. Como tales, cultivaron un estilo urbano, luciendo saco y corbata y utilizando armonías vocales muy afinadas”. Conformaron una propuesta estética constituida por una “presencia juvenil y carismática que se adaptaba bien a los shows televisivos y a los escenarios teatrales de Buenos Aires, Córdoba y Mar del Plata. En cuanto a su repertorio y estilo (…) combinaban composiciones tradicionales con las propias, abarcando las distintas regiones del país sin aspirar a representar a ninguna en particular” (Chamosa, 2012:161).

Una propuesta rupturista de estos tiempos será el autodenominado Movimiento Nuevo Cancionero. Lanzado en 1963 desde la ciudad de Mendoza y de la mano de Mercedes Sosa, Tito Francia, Armando Tejada Gómez y Manuel Oscar Matus, se convirtió claramente en la línea más progresista o de izquierda del movimiento folclórico. Con un

ISBN 978-950-34-2174-1

posicionamiento político-estético consciente y de proyección nacional y regional, el movimiento criticaba tanto algunas de las expresiones folclóricas comerciales, y sus hibridaciones con el pop-rock de la época, como también a las concepciones tradicionalistas y conservadoras presentes en algunos artistas y sobre todo dentro del academicismo folclórico. Declaraban que la música de raíz folclórica debía tratar los temas considerados de actualidad y de relevancia y sobre todo hablar de sus protagonistas. También criticaban la hegemonía económica y la influencia cultural de Buenos Aires por sobre el interior del país. Chamosa advierte en la propuesta que se desprende del manifiesto de este movimiento, ciertas continuidades o renovaciones de las concepciones que se estructuraron alrededor del folclore:

> Si bien el manifiesto desestima la mera recreación de manifestaciones folclóricas originales, continúa aferrándose al dualismo romántico de la Argentina auténtica, personificada por el interior, y la falsa, representada por Buenos Aires (…) A pesar de la elocuencia evidente del manifiesto, el recurso retórico a los dualismos materia/espíritu, superficial/profundo, verdadero/ficticio, remeda las categorías (…) subyacentes en el discurso folclórico tradicional. La creencia de la existencia de un ser nacional inmanente que se manifiesta exclusivamente en “el pueblo” es, nuevamente, un principio romántico. (Chamosa, 2012:177).

Un ejemplo que sintetiza la propuesta del movimiento Nuevo Cancionero es el triunfo llamado “Triunfo Agrario” con letra de Cesar Isella y Armando Tejada Gomez y música de Oscar Matus. Interpretado por Mercedes Sosa, fue lanzado en 1973:

I

Este es un triunfo madre / pero sin triunfo / nos duele hasta los huesos / el latifundio.

Esta es la tierra padre / que vos pisabas / todavía mi canto / no la rescata.

Y cuando será el día / pregunto cuando / que por la tierra estéril / vengan sembrando / todos los campesinos desalojados.

Hay que dar vuelta el viento / como la taba / el que no cambia todo / no cambia nada.

II

Este es un triunfo madre / del nuevo tiempo / de estar bajo la tierra / rompió el silencio

Este es un triunfo padre / de la alegría / de tu sueño en semilla / sube la vida.

Sube la vida arriba / hasta la espiga / que si la tierra es fértil / la tierra es mía / adonde nace el alba / yo siembro el día.

Hay que dar vuelta el viento / como la taba / el que no cambia todo / no cambia nada.

Consideraciones finales

El desarrollo del movimiento folclórico, como así también las expresiones estéticas que el mismo aloja, exceden con creces este trabajo. Las especies musicales folclóricas continuaron su marcha hasta la actualidad, no sin evidenciar continuidades y rupturas con los paradigmas mencionados, como así también incorporando lenguajes y elementos de otras expresiones estéticas y culturales. Una primera hipótesis podría animarse a deducir que las transformaciones en las expresiones folclóricas y sus representaciones continúan

ISBN 978-950-34-2174-1

hasta nuestros días. El compendio cultural y artístico folclórico sigue siendo parte de la cultura popular, las expresiones artísticas y la industria. Esto se evidencia en la presencia de rasgos folclóricos en obras y referentes del rock, del pop y de la Música tropical argentina, entre otros géneros, que reivindican estas expresiones y su valor representacional. Es como si el patrimonio musical folclórico fuera una suerte de suelo fértil que retroalimenta en términos identitarios a las otras expresiones musicales de arraigo masivo en nuestro país.

A su vez, las especies musicales folclóricas dan cuenta en su desarrollo contemporáneo de la incorporación de elementos de otros géneros -a mencionar; el rock, el pop, etc.-, ya sea por una búsqueda estética particular de los/las artistas, como también buscando ampliar su alcance a partir de una mayor adaptación a la demanda del mercado y del público masivo contemporáneo[8]. Claramente esto no es algo nuevo como vimos en las renovaciones del folclore en los años '60. Pero para ahondar en estos planteos haría falta hacer un estudio más extenso que se sitúe en el período de las últimas décadas hasta la actualidad.

En lo que refiere a los períodos abordados en este escrito, podemos afirmar que el devenir histórico del movimiento folclórico da cuenta de aquel señalamiento que Grüner hace respecto de la identidad nacional en los países periféricos como "campo de batalla", como ámbito de disputa en el cual distintos sectores sociales pugnan por imponer la representación identitaria que consideran válida o acertada. Basta con comparar el sesgo conservador propio del paradigma clásico con la tendencia progresista o revolucionaria que cobra el Nuevo Cancionero para comprobar esta hipótesis.

Pensando en la actualidad, queda por ver cuál es la vinculación del folklore contemporáneo con un proyecto de identidad nacional que lo articule, en caso de que este proyecto exista hoy en día, como así también evaluar cuánto de la representación identitaria contemporánea corre por cuenta del folclore o si éste ha cedido terreno a otras expresiones estéticas. Estas cuestiones deberían ser abordadas atendiendo al contexto globalizado y las transformaciones que en los consumos y procesos de construcción cultural han propiciado el desarrollo de las tecnologías comunicacionales, como así también las representaciones que se han constituido en esta etapa neoliberal del mundo, sin nunca dejar de lado las implicancias de la relación centro - periferia dentro del sistema mundial.

Bibliografía

Grüner, E. (2004). El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. En: *La Puerta,* 1º edición, La Plata, FBA, UNLP.

Romé, S. (2013). Folklore argentino: aspectos introductorios, definiciones y debates. En: revista *Arte e Investigación* N° 9. La Plata, Facultad de Artes, UNLP.

Chamosa, O. (2012). *Breve Historia del Folclore Argentino 1920 – 1970*. Buenos Aires: Edhasa.

Díaz, C. (2009). Capítulo 3: El paradigma clásico en Variaciones sobre el ser nacional, una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino. En *Variaciones sobre el ser nacional, Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino.* Córdoba: Ediciones Recovecos.

Richard, N. (2006). El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En: *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Simón Marchán Fiz (compilador). Barcelona: Paidós Ibérica.

[8] Inclusive muchos/as artistas contemporáneos que comenzaron sus carreras con un repertorio folclórico (llegando a ser referentes jóvenes del movimiento) han ido mutando a repertorios diversos que le han abierto las puertas a nuevos sectores y mercados. Ejemplo de esto pueden ser Soledad Pastoruti o Abel Pintos que pasaron de ser referentes juveniles del movimiento folclórico a constituir un repertorio con una mayor presencia de pop, baladas u otros géneros contemporáneos, relegando los géneros tradicionales.