

El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas

Claudio F. Díaz³⁵

Introducción

Hablar de “folklore” en la Argentina, supone referirse a todo un universo de sentidos, a diversas tradiciones, a un conjunto bastante amplio de nombres fundadores, de referentes, de géneros musicales, de danzas. Supone referirse también a una diversidad de definiciones, de recortes, de narrativas. Pero en medio de esa diversidad, hay algo que está más allá de toda duda, algo en lo que todos los relatos y todas las miradas coinciden: la centralidad del Festival de Cosquín en ese universo de sentido. Más aún, la certeza del rol fundamental del festival en el desarrollo del folklore argentino tal como hoy lo conocemos. Las coincidencias acerca de Cosquín, sin embargo, no van mucho más allá de eso. El festival es objeto de deseo para muchos artistas, casi un lugar de peregrinación; es la esperanza económica anual para los habitantes y comerciantes de la ciudad; es objeto de acervas críticas que van desde la eterna acusación de comercialización, de tergiversación de la “autenticidad” de las tradiciones, hasta la discusión por las grillas de artistas, por la centralidad de los horarios, por el precio de las entradas. Es también una liturgia, un ritual anual que se transmite por televisión, pero que excede lo que pasa en la Plaza Próspero Molina. Un ritual que incluye la plaza de los artesanos, el Congreso del Hombre Argentino y su Cultura, los escenarios callejeros, las peñas, las guitarreadas en el río o en las esquinas. Por eso en lo que se ha dicho o se ha escrito sobre el festival, es difícil separar la historia del mito.

Lo que propongo en las siguientes páginas es un acercamiento al festival de Cosquín desde un punto de vista muy específico, que, a mi juicio, puede aportar algo a la reflexión sobre este evento, y, más en general, sobre el folklore. Un acercamiento que supone un cruce disciplinar entre la sociología y el análisis del discurso. La propuesta es pensar el festival como la instancia de consagración fundamental del

³⁵ Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

folklore entendido como un campo de producción discursiva. Y, por lo tanto, como un espacio en el que se manifiestan las disputas simbólicas por establecer una definición legítima de lo que es el folklore, de las prácticas artísticas que esa definición habilita, y de las narrativas identitarias que contribuye a construir.

¿Folklore? ¿Qué folklore?

Cosquín es el Festival Nacional del folklore argentino. Todos los que concurren, o ven el festival por la TV, o lo escuchan por la radio tienen una noción de lo que es el folklore. Sin embargo, no es tan fácil encontrar una definición que concite el acuerdo de los especialistas. Y esto se debe, en principio, a que el vocablo se usa para designar fenómenos muy diferentes, aunque ligados entre sí. Por una parte, la palabra “folklore” designa una disciplina académica que estudia cierto tipo de fenómenos socio/culturales. La disciplina data de mediados del siglo XIX, y desde entonces fue variando, tanto en la definición de su objeto de estudio como de sus métodos y marco teórico. Pero, por otro lado, también se llama “folklore” al objeto de estudio de esa disciplina, es decir a los fenómenos socioculturales que estudia. Podemos decir que se trata de fenómenos relacionados con los saberes populares (danzas, canciones, relatos, refranes, etc.) como quiera que sean definidos según las diferentes corrientes teóricas. Ahora bien, en la Argentina esas producciones populares se han ido cargando de un conjunto de significados y valores desde principios del siglo XX. Un conjunto de significados y valores que las vinculan con una cierta idea de “identidad” colectiva, que arraiga, a su vez, en una determinada idea de los orígenes de la nación. La mayoría de los estudiosos del folklore argentino (Madoery, 2016; 2004; Chamosa, 2012; Portorrico, 1997) coinciden en que esos significados y valores fueron fuertemente marcados por el nacionalismo cultural que a principios del siglo XX elaboró un discurso que vinculaba la identidad nacional con el mundo criollo, con las actividades y formas de vida rurales y provincianas, con prácticas que adquirieron el estatuto de “tradicionales”. La noción de tradición, claro está, es sumamente compleja, y objeto de profundas disputas, puesto que está ligada a los relatos identitarios, principalmente aquellos de carácter esencialista. En ese tipo de mirada, las tradiciones nos ligan con un pasado, siempre idealizado, en el que radicaría la esencia de un grupo determinado. Por lo tanto, desvincularse de las tradiciones implicaría, para ese grupo, el grave peligro de perder la identidad. Raymond Williams (1980) propuso, por el contrario, el concepto de Tradición selectiva como categoría analítica de los fenómenos culturales. Según este autor, de todas las infinitas prácticas del pasado, sólo algunas se seleccionan como “tradicionales”, y alrededor de ellas se construyen significados y valores que más bien tienen que ver con las necesidades y luchas de intereses

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

vigentes en el momento en que se elabora el discurso sobre la tradición que con el pasado del que provienen esas prácticas culturales.

Así pues, para los intelectuales nacionalistas de principios del siglo XX, el problema central era el de las transformaciones sociales que estaba generando el proceso de modernización impulsado por la clase dominante (Beraza, 2005; Onega, 1982; Prieto, 1988; Quijada, 1985). Y entre esas transformaciones les preocupaba el aluvión de inmigrantes a los que veían como un enemigo de clase que estaba produciendo una descaracterización de la cultura argentina. Es en ese ambiente que la recientemente llegada disciplina del Folklore recibió un importante impulso y apoyo de estos intelectuales (Chein, 2010) y los materiales folklóricos que se recopilaron y estudiaron sirvieron de base para la construcción de una tradición selectiva que veía en esas prácticas folklóricas, rurales, provincianas y premodernas (danzas, canciones, etc.) la sede de un conjunto de significados y valores que se consideraban “esenciales” para la identidad nacional. Justamente, porque el mundo criollo con sus prácticas, sus costumbres y sus lenguajes, podía pensarse como una esencia que permitía excluir a quienes ocupaban el lugar del “otro” no deseado: los inmigrantes, que venían a sumarse como nuevos excluidos a los grupos rechazados desde antes, los afrodescendientes y los pueblos originarios.

Estas concepciones también estuvieron en la base del proyecto de “arte nacional”, que fue desarrollado entre otros por Leopoldo Lugones (Principalmente en El Payador) y Ricardo Rojas (principalmente en Eurindia), que imaginaba, bajo el influjo del romanticismo europeo, un arte argentino que se nutriera de las raíces tradicionales (pero una tradición construida con las restricciones antes mencionadas) y las desarrollara a partir de las herramientas del arte erudito. Esta concepción tuvo mucha influencia en la música, en la plástica y en la literatura dando lugar a las diversas variantes del criollismo y del nativismo que estuvieron vigentes casi todo el siglo XX.

Sin embargo, cuando en la vida cotidiana se usa la voz “folklore” no nos referimos ni a la disciplina académica ni a los objetos que estudia, sino más bien a un fenómeno distinto, vinculado con la industria discográfica, la radiodifusión, la TV, las plataformas de internet. Cuando decimos folklore más habitualmente nos referimos al mundo de las peñas, de los recitales, de la edición de discos; un mundo que tiene como figuras centrales a ciertos artistas (músicos, poetas, bailarines) a los que llamamos folkloristas, y, claro está a festivales como el de Jesús María, el de Baradero...y principalmente el de Cosquín. Este mundo que Ricardo Kaliman (2004) ha llamado “folklore moderno” y Diego Madoery (2016) “folklore profesional”, puede pensarse como un campo de producción simbólica que forma parte del fenómeno más amplio de la música popular. Siguiendo al musicólogo chileno Juan Pablo González (2001):

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Entenderemos como 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, tiempo histórico fundamental para la *audiencia juvenil que la sustenta*” (2001).

Esa relación simbiótica con la industria cultural nos obliga a pensar el folklore de otra manera, puesto que más allá de cualquier consideración identitaria, las obras folklóricas, al igual que las del rock, la cumbia, o cualquier otro campo de la música popular, obedecen a una lógica de producción y circulación que no es otra que la de la mercancía. Y esa lógica no puede dejar de tenerse en cuenta al analizar cualquier forma de la música popular, incluso el folklore.

Ahora bien, lo interesante de pensar el folklore a partir de la categoría sociológica de campo³⁶ es que, aún cuando comparte una serie de rasgos con el conjunto de la música popular, el folklore ha generado un mundo de sentido específico, con sus propias reglas y sus propios criterios de valor. Y es justamente la cuestión del valor en el campo del folklore, entendido como parte de la música popular, la que permite explicar la importancia del festival de Cosquín.

Folklore y valor

El proceso de formación del folklore como parte de la música popular tiene un momento clave en la creación de la Compañía de Artes Nativas de Andrés Chazarreta entre las décadas del 10 y del 20 del siglo XX. Chazarreta tomó un conjunto de danzas

³⁶ En términos analíticos, un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) –cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo- y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.) (Bourdieu, 1995: 64)

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

y canciones populares y rurales que habían sido recopiladas entre fines del siglo XIX y principios del XX y las convirtió en un espectáculo para ser presentado en los teatros. Esa práctica encontró su legitimación a partir del nacionalismo cultural y, por lo tanto, las danzas y canciones populares quedaron ancladas en un discurso que ubicaba en el mundo rural y en la “provincianía” un conjunto de significados y valores que expresaban la “esencia” de la nación. Sin embargo, al mismo tiempo, esas expresiones culturales se reestructuraron complejamente bajo lo que Marx llamaba la “forma mercancía”, al convertirse en espectáculo y entrar en los circuitos de la naciente industria cultural.

Al transformarse en un espectáculo para ser vendido y consumido, se fueron generando las condiciones para la existencia de grupos de músicos y bailarines progresivamente profesionalizados, dando lugar al nacimiento de algo que pareciera una contradicción: el espectáculo folklórico. La lógica de la fiesta popular en la que todos son partícipes, deriva hacia la lógica del espectáculo en el que los artistas profesionales ofrecen una mercancía cultural, y los espectadores pagan para consumirla. En estas condiciones, se formaron los modos de cantar y bailar folklore que constituyeron el paradigma discursivo clásico del campo y que fueron dominantes a lo largo de los años del “boom”³⁷ del folklore y durante sus sucesivas crisis y renovaciones, hasta fines de los años 80.

¿Pero en qué consiste la especificidad del campo del folklore así constituido? La clave está en el hecho de haber encontrado en el nacionalismo cultural, y en las investigaciones y recopilaciones de los folklorólogos su fuente de valor y legitimidad. No se trataba (y no se trata) de simples canciones y danzas. Se trataba (se trata aún) de canciones y danzas que reclaman el derecho de representar la identidad nacional. La historia ulterior del campo es la de las disputas por la apropiación y resignificación de esos valores fundacionales.

En esa historia, los festivales, y en especial el de Cosquín, tuvieron una importancia crucial. Porque los festivales no son solamente espacios de difusión masiva de las músicas y danzas folklóricas. Los festivales, y en especial Cosquín, son las instancias claves de consagración en el mundo del folklore. Todo campo supone la existencia de un conjunto de agente sociales que compiten entre sí por aquello que es valioso en su interior. En nuestro caso, cada vez que un folklorista ofrece una obra, busca el reconocimiento, la consagración, la legitimidad. Como si al presentar una obra implícitamente afirmara que se trata de una manera válida de hacer folklore y como tal debe ser reconocida. Pero todos los artistas tienen la misma pretensión, por lo tanto, se desata una competencia por poner en valor la propia propuesta. Ahora bien ¿Quién decide cuál propuesta es más valiosa? ¿Quién decide cuáles son las obras que

³⁷ El llamado “boom” del folklore abarca en la Argentina el período que va desde fines de los años 50 a mediados de los años 70 (Gravano, 1985).

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

merecen reconocimiento? ¿Quién decide, incluso, cuáles obras deben ser difundidas, publicitadas, premiadas? En todo campo hay ciertas instancias que tienen ese poder de seleccionar, de elegir, de reconocer y hasta de consagrar. En el folklore, esas instancias de consagración han sido las revistas especializadas, las audiciones de radio y TV, las peñas, y los festivales, fundamentalmente Cosquín. Eso explica las disputas por las grillas, por los horarios televisados, por la apertura o los cierres de los festivales.

Pero si se trata de instancias de consagración es porque quienes las integran tienen el derecho a ejercer juicios de valor sobre las propuestas y los artistas. Y eso nos lleva a una cuestión fundamental: ¿En qué reside el valor? ¿En la obra artística en sí misma? ¿Es una cuestión puramente subjetiva? ¿Hay criterios objetivos para establecer el valor de una obra? Lo que está en juego es qué se juzga y con qué criterios. Desde un punto de vista sociológico, el valor de una obra resulta de la relación entre sus rasgos internos y un sistema, socialmente instituido, de adjudicación de valor. Por eso en un campo como el del folklore, los artistas, periodistas, conductores de programas, organizadores de peñas y festivales no sólo disputan por poner en valor determinadas obras, sino también por imponer los criterios de valor con los que se juzga. Y por eso los criterios son cambiantes y varían en el tiempo.

En los campos que forman parte de la música popular, y justamente por el carácter de mercancía que tienen las producciones, hay una permanente tensión entre dos formas del valor ³⁸. El valor artístico y el valor comercial. El valor comercial, obviamente, tiene que ver con la capacidad de ventas. Volveremos sobre él más adelante. Pero es interesante detenerse a reflexionar sobre aquello que constituye el valor propiamente artístico de una obra folklórica. Porque ocurre que la especificidad de los criterios de valor propiamente folklóricos está enraizada en la compleja historia del campo. Yo diría que, a grandes rasgos, en los juicios de valor sobre las obras folklóricas hay dos grandes fuentes.

El valor como conocimiento y fidelidad a las tradiciones rurales, criollas y provincianas.

Esto era parte central del valor desde el momento fundacional. Y tiene que ver con la vinculación que existe entre este campo, la disciplina del folklore, los materiales recopilados por los folklorólogos y la narrativa identitaria originada en el nacionalismo cultural. Eso explica que los paisajes provincianos, las tareas rurales, las fiestas y creencias populares, los héroes y santos provenientes del mundo criollo premoderno, los oficios relacionados con el mundo del caballo, etc. sean no sólo objeto del discurso,

³⁸ Sobre este tema ver Bourdieu (2003).

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

sino también fuente de imágenes, metáforas y figuras retóricas. Eso explica también que hasta el día de hoy es frecuente encontrar en las letras de las canciones expresiones regionales, pero también toda una manera de hablar que hunde sus raíces en la literatura gauchesca. De allí la impresionante recurrencia del tópico del pago perdido, presente en tantas canciones. Si el “pago” es la sede de todos los valores “tradicionales” vinculados a la “identidad nacional”, entonces la experiencia de millones de migrantes a las grandes ciudades a lo largo de todo el siglo XX es una experiencia de pérdida de identidad. Y por eso el ejercicio mismo del canto folklórico (y su consumo masivo en forma de discos y espectáculos) se convierte en un modo de recuperar esa identidad perdida o amenazada. Y, finalmente, eso explica la actitud de rechazo o de sospecha ante cualquier elemento que venga a alterar esa “identidad” así construida. Conviene destacar que este mundo de objetos, paisajes y tradiciones “folklóricas” implica un sistema de inclusiones y exclusiones. La marca del nacionalismo dejó establecida la relación de lo folklórico con lo criollo, y por lo tanto la identidad que es narrada en el folklore excluye casi completamente los aportes de los afrodescendientes y disminuye hasta su mínima expresión los aportes de los pueblos originarios³⁹. Justamente esa exclusión dio lugar a una serie profunda de disputas por la identidad, principalmente a partir de los años 60.

El valor como conocimiento de las artes legítimas.

Pero el conocimiento y respeto por eso que Yupanqui llamaba las “artes olvidadas” no es la única fuente de valor en el folklore. También son de gran importancia las competencias en relación con las formas más legitimadas de las artes eruditas. Una anécdota, también relativa a Chazarreta, puede ilustrar este punto. Según cuenta Carlos Vega (1981), en los intervalos de los espectáculos que ofrecía su compañía, el director subía solo con su guitarra, e interpretaba piezas de música erudita. Lo que mostraba es que esas músicas populares que interpretaba con su orquesta eran elegidas por un motivo estético/ideológico, y no por una incapacidad para interpretar la música legítima. Algo similar ocurre con otras figuras fundantes. Atahualpa Yupanqui, según cuenta Pellegrino (2002) tomó clases de guitarra clásica, y era conocedor de la música erudita. Buenaventura Luna cimentó su fama de poeta en el conocimiento, no sólo de las formas populares, sino también de las tradiciones literarias eruditas. Esa valoración de las tradiciones eruditas legitimadas no es exclusiva del folklore, y tiene que ver con lo que Diego Fischerman (2004) ha llamado el “efecto Beethoven”. Lo que el autor ha señalado con esa expresión son las importantes consecuencias que tuvo el

³⁹ Hay excepciones, por supuesto. El uso del quichua en la chacarera, las permanentes menciones a la raza guaraní en el chamamé, etc. Sin embargo el predominio de lo criollo es abrumador.

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

hecho de poder acceder a una escucha puramente musical de músicas de tradición popular que originalmente habían estado relacionadas con contextos rituales específicos, principalmente el baile. Una de esas consecuencias fue la progresiva incorporación de criterios de valoración que habían tenido su origen en las músicas eruditas en vinculación con la emergencia de la idea de una “música absoluta”, objeto artístico sublime en la medida que se desvinculaba de toda funcionalidad que no fuera puramente estética y que exigía una competencia específica del receptor. Según Fischerman, esos valores son: “(...) autenticidad, complejidad contrapuntística, armónica y de desarrollo, sumados a la expresión de conflictos y a la dificultad en la composición, en la ejecución e, incluso, en la escucha” (2004: 26). Así pues, en el folklore, y justamente como parte de la búsqueda de legitimidad, empezaron a aparecer propuestas musicales que pedían ser reconocidas como “artísticas”, conservando a su vez los valores que provenían del nacionalismo. El mejor ejemplo de este tipo de producciones es la Misa Criolla, de Ariel Ramírez. Pero puede observarse la misma búsqueda en muchos otros músicos, como Eduardo Falú o Rubén Durán. Incluso puede verse en la evolución de las danzas folklóricas hacia la forma del Ballet, como puede observarse en el caso de Santiago Ayala (el Chúcaro) principalmente a partir de su asociación con Norma Viola.

Sin embargo, estos artistas que he mencionado tienen en común que se nutren de la tradición musical que podríamos llamar clásico/romántica y que, según Fischerman, encarna justamente en la figura de Beethoven. Pero esa no es la única tradición erudita en la que los folkloristas han buscado legitimación. También hay una tradición vinculada a las vanguardias estéticas del siglo XX. Entre los años 60 y 70 hubo un gran impulso renovador que abrevaba, por ejemplo, en los procedimientos poéticos de las vanguardias latinoamericanas con gran influencia de poetas como Pablo Neruda y César Vallejo. Pienso en el acercamiento de poetas como Armando tejada Gómez, Manuel J. Castilla o Hamlet Lima Quintana a la canción folklórica. O, en términos musicales, en las novedosas armonizaciones del Cuchi Leguizamón, Tito Francia o el Chango Farías Gómez. En estos últimos casos, no sólo se nutrían de las vanguardias, sino también de otras músicas populares con mayor legitimidad, como el góspel, o el jazz. Si uno las observa desde este punto de vista, las disputas entre tradicionalistas y renovadores puede verse bajo otra luz. En realidad, no se trataba simplemente de una disputa entre puristas e innovadores. Se trataba también de una lucha por ver qué tradiciones de la cultura erudita se convalidan y cuáles no. De hecho, desde la época de Chazarreta se venían haciendo transcripciones para piano, o para orquestas que ya tenían incorporados elementos de la tradición clásico/romántica. Y eso no se veía como un problema porque de algún modo encarnaba la idea de un “arte nacional” que predicaban los nacionalistas. Es muy probable que Ricardo Rojas hubiera celebrado ampliamente la Misa Criolla si hubiera tenido oportunidad de escucharla.

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

El festival de Cosquín, que rápidamente se convirtió en el Festival Nacional del Folklore, es, desde su creación, el escenario privilegiado de esas disputas. Es interesantísima, por ejemplo, la historia de los premios que se otorgan en Cosquín. La coexistencia del premio Consagración y el premio Revelación, muestra la disparidad de criterios y la necesidad de reconocer propuestas nuevas que rompieron en su momento con los sistemas de valoración vigentes.

El valor comercial del folklore

Pero, como dije más arriba, en la música popular la disputa por los criterios de valor nunca es puramente artística. Uno de los rasgos que caracteriza la historia de Cosquín es la recurrencia de las polémicas, las denuncias, el enojo de los artistas con la organización, con la comisión de folklore, las acusaciones cruzadas entre diferentes artistas, etc. Y lo notable es que a lo largo de los años los tópicos de los debates se reiteran: la mercantilización, la pérdida del “verdadero espíritu” del festival, la presencia de las empresas discográficas, las innovaciones que “desvirtúan” el folklore. Y junto con eso, las disputas por los horarios centrales, por la apertura o el cierre de una determinada noche, la búsqueda de un productor que lleve al artista nobel a firmar un contrato con un sello multinacional, etc. Y todo esto ocurre porque la obra folklórica es un hecho artístico vinculado a todos los valores analizados en el apartado anterior, pero también es una mercancía para vender en un mercado. Es decir, es un hecho comercial. Pero lo es desde los comienzos del campo, lo es desde el momento en que Andrés Chazarreta subió con sus músicos y bailarines a un escenario y cobró la entrada. Y, de hecho, la existencia de criterios de valoración específicamente artísticos junto a otros de valoración comercial, o, mejor dicho, la tensión entre esos criterios de valoración distintos, no se puede disolver porque es constitutiva del campo en cuanto tal.

De hecho, la propia historia del festival de Cosquín está fuertemente vinculada a las necesidades económicas de la localidad serrana. Es sabido que el origen del festival guarda relación con la necesidad de desarrollo turístico. Un hecho que contribuyó a la consolidación de Cosquín como festival nacional de folklore, tal como se lo designó desde el principio, fue que el desarrollo del turismo había reforzado el carácter de Córdoba como lugar de confluencia de gente de diferentes procedencias, principalmente en los meses de verano. Así, en el programa del primer festival se anunciaba: “EL FESTIVAL NACIONAL DE FOLKLORE es el resultado del esfuerzo colectivo de un pueblo entusiasta que abre las puertas de esta ciudad dinámica y progresista para que el turismo de todo el país encuentre el solaz y el grato esparcimiento que merece en retribución a su cordial visita” (Florine, 2016: 46).

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Por supuesto que no era una novedad que un festival se vinculara con actividades económicas. Oscar Chamosa (2012) ha mostrado la imbricación de las fiestas y festivales de las diferentes regiones con las industrias y oligarquías locales (la industria vitivinícola en Mendoza, la industria azucarera en Tucumán). De manera que desde sus comienzos las lógicas económicas y políticas estuvieron articuladas con los festivales y los rumbos artísticos que se fueron imponiendo. La particularidad que tiene el turismo como actividad económica es la necesidad de atraer visitantes, y la ciudad de Cosquín era más bien un lugar de paso porque todavía se la vinculaba con los hospitales destinados al tratamiento de la tuberculosis que habían sido el motor de su actividad desde 1900 hasta 1947, de manera que la creación de un festival aparecía como una apuesta por modificar esa narrativa identitaria y hacerse parte del desarrollo turístico de la región (Florine, 2016).

En el conjunto de estrategias implementadas en el primer festival (armar el escenario sobre la ruta, involucrar a referentes del campo, como Horacio Guarany en la programación, conseguir la transmisión radial para Córdoba capital y Buenos Aires, la inclusión de 12 delegaciones provinciales en la programación, etc.) se expresaba esa apuesta inicial por atraer el turismo y convertirse en un lugar de encuentro. Por eso es tan interesante un detalle que se narra en el reciente libro de Florine: en el antecedente inmediato del festival, esto es, la “Primera Semana de Cosquín” llevada a cabo del 5 al 12 de octubre de 1958, el folklore era sólo una actividad más entre otras como boxeo, tiro, aerodelismo, teatro, kermese y música clásica. El objetivo central era atraer el turismo. Y cuando se conformó la Comisión Municipal de Turismo y Comercio, que tenía que evaluar otras posibilidades, entre ellas la creación de un festival, no estaba establecido de antemano que tenía que ser de folklore. Si bien había habido en la ciudad actividades folklóricas previas, no se trataba de una localidad particularmente ligada con el folklore, al menos no más que otras. Fue uno de los comerciantes que componía la Comisión quien dijo que en su tienda estaba vendiendo muchos discos de folklore, ante lo cual otros integrantes mencionaron el éxito de otros festivales folklóricos de la época (Florine, 2016:40). Es decir, Cosquín no estaba predestinada al folklore. El folklore se vio como una buena posibilidad porque era un producto de gran consumo (era el tiempo del comienzo del “boom” del que habla Gravano) y podía atraer el turismo.

Más allá de esa necesidad inicial, Cosquín vino a ocupar un espacio vacío y rápidamente mostró ser algo que el campo del folklore necesitaba: un espacio en el interior que funcionara como instancia de legitimación y consagración, y contribuyera al mismo tiempo al afianzamiento del campo como tal (Gravano, 1985). Pero la cuestión del valor comercial, de la capacidad de ventas y convocatoria, no sólo es

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

constitutiva del campo, sino también un elemento fundante en el festival de Cosquín como principal instancia de consagración.

De manera que las permanentes disputas que mencionaba antes pueden ser analizadas como conflictos de intereses entre los diversos actores que forman parte del campo. Por ejemplo, las disputas entre los artistas y las discográficas. Pero también permite pensar de otra manera los conflictos y acusaciones entre artistas que buscan el éxito comercial y otros que cuestionan esa búsqueda de las ventas en nombre de valores que van desde la “autenticidad” en los términos en que se entiende dentro del campo del folklore desde el nacionalismo cultural, hasta la “calidad” entendida en términos de competencia en relación con las distintas tradiciones de la música o las danzas eruditas.

Esta mirada también permite otra comprensión de algunos conflictos muy específicos del festival. Por ejemplo, los que suelen producirse entre la Comisión Organizadora y los jurados del Pre-Cosquín. Por un lado, la Comisión Organizadora es consciente de la necesidad permanente de legitimación. El festival necesita que los premiados tengan legitimidad desde el punto de vista del valor artístico. Por eso suele incorporar artistas prestigiosos en los jurados del pre-Cosquín. Y esos jurados tienden a priorizar el valor artístico de las propuestas, como quiera que este sea entendido. Pero lo que es artísticamente más valioso desde el punto de vista de los jurados, no necesariamente es lo que prefieren las masas de consumidores de folklore. Y claramente no tiene por qué coincidir con lo que los medios difunden, ni con lo que las discográficas pugnan por imponer. Pero, por otro lado, los organizadores del festival necesitan que la Plaza Próspero Molina se llene de gente, que la taquilla funcione, porque de eso depende la sustentabilidad misma del evento. Si bien estas tensiones no pueden resolverse porque son constitutivas del campo, es claro que en el transcurso de las décadas el peso relativo del aspecto comercial se fue haciendo cada vez mayor. La presencia de los sellos discográficos y las radios desde el principio, el interés y la cobertura de la prensa, en particular de la revista Folklore, hacia fines de los sesenta, la programación a cargo de productoras privadas y la incidencia de la televisión, a partir de los ochenta, etc. contribuyeron a acentuar ese aspecto. Cosquín, además de ser muchas otras cosas, se fue convirtiendo en la gran vidriera del mercado del folklore dando lugar un sistema de “estrellas” que ya se había manifestado desde el principio, pero que hizo eclosión en la década del noventa con la aparición del llamado “folklore joven” (Díaz, N., 2015)

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Valor político e identidades narrativas.

Pero en relación con la cuestión del valor y la legitimidad en el folklore, todavía se puede abordar otro aspecto que le agrega complejidad y profundidad. Pienso que se puede pensar como la dimensión política del valor, y está fuertemente vinculada con el eje central en este campo, es decir, con la identidad nacional. Como decía más arriba, desde el momento de su emergencia, y bajo la influencia del nacionalismo cultural, las canciones, danzas y demás manifestaciones folklóricas fueron pensadas como expresiones de la identidad nacional. Es decir que el discurso del folklore adoptó los rasgos de lo que Chein y Kaliman (2013) llaman “discurso identitario”.

Quizás sea necesario detenerse un momento a reflexionar sobre el concepto de identidad. Más arriba me he referido a una idea que quisiera profundizar. La identidad de un grupo, incluso de una persona, no es una esencia. Con esto quiero decir que no se puede definir de una vez para siempre a partir de un conjunto de rasgos que se mantienen idénticos a sí mismos. Siguiendo a Chein y Kaliman (2013) se puede afirmar que las identidades colectivas tienen que ver con la percepción subjetiva de pertenencia a un determinado grupo con el que se comparten una serie de rasgos. Pero cuando el grupo de pertenencia es nada menos que una “nación”, esa percepción de pertenencia no puede basarse en la experiencia concreta y personal. La identidad nacional es la auto-adscripción a un grupo formado por millones de individuos a los que jamás se puede conocer. Y por eso el fundamento de esa auto-adscripción por parte de los individuos no puede ser sino discursivo.

Las identidades nacionales son un ejemplo paradigmático de un tipo de identidad que necesariamente ha de derivarse de propuestas discursivas, en la medida en que su realidad no podrá deducirse nunca de la sola experiencia. El discurso sobre la identidad nacional ordena y semantiza las experiencias de la realidad, e incluso recurre -en verdad, necesita recurrir- a formas plásticas (como los símbolos nacionales) que pueblen la experiencia con encarnaciones de la unidad sobre la que se construye, generando vivencias sensibles de la unidad grupal (Chein y Kaliman, 2013: 156)

De manera que la identidad nacional lejos de ser una esencia que cada quien percibe a su manera, es resultado de un proceso de construcción de naturaleza discursiva que, naturalmente, arraiga en los procesos históricos. Por eso puse tanto énfasis en la vinculación del folklore con el discurso nacionalista, que le dio su impronta primera. Porque los nacionalistas convirtieron el folklore en una pieza clave de un discurso que proponía un conjunto de rasgos que intentaba fijar la naturaleza del “nosotros” nacional. Y por eso también llamé la atención, al principio de este trabajo, acerca del “otro” que quedaba fuera de esa identidad de la que el folklore venía a ser

parte. La alteridad, forma una parte sustantiva de todo discurso identitario. Todo discurso identitario intenta dar respuesta a preguntas como ¿Quiénes somos? ¿De qué pasado venimos? ¿Cómo pensamos nuestros orígenes? ¿Qué futuro nos espera como colectivo identitario? Pero también ¿Quiénes son los otros que no somos nosotros? ¿Qué tipo de relación nos liga a ellos? ¿Son una amenaza para nosotros? Se puede ver entonces la importancia de aquella definición primera según la cual el folklore argentino refiere al mundo criollo. La definición de los límites del folklore en esos términos dejaba fuera a los inmigrantes (y a toda forma de “extranjería”), a los afrodescendientes y a los pueblos originarios. El anclaje en el mundo provinciano y premoderno dejaba también por fuera todo lo asociado a la modernidad, a las grandes ciudades, a toda innovación que afectara las tradiciones. Y también a toda forma de pensamiento político, estético o ético que se percibiera como foránea o ajena a “nuestras” tradiciones. Todo eso, en aquellas primeras definiciones del folklore, quedaba en el terreno de la alteridad. Porque la figura del otro también funciona como el lugar en el que se proyectan todos los temores y los rasgos negativos. Así como los rasgos que se le atribuyen al nosotros suele ser una idealización de las virtudes que imaginamos tener, los rasgos que le adjudicamos al otro suelen ser los defectos que negamos en nuestra propia identidad. Como puede verse, la cuestión de la identidad nacional en el folklore es de amplia trascendencia política, y en parte creo que explica tanto la vigencia permanente del folklore como la virulencia de las disputas por la definición de los criterios de valoración. Las discusiones sobre el folklore siempre fueron debates sobre quiénes somos.

Pero hay algo más en la cuestión de las identidades. Como puede verse en las preguntas sobre la identidad que enunciaba más arriba, las respuestas a esas preguntas toman siempre la forma de un relato, de una narración. En realidad, no podría ser de otra manera. Es por eso que en la teoría social contemporánea se suele hablar de narrativas identitarias (Hall y Du Gay, 2003). La idea de una estructura narrativa de la identidad fue desarrollada por el filósofo francés Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración* (1996). El eje de su trabajo es la reflexión sobre las posibilidades humanas de pensar el tiempo, de pensarnos en el tiempo. Su tesis central es que las estructuras narrativas no son sólo un tipo de texto, sino una capacidad cognitiva, justamente, aquella que nos permite pensarnos en el tiempo. Dicho en otros términos, el pensamiento teórico sobre el tiempo conduce una y otra vez a aporías, a paradojas lógicas insuperables. Sin embargo, vivimos en el tiempo y de algún modo lo pensamos. Las estructuras narrativas nos permiten ordenar los acontecimientos en el tiempo, pensarlos en el marco de una estructura que a la vez los dota de sentido y con ello, nos dota de sentido en cuanto seres humanos.

Una de las paradojas de las que habla Ricoeur es la contradicción entre el tiempo tal cual lo experimentamos individualmente (la experiencia de envejecer, de recordar lo

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

que ya pasó, de planear lo que se hará en el futuro) y el tiempo cósmico, el gran tiempo del que sabemos, pero no experimentamos. El puente entre esos dos tiempos es el relato histórico. Sabemos de los antepasados, de los seres humanos y las civilizaciones que nos precedieron por el relato histórico. Eso nos permite tener una idea de la ubicación en el tiempo de nuestras propias vidas y de los colectivos de los que nos consideramos parte. Si pensamos en la identidad nacional, por ejemplo, nuestra vivencia es la de una serie de rasgos y elementos en común que nos parecen estables, casi diría eternos, es decir, esenciales. Pero si pensamos en términos históricos, la nuestra es una joven nación de apenas 200 años, casi un instante fugaz en la historia de las naciones.

Y eso nos conduce a otra de las paradojas de las que habla Ricoeur, la decisiva para mi argumento. Lo propio de la historia es ocuparse de los hechos que efectivamente han ocurrido. A diferencia de la ficción, que se ocupa de hechos y personajes que no han existido en realidad. Ahora bien, la ficción tiene la capacidad de construir mundos que tienen coherencia, que tienen consistencia de modo que resulten verosímiles. Lo que da esa coherencia, esa consistencia, es justamente la estructura de la narración, que hace que distintos eventos formen parte de una misma trama. La ficción es un acto de creación, de poiesis en términos de Ricoeur. Lo propio de la ficción narrativa es la construcción de una trama que ordena los hechos en cadenas de causas y consecuencias, de motivaciones, de sentidos. La historia se ocupa de hechos reales y busca asegurarse de su veracidad con una serie de procedimientos: búsqueda de fuentes, documentos, testimonios, indicios. Pero aún así, del pasado sólo recuperamos fragmentos, nunca la totalidad vivida. De modo que, para dar coherencia y consistencia al relato histórico, los historiadores usan la misma lógica de la ficción: construyen una trama que ordena los hechos, les da sentido y coherencia. Por ejemplo, se organizan calendarios a partir de hitos que son del orden del mito y la creencia. Ordenamos los hechos del mundo en acontecimientos ocurridos antes de Cristo y después de Cristo, como si lo ocurrido antes fuera preparación y lo ocurrido después fueran consecuencias de ese hecho. Pero el hecho en sí es del orden de la creencia sólo de una parte de la humanidad. Y esta estructuración de la trama de los hechos es particularmente notable en aquellos relatos que cuentan los orígenes de un pueblo, una etnia, una cultura o una nación. En palabras del autor:

El frágil vástago, fruto de la unión de la historia y de la ficción, es la asignación a un individuo o a una comunidad de una identidad específica que podemos llamar su identidad narrativa. El término "Identidad" es tomado aquí en el sentido de una categoría de la práctica. Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor? Hemos respondido a esta pregunta nombrando a alguien, designándolo por su nombre propio. Pero, ¿cuál es el soporte de la permanencia del nombre propio? ¿Qué justifica que se tenga al sujeto de la acción, así designado por su nombre, como el mismo a lo largo de una vida que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte? La respuesta sólo puede ser narrativa. Responder a la pregunta "¿quién?", (...) es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el quién de la acción. Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa (Ricoeur, 1996: 997)

Esta idea es central para mi argumento. La identidad narrativa es el frágil vástago de la unión de historia y ficción. O, dicho en otros términos, el quién de una identidad narrativa depende de cómo se cuente la historia. Principalmente si se trata de identidades colectivas construidas principalmente en el discurso, como son las identidades nacionales.

Puede entenderse, entonces la importancia política de estas identidades narrativas. Y la importancia crucial que tienen las distintas maneras de contar nuestra historia. Las diferentes ideas acerca de lo que somos como colectivo nacional, de quiénes son los otros, de qué valores encarnan unos y otros, están articuladas con las diferentes maneras de narrar la historia. Y buena parte de las disputas por el valor de las diversas producciones folklóricas, esto que he llamado el valor político, está fuertemente vinculada a las diferentes visiones de la historia nacional que han estado en disputa desde la emergencia del folklore. Y el festival de Cosquín, nacido en una época de especial virulencia de esas disputas, ha sido y es escenario de esas tensiones entre visiones que conviven y disputan por la legitimidad.

En una apretada síntesis, y sin pretensiones de ser exhaustivo, creo que se puede pensar al menos en las siguientes visiones de la historia que implican otras tantas formas de apropiación y valoración política del folklore. Cada una ha tenido su momento de emergencia, y cada una, de una manera o de otra ha permanecido en el campo y forma parte de las disputas por la legitimidad como fundamento de distintos criterios de valor:

a) Nacionalismo cultural. Como he dicho antes, ese nacionalismo está asociado a la emergencia del campo del folklore, y es una marca que siempre permanece, a pesar de los muchos cambios ocurridos. Pero es importante destacar que se trata de un nacionalismo de cuño conservador y oligárquico. Que proponía una identidad en disputa con los inmigrantes, y una versión de la historia de la patria que

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

ata los valores a una identidad provinciana y premoderna. Ese nacionalismo construía un nosotros excluyente, que negaba las raíces afro de nuestras músicas y danzas, que miraba con malos ojos la herencia indígena y que prestaba poca atención a Latinoamérica.

b) Nacionalismo popular. Pero no es esa la única forma de nacionalismo que se articuló con el folklore. Es bien sabido que el peronismo apoyó decididamente al folklore, impulsó las investigaciones de los folklorólogos, llevó la enseñanza del folklore a las escuelas y favoreció la difusión de la música nacional, con lo que el folklore recibió un gran impulso. Pero el nacionalismo peronista difería de su antecesor en varios aspectos. El discurso peronista construyó un lugar en la historia para las masas populares. Las concebía como el verdadero sujeto de la historia de la patria, de ahí el lugar central que tenía en ese discurso la figura del Cabecita negra, del descamisado. El folklore fue así la música de los cabecitas negras, de los migrantes internos que se apropiaban de ella como una manera de mantener la conexión con sus lugares de origen. El folklore era también un espacio en el que los músicos provincianos podían alcanzar la celebridad, convertirse en estrellas, incluso en objeto de deseo erótico.

c) Izquierda y folklore. Hubo también una resignificación del folklore desde la cultura política de la izquierda. Si bien esta tendencia se hizo visible entre fines de los 50 y principios de los 60, tuvo un antecedente, el “izquierdista temprano” en términos de Molinero (2012) en la figura de Atahualpa Yupanqui. Yupanqui introdujo una fisura en el nosotros nacional imaginado por el nacionalismo conservador, al introducir en el colectivo la figura del indio, no sólo en sus canciones sino también en el cambio de su propio nombre. Sin romper del todo con el nacionalismo, en muchas de sus canciones Yupanqui puso el acento en las injusticias sufridas por el campesinado, en sus durísimas condiciones de vida, retomando algo del espíritu de la literatura gauchesca y dando lugar a la tradición de lo que él mismo llamaba el “canto con fundamento”. Por eso se convirtió en referente de toda una generación que se hizo visible a principios de los 60 y que dio lugar al fenómeno de la canción política (Molinero, 2012) y a la fundación del Movimiento Nuevo cancionero. Esta mirada desde la izquierda implicaba otra manera de narrar la historia y de pensar la identidad colectiva. La historia se pensaba como una lucha entre dominantes y dominados, y se concebía a estos últimos (los obreros, los estudiantes, los campesinos, los indios, los negros) como el sujeto histórico que encarnaría un cambio revolucionario. Un colectivo no sólo nacional, sino concebido a escala latinoamericana. Y el folklore se pensaba como una música que no sólo debía expresar las vivencias de ese colectivo, sino también contribuir a su toma de conciencia en cuanto tal.

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

d) Un nacionalismo autoritario. La contrapartida de esa mirada fue una versión extrema del nacionalismo, que también se hizo visible en los 60 y 70 y que quedó como versión dominante del folklore durante los años de plomo. Este nacionalismo extremo se enraizaba en lo que Andrés Avellaneda (2006) denominó el “discurso de represión cultural” que se fue gestando a lo largo de mucho tiempo, pero que se hizo fuerte e influyente a partir de la dictadura de Onganía. Este discurso se caracterizaba por un chauvinismo extremo, la concepción de la Argentina como una Gran Nación Católica y un “ser nacional” que hunde sus raíces en el occidente cristiano. Desde este discurso se veía cualquier diferencia respecto a ese ideal como un ataque al ser nacional siempre achacado a oscuros intereses foráneos, pero principalmente a un enemigo externo que se había infiltrado y quería destruir el ser nacional desde adentro: la subversión.

e) Folklore y democracia. El final de la dictadura abrió una época de profunda reflexión para la sociedad argentina y se cuestionó fuertemente la narrativa identitaria que había sido impuesta. El folklore no fue ajeno y se produjo la emergencia de toda una generación que recuperaba los lazos con las visiones que habían sido silenciadas y con las raíces históricas del campo. La historia nacional y la del propio folklore fueron repensadas a partir de nuevas claves, como la necesidad de democratización y las luchas por verdad y justicia de los organismos de derechos humanos. El folklore, de esa manera, volvía a resignificarse. Y en ese proceso de auto-reflexión se abrieron espacios de encuentro con otros campos que anteriormente habían sido mirados con mucha hostilidad, principalmente el del rock nacional. De ese encuentro nacieron muchas innovaciones musicales y letrísticas, colaboraciones e influencias mutuas y una gran ampliación de las temáticas significados y valores asociados al folklore.

f) La lógica del montaje. A partir de los años 90, y en relación con las profundas transformaciones sociales que produjo el neoliberalismo, el folklore volvió a resignificarse y construir nuevas narrativas identitarias. La lógica del espectáculo se fue imponiendo como central y se generó un nuevo “boom” con la emergencia de una generación de “superestrellas” folklóricas. Natalia Díaz (2017) ha llamado a esta nueva manera, la “lógica del montaje”. Se trata de una lógica de superposición de diferentes lenguajes estéticos. Instrumentaciones rockeras, zambas bluseadas, huaynos que suenan a reggae. Una puesta en escena con arreglos corporales que remiten a los cantantes de baladas románticas, sonidos, luces y escenografías que buscan el impacto. Es decir, la obra folklórica como un producto que asume abiertamente la lógica de la mercancía. Sin embargo, en el marco de esa lógica se diferencian zonas distintas y en tensión, narrativas identitarias diferentes, según la manera de

relacionarse con las tradiciones del campo. Así, según Natalia Díaz (2017), lo que se llamó el “Folklore joven” retoma más bien las raíces del paradigma clásico, influenciado por el nacionalismo cultural, dando por sentados los elementos básicos de esa narrativa, aunque trabajando desde la lógica de las superposiciones estéticas. En cambio, se desarrolló también una zona alternativa del campo que recupera más bien la tradición del “cantar con fundamento”, aunque repensada a partir de una profunda valoración de los elementos afro, de las culturas originarias, de una vinculación distinta con la naturaleza y de una concepción fuertemente comunitaria.

Palabras finales

Al principio de este artículo decía que el Festival de Cosquín es la instancia de consagración fundamental del folklore entendido como un campo de producción discursiva. Y, como tal es el lugar privilegiado de manifestación las disputas simbólicas por establecer una definición legítima de lo que es el folklore. He tratado de mostrar que esas definiciones de folklore que disputan por la legitimidad están asociadas a distintas narrativas identitarias. De manera que, cuando se discute sobre folklore, no se trata sólo de músicas y danzas. De quién canta o baila mejor. Cuando se discute sobre folklore, lo que está en juego es quiénes creemos que somos, quiénes creemos que son los otros, nuestra alteridad. Quiénes queremos ser, a quiénes debemos incluir y a quiénes excluir. Cómo imaginamos nuestro futuro. Cuanta flexibilidad podemos tener antes los cambios y las innovaciones sin dejar de ser eso que creemos que somos. También se trata de qué tipo de relación queremos tener con esos que pensamos que no forman parte del nosotros. Por eso cuando llega la época de las nueve lunas coscoínas, se nos acelera un poco el pulso, se acentúan las expectativas y tantísimos argentinos y argentinas vuelven sus ojos hacia el Valle de Punilla. No es sólo un festival. Se podría afirmar, sin temor a equivocarse, que en las disputas simbólicas de Cosquín puede leerse, como a trasluz, la historia política de la Argentina desde los 60 hasta ahora.

Bibliografía

Avellaneda, Andrés (2006) “El discurso de represión cultural (1960-1983)” Revista Escribas N° III. Revista de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Beraza, Luis Fernando (2005) *Nacionalistas. La trayectoria política de un grupo polémico (1927-1983)*. Buenos Aires, Cántaro.

Bourdieu, Pierre (2003) *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba, Aurelia · Rivera.

----- (1995) *Respuestas*, México: Grijalbo.

Chamosa, Oscar (2012) *Breve historia del folklore argentino*. Buenos Aires, Edhasa

Chein, Diego (2010) "Provincianos y porteños. La trayectoria de Juan Alfonso Carrizo en el período de emergencia y consolidación del campo nacional de la folklorología", Orquera, Fabiola (Ed.), *Ese ardiente Jardín de la república. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán 1880-1975*. Córdoba, Alción.

Díaz Natalia (2017) *"Lo social en movimiento": Música, danza y sentidos en el campo del folklore*. Tesis de Doctorado en Antropología, FFyH, UNC. Inédito.

----- (2015) "La argentinidad al palo: el folklore en los años 90" Díaz, Claudio (Comp.), *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Córdoba, Recovecos.

Fischerman, Diego (2004) *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires, Paidós.

Florine, Jane (2016) *El duende musical y cultural de Cosquín, el Festival Nacional de Folklore Argentino*. Buenos Aires, Dunken.

González, Juan Pablo (2001) "Musicología popular en América latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos" *Revista musical chilena*. 55 (195) .38-64. Santiago de Chile, enero de 2001.

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Gravano, Ariel (1985) *El silencio y la porfía*. Buenos Aires, Corregidor.

Hall, Stuart y Du Gay, Paul (2003) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires/Madrid, Amarrortu.

Kaliman, Ricardo (2004) *Alajhita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba, Comunicarte.

Kaliman, Ricardo y Chein, Diego (2003) "Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura". Kaliman, Ricardo (Comp.) *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*. Villa María, EDUVIM

Madoery, Diego (2016) "Estudios sobre el folklore musical argentino" *Revista Argentina de Musicología*, 17. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.

Molinero, Carlos (2012) *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires, Ed. Ross.

Onega, Gladys (1982) *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires, CEAL.

Pellegrino, Guillermo (2002) *Las cuerdas vivas de América*. Chabuca Granda, Víctor Jara, Daniel Viglietti, Atahualpa Yupanqui. Buenos Aires, Sudamericana.

Portorrico, Emilio Pedro (1997) *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires, edic. del autor.

Prieto, Adolfo (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana.

Quijada, Mónica (1985) *Manuel Gálvez: 60 años de pensamiento nacionalista*. Buenos Aires: CEAL, Biblioteca política argentina.

Ricoeur, Paul (1996) *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. México, Madrid: Siglo XXI.

Vega, Carlos (1981) *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Williams, Raymond (1980) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

