

BREVE HISTORIA DEL FOLCLORE ARGENTINO
(1920-1970)

TEMAS DE LA ARGENTINA

colección dirigida por
JUAN SURIANO

OSCAR CHAMOSA

BREVE HISTORIA
DEL FOLCLORE ARGENTINO
(1920-1970)

Identidad, política y nación



Chamosa, Oscar
Breve historia del folclore argentino 1920-1970 :
identidad, política y nación . - 1a ed. - Buenos Aires
: Edhasa, 2012.
208 p. ; 19,5x13,5 cm.

ISBN 978-987-628-174-4

1. Historia del Folclore. I. Título
CDD 782.42

A Meli, Coco, Patti y Meni

Diseño de interior: Juan Balaguer y Cristina Cermeño
Diseño de tapa: Eduardo Ruiz

Primera edición: agosto de 2012

© Oscar Chamosa, 2012
© Edhasa, 2012
Córdoba 744 2º C, Buenos Aires
info@edhasa.com.ar
<http://www.edhasa.com.ar>

Avda. Diagonal, 519-521. 08029 Barcelona
E-mail: info@edhasa.es
<http://www.edhasa.com>

ISBN: 978-987-628-174-4

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Impreso por Cosmos Print

Impreso en Argentina

El folclore criollo en la escena nacional

En marzo de 1921, Andrés Chazarreta y su compañía de músicos y bailarines santiagueños demostró ante público porteño que el arte criollo era mucho más que el pericón, las payadas y las pantomimas de los hermanos Podestá. La puesta de Chazarreta en el Politeama incluía elementos novedosos como una coreografía que recreaba fiestas y explicaciones de los orígenes y contextos de los distintos ritmos del noroeste. El espectáculo deslumbró a la crítica y al público metropolitano, cuya demanda extendió las cinco funciones programadas originalmente a cuarenta. Décadas más tarde, Atahualpa Yupanqui reconocería en este evento el momento fundacional que abrió las puertas a los artistas del interior al gran mercado porteño y posibilitó la transformación del folclore en un género artístico masivo. El éxito de Chazarreta en Buenos Aires se debió sin duda a la calidad de la puesta, pero también al contexto en el cual se produjo. Para 1920, los intelectuales del Centenario habían popularizado ya entre la elite nacional los principios del nacionalismo romántico mientras que La Liga Patriótica alentaba un giro reaccionario y anticosmopolita, y las elites provinciales comenzaban a presionar por el reconocimiento de las culturas regionales. En el ambiente intelectual porteño estaban dadas las condiciones para el surgimiento de un género musical que acompañara la orientación nacionalista que dominaba en la literatura y las artes plásticas.

Por esta razón el folclore criollo como género artístico se diferenciaba de competidores como la música española, el jazz y hasta el mismo tango, en que además de cumplir una función de entretenimiento estaba sujeto a los criterios estéticos del nacionalismo. Éstos se resumían en el principio de autenticidad, por

el cual el valor más alto de una manifestación artística era la evocación del fenómeno cultural local con un máximo de fidelidad. Chazarreta excedía ampliamente este requisito. En la opinión de los críticos, las chacareras, zambas y vidalas interpretadas por Chazarreta no eran de "inspiración folclórica" sino que era la música nativa misma, traídas del monte al escenario nacional sin distorsiones por auténticos representantes de la patria profunda. Fuera o no Chazarreta un auténtico músico popular, la percepción que se habían formado de él y del género que representaba eran consecuencia de la necesidad de autenticidad y tradicionalismo generados por el giro derechista de la elite.

De los ranchos a las radios

En realidad las composiciones que Chazarreta presentó al público porteño constituían un género intermedio entre el arte de los músicos campesinos, grabados décadas más tarde por Aretz y Vega, y la música campera de los llamados "cancionistas nacionales" (como los estilos pampeanos inmortalizados por Carlos Gardel). Chazarreta había coleccionado informalmente ritmos y letras pertenecientes a la tradición oral del noroeste como la "Zamba de Vargas", o, si de autor conocido, "La López Pereira" del salteño Artidoro Cresseri popularizadas fuera de los medios de reproducción existentes en el período. Chazarreta adaptó esas formas musicales al formato del escenario y del disco, contribuyendo decididamente a la creación del folclore como género musical de entretenimiento masivo.

No era Chazarreta, sin embargo, un caso único. Varios músicos estaban realizando una tarea similar de recopilación, adaptación y grabación, incluyendo a su co-provinciano Manuel Gómez Carrillo, un pianista formado y profesor de conservatorio. En 1919, Alberto Rougés y Ernesto Padilla, con la rúbrica de

la Universidad de Tucumán, encomendaron a Gómez Carrillo la tarea de notación y transcripción de ritmos tradicionales del Noroeste, que él realizó en un trabajo de campo que antecedió a los de Carrizo, Aretz y Vega. Resultado de esa investigación fue la grabación en 1920 de una recopilación de ritmos criollos del Noroeste en piano que por mucho tiempo serviría como base para la enseñanza de las danzas asociadas a esos ritmos. Chazarreta y Gómez Carrillo ocupaban una posición intermedia entre la de investigador y la de músico popular que pronto también ocuparían Atahualpa Yupanqui, Buenaventura Luna, Montburn Ocampo y Ariel Ramírez.

El folclore académico y su ideología romántico-nacionalista no era la única influencia en la formación del género artístico folclórico, o música nativa, como se le llamaba en los primeros años. La industria del disco, la radio y las revistas, que estaban dominados por intereses comerciales y la percepción de los gustos de la audiencia, fueron decisivos en la difusión de la música criolla tradicional. En sus orígenes, la industria del entretenimiento masivo en la Argentina estaba guiada por emprendedores semiprofesionales que se guiaban en parte por intuición, en parte en la imitación de tendencias internacionales, especialmente las de Estados Unidos. No es de extrañar entonces que productores de disco y radio centraran su negocio en la difusión de tango. Este fue, junto con las radionovelas, la llave del éxito comercial de la radio argentina. La música nativa estaba asociada al criollismo bonaerense, estilos y milongas camperas que aparecían generalmente en radio en el contexto de las radionovelas de ambiente pampeano y costumbrista. El género traído por Chazarreta al Politéama en 1921 era algo diferente, pero tardaría en establecerse de derecho propio en la programación radial.

Además del contexto ideológico y político, la conversión de la zamba y otros ritmos norteros de cultura local a música popular nacional estuvo también ligada al desarrollo tecnológico y econó-

mico de los medios en la Argentina. A partir de 1935 unas pocas emisoras de Buenos Aires –principalmente Belgrano, Splendid y El Mundo– comenzaron a capitalizarse, adquiriendo equipos que permitieron alcanzar todo el territorio nacional. Esto se logró gracias a transmisiones “en cadena” en las que emisoras provinciales se conectaban por espacio de algunas horas al día con la emisión transmitida desde Buenos Aires. La expansión de la radiofonía porteña tenía que llevar necesariamente a la profundización de la asimilación cultural de las provincias al lenguaje y estética popular porteño y bonaerense (proceso que había comenzado con el circo criollo y continuado con el sainete). De manera interesante, sin embargo, las tres cadenas metropolitanas buscaron equilibrar la programación contratando un buen número de artistas de origen provincial que como Chazarreta interpretaban versiones estilizadas de la música criolla de sus provincias. De esta manera se fue construyendo una cultura popular nacional, en el doble sentido de origen de producción y extensión de su difusión, donde el tango tenía un lugar de preeminencia seguido en orden de prioridad por el criollismo bonaerense, y el folclore rural del interior.

Una vez más, durante la década de 1930, en este proceso de consolidación de la nacionalidad (y el nacionalismo) a través de la cultura popular de masas, jugaron un papel primordial la intersección de intereses económicos corporativos extranjeros así como las conexiones y tendencias transnacionales. Los empresarios radiofónicos Jaime Yankelevich y Antonio Devoto cumplieron la función de arietes en este proceso, siguiendo de cerca las innovaciones de los medios en Estados Unidos, y experimentando con su puesta en práctica en la Argentina. En el caso de Yankelevich, el interés de asociar su emisora al espíritu patriótico formal queda reflejado en la obvia elección del nombre de Radio Belgrano y la elección del 9 de Julio (1925) como el día de la primera emisión. Casual o no, la coincidencia adquirirá valor

simbólico en años venideros, cuando Radio Belgrano festejará efusivamente su aniversario transmitiendo el mensaje presidencial y el desfile del día de la Independencia en directo, completando la programación del día con una selección de artistas criolistas y folclóricos. La idea y la capacidad técnica para concretar la Primera Cadena Argentina de Radiodifusión, vendrá de un viaje de Yankelevich a Nueva York, donde se interiorizó del funcionamiento de la cadena NBC y adquirió equipos de transmisión de última generación. Aprovechando la nueva capacidad de transmitir en directo no solo desde Buenos Aires sino desde todo el país, Yankelevich enviará todos los 9 de Julio “embajadas artísticas” para celebrar el nacimiento de la patria y de su emisora transmitiendo directamente desde la casa histórica de Tucumán.

La interconexión entre nacionalismo cultural e intereses comerciales en radiofonía iban más allá de las mismas empresas de medios. Los anunciantes más poderosos tenían interés directo en asociar el nombre de sus productos a la transmisión en cadena de programas de contenido criollista y folclórico, de la misma manera que la marca *Alpargatas* estaba asociada a las caricaturas gauchescas de Florencio Molina Campos. Productos como la yerba mate *Salus*, que tal como *Alpargatas* apelaba a la publicidad gráfica para asociar su nombre a imágenes rurales y patrióticas también auspiciaba programas de radio. En 1938 “Rendija se va a la Radio” programa criollista del recitador y comediante Fernando Ochoa, estaba auspiciado por la compañía de tabacos Particulares “una industria verdaderamente argentina” como rezaba la publicidad.¹ De alguna manera estos anunciantes replicaban en forma más expeditiva la política de la industria azucarera de auspiciar la difusión del nacionalismo cultural.

Aunque las alpargatas y –los vicios– yerba mate, azúcar y tabaco, podían remitir a la imaginería criollista, productos no asociados primariamente con el gaucho, apelaban a la misma estrategia. Por ejemplo, el logotipo de *Jabón Federal*, nombre ligado

por décadas a la radiodifusión, representaba, lanza en mano y desafiante, a un soldado de la Confederación Argentina. Sin caer en similar revisionismo histórico, el frigorífico norteamericano Swift patentó la marca *El Gaucho* para su línea de jabones en la Argentina. En 1938 Jabón *El Gaucho* auspició el retorno a la radio de Antonio Podestá con su personaje "El Gaucho Goyo", en lo que se anunciaba como "un interesante programa folklórico".² Tras el retiro del ya anciano Podestá, La audición del *El Gaucho* de Swift contrató a Fernando Ochoa quien en gran medida representaba la continuidad de los personajes del circo criollo en el medio radial. Este caso, así como el auspicio de *Tardes Criollas* por *Chocolate Toddy*, de la norteamericana Quaker Oats Brands, y "Estampas Argentinas" por Nestlé demuestra la estrategia de las multinacionales de cooptar el nacionalismo creciente para ganar segmentos del mercado. Para complicar aún más la intersección de intereses y géneros, la publicidad gráfica que promocionaba al mismo tiempo al "gaucho Ochoa" y al jabón *El Gaucho* utilizaba una imagen de "El gaucho Gooffy" -un corto animado de Walt Disney en el que Gooffy toma mate acodado en su caballo-. La leyenda acompañante cita dos versos del *Martín Fierro*: "Soy gaucho y entiéndanlo/ como mi lengua lo explica". Esta suerte de cocoliche publicitario representa bien el criollismo mercantilizado alentado por los directores de programación y las agencias de publicidad contratadas por las compañías multinacionales.

Las revistas de radio y cine como *Radiolandia* o *Sintonía* aceptaban el criollismo radiofónico, que sin duda era popular en términos de audiencia. Pero a partir de fines de la década del treinta comenzaron demandar una mejora en la calidad de la música nativa apelando a criterios románticos de autenticidad. La aparición de artistas como Atahualpa Yupanqui y Buenaventura Luna y su "Tropilla de Huachi Pampa" en las radios porteñas fue celebrada como el principio de un cambio en la concepción que

los programadores de radio tenían del folclore. El regreso periódico de Chazarreta a Buenos Aires era aprovechado por la crítica para recordar lo que el verdadero folclore debería ser. Consecuentemente recomendaban a los directores de programación recorrer el interior donde suponían que existían otros Chazarretas y Yupanquis esperando ser "descubiertos". Los editores y críticos recomendaban también el incremento de tiempo de aire dedicado a folclore, considerando que a diferencia de otros géneros comerciales el folclore debía ser incentivado tanto por la acción privada como la pública.

Sin recortar significativamente el espacio dedicado al criollismo porteño, las emisoras más importantes como Belgrano, Splendid y El Mundo, asumieron como objetivo propio incrementar la calidad y cantidad del folclore programado siguiendo el criterio de autenticidad promocionado por críticos y académicos. A principios de los años cuarenta, músicos del Noroeste y Cuyo aparecían en forma regular en la programación recibiendo el apoyo de la crítica. De Tucumán vendrían Martha de los Ríos, la Negra Tucumana y Atahualpa Yupanqui; de Catamarca (en realidad de Santa María en el Valle Calchaquí) Manuel Acosta Villafañe y Margarita Palacios; de Santiago del Estero, Patrocinio Díaz, los Hermanos Sokos, los Hermanos Ábalos y la "Orquesta Nativa" de Peralta Luna; de San Juan, Buenaventura Luna y su Tropilla de Huachi Pampa; de Salta, Eduardo Falú. La calidad de la interpretación y de las composiciones se veía reforzada por la marca de autenticidad del origen provinciano. Aunque muchos de ellos, como es el caso de Eduardo Falú, los Hermanos Ábalos, y el mismo Chazarreta, provenían de sectores medios, su contacto con el ambiente rural les confería un presupuesto de autenticidad que el músico de Buenos Aires devenido folclorista no podría nunca acreditar. Con sus comentarios ilustrativos sobre leyendas y costumbres, la cadencia y acento de su habla y su vocabulario castizo, los músicos del interior se constituían como

nexo entre el público porteño y los mundos míticos del monte santiagueño y los valles subandinos.

Atahualpa Yupanqui: parámetro de autenticidad

Nadie cumplió mejor ese papel que Atahualpa Yupanqui. Nacido en Pergamino en 1908 como Héctor Roberto Chavero, Yupanqui se convertiría en el símbolo de la música folclórica argentina sin nunca apartarse de una estética minimalista que no hacía concesiones a las exigencias del mercado -a no ser que la demanda sea justamente la de autenticidad-. Raramente vestido con poncho y bombachas y a pesar de que su madre era de familia inmigrante vasca, la presencia de Yupanqui parecía definir por sí sola a "la Argentina profunda". Parte de esta persona pública resultaba de haber heredado de su padre santiagueño los rasgos, "inconfundiblemente criollos", como se lo presentaría muchas veces.³ Aunque la familia debió trasladarse a varios puntos de la república debido al empleo ferroviario del padre, los Chavero no tenían una relación directa con el suelo o las actividades rurales. Al contrario, el hogar familiar aspiraba a la respetabilidad que le confería la condición de empleado ferroviario. El joven Chavero cursó estudios secundarios en un tiempo en el que muy pocos accedían a ese privilegio e incluso llegó a practicar tenis, sus trabajos concretos fueron siempre urbanos y en el ámbito de la oficina. Dados estos antecedentes, puede decirse que el Yupanqui criollo de a caballo fue también una composición artística. Sus continuos pero difíciles de documentar viajes a la Quebrada de Humahuaca, a los Valles Calchaquíes y al monte Tucumano y Santiagueño fueron parte una vocación intelectual no diferente a la que animaban a Juan Alfonso Carrizo y a Isabel Aretz. El mismo Yupanqui asegura haber leído ávidamente los trabajos de Adán Quiroga y Juan Bautista Ambrosetti como parte de su for-

mación y haberse cruzado en los cerros tanto con Carlos Vega como con Carrizo con quienes habría tenido conversaciones enriquecedoras. En tal sentido Yupanqui fue uno de los músicos que mejor representó la intersección del mundo artístico y académico dentro del movimiento folclórico argentino.

Lo que sin duda diferenciaba a Yupanqui no solo de Carrizo y Vega sino de la mayoría de los artistas e intelectuales involucrados en el movimiento folclórico de esos años fue la incorporación del realismo social en sus poemas y letras. Su denuncia de la explotación del trabajador rural, sin embargo, no era de inspiración estrictamente marxista. A pesar de que por mucho tiempo Yupanqui fue asociado con el Partido Comunista su afiliación formal al comunismo solo duró entre 1945 y 1953, un breve período en su larga carrera. Aún en 1941, cuando Yupanqui era ya una figura conocida y su trabajo era ampliamente respetado, su visión política no aparecía con claridad a todos los observadores. Ese año ganó el concurso a la "canción de la zafra" encomendado por los organizadores de la primer fiesta de la Zafra en Tucumán a celebrarse en 1942. Esta canción, a diferencia de otras tantas que Yupanqui dedica al trabajador del surco, excluye toda mención a la explotación y hasta aparenta endorsar la armonía entre capital y trabajo. Como señala la letra:

Muele el trapiche, canta el obrero
Máquina y hombre luchando están
Zafra es conjunto de voluntades
Canto y potencia de humanidad.⁴

Dada esta actitud positiva hacia la industria azucarera que Yupanqui manifestaba a principios de la década del cuarenta no debería sorprender las muestras de admiración que le dispensara Juan Heller, jurista e intelectual tucumano muy cercano a los industriales y ministro de la Corte Suprema durante la década

infame. El mismo Alberto Rougés en carta a Padilla describe a Yupanqui como “el creador de música tradicional de más talento [...] que expresa con hondura la poesía de nuestras montañas y llanos” aunque también agrega: “Lástima que sea tan bohemio”.⁵ Muchas de las poesías de Yupanqui publicadas al tiempo que Heller y Rougés escribían elogiosamente de él ya mostraban el giro social de su trabajo, pero no será hasta su afiliación al Partido Comunista en 1945 que Yupanqui se convertirá en referente del realismo social expresado en cadencia de zamba.

La “bohemia” que Rougés atribuye a Yupanqui no sería otra que la condición de artista errante que Yupanqui adoptó como identidad propia. Pero si por bohemia se entiende un grupo de artistas e intelectuales que sostienen una propuesta estética y existencial alternativa al academicismo y al conformismo cultural, Yupanqui no parecería adaptarse muy bien a esa definición. No tanto porque fuera conformista sino porque su peripatetismo le impedía por principio anclarse en un grupo intelectual urbano. Por otro lado, Yupanqui se rehusaba ostensiblemente a interpretaciones vanguardistas del género folclórico, al contrario, su búsqueda estética se orientaba a reproducir los géneros criollos con el menor artificio posible.

Sin embargo, en Tucumán, una vanguardia artística comenzó a formarse alrededor del grupo La Carpa fundado en 1944 en la ciudad de Tucumán. Liderada por el poeta Raúl Galán, La Carpa, a través de la revista literaria homónima, proponía un reencuentro del arte argentino con la cultura rural, pero no con un ánimo pintoresquista, sino como un anclaje en la realidad social circundante. Manuel J. Castilla, uno de los miembros de La Carpa, alcanzaría luego renombre nacional gracias a la musicalización de sus poesías por Gustavo “Cuchi” Leguizamón. La obra de Castilla puede ubicarse en proximidad ideológica con la de Yupanqui, donde la figura del trabajador rural explotado toma un lugar central junto al paisaje, pero Yupanqui no perte-

neceja ni estética ni socialmente al grupo de La Carpa, hacia los años cuarenta se había convertido en un artista profesional que vivía modestamente de sus contratos radiofónicos, conciertos en vivo y venta de discos.

El golpe militar de 1943 y el nacionalismo cultural

Yupanqui y otros artistas folclóricos como él, encontraron un aliado impensado en el golpe militar del 6 de Junio de 1943. Poco después del golpe, los oficiales al mando del área de telecomunicaciones pusieron en marcha un plan para nacionalizar y “moralizar” los contenidos radiofónicos recortando fuertemente la autonomía de los programadores. Continuando la política radiofónica del gobierno conservador, las nuevas medidas buscaban eliminar el uso del lunfardo y el habla popular en la radio. Así las autoridades militares forzaron el cambio de títulos y letras de tangos, entre ellos los más populares, y censuraron los libretos de sainetes y sketches cómicos, incluso la celebre “Catita” de Niní Marshall debió aprender a hablar como si fuera miembro de la Real Academia de la Lengua Española. En cuanto a la música en sí, las emisoras debían programar música argentina de diversos géneros que cumplieran con las normas moralizantes, especificando que debía consagrarse un mayor espacio al folclore. La normativa también prevenía la utilización de discos, preservando la transmisión de números vivos y limitaba el número de artistas extranjeros que podían contratarse a un mismo tiempo.

Aunque la primera respuesta de las radios a esta interferencia del Estado fue la de incrementar el número de piezas, tanto tango instrumental como folclore, ejecutadas por la orquesta típica, el gobierno limitó esa misma práctica estableciendo que solo folcloristas podían ejecutar folclore. Las emisoras más

grandes pudieron sortear ese problema fácilmente contratando los números más fuertes en folclore tales como Martha de los Ríos, Andrés Chazarreta, Peralta Luna y la Tropilla de Huachi Pampa. Atahualpa Yupanqui también regresó a Radio El Mundo poco después del golpe de junio. *Radiolandia* celebraba su incorporación con una nota de página completa donde describe a Yupanqui como "Amigo del labrador y del peón, hermano de jinetes, ha penetrado poco a poco en la psicología del pueblo andino. Y sabe de sus problemas, de sus mitos y sus sueños".⁶ El comentario de *Radiolandia* refleja bien la idealización del trabajador rural que emana de las letras de Yupanqui, así como la idealización de la persona artística de Yupanqui creada por sí mismo. El realismo social contenido en esa expresión no parecería tampoco contradecir el espíritu de la censura impuesta por el gobierno militar que parecía más interesado en la forma que en el fondo.

A pesar del éxito de crítica de Yupanqui y la emergencia del grupo La Carpa en Tucumán, en el período 1943-1945 el folclore artístico de izquierda estaba en sus comienzos y muy lejos de constituir una competencia al folclore tradicional estilo Chazarreta. Sin duda este último se ajusta mejor a la ideología que promocionaba el nacionalismo católico fuertemente instalado en el seno del gobierno militar. Justamente un grupo de personajes ultraderechistas consolidaron el poder que venían sustentando en área cultural desde el gobierno de Uriburu y que nunca perdieron del todo. Gustavo Martínez Zuviría, director de la Biblioteca Nacional, ocupó por un tiempo el Ministerio de Educación, retornando luego a la Biblioteca al ser reemplazado por Alberto Baldrich. Así como Aníbal Inbert desde Telecomunicaciones dio un espaldarazo importante al movimiento folclórico, Martínez Zuviría lo hizo desde el folclore académico. Durante su gestión se creó el Instituto Nacional de la Tradición (luego llamado Folklórico) y el Instituto Nacional de Musicología. El primero

fue puesto bajo dirección de Juan Alfonso Carrizo y el segundo a cargo de Carlos Vega. Estos institutos se convirtieron en sedes para los becarios argentinos y de otros países latinoamericanos que recibían fondos de la Comisión Nacional de Cultura, cuya comisión de folclore incluía al propio Carrizo. De esta manera, de la mano del nacionalismo católico, la visión conservadora del folclore criollo logró una instancia de institucionalización que mantuvo prácticamente hasta 1983, a pesar de los continuos y drásticos cambios experimentados en la conducción nacional y del avance del folclore de izquierda en el ámbito artístico.

Considerando el corto plazo, la política de la Secretaría de Telecomunicaciones de imponer el folclore en la radio tuvo resultados dispares. Esto se desprende de analizar la programación radiofónica semanal. Entre 1936 y 1943 las audiciones que incluían intérpretes sea del folclore del interior, criollismo pampeano y otros grupos tradicionales latinoamericanos promediaba el 10% del total. Con la aplicación de las normas de 1943 las audiciones folclóricas pasaron al 20%, principalmente ganando a costa de las audiciones de jazz y de música tropical. El tango mantuvo su dominio histórico, en tanto la música clásica y la música tradicional española preservaron sus pequeños nichos en la programación. La duplicación del tiempo dedicado al folclore en radio, puede considerarse como un avance considerable, pero aún estaba lejos de satisfacer a los varios actores interesados en su promoción. Para las autoridades esa mejora no era aún suficiente, para los críticos, la calidad del folclore radiofónico progresaba en forma inversamente proporcional a su cantidad. Por su parte, los programadores no pudieron mantener el caudal y en menos de seis meses de aplicación del reglamento redujeron el tiempo dedicado al folclore al 15% del total. Eso pareció satisfacer a los críticos, quienes a fines de 1944 comentaban acerca de la mejora paulatina de la calidad de los programas folclóricos. Las principales emisoras, en consonancia con los deseos de las

autoridades, habían incorporado programas educativos dedicados a difundir el conocimiento de la geografía, historia, usos y costumbres del interior del país. Estos programas, tales como *Argentina en búsqueda de sí misma*, *El rincón de las tradiciones* y *Conozcamos nuestro país* incluían música folclórica y recitado de poesía y constituían un distanciamiento del modelo criollista de entretenimiento popular.

Al crear shows educativos con contenido tradicionalista, las emisoras daban evidencia de haber comprendido el espíritu de la política radiofónica del gobierno militar. Sin embargo el entusiasmo por el folclore no duró mucho. De acuerdo con un artículo periodístico publicado años más tarde, los anunciantes desertaron de los programas folclóricos al haber percibido falta de interés de parte de la audiencia⁷. En 1945 la programación semanal de música folclórica había retornado al 10 por ciento. Con el fin de la guerra en Europa, el gobierno se vio involucrado en una serie de conflictos con la prensa, la embajada norteamericana, los partidos políticos y en su propia interna que desembocaron en la histórica jornada del 17 de Octubre. La supervisión de los contenidos artísticos tomó entonces un lugar secundario en los intereses de la Secretaría de Comunicaciones. Sin el soporte financiero de los anunciantes y con el gobierno distraído en otros asuntos, las emisoras volvieron a la fórmula de programación que buscaba satisfacer más que formar los gustos de la audiencia. Esto no significa que la estética y la temática rural carecieran completamente de valor en el mercado de entretenimiento como lo demuestra el gran éxito obtenido por películas ambientadas en el interior lejano tales como *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) y *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942), las dos producciones más prestigiosas de la "era de oro" del cine argentino.

Folclore en la Era de Oro de la cinematografía argentina

Las numerosas películas situadas en el ambiente rural contribuyeron a la visualización del folclore criollo destinado al público masivo. *Prisioneros de la tierra* ambientada en el territorio de Misiones, y *La guerra gaucha*, situada en la Quebrada de Humahuaca parecen haber sido escogidas por su ubicación geográfica extrema y sus culturas rurales contrastantes. Las dos producciones también difieren en que mientras que una contiene elementos de crítica social la otra es estrictamente patriótica. Efectivamente, *Prisioneros de la tierra* es una adaptación libre de varios cuentos de Horacio Quiroga ambientados en los obrajes del alto Paraná durante las primeras décadas del siglo XX, en los que el drama de las relaciones interpersonales se superponen con las relaciones laborales y la influencia determinante de la naturaleza. En cambio, *La guerra gaucha* -basada en la novela homónima de Leopoldo Lugones- narra un episodio de ficción en la resistencia a la ocupación realista de Quebrada de Humahuaca durante la guerra de la Independencia. Mientras que la temática de la explotación del obrero rural y la revuelta violenta impregna la película de Soffici, los "gauchos" de Demare, en realidad paisanos quebradeños, junto con sus capataces y hacendados aparecen unidos por el amor común a la patria más allá de sus diferencias de casta.

Podría concluirse ligeramente que *Prisioneros de la tierra* es más progresista que *La guerra gaucha*, pero en realidad ambas películas están mucho más cerca una de otra en términos ideológicos de lo que parecería. El hecho de que Ulyses Petit de Murat aparezca en los créditos de ambas películas como guionista (en colaboración con Darío Quiroga, hijo de Horacio, en *Prisioneros de la tierra*, y con Homero Manzi en *La guerra gaucha*) no es una coincidencia menor. Petit de Murat, poeta del grupo de Florida, tenía una gran habilidad para traspasar géneros, circular entre

diferentes agrupaciones y codificar el lenguaje de los medios masivos sin abandonar su labor intelectual. Junto con Soffici, Petit de Murat logró mantener en formato cinematográfico el naturalismo que trasunta en la obra de Quiroga (este género literario, liderado por Emile Zola, propiciaba un literatura despojada de artilugios simbolistas que pintaran en la manera más objetiva posible los males morales de la sociedad moderna determinados por el ambiente y la naturaleza humana). En los cuentos de Quiroga que forman la base de *Prisioneros* ("El peón", "Los desterrados", "Los destiladores de naranjas", y "La bofetada") la naturaleza participa en la narrativa como un actor principal, reaccionando en forma brutal a la invasión de seres humanos que se asientan en ella. También brutal es el mercantilismo que domina las relaciones entre personas en las fronteras del capitalismo moderno, cualquiera sea su clase social o vínculo. Si los "mensúes", peones criollos contratados, sufren el efecto del clima, el trabajo agotador, la brutalidad de los capangas y engaño de los empleadores, los colonos europeos también se envilecen al contacto con la sociedad bárbara y la naturaleza opresiva. Como en el *Corazón de la tinieblas* de Joseph Conrad, los europeos internados en el centro del trópico terminan por degradarse, hundidos en el alcohol, la codicia y los delirios de grandeza. Si el paludismo no da cuenta de ellos antes de tiempo, el salvajismo que ejercen sobre sus peones no tarda en revertir sobre sí mismos, como ocurre en *Prisioneros* con el médico que asesina a su hija, o el administrador Köner, muerto a rebencazos por un peón contumaz. En última instancia, ricos y pobres, blancos y criollos aparecen dominados por un sistema monstruoso sobre el que nadie tiene control. A pesar de la complejidad conceptual y las escenas de violencia nunca antes filmadas en la Argentina, *Prisioneros de la Tierra* no deja de ser una versión más descarnada del género de melodrama social que dominaba en el cine latinoamericano y argentino de la época.

Entendiendo *Prisioneros de la Tierra* de esta manera ayuda a explicar el lugar que los autores asignan a la música litoraleña que hoy llamaríamos chamamé. Una de las escenas claves, hacia el principio del filme, transcurre en uno de los sórdidos boliches que pululaban en la bajada del puerto de Posadas. Mientras un conchabador inescrupuloso "engancha" a una partida de mensúes, en una sala que hace las veces de pista de baile un buen número de parejas demuestran sus destrezas en el chamamé. El chamamé aparece aquí como baile de bajo fondo asociado con la masa desarraigada de trabajadores estacionales que diluyen el dinero ganado en la contrata anterior entre mujeres de mala vida y el alcohol. Esta visualización del chamamé refleja por un lado el discurso moralizante del guión, y por otro la opinión ilustrada acerca de aquella danza regional. El chamamé, al igual que otros ritmos regionales menos prestigiosos como la jota cordobesa, tardarán en ser incorporados al canon de las danzas nacionales, en gran parte por que aún seguían siendo formas activas de entretenimiento popular, no ya solo en las áreas rurales de origen sino también en los cordones urbanos de asentamiento reciente.

La diferencia entre entretenimiento plebeyo y folclore se ejemplifica en el tratamiento que Lucas Demare le da a las escenas musicales en *La guerra gaucha*. La escena muestra a un grupo de músicos animando un pequeño baile en lo que parece ser un patio (en el texto original de Lugones se trata de un velorio de angelito). Aunque todos están pasando un buen momento no hay indicios de abuso de alcohol o de relaciones deshonestas. Los músicos, Hermanos Ábalos, aparecen en vestimenta nortea interpretando muy afinadamente un huayno -su propio *Carnavalito quebradeño*-. La fiesta se ve interrumpida por el guardia que anuncia haber avistado una partida española. Este episodio anticlimático hace resaltar la íntima conexión del ritmo andino con la nacionalidad, personificada por el pequeño grupo de paisanos quebradeños, ciudadanos armados defendiendo el honor

de sus mujeres (a las que los españoles capturan y de quienes abusan sexualmente) y la independencia de la patria. Así la música y la danza andinas, aunque compuestas recientemente y compartidas con los otros países andinos, se proyectan hacia el pasado histórico y se convierten en patrimonio nacional.

Prisioneros de la Tierra y *La guerra gaucha* constituyen los productos máximos de un género que se desarrolló rápidamente. En los siete años que van entre 1938 y 1945 los estudios Argentina Sono Film y Artistas Argentinos produjeron una tirada de películas como *Kilómetro 111*, *El viejo Hucha*, *Su mejor alumno*, *El cura gaucho*, *El camino de las llamas*, *Malambo*, y *Pampa bárbara*, entre otras, que definieron el cine clásico argentino por su exploración de temas históricos y la cultura criolla rural. Las escenas con música y danza folclórica al proporcionar "color local" consolidaban el carácter nacional del relato y acentuaban la escenografía. Era necesario que los directores pusieran especial atención a una reconstrucción de la cultura local, incluyendo música y baile, que guardara un alto grado de similitud con los modelos originales. Al hacer esto se evitaba caer en zafarranchos como la comedia musical norteamericana *Down the Argentine Way* (Irving Cummings, 1940) situada en una "Argentina" que pocos de sus habitantes podrían reconocer (incluyendo una escena de baile rural de género inescrutable). Hugo del Carril, Tita Merello, Libertad Lamarque; los directores Demare, Soffici; los actores Francisco Petrone, Ángel Magaña, Enrique Muiño, Hugo del Carril; los escritores Petit de Murat y Homero Manzi, y el musicalizador Lucio Demare, aparecerán una y otra vez en los créditos de las producciones nacionales otorgándoles una estética homogénea además de una alta dosis de talento. El movimiento folclórico sin duda se benefició de esta corriente cinematográfica, que permitió la visualización de las danzas criollas y la puesta en contexto de la música que se propagaba por radio, consolidando así al folclore criollo como expresión musical y coreográfica de la nacionalidad.

El movimiento folclórico durante el peronismo

Tras haber obtenido la protección oficial durante el gobierno militar, el movimiento folclórico continuó su carrera ascendente durante los dos gobiernos de Juan Domingo Perón. Ciertamente, la popularización del nacionalismo cultural y por lo tanto del folclore criollo, formó parte del proceso histórico que enmarcó la emergencia del peronismo quien, por su parte, dio cobertura política y financiera al movimiento folclórico, tanto en su aspecto académico como en lo educativo, artístico, mediático y social. Los planes quinquenales de 1947 y 1952, incluían la promoción de las tradiciones nacionales como el objetivo guía de las políticas culturales del Estado. Aunque la aplicación práctica de los objetivos generales de estos planes fue poco rigurosa, el gran número de iniciativas oficiales a nivel nacional y provincial demuestra que la noción por la cual el Estado debía apoyar al movimiento folclórico se había arraigado fuertemente entre los funcionarios peronistas en los distintos niveles de gobierno.

En términos cuantitativos la promoción estatal del folclore por el gobierno peronista superó todo lo hecho por los gobiernos precedentes. La justificación doctrinaria, sin embargo, no se distinguió notablemente de la orientación hispano-católica que le imprimieron los azucareros tucumanos en la era de la Concordancia. Esta influencia puede observarse en la sección cultural del primer plan quinquenal que comienza con una cita atribuida al mismo Perón: "Las investigaciones científicas, las artes, las letras, retoñan y florecen afianzando de día en día el prolífero patrimonio que la civilización Greco-Latina que nos fuera legada y de la que somos continuadores".⁸ Leyendo entre líneas, lo que Perón quiere decir aquí es que la cultura argentina debe desligarse de la influencia anglosajona y volver a los orígenes clásicos que estarían en la costa Europea del Mediterráneo. ¿Qué pasó con la cultura criolla entonces? Aparentemente, conti-

nuando con el texto del plan quinquenal, esta sería nada menos que una evolución de la cultura grecolatina. ¿Cómo se produjo entonces el paso de la *Iliada* y la *Eneida* al *Martín Fierro*? Según explica el "plan quinquenal" aquel legado clásico había sido "traído por los conquistadores (españoles) e influido por el elemento autóctono y la cultura de tipo universal adquirida en los distintos centros de enseñanza".⁹ Nótese que si bien el redactor del plan reconoce que el mestizaje con "el elemento autóctono" tuvo alguna influencia en la formación del patrimonio cultural argentino, ésta fue limitada y equivalente a la influencia de la cultura universal (por lo que posiblemente querían decir cultura francesa). Pero por debajo de esas influencias lo que se continuó transmitiendo en forma oral fue el legado del Mediterráneo clásico. Es difícil definir cuáles son las fuentes específicas en que se basaron los redactores del plan para articular tal genealogía de la cultura argentina, pero ciertamente la idea de continuidad de la cultura grecolatina en la tradición oral argentina se sostiene en una línea de comentaristas que va desde José Rodó, Joaquín V. González y Ricardo Rojas hasta el folclorista Augusto Cortazar. Un ejemplo bastante popularizado de este modelo es la continua referencia a los orígenes dionisiacos y báquicos que se hacían cada año en las notas periodísticas sobre el carnaval. En este origen del carnaval el arcano eleusino explicaba desde las comparas rioplatenses hasta los topamientos del carnaval de los valles calchaquíes o de la quebrada de Humahuaca, como si las tradiciones de la diáspora africana o las festividades andinas no conitaran en absoluto.

Más allá de esa discusión académica sobre los orígenes de la cultura argentina, la parte programática del plan quinquenal se enfocaba mucho más claramente en el folclore criollo, aunque aquí también continúan evidenciándose los lineamientos del folclore conservador. Desde los considerandos del texto se puede detectar la influencia tanto de la Generación del Centenario

como de los folcloristas del grupo de Padilla. El plan define por "patrimonio tradicional" a "la lengua, la religión, el culto a la familia, la poesía popular, el folklore, las danzas populares y la celebración de las fechas patrias".¹⁰ El plan se explaya sobre cada uno de estos puntos, considerando la divulgación de la cultura tradicional como un mecanismo esencial para integrar la población inmigrante a la nacionalidad, un axioma derivado de la teoría de "cenestesia colectiva" de Ricardo Rojas. Sobre la poesía popular, es decir las décimas y cantares de autoría anónima, el plan quinquenal propone expandir su estudio de manera que "la expresión filosófica del pasado pueda servir como norma e inspiración en el presente".¹¹ Esta línea parece una reivindicación póstuma a Alberto Rougés, quien había muerto el año anterior. La referencia también indica que Juan Alfonso Carrizo o Bruno Jacovella habrán tenido parte directa o influencia en la redacción de ese documento. De hecho, el mismo plan sugiere reforzar los institutos nacionales encargados de investigar y difundir el folclore, medidas que beneficiaban al movimiento folclórico en general y a Carrizo en particular.

Como parte de las políticas anunciadas en el plan quinquenal, el Instituto de la Tradición que Carrizo apenas estaba comenzando a organizar cuando Perón asumió la presidencia recibió un importante espaldarazo del gobierno. En 1947 el instituto fue refundado como Instituto Nacional de la Tradición y el Folklore y Carrizo fue confirmado en su puesto. El Instituto se dotó de una plantilla estable de investigadores entre los que se encontraban Jaime Cáceres Freyre y Bruno Jacovella como subdirector y secretario. Se nombró también un especialista para cada región del país, incluyendo Noroeste, Noreste, Cuyo, región Pampeana y Patagónica. En el área de extensión cultural, el Instituto de la Tradición realizó talleres de folclore para escuelas nacionales, conciertos en el Teatro Cervantes y audiciones de radio. Además de dirigir el Instituto, Carrizo pasó a coordinar la

Comisión Nacional de Folklore que reportaba a la Subsecretaría de Cultura y desde la cual se destinaban fondos a actividades de promoción folclórica en todas las provincias.

El Instituto Nacional de Musicología dirigido por Carlos Vega siguió un patrón similar al de la Tradición. El mismo plan quinquenal establecía como meta la creación del archivo de música argentina, en el que Vega, confirmado en su puesto de director, trabajó arduamente creando un staff de investigadores que contaba con financiamiento para trabajos de campo. El Instituto también hospedaba a becarios del gobierno nacional, incluyendo un buen número de estudiantes latinoamericanos. Con ese soporte institucional, Vega recorrió el país junto con su esposa la musicóloga Silvia Eisentein grabando músicos tradicionales. Isabel Aretz era lógicamente parte de este equipo, pero ahora dividía su trabajo entre Buenos Aires y Caracas, donde participó junto con su esposo en la fundación del Instituto Interamericano de Etnomusicología dependiente de la OEA. En 1952, antes de radicarse definitivamente en Venezuela, Aretz logró recorrer el trazado de su trabajo de campo de 1940. Ahora las rutas, aún sin asfaltar, le permitían transportar en automóvil un nuevo equipo de grabación a lugares mucho más apartados. La mejora de la calidad de las grabaciones es notable, como puede apreciarse en su colección.¹²

Como industrial azucarero y político conservador Ernesto Padilla seguramente no veía con buenos ojos al gobierno popular de Perón, pero como mecenas del movimiento folclórico no podía estar más complacido por los frutos de su trabajo. Aunque retirado de la actividad, el viejo oligarca podía obtener algún que otro favor de las autoridades educativas aún controladas por el ala católico-nacionalista, especialmente por sus conexiones con Oscar Ivanissevich. Orestes Di Lulio, antiguo protegido de Padilla, por ejemplo, fue designado director del prestigioso museo de Santiago del Estero gracias a sus gestiones. En 1951, ya convale-

ciente, Padilla recibió una carta de su contemporáneo Andrés Chazarreta. A modo de despedida, el maestro santiagueño le agradecía a Padilla todo lo que había hecho por el folclore. Chazarreta recordaba que Padilla como gobernador de Tucumán fue la primer autoridad pública que le brindó apoyo oficial invitándolo a los festejos del centenario de la declaración de la Independencia en Tucumán. Allí se sorprendió pues el gobernador Padilla había dado instrucciones para que los alumnos de las escuelas aprendieran las canciones de Chazarreta. Gracias a esa visión, termina Chazarreta, es que el folclore había finalmente entrado en el alma y los corazones de los argentinos. Padilla murió en agosto de 1951, Juan Alfonso Carrizo uno de los oradores en el funeral lo despidió como la persona que más había hecho por salvaguardar las tradiciones del norte argentino. La memoria de este político conservador amigo de empresarios nazis quedó extrañamente asociada con la nomenclatura de tres puntos paradigmáticos en el mapa de las culturas originarias del Noroeste: la calle que lleva al Pucará de Tilcara desde el centro de la villa, la plaza central de Humahuaca y la plaza de la comunidad de Amaicha.

Jornadas peronistas, festivales y folclore

Indirectamente el Estado peronista promovió la popularización del folclore al integrarlo en los festivales nacionales y provinciales cuyo número explotó en forma geométrica en ese período. A más de crear las "jornadas peronistas" (1° de Mayo, Día de los Trabajadores, y 17 de Octubre, Día de la Lealtad Peronista), el gobierno impulsó una verdadera política de festivalización de la vida pública. Con respecto al 17 de Octubre, Mariano Plotkin explica que la celebración buscaba renovar el liderazgo carismático de Perón basado en la comunicación sin intermediarios con

las masas de simpatizantes. Esta dinámica se trasladó desde la conmemoración del 17 de Octubre a prácticamente toda presentación pública de Perón o de Evita, así se “peronizó”, en palabras de Plotkin, el Día de los Trabajadores y las conmemoraciones oficiales ya existentes. Fuera de Capital, y descontando una ocasional visita en persona, Perón y Evita se presentaban en efígie y a través de los ubicuos altoparlantes que reproducían la voz de los líderes en cada punto del país donde hubiera una plaza pública, una oficina del Estado, o un local gremial o del partido justicialista. La banda de sonido de esos rituales políticos generalmente era música folclórica criolla.

Las visitas de Perón o Evita en las provincias, tendían a ocurrir en el contexto de fiestas patrias o festivales de las industrias regionales, ocasiones extraordinarias que movilizaban miles de personas de todo el país. En el período conservador la única fiesta de ese tipo de alguna importancia era la de la Vendimia en Mendoza, provincia que Perón conocía muy bien. La administración peronista logró que otras provincias adoptaran el modelo cuyano que ella misma transformó en fiesta nacional. Consecuentemente en 1947 se crearon la Fiesta Nacional del Algodón, con sede en Resistencia y la Fiesta Nacional de la Zafra con sede en Tucumán. Aún estando lejos de alcanzar el brillo de la Fiesta de la Vendimia éstas se convirtieron en ocasiones para la visita de algunos de los miembros de la pareja gobernante atrayendo autoridades y simpatizantes de las provincias vecinas. Fiestas provinciales como de la Yerba Mate en Apóstoles, La Fiesta del Trigo en Santa Fe, la fiesta de los pescadores en Mar del Plata y un sinnúmero de celebraciones similares vinculadas a las economías regionales fueron creadas sucesivamente. Tal como lo estudió Mirta Lobato, estas fiestas servían como paso anterior a la elección de las reinas locales del trabajo que luego participarían en la gran final del Día del Trabajador, y servían como sitios de articulación de los discursos sobre la mujer y la belleza femenina en el régimen popular.

Uno de los émulos tempranos de Mendoza fue la provincia de Tucumán, que, en 1942, había organizado la primera Fiesta de la Zafra por iniciativa del gobierno radical y de la patronal azucarera. El evento, al que faltaron autoridades nacionales, no fue particularmente memorable, pero sirvió como una suerte de tregua social entre los sectores de la industria continuamente enfrentados por la distribución del ingreso. Como ocurría en Mendoza con la industria vitivinícola, la Fiesta de la Zafra servía también de vitrina al progreso alcanzado por los distintos pueblos asociados con la industria. Monteros, Concepción, Aguilares, Lules, Cruz Alta, entre otros, elegían “reinas distritales” para que los representase en la elección de la Reina de la Zafra (otra idea robada a los mendocinos) que desfilaban en la respectiva carroza departamental. En esta primera versión del año 1942, el público acompañó la celebración participando masivamente en los eventos de entrada libre. Pero los momentos centrales, tales como la elección de la reina, solo podían ser disfrutados pagando una entrada cuyo precio los periódicos describían como prohibitiva, esto cambiaría con la peronización de la Fiesta.

La próxima Fiesta de la Zafra no se celebraría hasta 1947, pero en un marco completamente distinto. El festival había sido organizado no desde la provincia sino desde el gobierno nacional haciéndola coincidir con la conmemoración de la Independencia. El evento también contó con la intervención de la Comisión Nacional de Cultura. En el boletín de la Comisión se promocionó la fiesta de la zafra como un retorno a prácticas tradicionales que supuestamente se daban en tiempos pasados en la zona cañera. Según el mismo texto, la antigua fiesta de la zafra había mantenido el espíritu de los rituales agrarios domésticos “legados del Medioevo europeo a través de España”¹³ El principio del origen grecolatino de la cultura criolla se repite nuevamente en este documento peronista, en este caso clara-

mente asociado con prácticas de la zona rural criolla. El texto aclara que dichas fiestas ya habían perdido la espontaneidad característica debido a la modernización de las relaciones económicas que aparejó la industrialización del azúcar a fines del siglo XIX. Leyendo entre líneas, lo que el artículo daba a entender es que dado que ese año el ritual eleusino-tucumano contaría con el general Juan Domingo Perón como gran hierofante, su sola presencia garantizará un entusiasmo nunca visto en Tucumán desde tiempos homéricos. Ciertamente el boato de este tipo de ceremonias superaba todo lo que las provincias del interior habían conocido y la Fiesta Nacional de la Zafra de 1947 fue un éxito de público como lo sería la del año siguiente, cuando Eva reemplazó a Perón como invitado de honor.

Con la peronización de los festivales provinciales, a más de ganar en magnificencia, se transformó el objeto general de la celebración. Mientras que en el período pre-peronista se celebraba la industria regional (y por ende a los capitalistas que la explotaban), en el período peronista se pasó a celebrar por un lado al trabajador, sea cosechero, zafrero, o yerbatero, en su condición de descamisado y por el otro a Perón mismo, su héroe liberador.

El contraste discursivo se hizo visible en la Fiesta de la Zafra de 1947. El arzobispo de Tucumán, frente a la amplia reivindicación del trabajador del surco que estaba presenciando, se sintió obligado a recordar que la industria azucarera no existiría sin el concurso de los dueños de ingenio. Para la fiesta del año siguiente, la patronal provincial se desvincularía oficialmente de la celebración, cuestionando el carácter que esta había tomado, lo que Evita confirmaría en su discurso recordando con severidad los largos años de explotación a que los trabajadores azucareros habían estado sujetos.

A más de celebrar al descamisado y sus líderes, este tipo de fiestas regional-peronista ponía en relieve la cultura criolla a la que estos trabajadores pertenecían. El programa de los actos,

tanto en los preparatorios como en los centrales, estaba sazonado de numerosos actos de música y danza folclórica. No solamente se hacía participar a artistas locales sino que también se traían artistas de fama nacional contratados por la Subsecretaría de Cultura. Este mecanismo funcionaba incluso para festivales locales, a los que la Subsecretaría subvencionaba facilitando a las provincias organizadoras la presencia de músicos de renombre. Por ejemplo, la figura destacada en la fiesta de Pachamama 1955 en Santa María, Catamarca, fue Eduardo Falú. Sin el concurso del gobierno nacional hubiera sido imposible que Falú llegara hasta aquel rincón alejado del Valle Calchaquí. El financiamiento de eventos culturales locales desde el gobierno nacional constituyó una forma novedosa y eficaz de promoción del folclore artístico a lo largo del país.

Claro que el género artístico que Falú cultivaba se distanciaba notablemente de la música asociada con el calendario festivo del valle Calchaquí. Su presencia en la fiesta de la Pachamama es representativa de una forma de intervención cultural que subordinaba las manifestaciones locales a las políticas diseñadas desde el poder político. La fiesta de la Pachamama, que aún se sigue celebrando como festival folclórico en Amaicha, fue organizada por primera vez en 1947 coincidiendo con la fecha de carnaval. De alguna manera fue un reconocimiento oficial a los carnavales vallistas, hacia los cuales los folcloristas académicos habían enfocado su estudio pero que aún eran considerados una costumbre bárbara en las ciudades del llano. El cambio de paradigma y el mismo nombre dado al evento no significan una adhesión a rituales prehispánicos. El festival organizado por el Estado preservó algunos aspectos de los carnavales tradicionales como las pechadas, topamientos, enharinadas y los cantores de coplas, pero no incluyó las señaladas, la marca del ganado entre los pastores de tierras altas. En cambio, incluyó novedades como una exposición de la producción local, la personificación de la

Pachamama en la mujer más anciana de Amaicha, desfile de gauchos, y, como seña de esperar, la elección de la reina de la Pachamama. El festival servía también como momento de contacto entre las autoridades provinciales con los votantes vallistas (no solo de Tucumán sino también de Catamarca y Salta). En ese momento los gobernantes prometían obras públicas y recordaban la acción bienhechora del Presidente Perón y los gobernadores peronistas sobre los habitantes del valle. Los discursos se adaptaban a las necesidades políticas del momento. Las autoridades, por ejemplo, solían recordar a los vallistas calchaquíes el estado de esclavitud en que vivían antes de ser emancipados por el general Perón. Pero también, en el contexto del segundo plan quinquenal y del Congreso de la Productividad, le transmitían la orden del día del general Perón: “trabajar más y mejor”. Como signo de la peronización de la celebración local, los festejos a Pachamama se iniciaban y cerraban con el canto del Himno nacional y la marcha peronista.

La hora de las peñas

La promoción del folclore por el gobierno nacional y los gobiernos provinciales en las escuelas medias y los festivales, fue acompañado por la incorporación de un sector muy diverso de la sociedad civil al movimiento folclórico. Especialmente durante el período peronista se multiplicaron las asociaciones que como peñas, academias y centros tradicionalistas, involucraban a cientos de ciudadanos 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 adoptar una suerte de militancia en defensa de la cultura tradicional, lo que implicaba una definición explícita de lo que

constituía la nacionalidad. En las peñas, los asociados e invitados participaban directamente en estudiar e interpretar música y danza folclórica, aprendiendo al mismo tiempo sobre las diversas culturas locales del país, con el objeto de defender lo que en términos generales definían como “lo nuestro”. La mayor parte de estas asociaciones eran sin fines de lucro, pero algunas peñas eran simplemente una especie de *café concerts* con violín, bombo y guitarra que contrataban a músicos para animar el ambiente. Para los músicos folclóricos los pequeños contratos para actuar en estas peñas ofrecían una fuente de ingresos más o menos constante, que les permitía sobrevivir cuando no tenían contrato con emisoras radiales (la industria del disco aún no era una fuente de ingresos para los folcloristas con excepción de los dos o tres más populares). A principios de los años cuarenta estas peñas, como Huaika, o la extrañamente llamada The Copper Kettle estaban ubicadas en los barrios más céntricos y se dedicaban a una clientela de altos ingresos. Como me explicara Vitillo Ábalos, en esos años los músicos folclóricos tocaban para los ricos. Pero a lo largo de la década del cuarenta las peñas sin fines de lucro se expandieron por toda la geografía de la ciudad de Buenos Aires y las principales ciudades del interior, albergándose en lugares como clubes de barrio y sociedades de fomento. Esta expansión del circuito de peñas aseguraría una audiencia más popular para los espectáculos antes limitados a una elite de conoedores.

Dentro del universo de las asociaciones folclóricas voluntarias la filiación social de los miembros variaba desde la clase trabajadora hasta lo más rancio de la burguesía nacional. La Peña el Cardón de Capital, por ejemplo, contaba entre sus miembros a Ernesto E. Padilla y a Antonio Devoto. Otras peñas se organizaban alrededor de asociaciones de estudiantes secundarios o universitarios, por lo tanto representando a sectores con ingresos medios -lo que por supuesto incluía un amplio rango-. Clubes de

barrio, locales de sindicatos, y sociedades de fomento ofrecían sus instalaciones a peñas formadas tanto por inmigrantes internos como los trabajadores urbanos de asentamiento más antiguo. Incluso asociaciones de inmigrantes europeos combinaban la práctica de danzas folclóricas de sus países de origen con las del folclore criollo. Por otro lado, los centros criollos, tradicionalistas o gauchescos, constituían una forma diferente de sociabilidad donde la habilidad de costear y montar un caballo bien engalanado definía la membresía. Más allá del ingreso económico, esto podía lograrlo gente asociada con la actividad rural, incluso peones dedicados. En términos sociales, como se discutió en el capítulo anterior, estos centros tradicionalistas tendían a ser instituciones paternalistas, donde patronos compartían con capataces y peones un culto común por la montura gaucha.

A pesar de que desde un punto de vista analítico organizaciones como peñas y centros criollos pertenecían a la esfera de la sociedad civil, la interacción con el Estado era mucho más íntima que lo que definiciones teóricas de sociedad civil suelen admitir. Desde el período conservador se había convertido en costumbre que para las fechas patrias los centros criollos aportaran su "caballería gaucha" en desfiles oficiales. A lo largo del decenio peronista, las asociaciones folclóricas de distinto tipo entablaron un entramado de relaciones mucho más cercanas aún con el Estado y los funcionarios de gobierno de diferentes niveles. El énfasis que la administración peronista ponía en fiestas patrióticas y partidarias y la promoción de festivales regionales multiplicó las ocasiones para el servicio público de las asociaciones folclóricas. Tanto en capital como en las provincias las fechas patrias se amenizaban con números folclóricos aportados por academias de baile y conjuntos vocacionales. Las caballerías gauchas prácticamente tenían un calendario completo de actividades todo el año. Delegaciones de los centros gauchescos se trasladaban de provincia en provincia de acuerdo

con festejos especiales como los de Güemes en Salta, sus cabañadas transportadas en ferrocarril a costa y cargo del gobierno. En 1950, delegaciones gauchescas de todo el país convergieron en Buenos Aires para los actos centrales del "Año del Libertador General Juan José de San Martín".

Las peñas y las autoridades peronistas tendían a apoyarse mutuamente. Ejemplo de esta relación simbiótica era la celebración del 11 de Noviembre, conmemoración de la muerte de José Hernández y Día de la Tradición. Esta fecha había sido instituida originalmente como fiesta provincial por Manuel Fresco, gobernador de la provincia de Buenos Aires en 1939, luego fue nacionalizada por el presidente Castillo y finalmente popularizada por Perón. En ese día las peñas de todo el país tenían su día de gala, uniéndose para dar funciones en grandes teatros o plazas públicas. Las autoridades políticas ocupaban siempre el lugar de honor (cumplidamente siendo quienes habían cubierto los gastos). Recíprocamente, las peñas aportaban su presencia cuando los gobernadores o intendentes requerían números artísticos y la colaboración de las "fuerzas vivas". Las celebraciones preparatorias del Día del Trabajador a nivel provincial o local ejemplifica esta situación. Allí la presencia de varias peñas y conjuntos musicales vocacionales entretenían al auditorio hasta la llegada del número principal: la elección de reinas departamentales y provinciales del trabajo. Algo similar ocurrió con los festejos locales del 17 de Octubre, lo que hizo que estas "jornadas peronistas" fueran convirtiéndose poco a poco en una suerte de festivales folclóricos. A fines del período, la UES participó activamente de la preparación de estas fiestas, albergando dentro de su organización diferentes grupos de música y danzas folclóricas. En Tucumán, donde el gobierno provincial había transferido a la UES el anfiteatro conocido como "Parque de Espectáculos", los festivales folclóricos de la UES fueron la ocasión donde habría hecho sus primeras presentaciones en el escenario una talento-

sa adolescente conocida entonces con el nombre artístico de Gladis Osorio, quien para evitar la censura paterna no utilizaba su nombre verdadero: Mercedes Sosa.

El folclore popular de Yupanqui a Antonio Tormo

En los actos centrales del Día del Trabajador y del Día de la Lealtad el folclore (aunque también el tango) era proporcionado por músicos profesionales contratados por el gobierno. En un período en donde las "famosas listas negras" definían quién podía o no acceder a contratos radiofónicos o cinematográficos, el área del folclore pareció estar exenta de esas restricciones. Los principales músicos de folclore se beneficiaron de una forma u otra de la acción estatal contribuyendo definitivamente a la profesionalización de su oficio. A este patrón de libertad de trabajo y progreso personal de los músicos folclóricos hay que hacer una notable excepción: Atahualpa Yupanqui. Yupanqui se había afiliado al Partido Comunista en 1945, justamente en los meses vertiginosos en que se delinearon tanto la alianza peronista como las fuerzas de la oposición. Hasta ese momento la ideología de Yupanqui no parecería distinguirse mucho del sentimiento de justicia social compartida por otros artistas que se unirían al movimiento peronista tales como Enrique Discépolo, Homero Manzi, o Hugo del Carril. Sintiendo forzado a entrar en la arena política, Yupanqui parece haber sentido que la crítica marxista se acomodaba más con su pensamiento y su personalidad austera mientras que el peronismo naciente aparecía muy ligado a las exterioridades del fascismo europeo. Yupanqui adoptó su nueva identidad política intensamente, pronunciándose públicamente a favor de varias causas a través de la prensa comunista. Sin duda que al Partido Comunista le convenía incorporar un talento reconocido y prestigioso que además en-

carnaba ante los ojos del público la verdadera identidad del artista criollo.

Por esta misma razón, quizás, el gobierno de Perón se ensañó con Yupanqui en forma inusitada, llegando a extremos no observados en otras personalidades artísticas también opositoras. Como documenta Sergio Puyol en su biografía del músico, las autoridades peronistas, especialmente Raúl Apold a cargo del control de los medios de comunicación, presionaron a las emisoras privadas, compañías discográficas, teatros y medios gráficos para eliminar el nombre de Yupanqui de la escena pública. Otros artistas famosos estaban en la lista negra, muchos emigraron para ejercer su profesión, pero en el caso de Yupanqui el hostigamiento pasó de censura a persecución policial y tortura. En efecto, Yupanqui se vio continuamente agredido por la Policía Federal y encerrado en varias oportunidades en el cuartel de la "Sección Especial". Entre 1949 y 1950 Yupanqui realizó una gira por distintos países de Europa del Este y Francia sustentada por el Partido Comunista -en un momento de gloria personal, Edith Piaf, ícono de la canción francesa, invitó a Yupanqui a participar en su show teatral-. De regreso en Buenos Aires, Yupanqui siguió escribiendo canciones, prosa y poesía, su música era grabada con éxito por otros artistas, pero su actuación estaba enteramente prohibida. La represión llegó a su punto más grave en 1951, cuando fue capturado y torturado por la Sección Especial y luego encerrado en el penal de Villa Devoto con cargos inexistentes. El poeta argentino que llegó a compartir un escenario con la Piaff, debía soportar que oficiales infames lo amenazaran de quebrar sus dedos con una máquina de escribir. Yupanqui nunca quiso hablar mucho de esos días de sufrimiento, excepto en forma poética en algunas de sus canciones y especialmente en "El Payador Perseguido".¹⁴

Obviamente el ensañamiento contra Yupanqui no era una política aceptada por todos los burócratas peronistas. Ya fuera de

prisión, Yupanqui se encontró con que los organizadores del Día del Trabajo de 1951 habían incluido una representación de su "Zamba del grillo" en el escenario principal de los festejos. Yupanqui se acercó a la Plaza de Mayo a observar el espectáculo, y en carta a su esposa Nenette Pepin le comunicó que "la fiesta del 1° de Mayo fue muy linda, salió reina la de Capital y cantaron varios artistas".¹⁵ Parecería incongruente que Yupanqui se interesara por la calidad de un festival organizado por sus perseguidores, pero en realidad el artista estaba listo para regresar a la normalidad, incluso si eso implicaba negociar con el peronismo. Yupanqui renunció formalmente al comunismo en 1953 luego de celebrar un contrato con Radio Splendid. El gobierno peronista lo rehabilitó permitiéndole presentarse en público en cualquier parte del país. Uno de sus primeros viajes fue a Tucumán donde fue recibido como un héroe, e incluso nombrado "hijo dilecto de la provincia y orgullo del pueblo trabajador", por el gobernador peronista Mario Cruz. Yupanqui le confiesa a Nenette que se sintió conmovido por el recibimiento, más práctico, le comentó también que por su concierto cobró lo suficiente para pagar las cuotas de la heladera.¹⁶ El Partido Comunista deploró la pérdida del músico, al que acusaron de vendido, pero no todo el mundo en el gobierno peronista estaba convencido de la sinceridad del cambio drástico de Yupanqui. Luego de su retorno del Norte, la Sección Especial le siguió los pasos de cerca hasta que en septiembre de 1953 Yupanqui volvía a ser encarcelado en Devoto sin causa ni proceso. Esta fue, como Pujol expresa acertadamente: "La sádica despedida de un largo período de persecuciones y exilios interiores y exteriores".¹⁷

Antonio Tormo fue la contracara de las tribulaciones de Yupanqui. En realidad Tormo y Yupanqui parecen ser los perfectos opuestos: mientras que Yupanqui gozaba de prestigio nacional e internacional y su obra revelaba una acendrada formación intelectual y compromiso social, Tormo vendía millones de placas

de dudoso valor artístico. Ambos quedaron asociados con dos movimientos políticos opuestos, mientras Yupanqui sería siempre identificado con el partido comunista, Tormo sería recordado como una suerte de vocero folclórico del peronismo. Esta contraposición, sin embargo, estaba distorsionada. Yupanqui terminó duramente enfrentado con los comunistas en la Argentina. Mientras que Tormo, a pesar de que su identificación con el peronismo le valiera la persecución durante la Revolución Libertadora, se encargó de aclarar muchas veces que él nunca tuvo una relación directa y formal con el gobierno peronista. Sí reconoce, en cambio, que sus seguidores eran principalmente peronistas, autodefiniéndose en uno de sus últimos reportajes como "el vocero de los cabecitas".¹⁸ Ciertamente los discos de Tormo, *El rancho e'la Cambicha*, *Mama vieja*, *Entre San Juan y Mendoza*, se convirtieron en verdaderos hits, alcanzando cifras de ventas que solo los discos de Gardel podían superar. Lo interesante es que *El rancho e'la Cambicha* su primer y gran éxito de ventas fue uno de esos fenómenos de mercado misteriosos, en los que sin mediar publicidad, o en este caso audiciones radiales difundiendo el material, los compradores fueron promocionando el producto de boca en boca. Hacia mediados de 1950 y sin que los críticos de música lo tuvieran en cuenta *El rancho e'la Cambicha* había vendido millones de copias. Aunque es imposible confirmar, es probable que muchos de los compradores fueran criollos inmigrantes internos, al menos eso es lo que señala la percepción general convertida en axioma reconocido por el mismo Tormo, pero de hecho sus discos se vendieron en gran cantidad en todo el país y no solo en Buenos Aires. Su público preferencial estaba compuesto por individuos de clase trabajadora que recién se incorporaban al mercado del disco como consumidores, incluyendo el sector de inmigrantes internos establecido en el gran Buenos Aires.

Tormo no era un improvisado en el campo de la popularización del folclore. A fines de los años treinta había llegado a

Buenos Aires de San Juan de la mano de Buenaventura Luna y su "Tropilla de Huchi Pampa", desligándose del conjunto para desarrollar su carrera solista en 1946. En principio solo era un cantor más recorriendo el circuito de radios y peñas, pero el contrato firmado con RCA Víctor pudo acceder a una cadena de distribución nacional que le aseguró el éxito. Al observar la demanda por los discos de Tormo la compañía comenzó a promocionarlo en las revistas a página entera y a color como "El cantor de las cosas nuestras" y "La voz criolla de la emoción".¹⁹ Comparando los registros dramáticos de la voz de Yupanqui o Falú, Tormo era una suerte de tenor ligero fácilmente adaptable a los géneros más populares. El acompañamiento musical es el de un conjunto de guitarras armonizadas del tipo que caracteriza a la tonada cuyana y que Tormo adaptó a otros estilos como el huayno y el chamamé. La música de "El rancho e' la Cambicha", es justamente un ritmo litoraleño eminentementeailable (autodefinido como "chamamé milongueado al estilo oriental") -la letra no hace más referencia que a un balie rural en casa del personaje aludido localizada en algún lugar de la campaña litoral-.

El tema busca entretener antes que provocar emociones, como RCA lo proponía. Pero otras canciones sí apuntan en ese sentido, explorando, como en "Achalay mi mama" el desarraigo del paisano que deja el pago y a su madre detrás, o como en "Tendrás un altar", la promesa de felicidad conyugal. Mientras tanto canciones como "El linyera", y "Mis harapos", correspondían al tipo de crítica social melodramática donde todos los ricos eran malos miserables y todos los pobres eran perfectamente buenos. Esa combinación de factores justificaban su éxito y fama como artista de sesgo popular que apareció en una coyuntura especial del país. Nada hay en los productos de Tormo que lo marque como peronista, exceptuando que tanto Tormo como Perón recibían el apoyo del mismo público. Esto resultaría fatal para su carrera tras la caída de Perón.

Sin llegar a los niveles de popularidad de Tormo, prácticamente todos los artistas del género como el movimiento folclórico en su conjunto disfrutaron de un período de notable expansión durante los años peronistas. En tal sentido se habían conjugado factores diversos como la receptividad del mercado, la política de apoyo oficial, la educación folclórica en las escuelas y la expansión de actividades sociales vinculadas con el folclore. Sin duda, el apoyo oficial fue la pieza clave en este proceso histórico. Sin el dinero del Estado hubiera sido imposible imaginar la explosión de festivales que dieron sustento a giras de músicos a lo largo del país. Pero a pesar de esta fuerte influencia del Estado la relación entre peronismo y folclore nunca alcanzó el nivel de simbiosis completa.

El movimiento peronista y el movimiento folclórico se superponían en distintas áreas. Por comenzar, ambos movimientos tomaban al poblador criollo de las campañas como el arquetipo de la nacionalidad. Es cierto que el peronismo creó otro arquetipo, "el descamisado", pero éste, convertido en sujeto imaginario del discurso peronista, podía ser también un trabajador rural, o un inmigrante interno viviendo en el medio urbano y manteniendo los atributos morales propios de la argentinidad criolla. En segundo lugar, el peronismo y el movimiento folclórico coincidían también en la defensa de "lo nuestro", es decir de la cultura nacional, frente a la importación de productos mediáticos norteamericanos. Los miembros de las peñas y otras asociaciones folclóricas estaban interesados en transmitir el conocimiento y el amor por la cultura criolla a las generaciones jóvenes a través de la educación musical y de danzas. Por su parte, el gobierno buscaba el mismo objetivo en la programación curricular de las escuelas. Esta coincidencia de intereses haría gravitar necesariamente al movimiento folclórico hacia el peronismo, aún corriendo el riesgo de ser subsumido dentro de éste. El movimiento folclórico, justamente, no existía sino co-

mo un conjunto de organizaciones e individuos dispersos y de naturaleza distinta, carecía de instancias que le permitieran incluso concebirse como movimiento. Mal podría entonces mantener una cierta autonomía frente a un movimiento político que contaba con los recursos del Estado y una cadena jerárquica de mando. Puede decirse que el peronismo tendió a colonizar al movimiento folclórico dada la coincidencia de intereses y la capacidad del Estado para marcar la dirección de políticas culturales a nivel nacional.

A pesar de la suerte de abrazo de oso del peronismo sobre el movimiento folclórico, no se percibe una clara influencia del peronismo sobre los contenidos del folclore, especialmente del folclore musical de entretenimiento. En primer lugar no existió una coordinación entre los distintos organismos que aportaban fondos o diseñaban políticas con respecto al folclore. Carrizo y Vega dependían de Leopoldo Marechal y Oscar Ivanissevich pero trabajaban con bastante autonomía en sus institutos. Apold, por otro lado, controlaba la programación de música folclórica y tenía la última palabra en quien tocaba o no. Pero al margen de internas burocráticas, de las que el peronismo no se distinguió mayormente de otros gobiernos, el peronismo no intentó establecer un folclore que podría definirse como peronista. Las distintas autoridades del área se interesaban principalmente por preservar al folclore criollo, promoviendo aquellos artistas o intelectuales que ellos entendían satisfacían sus criterios de autenticidad, antes que crear un folclore de propaganda. Yupanqui mismo nos deja un testimonio de cómo funcionaba este mecanismo de selección:

[César Jaimes] me declaró la simpatía del Sr. Apold hacia mi obra. Y me contó que no piensan todavía enviar a Chúcaro (Santiago Ayala) a Europa, pues tiene que pulir su ballet, que consta, dijo, de pasos clásicos, franceses,

españoles y criollos. Hasta que no tenga fisonomía propia no se puede exportar.²⁰

Yupanqui estaba intentando promover a su amigo el Chúcaro, sin duda una gira a Europa o Estados Unidos como lo habían hecho Falú, Ariel Ramírez, los Hermanos Ábalos (y el mismo Yupanqui aunque en su caso con apoyo del Partido Comunista), le daría un espaldarazo de prestigio pero el apoyo del gobierno nacional era definitivo en este proceso. El Chúcaro aprendería la lección y perfeccionaría su técnica hasta convertirse en el modelo del bailarín folclórico nacional. Del peronismo en sí no quedó mucho recuerdo en su obra artística.

El peronismo intervino fuertemente en el movimiento folclórico, incluso inventando festivales donde nunca antes habían existido, pero realmente no creó un discurso y estética folclórica específicamente peronista. Al dirigirse a una audiencia de trabajadores criollos, los funcionarios peronistas no olvidaban recordar cuánto había mejorado su condición de vida gracias al general Perón, haciendo una conexión entre este proceso socioeconómico y la valoración cultural de las comunidades criollas. Si los funcionarios se referían al folclore y la tradición lo subordinaban a las políticas destinadas a proteger al trabajador rural. Así se pueden leer discursos, como el pronunciado por el gobernador interino de Tucumán Vicente Miguez dedicando el Día de la Tradición de 1954 al General Perón:

Nada es más justo que dedicar esa fiesta destinada a mantener [los valores tradicionales del pueblo argentino] al General Perón, cuyo más alto mérito es el de haber sabido valorar y destacar el sentido de argentinidad enseñando a los argentinos a sentirse argentinos.²¹

Este ejemplo de argumento circular no parece hilar muy fino al definir cuáles eran los valores tradicionales que se conmemoraban ese día ni cuál era el sentido de argentinidad. Sin embargo resalta el rol de peronismo en robustecer una identidad nacional al margen de los beneficios económicos y sociales de sus reformas para la clase trabajadora.

El peronismo intervino en el folclore pero no lo adoptó como propio. Aquellas prácticas algunas veces llamadas en la jerga periodística "folclore peronista" no tienen relación alguna en sus aspectos expresivos con los contenidos del folclore criollo. De otra manera la marcha peronista hubiera tenido ritmo de zamba. De forma similar el movimiento folclórico pasó a depender en muchos sentidos del poder político peronista, pero no se fusionó con este último. Por ejemplo, los artistas que recibieron el apoyo del gobierno no se sintieron inclinados a corresponder con ninguna -hipotéticamente hablando- "Zamba del Descamisado", o "Cueca de la Nueva Argentina", tampoco se dedicaron huellas o vidalitas a la memoria de Eva Perón. En las canciones de Yupanqui con contenido social o indigenista no hubo una mano del gobierno guiando su escritura (a no ser que sea en sentido negativo). En cuanto a las canciones de Antonio Tormo, poco hay en ellas que reflejen la orientación política de quienes compraban sus discos. En términos de contenidos y formas expresivas, es posible aseverar que el Peronismo y el movimiento folclórico no se entremezclaron, esto le permitió al movimiento folclórico sobrevivir el cataclismo que terminaría con la primera experiencia peronista en septiembre de 1955.

Notas

¹ *Radiolandia*, 2 de abril de 1938, s/p.

² *Radiolandia*, 21 de mayo de 1938, s/p.

³ Recuerdo haber escuchado a Yupanqui, en una entrevista televisiva, describir a su padre como "criollo de tono subido" por el tono de su piel, una rara referencia racial que por el contexto tenía connotación positiva.

⁴ "Concurso para establecer la canción de la Zafra", en *La Industria Azucarera*, noviembre de 1941, p. 643.

⁵ Alberto Rougés, *Correspondencia*, p. 492.

⁶ *Radiolandia*, 10 de julio de 1943, p. 3

⁷ *Sintonía*, n.º 471, mayo de 1946, p. 23.

⁸ *Plan Quinquenal del Gobierno del Presidente Perón*, Buenos Aires, Presidencia de la Nación, 1947, p. 28.

⁹ Ídem (itálica en el original).

¹⁰ Ídem.

¹¹ Ídem.

¹² Esta colección se halla albergada en el Instituto de Etnomusicología y Creación Artes Tradicionales Isabel Aretz, albergado en el Complejo Cultural Jorge Luis Borges.

¹³ "La fiesta de la zafra: Consagración y alegría del trabajo", en *Revista quincenal de la actividad intelectual y artística en Argentina*, n.º 6, 1947, p. 69.

¹⁴ Félix Luna, sin embargo, declara en su biografía de Atahualpa que éste no fue torturado y que su encarcelamiento fue "poco cruel", Félix Luna, *Atahualpa Yupanqui*, Madrid, Los Juglares, 1974, p. 36.

¹⁵ Víctor Pintos (comp.), *Atahualpa Yupanqui, cartas a Nnette*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, p. 69.

¹⁶ *Cartas a Nnette*, p. 70.

¹⁷ Sergio Pujol, *En nombre del folclore: Biografía de Atahualpa Yupanqui*, Buenos Aires, Emecé, 2008.

¹⁸ "Entrevista a Antonio Tormo", en *Página/12*, 16 de septiembre de 2002.

¹⁹ *Sintonía*, n.º 502, diciembre de 1948, contratapa.

²⁰ Víctor Pintos (comp.), *Atahualpa...*, op. cit., p. 78.

²¹ *La Gaceta*, 10 de noviembre de 1954, p. 2.