

Nuevas articulaciones entre Folklore, Política y Nación en América Latina

Introducción

Claudio Fernando Díaz*

1. Canciones nuevas y canciones viejas. En enero de 2018 se presentó en Cosquín la agrupación musical Duratierra¹.

La música de Duratierra, y más aún su performance coscoína, puede ser una buena entrada para las reflexiones que proponemos en el presente dossier².

En principio, en tiempos de la creación del festival, a comienzos de los 60 del siglo pasado, hubiera sido impensable escuchar una música de esas características y observar ese tipo de performance en Cosquín. Instrumentos eléctricos, batería, cabellos largos, gorras y barbas, un enterito de tela liviana y colores fuertes en la cantante, grandes desplazamientos sobre el escenario, guitarra con distorsión... todos elementos que se asocian habitualmente al mundo del rock. Y, de hecho, hay mucho de rock en la estética musical de Duratierra. Sin embargo, esa estética tampoco puede pensarse si no se tiene en cuenta lo que ha sido el desarrollo del campo del Folklore en la Argentina. Esa noche en Cosquín sonaron canciones con una impronta rockera pero con un aire folklórico en los giros melódicos, en la sonoridad del bombo legüero integrado a la batería, y en ritmos reconocibles como la cueca, la chacarera o el festejo peruano³. Y mientras sonaban las canciones, en la pantalla gigante, detrás de la banda, desfilaban imágenes de artistas referentes del campo del folklore, como Leda Valladares, Juan Falú, Mercedes Sosa o María Elena Walsh. Pero también de Luis Alberto Spinetta, uno de los grandes referentes del rock argentino.

Ahora bien, el Festival Nacional de Folklore de Cosquín es un ritual anual en el que se pone de manifiesto una relación, *lentamente construida*, entre folklore, identidad nacional y tradición. Pero, también, una relación *largamente disputada* entre esos tres elementos. El show de Duratierra se puede pensar, justamente, como una toma de posición en esa larga disputa. Y esa toma de posición se hizo explícita principalmente en la letra de la canción que abrió el show y en una de las intervenciones de la cantante. El tema “Saravá”⁴ se presenta como un anuncio: la llegada de las “canciones nuevas”. Pero estas canciones nuevas que vienen, están “llenas de canciones viejas”. Por eso, se anuncia, estas canciones nuevas “tienen ojos y memoria”. Es decir, son canciones que ven y recuerdan.

*Dr. en Letras Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. A cargo de la cátedra Sociología del Discurso. claudiofdiaz@hotmail.com.ar. Aceptado 23/11/2019.

Pero, ¿A dónde se dirigen esa mirada y ese recuerdo? La primera estrofa de la canción lo aclara: “A los cantores que ponen el pecho/ para cambiar un mundo que está hecho/ a la medida de los capitales/ que sólo dejan en la tierra males”. Y más adelante “Si vas a hablar mejor que digas algo/ porque el silencio es mejor que la nada”. Estos versos constituyen una estrategia discursiva para relacionarse con el pasado, para establecer una continuidad entre lo viejo y lo nuevo. Una estrategia, podría decirse, característica del campo del folklore. Sin embargo, los versos de Duratierra no apuntan a *la tradición* pensada como esencia inmutable y homogénea, sino a *una de las tradiciones* con mucho peso en la historia del campo del folklore en la Argentina. En palabras de Carlos Molinero (2012) la tradición de la “canción militante”. O, en otras palabras, la tradición de las llamadas “Canciones con fundamento”⁵. En esa relación con el pasado, entre las canciones de antes y las de ahora, en la que se muestran continuidades y diferencias, hay un elemento más: “para los cantores de antes/ para *las cantoras de ahora*”. El cambio de género es sumamente significativo, y central en esta estrategia de construir una diferencia generacional en el marco de la continuidad de una tradición. Ahora el género se plantea como un aspecto identitario muy importante de esta nueva canción militante.

Por otro lado, también se propone un relato identitario muy específico en la presentación del tema “Pacual” que hizo Micaela Vita, cantante de la banda, promediando el show. El tema es un vals, con fuerte presencia del acordeón, y una introducción y una coda con ritmo de tarantela. En la presentación la cantante dice que la canción habla de nuestros abuelos (europeos), que vinieron a América en busca de una oportunidad y escapando de las guerras y del hambre. Pero, dice, “...también habla esta canción de nuestra identidad mestiza, latinoamericana, porque la identidad no se lleva sólo en la sangre. Somos hermanas y hermanos de los pueblos originarios, y sus luchas son también las nuestras”. Pide entonces que cese la represión contra los pueblos originarios e invita a seguir trabajando “para construir un mundo en donde quepan todos los mundos”, en referencia a las conocidas palabras del Subcomandante Marcos.⁶

Este relato identitario⁷ que se fue presentando a lo largo de todo el show, difiere notoriamente del que dio origen al campo del folklore en la Argentina. Se propone una identidad mestiza (contra la identidad criolla impulsada por el nacionalismo cultural de principios del siglo XX) fundada no tanto en la raza, ni en una cultura común homogénea, sino en la *diversidad de las luchas* que son, sin embargo, comunes. Las luchas contra los capitales, las luchas contra el patriarcado, las luchas contra el racismo. Las relaciones entre identidad, nación, política y folklore, entonces, están viviendo profundas transformaciones. Y no sólo en la Argentina.

2. Sobre las distinciones entre Folklore, folklore y música folklórica. Uno de los problemas que se presenta para abordar las relaciones conceptuales que propone este dossier es que algunos de los términos son sumamente polisémicos. Esa polisemia caracteriza al término “folklore” al punto de llevar a Julio Mendivil a afirmar: “No creo que jamás haya existido algo así como un hecho folklórico”, y eso porque “Lo que llamamos folklore suele diferir considerablemente, dependiendo de quién emita el vocablo, cuándo y dónde” (Mendivil, 2016, p. 56). Así pues, las discusiones conceptuales y terminológicas pueden llegar a ser extenuantes. Sin embargo, entre estas discusiones pueden observarse tres sentidos recurrentes a lo largo del tiempo, al menos entre los estudiosos y estudiosas de América Latina. En primer lugar, se suele denominar “Folklore” (así, con mayúscula inicial) a una disciplina académica emparentada con la

antropología, aunque dichos lazos de parentesco se hayan ido transformando con el tiempo, tal como lo analiza Fernando Fischman en este dossier en relación a la Argentina. La mayoría de los estudiosos que fueron referentes de la disciplina hacia mediados del siglo pasado (Carlos Vega, Isabel Aretz, por ejemplo) hablaban de “Ciencia del Folklore”, lo que demuestra una inscripción epistemológica y una búsqueda de legitimidad. Algunos investigadores contemporáneos (Madoery, 2017; Chein, 2010) prefieren referirse a esta disciplina como “Folklorología”. Yo mismo prefiero adoptar esa denominación, puesto que tiene la ventaja de evitar la confusión con el objeto de estudio de esa disciplina, que también se suele llamar “folklore”, pero con minúscula inicial, y es el segundo sentido recurrente del término. El problema es que la definición conceptual de lo que se entiende por “folklore” o “hecho folklórico” ha ido variando sustantivamente desde los tiempos en que Thoms acuñó el vocablo a mediados del siglo XIX. Mucho se ha escrito (y, de hecho, varios trabajos en este dossier retoman esa discusión), acerca de la impronta romántica de esa primera aproximación a las “antigüedades populares” que debían ser rescatadas del avance de la modernidad porque encarnaban alguna clase de valores vinculados a lo que se entendía como el “alma nacional”. Desde entonces las definiciones del “hecho folklórico” han ido cambiando en la medida en que la Folklorología se afianzaba como disciplina, intentaba legitimarse en cuanto tal y se articulaba con el desarrollo de la modernidad según las especificidades de los distintos contextos nacionales.

Si se piensa la relación entre Folklorología y folklore en términos discursivos, se podría afirmar que los “hechos folklóricos” nunca fueron otra cosa que el resultado de las reglas de formación de los objetos, propias de una formación discursiva específica (Foucault, 2002) cuya emergencia estuvo marcada por un conjunto de condiciones sociales de producción determinadas. Y en la medida en que las condiciones de producción fueron cambiando, también lo hicieron las definiciones del objeto. Dicho en otros términos, no se trataría de que nunca hayan existido hechos folklóricos, sino más bien de que ciertos fenómenos emergen como hechos folklóricos en la medida en que la disciplina los construye discursivamente como tales.

Dos artículos de este dossier abordan esta compleja cuestión: Christian Spencer Espinosa, Antonieta Contreras y Gabriel Rammsy⁸ reconstruyen la historia y repasan la producción de la “Sociedad de Folklore Chileno”, que funcionó en el extenso período que va de 1909 a 2008, con algunas discontinuidades y diversas transformaciones. En la detallada reconstrucción de las publicaciones de la SFCh pueden observarse con claridad la diversidad de temáticas abordadas, así como las complejidades en la construcción del objeto de estudio, la manera de pensar las relaciones con otras disciplinas cercanas como la etnología, y la variabilidad de todo el conjunto a lo largo del tiempo. Fernando Fischman⁹, por su parte, analiza los debates introducidos en la Folklorología por Martha Blache en las últimas décadas del siglo XX. Debates que, si bien estaban anclados en el contexto argentino, superaron largamente las fronteras nacionales. Según Fischman esas discusiones, que cambiaron duraderamente los rasgos de la disciplina, tuvieron dos orientaciones principales. Por un lado, se trataba de legitimar en el marco de las ciencias sociales, y en el contexto de la recuperación de la democracia después de 1983, una disciplina un tanto desacreditada por sus tendencias esencialistas y sus vinculaciones con el nacionalismo. Pero por otro lado, hacia el interior de la disciplina misma, se trataba de una profunda revisión de los conceptos que habían sido dominantes en la folklorología desde mediados del siglo XX, encarnados en referentes como Carlos Vega, Isabel Aretz o Augusto Raúl Cortazar.

Sin embargo, hay otro uso de la voz “folklore” que no coincide con ninguno de los dos anteriores, aunque se vincula siempre de algún modo con ellos. Se trata de todo un mundo de canciones y danzas que se desarrolló en relación con la industria cultural (industria discográfica, radio, teatros, cine y, más tarde TV), y que interpelaron a públicos principalmente urbanos hasta llegar a convertirse en verdaderos fenómenos de masas. Es decir, se trata de músicas y danzas que se pueden pensar dentro de los parámetros de la “música popular” en los términos propuestos por Juan Pablo González: músicas masivas, modernas y mediatizadas que se desarrollan en relación simbiótica con la industria cultural (González, 2001). El sistema de producción y consumo de estas músicas y danzas llamadas “folklóricas” ha llegado a constituir un verdadero campo de producción discursiva (Díaz, 2009) con sus propias reglas de producción y sus propias instancias de consagración. Esas músicas y danzas han llegado a ser apropiadas por enormes masas de consumidores y han generado la emergencia de todo un sistema de estrellas artísticas pensadas y legitimadas como “folkloristas”. Y alrededor de ellas se ha construido todo un imaginario social (Castoriadis, 1993), con profundas variantes en los diferentes países, que gira alrededor de la idea de identidad nacional, como quiera que esta sea definida. Lo paradójico es que estas canciones y danzas que se producen y consumen como “folklóricas” se diferencian notoriamente de lo que la Folklorología (que, por otro lado, contribuyó decisivamente a su difusión y legitimación) definía como folklore, al menos hasta fines del siglo XX. Eso explica que distintos autores hayan ido proponiendo diversos nombres para referirse a este fenómeno: proyección folklórica, música popular de raíz tradicional, música nativa o nativista, neofolklore, folklore moderno o, más recientemente, folklore profesional. Diego Madoery (2017) propone la expresión “folklore profesional” y hace una excelente síntesis del estado de la cuestión en la Argentina. Juan Pablo González (2013), para el caso chileno, se refiere a “folclor de masas” y lo considera fuente para tres distintos movimientos de los años cincuenta y sesenta a los que denomina Proyección folklórica, Neofolklore y Nueva Canción, respectivamente. Mauricio Sánchez Patzy (2017) distingue en el caso boliviano una *época de oro*, de lo que llama “Neofolklore”. La primera se refiere a los años cincuenta y sesenta, período en que el acervo tradicional boliviano se fue modernizando y actualizando. El segundo es un fenómeno específico de los años setenta con características propias. Coriún Aharonián (2007) directamente elude el término y estudia como “Músicas populares de Uruguay” algunas “especies musicales” que otros autores (Carlos Vega, por ej.) han estudiado como “especies folklóricas”.

Más allá de las opciones terminológicas, todavía en debate, todos los autores coinciden en que estas expresiones guardan complejas relaciones tanto con la Folklorología como con el tipo de fenómenos que esa disciplina define como folklóricos. De hecho, aún con las diferencias propias de cada país, las recopilaciones de los folklorólogos dieron lugar a registros grabados que permitieron la difusión de esas expresiones e impulsaron carreras artísticas. En el caso de la Argentina, el trabajo de Andrés Chazarreta, por ejemplo, muestra esa frontera porosa entre “recopilador” y “artista”. En la medida en que esas músicas se fueron difundiendo por mecanismos industriales, y fueron apropiadas por masas de consumidores, el vocablo “folklore” se fue generalizando para nombrarlas, más allá de las discusiones de los académicos.

En el presente dossier dos artículos abordan específicamente estas cuestiones. Por una Parte, Julia Parodi¹⁰ muestra cómo las definiciones de la Folklorología dominante entre los sesenta y setenta del siglo XX en la Argentina, conviven en una tensión permanente

con el uso del término en la cultura de masas. Y esa tensión se manifiesta, específicamente, en las páginas de la revista *Folklore*. Esa publicación fue, durante 20 años, el órgano más importante de difusión de la actividad folklórica entendida en términos de festivales, grabación de discos, giras y estrellas del espectáculo. De hecho, fue una de las instancias de consagración más importante para los artistas. Y al mismo tiempo, en sus páginas se publicaban artículos de conocidos folklorólogos (Carlos Vega, Augusto Raúl Cortazar, entre otros) que en sus definiciones excluían del folklore todo el resto del material que se publicaba en la revista. Parodi propone un fino análisis en términos de un impulso de inclusión y un impulso de exclusión relacionados con las condiciones sociales de producción de la revista.

Por otra parte, Carlos Molinero¹¹ propone una revisión de diversos términos que se utilizan para definir este tipo de producciones, examinándolos bajo diferentes aspectos. Molinero nos invita a recorrer brevemente la historia de los conceptos teóricos con que los investigadores han propuesto acercarse a la creación de autor, no anónima, puesto que eso permite vislumbrar cómo se concebía al pueblo, a la nación y al arte que intentaba representarlos. Y plantea una hipótesis muy sugerente; si la idea de lo “folk” sigue apareciendo en los nombres y en las apropiaciones de nuevos artistas (aún con las hibridaciones actuales) es porque lo “folk” sigue remitiendo a alguna idea de “raíz” que todavía resulta legitimante. Es por eso que nos invita a repensar los conceptos incorporando nuevas derivas teóricas, como es el caso del llamado “giro afectivo” para pensar lo que propone llamar “enlace folklórico” en la medida en que todavía produce interpelaciones identitarias.

3. Identidades, naciones, nacionalismos. En la actualidad, toda la literatura académica sobre folklore coincide con lo que señaló Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* (2001): en los distintos países de América Latina, al igual que en otras latitudes, el impulso del folklore estuvo vinculado a distintos proyectos nacionalistas que intentaban homogeneizar y modernizar Estados Nacionales todavía muy poco afianzados. García Canclini miraba principalmente el caso mexicano, pero procesos similares han sido señalados para la Argentina (Chamosa 2012, Kaliman, 2004); Bolivia (Sánchez Patzy, 2017); Brasil (Menezes, 2017) etc. Y Julio Mendívil (2016) incluso hace un abordaje más general del fenómeno, refiriéndolo a países de los diferentes continentes. En el caso de América Latina, esos diferentes proyectos buscaban generar y consolidar identidades de carácter nacional, entre principios y mediados del siglo XX, en países de formación reciente, muy poco consolidados institucionalmente, y en muchos casos marcados por guerras recientes (guerras civiles, guerras de fronteras, la guerra contra el indio en la Argentina, etc.) Los intelectuales nacionalistas encontraron en la Folklorología, que empezaba a desarrollarse entre fines del siglo XIX y principios del XX, un marco conceptual para construir una idea de la “esencia nacional” a partir de la recopilación de esos materiales que se veían como un patrimonio a rescatar y preservar. Tanto las tareas de recopilación, como los desarrollos iniciales de los artistas folklóricos, estuvieron fuertemente marcados por esas ideas nacionalistas de búsqueda y a la vez defensa de una identidad nacional que se percibía siempre amenazada.

Pero quizás convendría detenerse un momento en esta cuestión identitaria, que atraviesa la historia del folklore y está muy presente en todos los artículos de este dossier. A contrapelo de aquella idea esencialista que permeaba a la Folklorología de principios del siglo XX, muchos trabajos académicos han contribuido a mostrar el carácter socialmente

construido de toda identidad. En la Argentina Ricardo Kaliman (2013) ha insistido en que eso que llamamos identidad no puede encontrarse en otro lugar que no sea la subjetividad de los agentes en tanto autoadscripción a un colectivo. Pero cuando el colectivo del cual un agente se percibe como parte excede largamente su experiencia de intercambios cara a cara, como es el caso de una nación, esa percepción subjetiva de pertenencia no puede provenir sino de discursos que Kaliman llama “identitarios”. Discursos que establecen quién somos y quiénes son los otros, es decir, la alteridad. Ahora bien, en las ciencias sociales numerosos autores coinciden (Hall y Du Gay, 2003, Vila, 1996) en que los discursos identitarios toman generalmente la forma de relatos. De ahí que el de “narrativa identitaria” se ha convertido en un concepto de uso frecuente.

El concepto proviene de *Tiempo y narración* (1996), un texto ya clásico de Paul Ricoeur. En otro trabajo he desarrollado este asunto con más detalle (Díaz, 2018). Baste aquí con decir que el argumento central de Ricoeur es que la narración, además de un tipo de discurso, es un tipo de estructura cognitiva que nos permite pensarnos en el tiempo. 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? Pero también ¿Quiénes son los otros que no somos nosotros? ¿Qué tipo de relación nos liga a ellos? ¿Son una amenaza para nosotros? Según Ricoeur la respuesta a estas preguntas se articula en un relato que es un “frágil vástago, fruto de la unión de la historia y de la ficción...” (Ricoeur, 1996, pp. 997) en la medida en que los datos de la historia, siempre dispersos y fragmentarios, se organizan en una trama narrativa que le da a esos datos un sentido determinado. 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. En el período que va desde fines del siglo XIX hasta mediados del XX, la Folklorología, en articulación con ciertos discursos nacionalistas, contribuyó decisivamente a construir una narrativa que ubicaba en el centro de las identidades nacionales una concepción bastante mistificada de la “comunidad folk”, que fue imaginada de muy diversas maneras según los países. En efecto, esas narrativas nacionalistas tuvieron un elemento en común: todas construyeron una identificación entre una nación y un “pueblo” de carácter homogéneo y esencial. Y fue justamente ese el punto en el que la folklorología proveyó parámetros vinculados a su concepción de la comunidad folk. Pero los relatos nacionalistas difirieron en cuanto a lo que ese “pueblo” incluía. Así, pues, en la Argentina, la Folklorología construyó una identidad centrada en la figura del gaucho, que excluía lo indio, lo afro y todo aporte inmigratorio europeo, y que fue ampliamente difundida por el nacionalismo. En Chile, sin embargo, como observan Spencer, Contreras y Rammsy en el artículo citado, las investigaciones de la Sociedad de Folklore chileno incluyeron los aportes de los pueblos originarios. En Bolivia, como lo señala Sánchez Patzy (2017) la idea de la comunidad folk, y de la identidad nacional, tiene en su centro una noción mistificada de lo “indio”, mientras que en Brasil (Menezes, 2017) tanto lo indio como lo afro forman parte del relato identitario.

Esta cuestión de la capacidad del folklore como una práctica reguladora de la identidad de los grupos sociales en el marco de la formación de las naciones en el proyecto de la Modernidad, es abordada directamente por Ana María Dupey en su contribución para este dossier¹². En ese trabajo Dupey estudia dos momentos de articulación entre folklore e identidad en la Argentina moderna. En un primer momento dilucida la institucionalización del discurso criollista/gauchesco en términos de la construcción de una identidad nacional

unificada, a principios de siglo XX. Lo interesante del análisis es que no se limita a mostrar los mecanismos de construcción de esa identidad unificada, sino que también permite ver las fragmentaciones y derivaciones que expresan un plural de identidades reprimidas bajo una supuesta uniformidad. En el segundo se plantea cómo a partir de las actuales lógicas de la diversidad expresadas a nivel global y nacional, se formatean a las alteridades de distintos grupos para inscribirlos en el imaginario de la nación interpelando en tal sentido al folklore, con lo cual se hace evidente que las retóricas de la diversidad no rompen con un modo unificado de producción de las diferencias. No se rompe así con la perspectiva esencialista y, fundamentalmente, no se considera la agencia de los sujetos, no se observa cómo los individuos se identifican o no con las posiciones a las que son convocados y cómo actúan dichas posiciones reiterando, aceptando, adaptando o resistiendo los principios que regulan las mismas.

La cuestión de la agencia, así planteada, resulta muy importante para repensar la construcción de las identidades. En muchos de los cuestionamientos a la forma como los nacionalismos se apropiaron del folklore para imponer determinados relatos sobre la identidad nacional, se nota la falta de una interrogación acerca de las razones por las que enormes masas populares se apropiaron de dichos relatos. Si esa pregunta no se plantea, se corre el peligro de pensar la respuesta de las grandes masas de consumidores como resultado de una mera manipulación. Pero sabemos, al menos desde los estudios culturales de los ochenta del siglo pasado, que las cosas son más complejas. En el caso de la Argentina, el primer relato nacionalista que estudia Dupey ha tenido apropiaciones muy diversas a lo largo del tiempo: la apropiación popular de tiempos del peronismo; apropiaciones latinoamericanistas basadas en una cultura política de izquierda en los sesenta y setenta; apropiaciones abiertamente autoritarias durante la dictadura cívico militar; resignificaciones en términos de cultura democrática con centralidad en los derechos humanos en la segunda mitad de los ochenta; y, como vimos en el caso de Duratierra, nuevas apropiaciones que resignifican el folklore, y la identidad nacional, en términos de luchas generacionales, movimientos sociales, reivindicación de los pueblos originarios, de los aportes inmigratorios y de los derechos de las mujeres. En el caso de Brasil, Marcelo Ridenti (2000) ha mostrado cómo, más allá de las miradas homogeneizadoras del nacionalismo de tiempos de Getulio Vargas, en los años sesenta hubo toda una búsqueda de amplios sectores de izquierda que también construyeron una imagen del “pueblo” basándose en miradas “románticas” sobre los sectores rurales y campesinos. De manera que las articulaciones entre folklore, identidad nacional y tradición, observadas desde el punto de vista de la apropiación, es fundamentalmente un terreno de *disputas*.

Tres trabajos del presente dossier abordan estas disputas por la apropiación y resignificación. En el primer caso Tomás Mariani analiza en detalle dos versiones de la zamba “Grito santiagueño”, de Raúl Carnota¹³. La que el mismo Carnota grabó en un disco compartido con Suna Rocha, en 1983, y la que grabó un año antes Mercedes Sosa en su disco *Como un pájaro libre*. Se trata en este caso de un análisis que toma en detalle aspectos de la letra, musicales (giros melódicos, armonía, etc.), performáticos (interpretación instrumental y vocal) y los paratextos de las portadas. Todos estos elementos se analizan en tanto estrategias que se comprenden en el marco de un momento de inflexión y de fuerte resignificación del folklore en la Argentina. En efecto, Carnota pertenecía a una generación de jóvenes músicos que Mercedes Sosa, al retornar a la Argentina después del exilio, contribuiría a legitimar. El análisis propuesto por Mariani

revela una serie de apropiaciones que abrevan en tradiciones distintas del folklore para construir una posición de enunciación nueva en el marco de profundas transformaciones que implicaba la apertura democrática.

En el segundo caso, Natalia Díaz aborda esta disputa entre tradiciones diferentes y sus modos de apropiación, centrándose en la danza¹⁴. Díaz parte de la consideración de las danzas tradicionales como un vehículo que se ha mostrado eficiente para dar cuerpo a las ideas de nación. Esta perspectiva es sumamente interesante porque hace ver cómo los discursos identitarios *se hacen cuerpo*, mediante la danza, en la medida en que los “sujetos nacionales” que bailan, actualizan, en su práctica, imaginarios y repertorios afectivos específicos. El artículo es resultado de un trabajo de investigación de tipo etnográfico realizado en espacios de enseñanza de las danzas folklóricas. Y lo que la autora observa en esos espacios de transmisión, es que, lejos de ser una unidad monolítica y homogénea, es más bien un campo de disputas entre corrientes diferentes que se vinculan de modos distintos con las tradiciones y que proponen usos del cuerpo, de las vestimentas, de la música e incluso de los roles de género, que varían considerablemente. De tal modo identifica dos corrientes que construyen tradiciones selectivas (Williams, 1980) en disputa: una perspectiva “académica-tradicional” que elabora una estética de la blanquitud, sostenida en un ideal de liviandad, que erradica los componentes negros y originarios de las raíces del repertorio de bailes nacionales; y una perspectiva “expresivo-vivencial” que no intenta conservar una particular idea de tradición reflejada en la constitución de un panteón de danzas sociales, sino que permite emerger otras narrativas identitarias que los usos de las personas producen en la interpretación de las danzas que ya no son definidas como folklóricas sino como populares.

En el tercero Tânia Da Costa García presenta un caso quizás más extremo de tensión entre apropiaciones y resignificaciones opuestas y simultáneas del mismo acervo popular tradicional¹⁵. En este caso analiza una serie de manifestaciones callejeras ocurridas entre 2015 y 2016 en la ciudad de São Paulo, con ocasión del proceso de *impeachment* iniciado contra la entonces presidenta Dilma Rousseff. La cuestión es que los grupos movilizados, tanto a favor de la destitución (a la derecha en el espectro político) como en contra de ella (a la izquierda en dicho espectro) se apropiaron de una profusión de signos pertenecientes a la fiesta popular tradicional del carnaval, resignificándolos desde las diversas posiciones políticas. Por un lado, reclamando el monopolio del discurso anticorrupción y la moralización política, se ubicaron grupos de derecha y centroderecha alineados con el neoliberalismo, así como con la extrema derecha, abogando incluso por la intervención militar en la lucha contra las políticas del gobierno de la presidenta Dilma Rousseff y del Partido de los Trabajadores. Por otro lado, los diversos grupos ubicados más a la izquierda, se opusieron a la destitución, defendiendo los logros sociales de la última década, como la expansión de vacantes en la universidad pública, las políticas culturales de diferentes campos del arte, especialmente la cultura popular, los avances en el campo de los derechos civiles de las minorías, como los homosexuales, los negros y las mujeres, y los derechos laborales para sectores hasta entonces excluidos de la legislación laboral nacional. Lo interesante es observar que la resignificación de los elementos carnalescos por parte de ambos grupos implica una construcción identitaria nacional de rasgos completamente diferentes.

Por último, tres trabajos de este dossier abordan un aspecto distinto de estas disputas por la apropiación que atraviesa la constitución de narrativas identitarias nacionales. Ese aspecto tiene que ver con una compleja dinámica de relaciones que se da en la Argentina

entre el desarrollo nacional del campo del folklore y una serie de escenas locales con sus propias especificidades. Si bien desde sus tiempos fundacionales, y bajo el influjo del primer nacionalismo cultural, el campo del folklore se presentó como el lugar de confluencia de toda la “provincianía”, lo cierto es que los principales centros de grabación, difusión y consagración, nunca estuvieron en las provincias. Eso, por supuesto, está vinculado a la estructura centralista de todo el aparato productivo nacional, incluyendo el sistema de medios. De manera que la tensión entre lo “nacional” y lo “local” es también constitutiva de esa narrativa identitaria ligada al folklore que se revela tan llena de fisuras.

En el primero de ellos Marilia Portela Barbosa estudia, también desde una perspectiva etnográfica, el Patio del Indio Froilán¹⁶. Dicho lugar es un patio familiar y espacio cultural en la ciudad de Santiago del Estero abierto al público los domingos, que ofrece comidas regionales, bebidas, artesanías y espectáculos musicales. Según Portela Barbosa, en ese espacio, bailar danzas folklóricas es un modo de estar privilegiado, porque, junto a las canciones que suenan y lo que se dice en el escenario, contribuye a la construcción de imágenes del Patio relacionadas con la provincia y la nación. En el análisis que propone esta investigadora se muestran las relaciones entre los modos de bailar que se habilitan y se enseñan en el patio y ciertas ideas de la identidad santiagueña que también implican un mundo de inclusiones y de exclusiones, un sistema de diferenciación con otros espacios, y, al mismo tiempo, una estrategia orientada al turismo.

En el segundo trabajo, Yolana Fabiola Orquera analiza desde la perspectiva de la microhistoria, el desarrollo de “Casa Managua”, un bar cultural que se convirtió en lugar de referencia del circuito alternativo de la ciudad de Tucumán y que entre 2009 y 2017 contó con una sala destinada a la realización de recitales de folklore en vivo¹⁷. Orquera retoma las ideas de García Canclini según las cuales una de las claves de que el arte se esté convirtiendo en laboratorio intelectual de las ciencias sociales y las acciones de resistencia, es su experiencia para elaborar pactos con las memorias, las utopías y la ficción. En sus términos, el caso aquí analizado muestra una forma posible de elaborar ese pacto. La idea fuerte es que un espacio cultural de este tipo puede pensarse como como forma de resistencia cultural ante la transnacionalización que, según decía Jesús Martín-Barbero (1986, p. 204), genera “la no contemporaneidad entre los productos culturales que se consumen y el ‘lugar’, el espacio social y cultural desde el que esos productos son consumidos”. Esto agrega una dimensión diferente a las tensiones que habitan la articulación entre folklore, identidad nacional y tradiciones que venimos analizando. No se trata sólo de la tensión entre lo nacional y lo provincial, sino también entre la recuperación de tradiciones consideradas “propias” como resistencia a la globalización cultural del capitalismo tardío. Principalmente porque, como dice Orquera, “tales formas de resistencia locales se extienden en todo el territorio nacional, haciendo necesario tener presentes las relaciones culturales inter-provinciales”. Así pues, desde la micro historia local, se puede introducir en el debate mayor complejidad en la medida en que a las tensiones entre lo local/nacional, las diferentes maneras de relacionarse con la tradición, las diversas apropiaciones del nacionalismo con los mecanismos de inclusión y exclusión que supone, hay que agregar la persistente situación de colonialidad (Quijano, 2007) de nuestros países. Por último Ana Gabriela Abán analiza la manera en la que un tradicional mito folklórico de la región del NOA en la Argentina, es retomado y resignificado por una miniserie de TV producida en la provincia de Salta en 2011¹⁸. Se trata del mito de “El Familiar”, un emergente del folclore rural del Noroeste Argentino que nace con la industria azucarera. A

partir del análisis de la trama argumental de la serie *El aparecido*, de Mariano Rosa, se postula la resignificación y andinización del mito ya que se produce una inversión de su base cristiana, a la luz de una evaluación crítica de las estructuras coloniales de poder en el NOA y su supervivencia en el marco del Estado-Nación moderno. El trabajo de Abán muestra también esa intersección entre formas locales y globales, puesto que la serie está desarrollada a partir del estilo cinematográfico del Western Spaghetti, aunque al mismo tiempo retoma tramas argumentales y formas musicales específicamente locales. Del mismo modo, Abán señala las tensiones entre lo local y lo nacional, centrándose en las condiciones de producción, es decir en las políticas comunicacionales nacionales que en esos años hicieron posibles producciones de este tipo en las diferentes provincias argentinas.

4. Coda. Como se puede apreciar en el recorrido planteado en esta introducción, las articulaciones entre folklore, política y nación abren un campo de reflexión sumamente complejo, atravesado por tensiones y contradicciones. Hay una buena cantidad de trabajos académicos que han contribuido al análisis crítico del proceso de construcción de las identidades nacionales bajo la influencia del nacionalismo con su fuerte carácter homogeneizador. En los trabajos que forman este dossier esa bibliografía está permanentemente presente. Pero también se puede ver en los trabajos cómo las heterogeneidades han persistido y se han resignificado a lo largo del tiempo, generando nuevas articulaciones. Así pues, identidades negadas en las construcciones de principios del siglo XX, reaparecen en la actualidad en diversas articulaciones: los pueblos originarios, la herencia afro, el movimiento de mujeres, los distintos movimientos sociales, las minorías sexuales, los nuevos migrantes, etc. Es decir, todo aquello que aparece en las “canciones nuevas” que anunciaba Duratierra en su presentación en Cosquín. Sin embargo no quería finalizar esta introducción sin retomar dos preguntas que de algún modo rondan por los diferentes trabajos. La primera tiene que ver con la capacidad de interpelación que las músicas y danzas folklóricas, vinculadas a identidades narrativas “nacionales” siguen teniendo para vastos sectores populares, incluyendo a las nuevas generaciones. Si en las peñas de Córdoba, en los patios santiagueños o en espacios culturales de diferentes ciudades se sigue cantando y bailando folklore en clave identitaria e incluso de resistencia; si las entradas folklóricas de la Fiesta del Gran Poder en La Paz o de la Virgen de Urucupiña en la barriada popular de Villa Libertador en Córdoba siguen convocando a multitudes; si en las manifestaciones políticas de Brasil, con sus diferencias ideológicas se sigue apelando a elementos carnalescos y a las camisetas y banderas brasileñas; si todo esto ocurre, es difícil pensar que sólo se trate del resultado de manipulaciones estatales y mediáticas. Tal vez sea necesario considerar que para muchos sectores la apelación a la identidad nacional, o mejor dicho, la disputa por la identidad nacional sigue teniendo un fuerte valor político porque la idea misma de nación sigue conteniendo una potencia emancipatoria. Y eso sin ninguna duda está vinculado a la persistencia de la situación de colonialidad. Tal como se viene planteando desde los estudios subalternos y los estudios decoloniales, esto hace de la cuestión nacional en América Latina un asunto diferente a lo que ocurre en los países centrales. De ahí que para muchos jóvenes artistas, como es el caso de Duratierra, apropiarse de algún modo de lo “folk” sigue siendo una alternativa para expresar la pertenencia a un lugar, a un tiempo y a una identidad colectiva, aunque tal identidad sea objeto de fuertes disputas. El desafío, claro está consiste en construir relatos ampliamente inclusivos, a diferencia de los nacionalismos oligárquicos de principios del

siglo XX. Muchos de los fenómenos estudiados por los investigadores e investigadoras que participan en este dossier, muestran una clara luz de esperanza en ese sentido.

Bibliografía:

Aharonián, Coriún (2007) *Músicas populares de Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República.

Castoriadis, Cornelius (1993) *La Institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.

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 (1935-1955)”, en Orquera, Fabiola (Editora) *Ese ardiente jardín de la república. Formación y desarticulación de un “campo cultural: Tucumán 1880-1975*. Córdoba: Alción Editora.

Díaz, Claudio (2009) *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recovecos.

----- (2018) “El Festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas”, en Dupey, Ana María (Comp.) *Cosechando todas las voces. Folklore, identidades y Territorios*. Choele Choel, Río Negro. Editado con el apoyo de la UBA. Archivo Digital: descarga ISBN 978-987-42-8110-4

Dos Santos Menezes, Andreia (2017) *Pandeiros e bandoneones. Vozes disciplinadoras e marginais no samba e o tango*. São Paulo: Editora UNIFESP.

Foucault, Michel (2002) 2002. *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

García Canclini, Néstor (2001) *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.

González, Juan Pablo (2001) “Musicología popular en América latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos” en *Revista musical chilena*. ISSN 0716-2790. Vol. 55, n° 195, p.38-64. Santiago de Chile, enero de 2001.

----- (2013) *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

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 (Comp.) (2013) *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*. Villa María: EDUVIM

Martín Barbero, Jesús (1986) “Transnacionalización tecnológica y resistencia cultural”. En *Análisis* 10-11.

Madoery, Diego (2017) “Estudios sobre el folklore musical argentino”, en *Revista Argentina de Musicología*, n° 17.

Mendivil, Julio (2016) *En contra de la música. Herramientas para comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet musical.

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

Quijano, Aníbal (2007) “Colonialidad del poder y clasificación social”. En Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (Ed.) *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del hombre editores; Universidad Javeriana; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos.

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

Ridenti, Marcelo (2000) *Em busca do povo Brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro- São Paulo: Editora Record.

Sánchez Patzy, Mauricio (2017) *La ópera chola. Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social*. La Paz: Plural ediciones.

Vila, Pablo (1996) “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para pensar sus relaciones” en *Trans. Revista transcultural de música*, nº 2, ISSN 1697-0101 (online)

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

Notas

¹ El Festival de Cosquín se inició en 1961 y es el evento dedicado a la música folklórica más importante de la Argentina, y también uno de los más importantes en América Latina

² El show de Duratierra en Cosquín 2018 fue registrado y puede verse en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=ID_q-CzpCek

³ Estas hibridaciones no son una novedad absoluta. En realidad, ya desde los sesenta hubo intentos innovadores e hibridaciones de diferentes tipos. Las hibridaciones con el rock, sin embargo, se hicieron más notorias desde mediados de los ochenta, y se expandieron hacia fines del siglo XX.

⁴ El tema pertenece al tercer disco de la banda, *Cría*, editado en 2017. Fue compuesto por el guitarrista, Juan Saraco.

⁵ *Canciones con fundamento* fue el nombre del segundo disco de Mercedes Sosa, editado en 1965. El texto de la contratapa, escrito por Armando Tejada Gómez, remite a esa idea yupanquiiana del cantar con fundamento que había desarrollado dos años antes en el Manifiesto del Movimiento Nuevo Cancionero.

⁶ La idea aparece en la Cuarta Declaración de la Selva Lacandona, del EZLN, publicada en 1996: “Por luchar nos matarán, pero así nos haremos un mundo donde nos quepamos todos y todos nos vivamos sin muerte en la palabra”. Con posterioridad ha circulado en numerosas canciones, tanto del campo del rock como del folklore, muchas de las cuales reproducen fragmentos del texto en la voz del Subcomandante Marcos, que llegó a ser un ícono entre fines del siglo XX y principios del XXI.

⁷ En los siguientes apartados abordaré el sentido teórico que le doy a esa expresión.

⁸ Historia, producción y continuidad de la Sociedad de Folklore Chileno (1909-2008)

⁹ De vinculaciones y desvinculaciones. Discusiones en torno al folklore, el nacionalismo y la identidad en el último cuarto de siglo xx.

¹⁰ Folkloristas y Folklorólogos: las estrategias de inclusión y exclusión en el discurso de la revista Folklore (1961-1981).

¹¹ ¿Nombrar la tradición... o el futuro? Folk-lore, posfolklore, folk-link: dudas, comentarios y propuestas.

¹² Políticas de la identidad, lógicas de la diversidad y folklore.

¹³ Folklore y transición (1982-1984): estrategias en torno a la canción Grito santiagueño de Raúl Carnota

¹⁴ Danzando la Nación: unidad, tensiones y fisuras en la configuración del ser nacional.

¹⁵ A estética carnavalesca e o impeachment de Dilma Rousseff nas manifestações de rua da cidade de são paulo (2015-2016)

¹⁶ *Esto es Santiago del Estero*: imágenes de la Nación y la Provincia en el Patio del Indio Froilán

¹⁷ “Un cobijo para el arte”: Lo local como resistencia en Casa Managua, Tucumán (2007-2017)

¹⁸ Inscripción del mito “El familiar” en la serie televisiva *El Aparecido*, de Mariano Rosa.