

El doble proyecto de la revista *Folklore* en sus inicios (1961-1965)

María Julia Carrazana

Universidad Nacional de Quilmes

<https://orcid.org/0009-0001-4822-6821>

mjuliacarrazana@gmail.com

Resumen

La década de los sesenta en Argentina fue marcada por el denominado *boom* del folklore. Este fenómeno de gran relevancia que impulsó la masiva comercialización de las músicas populares de raíz folklórica no podía haber sido posible sin el apoyo de las industrias culturales y por sobre todo del mercado editorial. En este sentido, la revista *Folklore* creada en 1961 se constituyó como la referencia predilecta donde los artistas mostraban sus novedades, y se realizaban las coberturas de los distintos festivales y peñas del país. Dicha novedad editorial fue acompañada por el público lector que demandaba la generación de nuevo contenido tanto informativo como formativo. Este hecho fue el puntapié principal para que la dirección editorial genere la sección *Conciencia Folklórica* y diseñe la difusión de contenido erudito a través de cada número. En esta oportunidad, el análisis de dicha sección se enfocará en advertir las intencionalidades que la dirección editorial tuvo a la hora de publicar la revista, debido a que sostenemos que existió un doble proyecto, es decir, una retroalimentación constante entre el agente económico que financiaba la revista y los intelectuales del momento, que buscaban legitimar y consolidar determinadas líneas teóricas sin perder el foco del beneficio económico que podían obtener de esta situación.

Palabras clave: revista, *boom* del folklore, masas



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

The double project of *Folklore* magazine in its beginnings (1961-1965)

Abstract

The 1960s in Argentina were marked by the so-called folklore *boom*, a phenomenon of great relevance that promoted the massive commercialisation of popular music with folkloric roots. This process would not have been possible without the support of the cultural industries, especially the publishing market. In this context, the magazine *Folklore*, founded in 1961, became the main dissemination space for artists, festivals and peñas all over the country. The appearance of this magazine responded to a demand from the reading public, which was looking for both informative and educational content. This need was the driving force that led the editorial management to create the *Conciencia Folklórica* section, aimed at disseminating scholarly contents in each issue. This paper analyses this section with the aim of identifying the intentions of the editorial management at the time of publishing the magazine. We argue that there was a double project: a constant feedback between the economic interests of the financier and the proposals of the intellectuals, who sought to consolidate certain theoretical lines without losing sight of the economic benefits derived from this alliance.

Keywords: magazine, folklore boom, masses.

Contextualización del problema

La creación de la revista *Folklore* se inscribe en un contexto particular; los años comprendidos entre 1960 y 1970 son considerados como el *boom* del folklore,^{1 2 3} en los que se destaca el escenario propicio que brindó Buenos Aires para que este fenómeno alcanzara los niveles de popularidad, difusión y consumo como no había ocurrido antes.^{4 5 6} Esta etapa caracterizada por un notorio crecimiento del consumo de la música popular de raíz folklórica⁷ fue acompañada por la proliferación de nuevos festivales y peñas, favorecido por la radio, el desarrollo de la industria discográfica y

1 Oscar Chamosa, *Breve historia del folklore argentino. 1920-1970: identidad, política y nación* (Buenos Aires: Edhasa, 2012).

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

3 Alicia Martin, "Introducción", *Folclore en las grandes ciudades, Arte popular, identidad y cultura*, comp. Alicia Martin (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005), 9.

4 Nilda Castelluccio, *El auge del "folklore musical" en la ciudad de Buenos Aires (1960-1965)* (Buenos Aires: La Bicicleta Ediciones, 2015).

5 Juliana Guerrero, "¡Aquí... Buenos Aires! La emergencia de la "música de proyección folclórica" argentina (1965-1976)", *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales*, ed. Heloísa Valente, Actas del XI Congreso de la IASPM-AL (Sao Paulo: Letra e Voz, 2014).

6 Ángel Tuninetti, "Configuración del espacio folklórico argentino en las Selecciones Folklóricas Codex (1965-67)", *Revista General de Información y Documentación*, 22 (2012): 249.

7 Debemos destacar que para este trabajo elegimos escribir *folklore* con k, respetando la etimología de la palabra.

posteriormente la televisión, medios que visibilizaron y difundieron la música y las danzas folklóricas. Emilio Portorrico señala que este *boom* estuvo fuertemente relacionado con la industria de la comunicación que convirtió al folklore en un negocio sostenido durante casi una década.⁸ El auge del folklore —en todas sus dimensiones— fue resultado de una larga trayectoria; autores como Claudio Díaz,⁹ Ariel Gravano,¹⁰ Emilio Portorrico¹¹ y Pablo Vila,¹² resaltan que el contexto social, económico, político y la articulación que se produjo con la industria cultural a partir de la década de 1940, no solo preparó la escena para que este fenómeno se constituyera como tal, sino que también generó un público con las condiciones económicas necesarias para consumir a comienzos de los sesenta.

Tal como señala Ariel Gravano, las modificaciones en las configuraciones urbanas que se produjeron a partir de los años cuarenta, vinculadas con el incremento de las migraciones internas que se asentaron principalmente en el Gran Buenos Aires, trajeron aparejadas transformaciones en las “costumbres, hábitos y, por consiguiente, en las expresiones musicales”.¹³ La incorporación al mercado del entretenimiento de sectores rurales criollos promovieron igualmente nuevos espacios de circulación y consumo;¹⁴ estos fueron precedidos por políticas impulsadas en el ámbito escolar durante el gobierno peronista, que acercaron el folklore a una generación de niños,¹⁵ convirtiéndolos en los futuros consumidores de este género musical y artístico, dos décadas después. En este contexto las políticas culturales crecieron, la democratización de la cultura tenía como propósito acercar los sectores de la clase media a eventos culturales a los que se consideraba de elite (como fue la música y el ballet clásico). Además, se introdujeron piezas folklóricas en las programaciones de los teatros oficiales que buscaban reivindicar lo autóctono y nacional.^{16 17}

8 Emilio Portorrico, *Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folklórica* (Buenos Aires: el autor, 2015), 58.

9 Claudio Díaz, *Variaciones sobre el Ser Nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino* (Córdoba: Ediciones Recoveco, 2009).

10 Gravano, *El silencio y la porfía*, 87.

11 Portorrico, *Eso que llamamos folklore*, 58.

12 Pablo Vila, “Música popular y el auge del folklore en la década de los ‘60”, *CREAR en la cultura nacional II*, 10 (1982): 27.

13 El autor destaca que para 1950 el crecimiento poblacional de Buenos Aires y el conurbano representaba el 50% de la población total del país (Gravano, *El silencio y la porfía*, 87).

14 Guerrero, “¡Aquí... Buenos Aires!”, 468.

15 Chamosa, *Breve historia del folklore argentino*, 146.

16 Eugenia Cadús, *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de elite y culturas* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2020).

17 Vila, “Música popular y el auge del folklore”, 27.

Debemos tener en cuenta que el auge folklórico, cuyo principal protagonista fue la clase media urbana,¹⁸ se desarrolló en un contexto donde convivían simultáneamente el declive del tango, el surgimiento de lo que se llamó *la nueva ola* —el Club del Clan era su máximo exponente— y, posteriormente el rock.¹⁹ La aparición de estos géneros musicales sumado a las transformaciones sociales que se vivieron —vestimenta, pautas de sexualidad, etc.—, produjeron modificaciones estéticas que se reflejaron en “la libertad con la que los músicos modificaban, principalmente, las formas de los géneros populares”.²⁰ Esta renovación en la composición musical se expresó, por ejemplo, en la fusión con otros géneros como el jazz, incluso en la incorporación de nuevos instrumentos tales como el órgano *Hammond*, entre otros. Por otro lado, se vieron cambios escénicos, relacionados al lugar que la música ocupó en el cine, la televisión y los festivales.²¹ En este aspecto, Emilio Portorrico²² menciona que el Festival de Cosquín introdujo una nueva modalidad de presentación de la música de raíz folklórica;²³ así, estas transformaciones atrajeron el interés de un público mucho más amplio. A su vez, Claudio Díaz señala la existencia de un circuito integrado por diversos actores como fueron las empresas discográficas, los organizadores de los festivales, las peñas, los artistas, entre otros factores,²⁴ en él se gestaban y operaban ciertos criterios de valoración de las prácticas folklóricas y a partir del cual se favorecía o no la consagración de los artistas.

Este auge no solo tuvo que ver con el incremento de la programación radial y televisiva o el gran número de discos vendidos, sino también con todo lo que se vinculó de manera directa o indirecta a lo folklórico. Tal fue el caso de la guitarra criolla que en la década de los sesenta llegó a agotarse en las casas de venta de instrumentos y se debió importar desde Brasil para satisfacer la gran demanda.^{25 26} Es importante destacar que los cantores y las cantoras populares, además, debían viajar a Buenos Aires para grabar sus canciones e incluso para lograr una

18 *Ibid*, 26.

19 Castelluccio, “El auge del “folklore musical”, 27.

20 Guerrero, “¡Aquí...Buenos Aires!”, 468.

21 *Ibid*, 468.

22 Portorrico, *Eso que llamamos folklore*, 78.

23 Cabe mencionar que a partir de 1961 comenzó a realizarse el Festival de Folklore de Cosquín, el cual continúa llevándose a cabo, siendo el festival nacional más importante por su convocatoria, asistencia y representatividad. Durante muchas décadas este festival fue conducido por Julio Marbiz, director de la primera etapa de la revista *Folklore*.

24 Díaz, *Variaciones sobre el Ser Nacional*, 79.

25 Castelluccio, *El auge del “folklore musical”, 159.*

26 Portorrico, *Eso que llamamos folklore*, 62.

trascendencia a nivel nacional, ya que los principales sellos discográficos —como Odeón, RCA Víctor, Columbia, Philips y TK-Discos— se concentraban en dicha provincia. La *fabricación de música de raíz folklórica*, como denomina Portorrico a esta actividad,²⁷ se vio intensificada; y, por tanto, también su difusión, en la que jugaron un rol clave los medios gráficos que contribuyeron a generar un camino de consagración de muchos artistas.²⁸

Por otra parte, distintos estudios han registrado un cambio de actitud del habitante de Buenos Aires respecto al folklore.^{29 30} Esta apropiación simbólica se reflejó en las múltiples instituciones tanto privadas como públicas que surgieron en este periodo y de la profusión de actividades (peñas, festivales, congresos, etc.) vinculadas a la difusión del folklore recreativo.³¹ En este contexto, se desarrolló un debate en torno a las definiciones del concepto *folklore*, en donde se cruzaron distintos intelectuales que buscaron conceptualizar las distintas dimensiones y significados de esta palabra. En Argentina, particularmente, la denominación de folklore se atribuye tanto a las manifestaciones consideradas dentro de la disciplina académica (la Ciencia del Folklore), como a las proyecciones folklóricas que toman y recrean elementos del folklore.³² En medio de esta controversia, eruditos tales como Vega, Cortazar o Jacovella, entre otros, concentraron su atención en conceptualizar correctamente ambas manifestaciones (la Ciencia del Folklore y las proyecciones folklóricas), en especial a raíz del auge musical que se da a partir de 1960. Para ellos existía una diferencia clara entre los folkloristas —vinculados al ámbito artístico y encargados de cultivar las proyecciones folklóricas— y los folklorólogos —estudiosos de la disciplina académica—. De hecho, denominaron de manera distinta las expresiones folklóricas producidas en ámbitos urbanos y destinadas a un público en general: Carlos Vega optó por llamarlas movimiento tradicionalista, Augusto R. Cortazar las denominó proyecciones folklóricas y Carlos Jacovella, nativismo. A pesar de sus esfuerzos por la correcta clasificación de estos nuevos fenómenos, no consiguieron que músicos, cultores y seguidores dejaran de llamar *folklore* tanto a las manifestaciones que conforman el campo de estudio de la Ciencia del Folklore como a las músicas populares de raíz folklórica que pertenecen a las denominadas proyecciones folklóricas.³³

27 *Ibid.*, 59.

28 Díaz, *Variaciones sobre el Ser Nacional*, 79.

29 Castelluccio, *El auge del "folklore musical"*, 31.

30 Ángel Tuninetti, "Configuración del espacio folklórico argentino en las Selecciones Folklóricas Codex (1965-67)", *Revista General de Información y Documentación* 22 (2012): 249.

31 Castelluccio, *El auge del "folklore musical"*, 31-32.

32 Gravano, *El silencio y la porfía*, 17.

El notable crecimiento del consumo de las prácticas folklóricas —en todas sus dimensiones—, no fue acompañado por el incremento de las investigaciones académicas y eruditas.³⁴ Como contrapartida, la época de oro de los estudios académicos folklóricos comenzó a declinar, reflejándose en la integración de la Licenciatura en Folklore con la carrera de Antropología en la UBA (1959), y en la posterior conversión del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas en el Instituto Nacional de Antropología (1964). La especificidad del folklore en el ámbito académico se integró progresivamente en el seno de problemáticas antropológicas más amplias. Para Martha Blache,³⁵ este ocaso —ubicado a partir de 1960— se lo puede asociar a diversos factores. Por un lado, la coyuntura económica y política del momento: la crisis que se vivía provocó el desfinanciamiento de las instituciones estatales. Debido al recorte económico, las áreas culturales no fueron prioritarias para el desarrollo de investigaciones científicas, afectando principalmente a los estudios folklóricos. Esto trajo como consecuencias complementarias, según marca Martha Blache, las escasas publicaciones ya fueran de aspectos teóricos, metodológico o empíricos; la casi inexistencia de jornadas, simposios y congresos acarreó un desconocimiento de las investigaciones que se llevaban a cabo en todo el país. A partir de la década de los sesenta se produce el estancamiento de la disciplina, debido a la falta de apoyo institucional y al cambio en las políticas estatales en relación con el proyecto de construcción de la identidad nacional.³⁶ Este contexto, sumado a la muerte

33 Juliana Guerrero, "Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la 'música de proyección folclórica' argentina", *Runa* 35, nro. 2, (2014): 58.

34 Martha Blache, "Reseña de los estudios folklóricos en la Argentina", *Folklore Americano* 41-42 (1986): 38.

35 Blache, en "Reseña de los estudios folklóricos", 35-38, propone una periodización de los estudios folklóricos en Argentina. A través de las distintas etapas busca dar cuenta de la evolución de los mismos. Sitúa el primero de los periodos entre 1888 y 1942, que está caracterizado por las recopilaciones realizadas por investigadores como Lafone Quevedo, Ambrosetti, entre otros. Una segunda etapa comprendida entre los años 1943 y 1959, queda marcada por la fundación del Instituto Nacional de la Tradición (1943), el Instituto de Musicología (1944) y la efímera Licenciatura en Folklore (1955) en la Universidad de Buenos Aires. Y el tercer período corresponde a la etapa de crisis.

36 Si bien mencionamos a la década de los sesenta como punto de inflexión, Oscar Chamosa (2012) señala que una vez establecida la Revolución Libertadora y derrocado el gobierno peronista se discontinuó el financiamiento para los proyectos folklóricos, debido a que la cultura rural criolla que promovía el gobierno de Juan Domingo Perón se contraponía con el modernismo elitista cosmopolita que proponía el nuevo gobierno. En este sentido, señala el autor que no hubo un proyecto que buscara eliminar el folklore, simplemente con la caída del anterior gobierno se eliminaron todas las políticas que fomentaban el calendario de celebraciones en el territorio nacional. Por el contrario, la Revolución Libertadora buscaba difundir una cultura nacional con una perspectiva hispanista conservadora del folklore, donde el acento estuvo puesto en el rescate de la documentación histórica escrita por las elites y no en las prácticas que den cuenta de estrechas relaciones con los sectores rurales subalternos.

prematura de Carlos Vega (1898-1966),³⁷ Augusto R. Cortazar (1910-1974)³⁸ y Susana Chertudi (1925-1977),³⁹ dejó sin referentes a la investigación folklórica, que mostraba ciertas limitaciones debido a la falta de familiarización con el idioma inglés, lo que impedía las lecturas de las perspectivas que se trabajaban en Europa y Norteamérica. Por otro lado, Blache también menciona que el incipiente estancamiento de la disciplina surge como consecuencia de su enseñanza en el nivel universitario. Diversos investigadores con formación académica comienzan a cuestionar algunas concepciones folklóricas categóricas, como las estructuras de los valores y comportamientos folklóricos, lo que orientó una revisión crítica de esta ciencia.⁴⁰

En su estudio, Crespo y Ondalj⁴¹ señalan que el programa de consolidación académica del folklore del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas contemplaba producir material de difusión que acercara los aportes recientes de la disciplina a sectores más vastos de la sociedad. Empero, la institución mantuvo su perfil académico, editando los *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas* en 1960.⁴² Las autoras reconocen que existió una cierta preocupación institucional por generar otros ámbitos de encuentro e intercambio en otros espacios que no fueran del mundo académico; sin embargo, en sucesivas ediciones de dicha publicación continuaron prevaleciendo notas acerca de la definición del objeto de

37 Carlos Vega (1898-1966) musicólogo argentino nacido en Cañuelas. Fue fundador y director del Instituto Nacional de Musicología que lleva su nombre. Se lo considera también el padre de la musicología en América Latina (Fuente: <https://www.argentina.gob.ar/noticias/carlos-vega-el-padre-de-la-musicologia>. Último acceso: 24/5/2025).

38 Nacido en la ciudad de Salta el 17 de junio de 1910. Estudió bibliotecología en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, aunque también se recibió de abogado, profesión que jamás ejerció. Fue en la Biblioteca del Museo Etnográfico de la Facultad donde descubrió su profesión como folclorólogo de la mano de Francisco de Aparicio quien lo guió en sus primeras lecturas (Fuente: <http://hum.unsa.edu.ar/institutocortazar/index.php/semblanza-cortazar>. Último acceso: 9/11/2020).

39 Nacida en Buenos Aires el 3 de noviembre de 1925. Egresó en la primera promoción de la Escuela Nacional de Danzas, en 1951. En la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires se graduó como Profesora de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Letras (1960) y Licenciada en Ciencias Antropológicas (1968). Trabajó junto a Juan Alfonso Carrizo en la narrativa folklórica latinoamericana en el Instituto Nacional de la Tradición, que luego se convertiría en el Instituto Nacional de Antropología (Fuente: *Boletín de Historia de la Ciencia FEPAL* 35, nro. 70 (2), (2016): 17-22).

40 Blache, "Reseña de los estudios folklóricos", 38.

41 Carolina Crespo y Margarita Ondalj, "Patrimonio y folklore en la política cultural en Argentina (1943-1964)", *AVÁ* 21(2012): 141.

42 El Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas llegó a publicar tres volúmenes de los *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, ya que en 1964 el mismo se convirtió en el Instituto Nacional de Antropología -actualmente el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano-. Más allá de los cambios de la denominación de la institución, la publicación de los *Cuadernos* continúa hasta la fecha.

estudio del área, la construcción de la historia del “folklore argentino”, las bio-bibliografías y los homenajes a los estudiosos del folklore, que acentuaban el perfil académico de la publicación. Otra de las publicaciones que buscaba conjugar la producción erudita en un material gráfico de público masivo⁴³ fue *Selecciones Folkloricas Códex*.⁴⁴ Bajo la dirección de Augusto R. Cortazar, esta colección se editó entre los años 1965 y 1966, plazo donde la revista operó como un difusor de material folklórico por fuera de los límites académicos y se autoproclamó como un intérprete del interés general que se acrecentó como consecuencia del auge folklórico.⁴⁵

Estas tres propuestas, contemporáneas entre sí, tuvieron como dirección editorial a grandes personalidades reconocidas por su amplia trayectoria (*Cuadernos* a Julián Cáceres Freyre; *Selecciones Folkloricas Codex* a Augusto R. Cortazar y *Folklore* a Julio Marbiz) quienes no dudaron en sumar la colaboración sostenida de numerosos colegas, con el fin de generar un contenido que pueda articular el ámbito académico y lo popular.

Breve recorrido histórico y consolidación de la revista

La revista *Folklore* irrumpió en el mercado editorial en la década de los sesenta y se convirtió prontamente, en una de las más destacadas y visibles a nivel nacional. A lo largo de veinte años y con un total de trescientos dieciséis números llegó a tener una tirada estimada de noventa y cinco mil ejemplares en su época de máximo esplendor, la cual disminuyó progresivamente conforme pasaron los años.^{46 47} Durante este período la revista tuvo varias direcciones editoriales que plasmaron su impronta en el contenido de cada número, convirtiéndola en una instancia de legitimación para los artistas populares y en un eslabón importante en “la cadena de mecanismos de la industria cultural”.⁴⁸

43 Vale la pena destacar que existieron diversos proyectos editoriales desarrollados durante la década de los cincuenta y principios de los sesenta. Algunas de estas revistas antecesoras fueron: “*Cantando*” (1940), “*Danzas Nativas*” (1956-1958), “*Sucesos Folkloricos*” (1959) y “*Correo de peñas*” (1961), que se caracterizaron por su contenido relacionado con actividades artísticas y culturales, difusión del cancionero popular del momento, etc., brindando una lectura más popular y menos académica.

44 Ángel Tuninetti (2012) realizó una valiosa investigación denominada “Configuración del espacio argentino en *Selecciones Folkloricas Codex* (1965-66)”, *Revista General de Información y Documentación* 22 (2012), 247-265.

45 Tuninetti, “Configuración del espacio argentino”, 248.

46 Milagros Cavallo, “La revista *Folklore*: boom folklórico, nacionalismo y dictadura (1961-1981)”. (Tesis de grado, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 2013).

47 Julia Parodi, “Folkloristas y Folklorólogos: las estrategias de inclusión y exclusión en el discurso de la revista *Folklore* (1961-1981)”, *RECIAL* vol.X, nro. 16 (2019): 73.

48 *Ibid*, 70.

El origen de la revista *Folklore* se encuentra en *Tanguera*,⁴⁹ donde se edita por primera vez *Aquí está el folklore* el 1 de julio de 1961. Este proyecto editorial estuvo a cargo de Alberto Honegger y su hijo Ricardo, quienes no dudaron en generar este “pequeño órgano de difusión” ya que se encontraban en “inmejorables condiciones” para ello.⁵⁰ El impacto de esta revista fue inmediato y en noviembre de ese mismo año se convirtió en una revista independiente que, adoptando el nombre de *Folklore* que la acompañaría a lo largo de veinte años, se transformó en uno de los principales medios gráficos que contribuyó a la difusión y construcción del denominado *boom* folklórico que marcó la década.⁵¹

Este artículo propone analizar los años comprendidos entre 1961 y 1965, un total de noventa y nueve números en los que Julio Marbiz estuvo a cargo de la dirección de redacción de *Folklore*, con el fin de dar cuenta del rol que cumplió la revista como parte de los medios gráficos que favorecieron la organización de las categorías ambiguas del sentido común, es decir, a la difusión y divulgación de determinados cánones de legitimación sobre temas asociados al folklore como disciplina.⁵² El conjunto de notas que presenta la revista va desde el interés general (novedades artísticas del momento, guías de peñas, programaciones radiales y televisivas, entre otras novedades del mundo folklórico) hasta temas de índole académica o disciplinar en las que se propone —en algunos casos— la delimitación del repertorio de danzas tradicionales, la correcta conceptualización del fenómeno folklórico, la descripción de los instrumentos musicales propios de las regiones, como así también sus músicas, entre otros. Como parte de la metodología de trabajo, en los inicios de esta investigación se realizó la sistematización de los datos a partir del relevamiento de las revistas en formato físico que se encuentran resguardadas en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BNMM). Con el correr de los años, la colección fue catalogada en el repositorio

49 En la actualidad la revista se encuentra disponible online en el repositorio del Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA). Allí se pueden consultar los números que se editaron a lo largo de veinte años. A su vez, el blog revistafolklore.com proporciona la información de las revistas reunida por temáticas que permite realizar una mejor búsqueda de información. Por otro lado, desde mayo de 2025 se puede encontrar la colección completa en formato físico en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, recientemente donado por el coleccionista Roberto Collado. Otro de los sitios donde se puede consultar las revistas en formato físico es la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”, pero que la colección se encuentra incompleta.

50 “Nosotros, los de folklore”, *Revista Folklore* nro. 126, (1966): 48. Citado en Emilio Portorricco, *Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folklórica*. (Buenos Aires: el autor, 2015), 59.

51 *Ibid.*, 59.

52 Parodi, “Folkloristas y Folklorólogos”, 73.

digital del Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA), lo que permitió un mayor acceso a la información y consulta, principalmente de aquellas revistas que no se encuentran en la BNMM.

Dentro de esta gran diversidad de contenidos, el análisis que se presenta focaliza en la sección *Conciencia Folklórica*, ya que en ella se encuentra la colaboración de eruditos y académicos, además de diversas particularidades que merecen una especial atención. Dicho apartado abarca un gran porcentaje de los números que integran el corpus seleccionado (del nro. 7 al nro. 99) y en sus comienzos representó casi un tercio de cada número publicado, cuyo porcentaje se fue reduciendo progresivamente. A pesar de ello, la colaboración de diversos intelectuales no cesó y los mismos contribuyeron a la delimitación de las correctas conceptualizaciones de los fenómenos folklóricos.

De acuerdo con lo que plantean Claudio Díaz⁵³ y Julia Parodi⁵⁴ la revista *Folklore* cumplió un rol clave en el favorecimiento de la construcción de criterios estéticos que validaron y legitimaron determinadas prácticas, incluyendo y excluyendo a los artistas del campo folklórico.⁵⁵ Los autores retoman la propuesta de análisis que plantean Ricardo Costas y Teresa Mozejko, y consideran que el discurso es una práctica social, por ende, su comprensión se encuentra estrechamente ligada a ello y a los actores que los producen, ya que detrás de ellos hay una intencionalidad que busca influir en el interlocutor.⁵⁶

Ahora bien, a partir de nuestra indagación se halla en la carta editorial escrita por Julio Marbiz para la edición nro. 7 las principales líneas de interés que este medio gráfico propuso abordar; por un lado, se destaca el rédito comercial y, por otro, la pervivencia del contenido propuesto. En palabras de la dirección:

Que no encierra otro propósito que el de informar a nuestros lectores con respecto a los esfuerzos que realizamos permanentemente –“sin prisa y sin pausa”- para no defraudar a quienes depositaron su confianza en “nuestra buena intención”. Indiscutiblemente, es ésta una empresa comercial. Pero por sobre ella, predomina en quienes la componemos el deseo ferviente de realizar una obra digna, que perdure...⁵⁷

53 Claudio Díaz, *Variaciones sobre el Ser Nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino* (Córdoba: Ediciones Recoveco, 2009).

54 Parodi, “Folkloristas y Folklorólogos”, 71.

55 Claudio Díaz establece como campo folklórico a una red de relaciones sociales que tiene un tipo particular de producción discursiva regida bajo ciertas normas. Díaz, *Variaciones sobre el Ser Nacional*, 31.

56 Parodi, “Folkloristas y Folklorólogos”, 71.

57 Julio Marbiz, “Sin prisa y sin pausa como estrellas”, *Folklore* nro. 7 (1961): 3.

Siguiendo el programa de Marbiz, para que el proyecto editorial se lleve a cabo necesitaron recurrir a los aportes de prestigiosos intelectuales y académicos cuyas trayectorias contribuyeran a la formación del lector:⁵⁸

Estamos firmemente decididos a no quedarnos en un órgano periodístico especializado, meramente informativo. Pretendemos, además, desplegar una importante labor “formativa”. Importante por la capacidad y el prestigio de aquellos que, como José Ramón Luna, Jaime Dávalos y Carlos García, colaboran desde el primer día que salimos a la calle. Importante porque a partir del número anterior, se sumó un prestigio mundial en el plano científico del folklore como Carlos Vega. Importante, pues, contaremos a partir de este número con la invalorable colaboración de Atahualpa Yupanqui –experiencia y sabiduría– y el aporte que significa las plumas consagradas e ilustradas de Leda Valladares y María Elena Walsh...⁵⁹

Curiosamente, la difusión de este material gráfico que acompañó el auge del folklore a lo largo de la década de los sesenta, coincidió con el declive de sus investigaciones en el medio académico.⁶⁰ De hecho, en especial en la sección *Conciencia Folklórica*, se observa una amplia divulgación de estudios folklóricos por parte de los colaboradores eruditos que intentaban —como señala Marbiz en su editorial— formar al público lector o, como se podría aventurar a decir, legitimar las conceptualizaciones de este fenómeno. El aumento del contenido programático, que responde a las demandas del público lector, lleva a preguntarse si esta revista actuó como un espacio que diversos intelectuales y académicos aprovecharon para mantener vigentes sus teorías y así generar un puente entre lo ‘académico’ y lo ‘popular’. Retomando los aportes de Parodi,⁶¹ la autora destaca que la revista *Folklore* se consolidó como una instancia de consagración que intentó controlar los criterios de legitimidad en la práctica de los agentes que integran el campo folklórico. Esto nos permite pensar que existió una intencionalidad en la construcción de un nexo entre lo académico y lo popular. Indicios de ello se encuentran en los dichos de Carlos Vega en la edición nro. 21 donde se explicita que los propósitos van más allá de la

58 Claudio Díaz siguiendo a Costas y Mozejko (2002) establece que las trayectorias se diferencian de las biografías, ya que las mismas muestran las posiciones que el agente ocupó en el espacio social y en los sistemas de relaciones, donde la acumulación de experiencia a lo largo del tiempo genera la reestructuración de los mismos (2009):16.

59 Marbiz, “Sin prisa y sin pausa como estrellas”, 3.

60 Martha Blache, “Reseña de los estudios folklóricos en la Argentina”, *Folklore Americano* 41-42 (1986): 38.

61 Parodi, “Folkloristas y Folklorólogos”, 77.

labor periodística, ya que se busca presentar al público “ávido de conocimientos”, “monografías científicas originales e inéditas”.⁶²

Tal como señala Dosse, las revistas son estructuras elementales de sociabilidad a través de las cuales se puede seguir la evolución y la formación de las ideas, es decir, la intención de lograr en los lectores una homogeneización alrededor de un tema que facilita la identificación y adhesión desde un orden afectivo a la línea editorial.⁶³ En este sentido, cobra relevancia atender al rol que cumplió este material gráfico en la construcción de un proyecto folklórico, más aún si el trabajo de divulgación no solo acompañó el auge del folklore a lo largo de la década de los sesenta, sino también, como mencionamos, coincidió con el declive de las investigaciones folklóricas en el medio académico.

En este punto se puede plantear el doble proyecto que movilizó la construcción de este material gráfico. El notable crecimiento del mercado del entretenimiento vinculado al campo folklórico fue aprovechado por diversos intelectuales que usaron esta revista para publicar sus estudios, lograr así un alcance masivo y poder mantener vigentes sus propuestas teóricas. Podría pensarse que existió una retroalimentación entre estos dos agentes, por un lado, el grupo editor y, por otro, los intelectuales, donde ambas partes traccionaron para lograr el éxito alcanzado, en un contexto donde crecía el desinterés por los estudios folklóricos y la pérdida de espacios académicos.

Hacia una *Conciencia Folklórica*

La sección *Conciencia Folklórica* hizo su aparición en la edición nro. 7 de *Folklore*. Bajo la dirección de Julio Marbiz la misma se extendió a lo largo de diecinueve números, si bien a partir de la edición nro. 20 el título con el que se dio a conocer la sección desapareció, no ocurrió lo mismo con el tipo de contenido erudito que se publicaba, que pasó a integrar el resto de la revista. De este modo, las publicaciones

62 La editorial escrita por Carlos Vega dice: “Nuestro compromiso con la revista FOLKLORE no es el de ofrecer síntesis de investigaciones simplificadas, abreviadas y facilitadas, ‘periodísticas’, para curiosos apresurados; tampoco es, al contrario, el de presentar en decenas de artículos, minuciosas y aburridas disquisiciones eruditas para especialistas. Nos proponemos, de acuerdo con la dirección de FOLKLORE, el término medio: una serie de capítulos, ni cortos ni largos, ni superficiales ni demasiados profundos; simplemente, lecciones para estudiosos o estudiantes ávidos de conocimientos amplios. En todo caso, estas páginas serán verdaderas monografías científicas, más bien leves que pesadas, en gran parte originales e inéditas y con muchas ilustraciones de primera mano.” (Carlos Vega, *Folklore* nro. 21 (1962): 34).

63 Francois Dosse, “El modelo del caso Dreyfus en acción entre los historiadores franceses”, en *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual* (Valencia: Universitat de Valencia, 2006), 59.

continuaron hasta el año 1965 cuando el período de Marbiz finalizó y fue sustituido por Félix Luna quien rediseñó la revista dando fin a la sección tal como se la conocía.

Número tras número la revista fue incorporando a diversos colaboradores en la sección, personalidades tales como Jaime Dávalos, Carlos Vega, Atahualpa Yupanqui, José Ramón Luna, Juan Draghi Lucero, Pedro Berruti, Félix Luna, Félix Coluccio, León Beranós, Leda Valladares, Ofelia Zuccoli Fianza, Ismael Moreno, Joaquín Negra y Ramón Ayala, todos ellos de prestigio nacional e internacional. Si bien la participación de los colaboradores no se llevó a cabo de manera proporcional ni continua, el aporte de dichas personalidades otorgó a la revista no solo credibilidad, sino lo más importante, la legitimidad del contenido brindado al lector; lo cual era sumamente relevante puesto que se buscaba —como hemos destacado anteriormente— la formación del público consumidor. En este punto es importante destacar que, a pesar de la gran diversidad del contenido, las notas mantienen un lenguaje coloquial que permite una fácil lectura, incluso de aquellas notas que son catalogadas como investigaciones científicas. Detallamos a continuación las notas publicadas para poder dimensionar su participación (Tabla nº1):

Colaborador/a	Notas escritas	Publicado en (nro)
Carlos Vega	Danzas picarescas	5 y 6
	Danzas graves vivas	7 y 8
	Canciones folklóricas argentinas	10, 12-19
	Los instrumentos musicales	20-26, 28-30, 32-34, 36-36
	Historia del movimiento tradicionalista	48-66, 68-72, 74-99
Atahualpa Yupanqui	Diversos textos	7-10, 12-14, 16
	El canto del viento	19-30, 32-46, 48-57
	Del algarrobo al cerezo	62, 64-66, 68-69
	La tierra hechizada	82-92
José Ramón Luna	Diversos poemas	1-10, 12-26, 28-30, 33-34, 36-38
Juan Draghi Lucero	Panorama Histórico-Folklórico de Cuyo	13-25
Pedro Berruti	Folklore enseña a bailar nuestras danzas	8-26, 28-30, 32, 35, 39-40, 43
Félix Luna	Diversos escritos	39-45
	Felipe Varela	44-46, 48-50
	Aparicio Saravia	51-55
Félix Coluccio	Diccionario folklórico argentino	19-46, 48-49
León Beranós	El otro yo	39-46
	De nuestra plástica	48-60, 83-85
	De nuestro folklore	62-66, 68-72, 74-82
Leda Valladares	Diversos escritos	7 y 9
Jaime Dávalos	La copla	1-3, 5-8
Folklore Internacional	Diversos países	7-10, 12-18
Ofelia Zuccoli Fianza	Libros y autores	44-46, 48-58, 60, 62-66, 69-72, 74-84
Ismael Moreno	El día de la tonada	9
Joaquín Neyra	La Rioja	9
Ramón Ayala	Impresiones de un largo viaje	19

Tabla nº1: Detalle de las notas periodísticas realizadas por los colaboradores de la revista.

Fuente: Elaboración propia.

Ahora bien, en la sección *Conciencia Folklórica* se encontraba un conjunto de notas agrupadas que se distinguía del resto del material de la revista ya que poseía una portada que anunciaba su inicio (Figura nro. 1). En sus comienzos, la misma se extendía a lo largo de aproximadamente veinte hojas, lo cual representaba un treinta por ciento de la revista. Sin embargo, a partir de la edición nro. 20 la portada ya no se presentó como tal, la misma fue omitida pero no así las notas de índole intelectual. Esta modificación estética de la revista no fue la única; a lo largo del periodo analizado *Folklore* adquirió más páginas y una mayor frecuencia de edición, ya que el incremento del contenido —según marca la dirección editorial— era demandado por el público lector. Un ejemplo de ello se refleja en la incorporación de las notas realizadas por Pedro Berruti,⁶⁴ que denominó *Folklore enseña a bailar nuestras danzas*, caracterizadas en la edición nro. 7 de la siguiente forma:

...teniendo en cuenta las sugerencias llegadas a *Folklore* y considerando que ha de constituirse en una sección de utilidad para todos aquellos que desean aprender a bailar nuestras danzas, a partir del próximo número comenzaremos la publicación de las coreografías, sus antecedentes y su explicación respectiva, de acuerdo al plan de enseñanza que sigue la mayoría de los profesores de nuestro medio.⁶⁵



Figura nro. 1. Revista *Folklore* nro. 15 (marzo, 1962). *Conciencia Folklórica*, 41.

Fuente: <https://ahira.com.ar/>

64 Pedro Berruti (1914-1986) docente de vocación y nacido en Avellaneda, se consagró desde muy joven en la enseñanza y en las actividades editoriales dedicándose a la preparación de textos de estudio. En 1954 publicó su "Manual de Danzas Nativas Argentinas" obra que alcanzó una notable difusión, y entre los años 1956 y 1958 fue director de la revista *Danzas Nativas*.

65 Julio Marbiz, "Folklore enseña a bailar", *Folklore* nro. 7 (1961): 61.

El contenido que presentó *Conciencia Folklórica* fue muy variado e intentó abarcar todas las dimensiones propias del folklore. Es así como podemos ver materiales vinculados a las músicas y los instrumentos propios de cada región como también las danzas denominadas tradicionales, junto con los aspectos poéticos y literarios que representan a cada rincón del territorio nacional. Además, a lo largo de diez números hallamos una serie de notas tituladas “Folklore Internacional” en las cuales se exponen las costumbres de distintos países tanto latinoamericanos como del resto del mundo; estas notas contaron con el apoyo de las embajadas de cada país para su publicación.

Las características que presentaban algunos colaboradores nos ayudan a vislumbrar los propósitos que existían detrás de la divulgación científica propuesta por la revista. En este sentido, resulta interesante retomar el aporte que realizó Juan Draghi Lucero⁶⁶ sobre el *Panorama histórico-folklórico de Cuyo*.⁶⁷ En sus artículos presentados para la revista además de reconstruir el contexto socio histórico cuyano, el autor retomó algunos cantos populares que fueron recopilados con anterioridad para su *Cancionero popular cuyano* publicado en 1938;⁶⁸ es decir, adaptó un estudio resultado de una investigación científica para publicarlo en una revista de alcance masivo intentando que el lector pueda incorporar dicho conocimiento.

Por otro lado, encontramos la colaboración que realizó Pedro Berruti, quien a lo largo de veinticinco números escribió acerca de la enseñanza de las danzas folklóricas.⁶⁹ Sus notas no solo mostraron el aspecto coreográfico, sino que aportaron una contextualización histórica de las mismas y marcaron distintos detalles que un bailarín de las danzas nativas debía de tener en cuenta para su correcta ejecución, como son los saludos, el palmoteo, la correcta toma del pañuelo, los zapateos básicos para la danza, entre otras cosas. De manera similar Félix Coluccio,⁷⁰ contribuyó a la sección a través del *Diccionario folklórico argentino*,⁷¹ una obra que había publicado en 1954 y de un modo paulatino —a lo

66 El mendocino Juan Draghi Lucero (1895-1994), fue director por muchos años del Instituto de Historia y Disciplinas Auxiliares de la FFyL-UNCUYO y profesor de Folklore de la Escuela Superior de Música de UNCUIYO. Autor de entre otros títulos del *Cancionero popular cuyano* (1938) y de *Las mil y una noches argentinas* (1940).

67 Fue publicada desde *Folklore* nro. 13 a *Folklore* nro. 25.

68 Juan Draghi Lucero, *Cancionero popular cuyano* (Mendoza: Best Hermanos, 1938).

69 Publicado desde *Folklore* nro. 8 a *Folklore* nro. 32.

70 Félix Coluccio (1911-2005) fue docente y investigador. Miembro Fundador de la Academia Nacional de Geografía. Director del Fondo Nacional de las Artes (1973-76 y 1984-91). Subsecretario de Cultura de la Nación (1974-75). Autor de numerosas obras, entre las que se destacan *Diccionario folklórico argentino* (1948), entre otras de gran relevancia. (Fuente: <https://www.fundacionkonex.org/b1481-felix-coluccio>, último acceso: 15/12/2024).

71 Publicado desde *Folklore* nro. 19 a *Folklore* nro. 49.

largo de treinta números— fue dándola a conocer a través de la revista. En este diccionario se pueden encontrar las conceptualizaciones y descripciones de distintos vocablos, elementos folklóricos, costumbres, etc.

Por su parte, Félix Luna⁷² realizó su aporte a partir de la construcción de los guiones de dos historietas publicadas en la revista: *Felipe Varela*⁷³ y *Aparicio Saravia*,⁷⁴ donde se muestran las vidas de los caudillos. A su vez, León Benarós⁷⁵ contribuyó al conocimiento de las prácticas folklóricas desde sus notas tituladas *De nuestra plástica*,⁷⁶ donde comentó el trabajo de distintos artistas plásticos del país. La presencia de estas grandes personalidades no fue la única; la incorporación de Atahualpa Yupanqui, uno de los artistas del momento,⁷⁷ incrementó prestigio de dicha sección. A través de sus trabajos literarios Yupanqui presentó *El canto del viento*⁷⁸ a lo largo de cincuenta y cuatro números. La dirección editorial marcó este momento con gran entusiasmo fundando la legitimidad de sus dichos a partir de su trayectoria.⁷⁹ Una vez finalizadas las entregas, *El canto del viento* fue compilado, editado y promocionado por la Editorial Honegger.

El aporte que realizó Carlos Vega merece una particular atención, ya que es el autor que más notas realizó para la sección. El reconocido musicólogo colaboró de manera sostenida a lo largo de noventa y un números, es decir, casi la totalidad del corpus documental que analizamos.⁸⁰ Bajo el título *La ciencia del folklore*, Vega escribió cuatro notas sobre el origen de las danzas folklóricas, once acerca de las

72 Félix Luna (1925-2009) fue abogado, historiador y compositor musical. Fundador y director de la Revista *Todo es Historia* (1967), colaboró en la composición de la letra para la obra *la Misa Criolla* y fue creador de la reconocida canción *Alfonsina y el mar*, entre otros. (Fuente: <https://todoeshistoria.com.ar/felix-luna/>, último acceso: 15/12/2024).

73 Publicado desde *Folklore* nro. 44 a *Folklore* nro. 50, con dibujos de Oscar Fraga.

74 Publicado desde *Folklore* nro. 51 a *Folklore* nro. 55, con dibujos de Oscar Fraga.

75 León Benarós (1915-2012) fue abogado y poeta, escribió numerosas letras para obras musicales y colaboró en ocasiones en la Revista *Todo es Historia* (Fuente: Boletín de la Academia Argentina de Letras, Tomo LXXX, 2014).

76 Publicado desde *Folklore* nro. 48 a *Folklore* nro. 85.

77 Si bien Atahualpa Yupanqui no pertenecía al ámbito “erudito”, representaba una voz legitimada dentro del campo folklórico (Díaz, *Variaciones sobre el Ser Nacional*, 120).

78 Publicado desde *Folklore* nro. 19 a *Folklore* nro. 57.

79 Las contribuciones de Yupanqui son presentadas como: “Un largo trabajo sobre su vida, sus viajes por América y el mundo, sus estudios, desvelos. Los hombres del canto y la poesía. Los trashumantes del arte. Los líricos, los rebeldes, los vencidos. La hechicería en la selva. El misterio del Ande. La Pampa olvidada. La canción, la gracia y la pena” (“Exclusivo para Folklore”, *Folklore* nro. 19 (1962): 55).

80 En 1965 Julio Marbiz se aleja de la dirección editorial de la Revista *Folklore* y funda una nueva revista llamada *Folklore Argentino*. Tras esta salida Carlos Vega sigue los pasos de Julio Marbiz y colabora en su nueva publicación en un lapso de tiempo breve debido a su fallecimiento.

canciones folklóricas argentinas, veinticuatro dedicadas a los instrumentos musicales y otras cincuenta y dos sobre la historia del movimiento tradicionalista argentino.⁸¹

Cabe señalar que no fue la primera vez que Carlos Vega aparecía en un medio gráfico. De acuerdo con Enrique Cámara de Landa, desde la década de 1930 Vega fue reconocido por la prensa nacional e internacional debido a sus diversos trabajos. En las notas se destaca el grado de seriedad y la búsqueda que constituyen sus investigaciones, haciendo hincapié en el notable amor que posee por las tradiciones y el folklore, principal motor de sus estudios. Teniendo en cuenta estos datos podemos inferir que su participación dentro de la revista no fue azarosa: Vega tenía un reconocimiento que, según destaca Cámara de Landa, pese a la alta técnica y crítica que poseen sus estudios llegó “abundantemente al público en general”.⁸²

La producción de Vega podría pensarse como la columna vertebral de *Conciencia Folklórica*. En diversos apéndices y notas aclaratorias que realizó la dirección editorial se enfatiza la finalidad de estas páginas, las cuales están pensadas para los estudiosos que buscan “conocimientos amplios”, debido a que son “verdaderas monografías científicas”.⁸³ En esta línea el trabajo, Vega aportó la legitimidad y prestigio que adquirió en Europa y a través de su aporte original buscó contribuir al “conocimiento científico de las tradiciones argentinas”.⁸⁴

Es así como a partir de la edición nro. 10 podemos hallar en las notas de Vega la incorporación del título *La ciencia del folklore*, seguida de una frase: “Un estudio inédito sobre nuestro canto rural por la primera autoridad en la materia”,⁸⁵ que demuestra claramente la legitimidad que el autor poseía. Por otro lado, en el conjunto de notas sobre las canciones folklóricas argentinas, el estudioso realiza una breve introducción donde apela a su larga trayectoria universitaria y a los motivos por los cuales decidió escribir para un público general, aprovechando la “extraordinaria capacidad de asimilación de los lectores estudiosos”:

81 El Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” editó la compilación de una serie de artículos, escritos por Carlos Vega. Se reproducen, bajo el mismo título de “Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino” el Prefacio y los subsiguientes cuarenta y cinco capítulos publicados en la Revista *Folklore*, de la Editorial Honegger de Buenos Aires, los cuales aparecieron, profusamente ilustrados, desde el nro. 48 hasta el nro. 99 (agosto de 1963 y julio de 1965, respectivamente)(Vega, *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, 3).

82 Enrique Cámara de Landa, “Entre una carrera de honores y un destino, eligió un destino: Carlos Vega en la prensa”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 26, 26(2012): 439.

83 “La ciencia del folklore”, *Folklore* nro. 21(1962): 32.

84 “La ciencia del folklore”, *Folklore* nro. 10(1962): 42.

85 *Ibid.*

Durante largos años he producido mis libros en el nivel universitario con el objeto de producir una amplia irrigación hacia los niveles de difusión, y es probable que lo haya logrado en buena parte: muchas de las ideas capitales que propuse son hoy cosa de dominio público. Ahora observo que el ambiente de los tradicionalistas ha demostrado una extraordinaria capacidad de asimilación y que, por sobre espontáneas opiniones emocionales, manifiesta afanosa avidez de los problemas que les presta la realidad folklórica. La revista FOLKLORE, joven y ya prestigiosa y difundida publicación argentina, me brinda sus páginas para una comunicación directa con los lectores estudiosos, y yo las acepto complacido seguro de que para ellos y para todos serán provechosas las lecciones que recibí durante mis largos viajes por los más remotos hontanares folklóricos de la Argentina y de América.⁸⁶

Sin embargo, esta no es la única nota, casi un manifiesto, que encontramos a lo largo de los números analizados. En la edición nro. 20 ante el nuevo tema que Carlos Vega comenzó a presentar, el de los instrumentos musicales, la dirección refuerza las ideas antes expuestas, es decir, el compromiso por contribuir al conocimiento científico de los bienes tradicionales del país, pero no de cualquier bien, sino los que responden fielmente a las tradiciones o mejor dicho los que responden a su proyecto folklórico. En este sentido, Vega realizó un prefacio en la presentación del estudio sobre la “Historia del movimiento tradicionalista argentino” en *Folklore* nro. 48, donde aclara que su labor tiene que ver con orientar las actividades que avanzan parcialmente gobernadas, para que se puedan distinguir los rumbos y objetivos. Para ello es fundamental —dice Vega— la adquisición de una “profunda conciencia”, ya que se encuentra en juego “profundos intereses del espíritu” y que la evolución no puede darse de modo descontrolada, más bien, “mediada y controlada por el conocimiento” para la unificación de los estímulos y generalización de las reacciones del pueblo.⁸⁷

La formación y divulgación científica que propuso la revista no se limitó únicamente a la sección *Conciencia Folklórica*, sino también a un conjunto de publicaciones —editadas por Honegger— que acompañaron a *Folklore* a lo largo de los cinco años analizados. La construcción de un doble proyecto folklórico implicó generar una serie de materiales de apoyo que reivindicaron lo propuesto. Tal como destaca Julia Parodi⁸⁸ la revista construyó mecanismos de inclusión que operaban como regulador de las prácticas folklóricas pretendiendo construir un fenómeno homogéneo y sin fisuras. A su vez, existieron otros mecanismos de exclusión que, a

⁸⁶ *Ibid.*, 43

⁸⁷ Vega, “Historia del movimiento tradicionalista argentino”, *Folklore* nro. 48 (1963): 67-69.

⁸⁸ Parodi, “Folkloristas y Folklorólogos”, 74.

través de las clasificaciones ambiguas de los folklorólogos, permanecían en constante tensión con lo popular. Un ejemplo de ello es el *Manual de Folklore*,⁸⁹ el cual fue promocionado por la revista a partir de su edición nro. 65. Este material fue compilado a partir de las notas que se publicaron en *Conciencia Folklórica*, sumando a intelectuales tales como Hamlet Lima Quintana⁹⁰ y Augusto Raúl Cortazar. En sus primeras páginas se advierte este perfil científico que intenta construir en la sección analizada, apelando —nuevamente— a la *orientación* y legitimación de las prácticas populares.⁹¹

Consideraciones finales

A lo largo del trabajo pudimos dar cuenta como *Folklore* se construyó y consolidó como una de las revistas más reconocidas de la música popular de raíz folklórica. La búsqueda por el despertar a una conciencia folklórica desde el punto de vista de la dirección editorial implicaba tener conocimientos sobre varios aspectos que hacen a las tradiciones, como son las costumbres regionales, músicas e instrumentos, la poesía, las leyendas y hasta las danzas propias de cada región. Es por ello que se recurrió a la colaboración de numerosos eruditos y académicos quienes con sus trayectorias fundamentaron y legitimaron ciertas prácticas folklóricas. Sin embargo, esta no era la única estrategia que empleaba este medio gráfico, ya que en diversas ocasiones acudía al público lector para que fuera protagonista de la construcción de dicha conciencia. Advertimos esta situación en la exposición que Julio Marbiz realizó en la editorial de la revista nro. 22 donde habilitó a los lectores la posibilidad de escribir a la dirección, si creían que se estaba produciendo una desviación en el contenido de la revista.

En medio del contexto socio histórico que hemos mencionado a lo largo del trabajo, la revista supo abrirse camino proponiendo —desde nuestra perspectiva— un doble proyecto folklórico que no solo tuvo que ver con el interés comercial, producto del *boom* folklórico, sino también, con la legitimación y regulación de las prácticas y las conceptualizaciones que existían en torno a ellas. No podemos ignorar que las delimitaciones de las prácticas folklóricas respondieron a determinados

89 Ricardo Honegger, *Gran Manual de Folklore* (Buenos Aires: Honegger, 1964).

90 Hamlet Lima Quintana (1923-2002) fue poeta, fundador del denominado Nuevo Cancionero. Compuso obras musicales como "Zamba para no morir", entre otras. (Fuente: https://www.clarin.com/sociedad/murio-hamlet-lima-quintana-exponente-poesia-popular_0_Sktj2Hg0Yg.html?srsId=AfmB0oqsnHUXG2T00J5DL_N-LZR0RlgMar9ofqD4_5Zz-JJYGCJkaNkb, último acceso: 15/12/2024).

91 Honegger, *Gran Manual del Folklore*, 11.

cánones que se vieron reflejados en distintos ámbitos como las peñas y festivales que crecieron significativamente durante el periodo estudiado. La estrecha relación existente entre la proliferación del consumo de todos los elementos relacionados a lo folklórico y el interés por sacar ventaja de este fenómeno, implicó generar un proyecto que esté a la altura de las circunstancias tanto comercial como intelectualmente. Como bien destaca Julia Parodi, la inclusión de la voz de los folklorólogos construyó un discurso que posicionó a la revista en una instancia de consagración.⁹²

Por otro lado, y casi de manera contradictoria, a partir de la década de los sesenta comenzó un declive en las investigaciones folklóricas académicas. Como mencionamos, Crespo y Ondalj⁹³ señalan que distintas instituciones buscaron —sin mucho éxito— la manera de poder divulgar sus trabajos en otros ámbitos que no sean los propios de la academia. En este sentido, cobra relevancia la sección analizada ya que se hallan en sus páginas a distintos eruditos que adaptaron sus estudios para ser publicados en una revista popular dirigida a un público masivo, algo que en las diferentes instituciones académicas no habían podido lograr.

Siguiendo con este planteo se observa que este “proyecto pedagógico”⁹⁴ se constituyó como una “estructura de sociabilidad”⁹⁵ en la que los distintos actores intervinientes en el circuito de consumo y producción del folklore (artistas, discográficas, festivales, etc.) generaron contenidos y estrategias en función de un proyecto editorial, es decir, en la creación de un público lector.⁹⁶ Al apelar a un sentimiento nacional, *Folklore* avanzó en lo que consideraba un deber moral ante el pueblo que demandaba dicha formación, es así como lo señala Julio Marbiz en la edición nro. 9:

Con aquel [1961] marchan dos meses que posibilitaron una de las etapas más importantes para el fortalecimiento de una conciencia folklórica en el país. Etapa que mostró un hecho espontáneo que nos sacudió a todos. La inclinación decidida y apasionada de la juventud hacia las expresiones artísticas de nuestra tierra. Pero lo que resulta llamativo por las conclusiones a que se puede arribar con un análisis sereno, es el hecho promisorio de comprobar que esta inquietud de raíz argentina se ha despertado en mayor

92 Parodi, “Folkloristas y Folklorólogos”, 79.

93 Crespo y Ondalj, “Patrimonio y folklore”, 141.

94 Díaz, *Variaciones sobre el Ser Nacional*, 80.

95 Dosse, “El modelo del caso Dreyfus”, 45.

96 Pablo Rocca, “Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo latinoamericano)”, *Hispanamérica* 33, núm. 99 (2004): 11.

proporción dentro de los Colegios y Universidades. Ha tomado más fuerza en la juventud que estudia. En quienes se preparan completando su educación y acrecentando su cultura. Esto nos aclara el panorama. Nos permite pensar que a medida que se eleve el nivel cultural de nuestro pueblo, más cerca estará de su pasado, de sus tradiciones, de su folklore.⁹⁷

En este sentido, se puede apreciar lo que Julia Parodi señala respecto a retórica de la pérdida como una estrategia de legitimación,⁹⁸ debido que la editorial advierte que cuanto más nivel cultural se obtenga, más cerca del pasado y de sus tradiciones se encontrará. Pero resulta curioso que este nivel cultural se encuentra determinado por los mecanismos de exclusión que la revista propone y que sirven como una herramienta de legitimación de los discursos o como la autora propone de “museificación”.⁹⁹

La creciente demanda por parte del público y aparente falta de claridad en el material que circulaba entre los sectores populares, sirvió de impulso para que Julio Marbiz, conjuntamente con la editorial Honegger, fueran precursores en la divulgación de estudios folklóricos en materiales gráficos de alcance masivo. Es así como la revista *Folklore*, y con ella *Conciencia Folklórica*, creció y se posicionó en el mercado que se vio intensificado por el *boom* folklórico que sobrepasó las expectativas previstas. Esto permite pensar al proyecto editorial como un operador del campo folklórico al que configuró a través de sus páginas legitimadoras, es decir, que no solo se circunscribió al ámbito editorial. En esta instancia puede concluirse que la influencia de la revista y las redes sociales que se generaron a partir de ella, determinaron las programaciones radiales, televisivas e incluso las de los incipientes festivales nacionales como el Festival Nacional de Folklore de Cosquín.

Bibliografía

- Blache, Martha. “Reseña de los estudios folklóricos en la Argentina”. *Folklore Americano* 41-42 (1986): 35-40.
- Cadús, Eugenia. *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de elite y culturas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2020.
- Cámara de Landa, Enrique. “Entre una carrera de honores y un destino, eligió un destino: Carlos Vega en la prensa”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 26 (2012): 425-469.

97 Marbiz, “La esperanza nueva se llama 1962”, *Folklore* nro. 9 (1962): 2.

98 Parodi, “Folkloristas y Folklorólogos”, 81.

99 *Ibidem*.

- Castelluccio, Nilda. *El auge del "folklore musical" en la ciudad de Buenos Aires (1960-1965)*. Buenos Aires: La Bicicleta Ediciones, 2015.
- Cavallo, Milagros. "La revista Folklore: boom folklórico, nacionalismo y dictadura (1961-1981)". Tesis de grado, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 2013.
- Chamosa, Oscar. *Breve historia del folklore argentino. 1920-1970: identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Collado, Roberto. "La revista Folklore", 2020. En línea: <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/> Última consulta: 24/5/2025
- Crespo, Carolina y Ondelj, Margarita. "Patrimonio y folklore en la política cultural en Argentina (1943-1964)". *AVÁ* 21 (2012): 129-150.
- Díaz, Claudio *Variaciones sobre el Ser Nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ediciones Recoveco, 2009.
- Dosse, Francois. "El modelo del caso Dreyfus en acción entre los historiadores franceses". En *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Valencia: Universitat de Valencia (2006): 43-97.
- Draghi Lucero, Juan. *Cancionero popular cuyano*. Antología. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1938.
- . *Las mil y una noches argentinas*. Mendoza: Ediciones Oeste, 1940.
- Gravano, Ariel. *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1985.
- Guerrero, Juliana. "¡Aquí... Buenos Aires! La emergencia de la "música de proyección folclórica" argentina (1965-1976)". *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales*. Actas del XI Congreso de la IASPM-AL, editado por Heloísa Valente. Sao Paulo: Letra e Voz, 2014.
- . "Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la 'música de proyección folclórica' argentina". *Runa* 35, nro. 2 (2014): 55-66.
- Martin, Alicia, comp. "Introducción". En *Folklore en las grandes ciudades, Arte popular, identidad y cultura*, 7-16. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005.
- Parodi, Julia. "Folkloristas y Folklorólogos: las estrategias de inclusión y exclusión en el discurso de la revista *Folklore* (1961-1981)". *RECIAL* X, nro.16 (2019): 69-92.
- Portorrico, Emilio. *Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: el autor, 2015.
- Rocca, Pablo. "Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo latinoamericano)". *Hispanamérica* 33, nro. 99 (2004): 3-19.
- Tuninetti, Ángel. "Configuración del espacio folklórico argentino en las Selecciones

Folklóricas Codex (1965-67)". *Revista General de Información y Documentación* 22 (2012): 247-265.

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

Vila, Pablo. "Música popular y el auge del folklore en la década de los '60". *CREAR en la cultura nacional II*: 10 (1982): 24-27.

Fuentes

Revista Folklore. Buenos Aires. Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA). En línea: <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/> Última consulta: 23-5-2025

Revista Folklore, 20 años de historia. Buenos Aires. En línea: <https://revistafolklore.com.ar/> Última consulta: 23-5-2025