

La política al compás de las peñas: la articulación de una identidad política juvenil en las peñas folclóricas rosarinas en el periodo 1959-1976

Mauro Dlugovitzky

Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacio-

nal de Rosario. Facultad de Artes, Universidad de Chile

maurodlugovitzky@gmail.com

Resumen

El presente artículo es el resultado de una investigación que abordó la relación infinita entre la política y la música. Tiene por objeto dilucidar y analizar los modos en que se articuló una identidad política juvenil en los espacios de la música popular folclórica rosarina, durante el periodo que comprende los años 1959 y 1976. La principal hipótesis que atraviesa el trabajo es que, en el marco del espacio de la peña folclórica rosarina, estudiado como ritual, pudo articularse una subjetividad política juvenil particular construida a partir del solapamiento de tres dimensiones que componen la identidad política: la alteridad, la representación y un enfoque sobre la tradición. La metodología implementada es de corte cualitativo, que incluye el trabajo con fuentes secundarias, literatura especializada, las canciones populares del género folclórico y entrevistas abiertas a actores relevantes, especialmente a quienes asistían y participaban de las peñas folclóricas durante el periodo en cuestión.

Palabras clave: folclore, identidad política juvenil, peñas, Rosario, izquierda, peronismo



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

Politics to the rhythm of the peñas: the articulation of a youth political identity in Rosario's folk music gatherings (1959-1976)

Abstract

This article is the result of research that explored the infinite relationship between politics and music. Its objective is to elucidate and analyze the ways in which a youthful political identity was articulated within the spaces of popular folk music in Rosario during the period from 1959 to 1976.

The central hypothesis of this study is that, within the framework of the Rosario folk music gatherings (peñas), studied as a ritual, a particular youthful political subjectivity was articulated. This subjectivity was constructed through the overlapping of three dimensions that shape political identity: otherness, representation, and an approach to tradition.

The methodology employed is qualitative, including work with secondary sources, specialized literature, popular folk songs, and open-ended interviews with relevant actors, particularly those who attended and participated in folk music gatherings during the period in question.

Keywords: Folklore, youth political identity, peñas, Rosario, left wing, peronism

Introducción

En el siguiente artículo se analizará de qué manera se articuló una identidad política juvenil en los espacios de la música popular folclórica en una época de características singulares y únicas, la que transcurre entre los años 1959 y 1976, en la ciudad de Rosario (Argentina). La principal hipótesis que lo atraviesa es que, en el marco del espacio de la peña folclórica rosarina, pudo articularse una subjetividad política juvenil particular construida a partir del solapamiento de tres dimensiones que componen la identidad política: la alteridad, la representación y un enfoque sobre la tradición. En un primer momento se hará, por un lado, una breve contextualización del periodo y, por otro lado, una mención de los conceptos centrales que se utilizarán en el análisis. En un segundo momento, se comentará cómo se articuló esa identidad política juvenil a partir del análisis de las tres dimensiones mencionadas, en las canciones que conformaban la música de proyección folklórica, y particularmente en las peñas folclóricas.¹

Las preguntas que conducen el trabajo son, ¿de qué modo durante el periodo 1959-1976, en los espacios del folclore, se articuló la identidad política? ¿Qué sucedió

1 En este artículo no se abundará sobre el debate en torno a la utilización de la ortografía de folclore, con c o k. A los efectos de respetar la definición de "proyección folklórica", se mantendrá la k cuando se hable de esta. En todos los otros casos, se utilizará la palabra folclore.

en los espacios del folclore a medida que la situación política comenzó a radicalizarse? ¿Es factible rastrear esas dimensiones que aquí se identifican en toda identidad, la alteridad, la representación y un enfoque sobre la tradición en el análisis de esta conformación? Para responder estas preguntas se realizará un relevamiento de obras integrales y canciones que se popularizaron en el periodo. Se tomarán aquellas obras musicales seleccionadas a partir de dos criterios: haber sido mencionadas como relevantes en la escena de las peñas en las entrevistas realizadas, y ser obras estudiadas o simplemente nombradas en los libros que en este trabajo son utilizados como estado de la cuestión. En primer plano aparecen las canciones que, para Carlos Molinero,² conforman un quasi-decálogo de la canción militante. La mayoría de las obras musicales o los artistas cuyas obras conforman este decálogo han sido nombrados como aquello que se escuchaba, cantaba, nombraba, en la escena peñera, por lo que esta distinción meramente analítica se solapa.

El periodo y los conceptos

Acerca de los años sesenta, se dirán solo algunas cosas de las tantas posibles para mostrar que lo que se abre al calor de la Revolución Cubana —con ese grupo de barbudos obstinados que entran a La Habana el primero de enero de 1959, mostrándole al continente la posibilidad de la realización revolucionaria—, es una época en que las vanguardias estéticas y las vanguardias políticas se unen. La huella que deja este acontecimiento es un puntapié para analizar cómo se expresan las relaciones de poder en las distintas esferas y subjetividades que dialogan durante los sesenta, con sus idas y vueltas teóricas, espaciales y organizacionales.

Asimismo, el año 1969 marca un antes y un después en el devenir de un proceso de radicalización de las ideas, del movimiento obrero y del campo cultural de la izquierda, lo que Mónica Gordillo ha considerado como la mudanza de una cultura política de resistencia a otra de confrontación.³ La reacción conservadora que asumió su versión extrema con el golpe militar y la dictadura cívico-militar en marzo de 1976, se presentó como una respuesta al clima de ideas que consideraron subversivo y a la violencia política y marcó el cierre de esa época, inaugurando el ideario, la impronta, la filosofía del creciente paradigma neoliberal. Así, podemos

2 Carlos Molinero, *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina, 1944-1975* (Rosario: Editorial Ross, 2011).

3 Gordillo, Mónica, *Protesta, rebelión y movilización: de la Resistencia a la lucha armada, 1955-1973*. En: Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976). Compilado por James, Daniel. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

identificar a los años 1959 y 1976 como los momentos de apertura y clausura de esta experiencia en que se hermanan cultura y política, y se articula un sujeto político particular.

Waldo Ansaldi y Patricia Funes, declaran a la década de 1960 como años de “[...] transgresión, innovación, crítica, compromiso, transformaciones y expectativas”.⁴ Los sesenta en Argentina se enmarcan en un contexto internacional a tono, que conforman una identidad juvenil:

Los 60 traen The Beatles y el Flower Power, el LSD, la píldora anticonceptiva, la despenalización de la homosexualidad en varios países [...], la bossa nova y el tropicalismo brasileños, las baladas folk de Joan Baez y las innovaciones musicales de Bob Dylan, la consagración del saxofonista John Coltrane, los Rolling Stones, las primeras canciones de Joan Manuel Serrat, la Feria de Música y Arte de Woodstock. Son los años del triunfo del jean [...] y de la minifalda, el peinado con spray, [...] el boom de la literatura latinoamericana, el boxeo casi exquisito de Cassius Clay/Muhammed Alí, la magia de Pelé, el Pop art [...].⁵

La conformación del pensamiento en los 1960 tiene raíces en “[...] esos otros que son los pueblos del Tercer Mundo”.⁶ La descolonización africana y en particular la revolución argelina que comienza a mediados de los años 1950, al igual que el comienzo de la guerra de Vietnam en 1955, podrían ser un punto de apertura de lo que serían los “revoltosos años sesenta”. Por otra parte,

[...] la década se cierra con formidables acciones de masas –como el Mayo Francés, la movilización de los estudiantes mexicanos y la brutal represión de Tlatelolco, el Cordobazo– y con la absurda “guerra del fútbol” entre hondureños y salvadoreños.⁷

Respecto a la identidad juvenil a la que se hace referencia en este artículo, se puede decir que es otra cara de una subjetividad propia de un sector protagonista del devenir sociopolítico y sociocultural de los años 1960 y 1970 en Argentina, aquello que Nicolás Casullo denominó el campo cultural de la izquierda, que incorpora el “triángulo” o “pacto bohemio” de “las praxis del artista, el militante

⁴ Waldo Ansaldi y Patricia Funes, “Viviendo una hora latinoamericana. Acerca de rupturas y continuidades en el pensamiento en los años veinte y sesenta”. *Sociohistórica* 3, nro. 4 (1998): 1.

⁵ Ansaldi y Funes, “Viviendo una hora latinoamericana”, 6.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ib.*

encuadrado y el intelectual crítico".⁸ Este campo se va objetivando parcialmente a través del periodo.⁹ En esto tuvo que ver lo que se ha denominado la "Traición Frondizi",¹⁰ esa idea de que en poco tiempo el presidente le dio la espalda a sectores que habían decidido acompañarlo. También tuvo que ver el conjunto de lecturas que el común de la clase media llevaba adelante en sus ambientes, donde primero el sartrismo y luego el estructuralismo fueron configurando un pensamiento, que tenía como marco la universidad científica, y las nociones de modernización, desarrollo y dependencia, por lo menos hasta el golpe de Estado de 1966.

En la década del 1960 se asistió a una radicalización, tanto estudiantil como estética. Son años de tematización de la vía armada, exemplificada por la proliferación de grupos armados revolucionarios, y de una intensa reacción conservadora.

Casullo hace especial énfasis en un suceso que puso en jaque la forma de pensar del campo cultural de izquierda, que aconteció en 1971 y puede comenzar a perfilar la clausura del periodo. Este es el denominado "caso Heberto Padilla". Un poeta cubano que fue encarcelado por el gobierno revolucionario por sostener posiciones críticas, y que solo fue liberado en el marco de una claramente mentirosa autocritica y auto-acusación de contrarrevolucionario. El caso Padilla,

[...] obligó a los campos intelectual, artístico, literario, periodístico y político latinoamericano y europeo progresista a expresarse de manera traumática, contradictoria y conflictiva sobre el hecho de un escritor preso en La Habana por sus ideas y expresiones que "atentaban contra" la marcha de un proceso socialista.¹¹

Se exponía así la tan conocida tensión entre el socialismo como modelo posible y los socialismos realmente existentes. Habitar las contradicciones fue sin duda una marca de estos años para las juventudes, el mundo intelectual y las militancias, así

8 Nicolás Casullo. *Las cuestiones*. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina, 2007), 306.

9 Siguiendo una perspectiva bourdiana, un campo puede definirse como una "red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) -cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo- y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.)". Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. (Méjico: Grijalbo, 1995), 64.

10 Oscar Terán, *Nuestros años sesenta: La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores [3^a ed.], 2013).

11 Casullo, *Las Cuestiones*, 275-276.

como para quienes realizaban su reivindicación social o lucha cultural desde las artes. La resolución más común fue una radicalización narrativa en pos de la construcción de un futuro que no podía ser copiado, sino que estaba dispuesto a ser creado e imaginado. No obstante, el momento histórico fue retratado con excelencia por Nicolás Bourriaud, que sentenció: “La vanguardia ya no va abriendo caminos, la tropa se ha detenido, temerosa, alrededor de un campamento de certezas. El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro: hoy modela universos posibles”.¹²

Antes de avanzar, se realizará una breve contextualización de cómo operaba el campo de las artes en la sociedad civil y política durante el periodo. Esta época es una etapa de modernización de instituciones artísticas y un progresivo proceso de participación de artistas en el clima político que se estaba gestando en el mundo y la región.¹³ En este sentido, la cinematografía, con la llamada “década prodigiosa”; la literatura, en el albor del realismo mágico y la escritura de denuncia; la danza; el teatro con sus dramaturgias que también se radicalizaron acompañando y creando el aire de época, con el Teatro del Oprimido y el Teatro Villero del grupo Octubre; las artes visuales y plásticas, que discutían la vinculación o analogía entre la Revolución y la Vanguardia, fueron campos artísticos de mucha importancia durante la disputa del sentido en el periodo. Para Casullo, los setenta son años en que “[...] lo estético era parte entrañable de la vanguardización histórica de la revolución”.¹⁴

En los albores de la radicalización política, durante el año 1968 muchos artistas rompieron con las instituciones artísticas a las que habían estado vinculados hasta entonces, postulando la progresiva disolución de las fronteras entre acción artística y acción política. Como la revolución se imaginaba “a la vuelta de la esquina”, la vanguardia artística pasó a entenderse a sí misma como parte de la vanguardia política e inventó su lugar en la revolución. “Tucumán Arde” fue el estandarte de este proceso. En la misma línea, el campo musical, y en particular la canción de proyección folklórica resalta por su gran influencia en el devenir del espacio social.

Folclore: historia y definiciones

Carlos Molinero ha buscado demostrar que, desde las producciones y la cosmovisión otorgada por Atahualpa Yupanqui, y su contribución a la radical

12 Casullo, *Las Cuestiones*, 286.

13 Ignacio Soneira. Rodolfo Kusch. *Clases de Estética* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Las Cuarenta, 2023), 20.

14 Casullo, *op. cit.*

transformación en la forma de entender al folclore a partir de la década de 1940, comenzó una disputa entre distintos actores que reivindicaban diversas posiciones del artista del folclore “comprometido” que se condensó en una popularización del género y su consolidación como canción militante durante la década de 1960.¹⁵

Una breve historización del género es necesaria. El folclore fue revitalizado por la generación del centenario (y los artistas involucrados). Esto tuvo que ver con una transformación paradigmática en el diagnóstico de las clases dirigentes en torno a la crisis social y cultural de los primeros esbozos del siglo XX. Tanto intelectuales como las clases acomodadas del país, había ido deslegitimando al tango en su época más importante a partir del diagnóstico anti-inmigratorio que lo pensaba como música cosmopolita que ayudaba a quebrar el lazo nacional. Dicho proceso de deslegitimación, sin embargo, no disminuyó la extrema popularidad del género en las grandes ciudades.

La mirada se volvió, entonces, hacia los espacios rurales. Lo antes rechazado, pasó a ser visto no sólo como aceptable y susceptible de promover. Por lo tanto, se comenzó a buscar en el folclore una raíz identitaria, con cierto apoyo estatal. El folclore que se impulsó, es el que sugiere la unión pacífica entre peón y patrón en el campo, en las provincias, es decir aquél que reivindicaron las élites.

La obra de Atahualpa Yupanqui será central en la crítica que se hará desde los años 1940 a esta forma de la música. Para Molinero, Yupanqui realizó un cambio de sentido logrando la visualización de un “invisible”: el indio. Si con la Generación del Centenario se reivindicó a un sujeto hasta entonces subalterno (el gaucho), en Yupanqui se respaldó al subalterno de los subalternos. Atahualpa ligaba al indio con un ancestro sabio, y en su obra, se le sumó al paisaje el sujeto que lo habita.

A la par de este camino emprendido por Yupanqui, estaba sucediendo un proceso social de gran importancia: las migraciones internas de la periferia al centro. Con el peronismo, además de un notable subsidio a las “entidades, festivales y peñas de música folclórica”,¹⁶ el fenómeno de las masivas migraciones internas, desde las grandes cantidades del país hacia la periferia, adquiere relevancia sociocultural y política, en la medida en que va transformando la composición de la estructura social urbana. La expresión cultural que representó este sector migrante es el folclore. El nuevo actor urbano primero asistió a los espacios del tango, las milongas o “los bailongos”, pero con la canción folclórica,

15 Molinero, *Militancia de la Canción*.

16 Matthew Karush. *Músicos en tránsito: La globalización de la música popular argentina: Del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI 2019), 178.

lograron descubrir una posibilidad de expresión a través del canto colectivo distinta a la que les otorgaba la música “ciudadana”.¹⁷

Con la apertura de la década de 1950, el folclore comenzó a despegar como una música cuyo interés estaba en la permanencia, lo que más tarde sería la idea de futuro. Para Molinero,

haber escalado rápidamente una centrifugación revolucionaria fue posible dada la situación política general por un lado, pero además y particularmente para el folclore desde la ruptura implícita en la concepción del tipo de esencia popular en él representada.¹⁸

El conjunto de las militancias nacionales del periodo encontró que esta esencia se encontraba en el futuro, más que en el pasado, y en el subalterno más que en el sujeto agrario, ubicando en el género la promoción de un ideal de vida política.

Hacia el comienzo de los años 1960, la juventud fue ampliamente convocada por este tipo de música. Los medios masivos de comunicación se interesaron por el fenómeno de cultura popular otorgándole grandes espacios en la radio y la televisión, y financiaron las primeras tiradas de la nueva revista *Folklore*, mientras los grandes sellos grabadores se volcaron hacia estos nuevos artistas del género, ampliando su reivindicación hacia la clase media.

Desde mediados de los años 1960, se amplió en cantidad y calidad el repertorio de la canción folclórica y del subgénero militante que, paulatinamente, le iba a sumar a características anteriores (el paisajismo, el romance), y a los temas novedosos como el regionalismo, el indigenismo, el americanismo, los temas coyunturales de la época: los “Rosariazos”, el “Cordobazo”, las desdichas del peón golondrina, la reforma agraria, el retorno de Perón o el gobierno de la Unidad Popular en Chile.

A la par de los eventos sociales, de grandes acciones de masas y reivindicación de la opción armada, las vías guerrilleras y la intensa violencia, la música folclórica encontró en sus artistas un movimiento similar y en los repertorios se comenzaron a excluir la mayoría de los temas que no hicieran alusión a la rebeldía. Esta radicalización en el marco de la música popular folclórica cambió la manera en que las canciones pensaban la idea de la revolución. El paso teórico-artístico de la idea-fuerza de esperar la revolución que estaba por llegar y se debía acompañar, hacia el precepto de realizar acciones que provocaran el cambio, tiene como gran exponente

17 Pablo Vila, “Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina” *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, nro. 48 (1987): 83.

18 Molinero, *Militancia de la Canción*, 53.

a la “Canción Con Todos”, con música de César Isella y letra de Armando Tejada Gómez, compuesta en 1969 aunque popularizada y grabada por primera vez por Mercedes Sosa en 1970.¹⁹

Hacia 1970, las propuestas políticas se hicieron cada vez más explícitas dentro del género. Este proceso llegó a su profundización más acabada en el año 1975, año en que “[...] vienen la triple A y el Proceso Militar y la ‘canción’ debe exiliarse o morir”,²⁰ y en el que comenzaron una serie de prohibiciones que silenciaron la canción militante por largos años. La dictadura identificó a este folcloré militante como revolucionario y se encargó de limitarlo y deslegitimarla, perseguirlo y desarmarlo. La acción de los artistas fue sustancialmente perseguida, y se realizaron algunas detenciones.

En este artículo se toma la noción de folcloré como arte de autor registrado, a partir de la triple acepción que sugiere Molinero: “Folklore como los hechos culturales (anónimamente producidos por el pueblo ‘folk’), como la ciencia que los estudia y como el arte (de autor registrado) que lo representa”.²¹ Lo que se populariza durante el periodo trabajado es la música de *raíz folklórica* o *proyección folklórica*.

La música de raíz folclórica, como expresa Luis Advis “[...] emplea elementos propuestos por el acervo folclórico en forma aleatoria, pudiéndose acercar o distanciar de los lineamientos estatuidos, al estar la música vinculada al terreno de la creación individual”.²² Por su parte, Augusto Raúl Cortazar, separa lo que es el folcloré de la *proyección folklórica*. En pocas palabras, el primero es un reflejo de las condiciones de la vida cultural de un pueblo. La segunda, refiere a una obra de autor (determinable, por lo menos) que busca evocar la tradición de un pueblo, reflejar fenómenos “proyectados” por sectores distintos a ese *folk* originario.²³

Es esta noción de proyección la que más se acercaría a la música que aquí interesa. Aparece el folcloré como aquello que adquiere representación con su proyección. Más allá de que el conjunto del periodo es atravesado por lo que se considera proyección folklórica, para el presente trabajo se ha formulado una distinción analítica binaria, que no debe pensarse sin contemplar el solapamiento entre estos tipos ideales.

19 César Isella y Armando Tejada Gómez, “Canción con todos” en *El Grito de la Tierra*, Mercedes Sosa, Argentina: Philips, 1970, LP Vinilo, Lado B surco 3.

20 Molinero, *Militancia de la Canción*, 383.

21 Molinero, *Militancia de la Canción*, 23.

22 Luis Advis. “Historia y características de la Nueva Canción Chilena” en Luis Advis, Eduardo Cáceres, Fernando García y Juan Pablo González (eds.). *Clásicos de la música popular chilena. Volumen II 1960-1973, Raíz folclórica.* (Santiago: Ediciones UC, 1998): 30.

23 Augusto Cortázar. *Esquema del folklore* (Buenos Aires: Columba, 1959), 12.

Se puede decir que a lo largo del periodo se encontró una popularización del folclore, pero una difusión de dos folclores de características en algunos casos extrapolables, pero en otros bien diferenciadas. Uno al que se llamará “folclore de telurismo comprometido” en el que se aportaba una nominación de las regiones, se describían anécdotas cómicas o románticas que buscaban dar cuenta de una forma de ser, en general campestre o de pueblo, de ficciones pacíficas, y a partir de mostrar alguna parte de lo “esencial” argentino, se fue colando el contenido político y el compromiso. Sus artistas (el tipo ideal de este estilo puede ser el grupo Los Chalchaleros, famosísimos en el periodo), de diferentes regiones del país, producían canciones de nostalgia. Pero también reproducían (muchas veces sin proponérselo) canciones militantes. Se suele afirmar que en las peñas se versionaba casi siempre “El Arriero”,²⁴ la canción política iniciática, antecedora y fundamental. Sin embargo, se cantaba sin percibir que se estaba compartiendo un contenido político. Que se escurra el contenido, aunque estas canciones no se canten con un objetivo rebelde o con compromiso social, igualmente es un factor importante a tener en cuenta.

En este sentido, señala Middleton que la significación de las letras está gobernada fundamentalmente no por su denotación manifiesta sino por su uso de convenciones, las cuales, a su vez, están organizadas conforme a sus géneros musicales.²⁵ Se puede decir así que, en las canciones de *proyección folklórica* de este estilo, más allá de no nominar asuntos políticos en su mayoría, el contenido social se cuela a partir de las convenciones relatadas en la narración, en el discurso de la canción.

Pero hay otro folclore que es el que desde 1965 va volviéndose más común y popular (consagrando el triunfo de este estilo en 1969), que es el folclore rebelde, a veces panfletario, que se compone de artistas y audiencias críticos, inconformes, desfasados de las normas, transgresores, que llamaremos “folclore de interpellación social”. Este tiene su fundamento teórico en la conformación del Movimiento Nuevo Cancionero (MNC) en 1963 y la realización de un Manifiesto a modo de lanzamiento.

Este folclore legitimado desde entonces (que tiene a Atahualpa Yupanqui y Buenaventura Luna como referentes tradicionales) es ideológicamente diverso, y propone grandes discusiones, no como el primero que aparece más homogéneo. Otra diferencia sustancial es que, a diferencia del folclore de telurismo comprometido, el folclore de interpellación social tiene un objetivo claro en la canción, otorgar un sentido en pos de una finalidad, de una meta. A pesar de la “evolución” lineal, temporal (uno más popular durante el final de los cincuenta y los primeros sesenta, y otro de

24 Atahualpa Yupanqui, *El Arriero / A Orillas del Yi*, Argentina: Odeón, 1944. Shellac 10" 78 RPM, Lado A.

25 Richard Middleton. *Studying Popular Music* (Londres: McGraw-Hill Education, 1990), 228.

mayor escucha desde mediados de los sesenta en adelante), existieron muchísimos híbridos.

Identidad política: breve definición y tres dimensiones

En este artículo se utilizará una definición de identidad política elaborada por Gerardo Aboy Carlés. A partir de un estudio pormenorizado de definiciones posestructuralistas, el autor sintetiza que la identidad política es:

[...] el conjunto de prácticas sedimentadas, configuradoras de sentido que establecen, a través de un mismo proceso de diferenciación externa y homogeneización interna, solidaridades estables, capaces de definir, a través de unidades de nominación, orientaciones gregarias de la acción en relación a la definición de asuntos públicos. Toda identidad política se constituye y transforma en el marco de la doble dimensión de una competencia entre las alteridades que componen el sistema y de la tensión con la tradición de la unidad de referencia [...] El concepto de identidad debe ser concebido en la perspectiva de un devenir, pues sólo desde ésta la transformación e incluso la mutación pueden advertirse.²⁶

De esta manera, para el autor la identidad aparece tras la articulación de tres dimensiones básicas. La idea de la alteridad, la diferenciación externa a partir de la consolidación de un exterior constitutivo, la idea de la representación, o un conjunto de cuestiones que hacen a la homogeneización interna, a la generación de una frontera interna, entre las que se encuentran la ideología, los liderazgos políticos, los símbolos y las espacialidades, pero además, la identidad necesita articularse en torno a un enfoque sobre la tradición, es decir, a través de un juego de olvido y memoria que aporten a la configuración de un futuro colectivo. Dicho esto, es momento de ver cómo estas dimensiones de la identidad se articularon en el campo de la música popular folclórica.

La dimensión de la alteridad

Ya se ha dicho que durante el periodo coexistieron dos formas del folclore. El folclore de telurismo comprometido antagonizaba con lo inauténtico, en una reivindicación de lo nacional. Contrastaba con toda forma estética o ética que se

26 Gerardo Aboy Carlés. *Las dos fronteras de la democracia argentina: la reformulación de las identidades políticas de Alfonsín a Menem* (Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2001), 54.

percibiera como foránea, oponiendo su identidad a la articulada en los ámbitos del tango y del rock. Incluso Juan José Hernández Arregui hacia 1957 consideraba que “[...] el tango era el aspecto triste de ese cosmopolitismo carente de raigambre nacional”.²⁷ Este folclor es una clara continuidad del primero reivindicado por los intelectuales orgánicos de un régimen político, el de la Generación del Centenario. Estas canciones de este espectro político del género en su mayoría romantizaban las escenas de la vida cotidiana de los distintos lugares del país, hablaban de su belleza natural y su idiosincrasia, sin nombrar las desgracias, las injusticias y las opresiones. La definición de los límites de este folclor dejaba fuera a los inmigrantes (y a toda forma de extranjeridad).

El otro tipo ideal expuesto, el folclor de interpellación social, antagonizaba con las élites opresoras, nacionales e internacionales, en otro tipo de traducción de lo nacional que tenía que ver con el tipo de esencia popular que el país emanaba en las personas, un proyecto de solidaridad y compromiso con un ideal de revolución y novedad a veces, o de defensa de la tradición y las costumbres argentinas en otras ocasiones.

El cancionero que caracterizaba este segundo folclor generó una inmersión en política de un conjunto heterogéneo de jóvenes, que a la par de su inserción en esferas militantes tradicionales como la de las organizaciones políticas o sociales, constituyeron su antagonismo a partir de las letras de las canciones y sus artistas. El folclor de interpellación social sugiere dos formas claras de percibir el antagonismo que hacen a la identidad juvenil del periodo que aquí se separan para su análisis pero que deben verse en su superposición.

Durante el proceso de radicalización, fue compuesta a pedido la obra integral *Montoneros*.²⁸ En esta se nominaba desde el peronismo revolucionario un conjunto de enemigos externos y a su vez un enemigo interno. El colectivo de pertenencia es nombrado con diversas palabras: el pueblo, la gente, los compañeros, los obreros peronistas. El de oposición en cambio es nombrado con términos más genéricos aún: “la oligarquía, la dictadura, los monopolios extranjeros (no los nacionales), la antipatria”. Pero en el borde se ubica el enemigo “interno”: “las burocracias conciliadoras”, o “los que negocian”.²⁹

Por otra parte, *El Inglés* es una obra integral de 1973 (aunque recién grabado como disco en 1983) compuesta desde el peronismo tradicional.³⁰ Se aprecia en esta

27 Terán, *Nuestros Años Sesenta*, 140.

28 Huerque Mapu y Nicolás Casullo. *Montoneros*, Argentina: Ediciones Lealtad, 1974, LP Vinilo.

29 Molinero, *Militancia de la Canción*, 374

30 Cuarteto Zupay y José Soriano, *El Inglés*, Argentina: Philips, 1983, LP Vinilo.

[...] la posición económica de las clases dominantes como razón de antagonismo, al explotarse sobre los que, por intereses, comprometen la independencia (o aseguran la dependencia). El enemigo es el extranjero, inglés, pero en el bando propio los traidores.³¹

Otra obra integral, que como afirma Ana Trucco Dalmas,³² fue muy interpretada en los años setenta en las peñas es el *Cancionero de la Liberación*, cuyas canciones y autores se situaban cerca de la narrativa del peronismo revolucionario.³³ En estas obras se delineaba como antagonista a la oligarquía, la dictadura, la antipatria. Por otra parte, se exalta la figura de un enemigo “Interno” (“las burocracias conciliadoras”, o “los que negocian”) y uno “Externo” (los monopolios extranjeros).

En las izquierdas, el antagonismo refiere a distintos períodos de las canciones. Por un lado, el Patrón, el Estanciero, el Poderoso, el Rico, el Capataz. Estos enemigos aparecen en “Tabacalera”, “Madera Blanda”, “Yo soy de Aquel Pago Pobre”, “Coplas del Pobre”, “Que la Tortilla Se Vuelva”, “A Desalambrar”, “Orejano”, “Yo soy el Dueño de Todo”, “Luche y Luche”, o “Fundamento Coplero”.³⁴ Un enemigo distinto aparece en “No sé por qué Piensas Tú”, “Coplera del Prisionero”, “Me Gustan Los Estudiantes”, “La Carta”, “Hombres de hierro”, que puede ser el Carcelero, el Soldado, las Fuerzas Armadas, o la Policía.³⁵ Finalmente, otras nominaciones interesantes: La Alianza Para

31 Molinero, *Militancia de la Canción*, 348

32 Ana Belén Maravillas Trucco Dalmas, “Cantar la revolución, crear una tradición. La música y el canto colectivo en la formación de culturas políticas revolucionarias. Argentina 1970-1976”, *Prohistoria. Historia, políticas de la historia* 32 (2019): 183-210.

33 VVAA, *Cancionero de la Liberación*, Argentina: Finkel, 1973, LP Vinilo.

34 Eduardo Falú, “Tabacalera”, en *Tabacalera / La Cuartelera*, Eduardo Falú, Argentina: T.K. 1955, Shellac 10” 78 RPM, Lado A; Víctor Heredia, “Madera blanda”, en *Gritando Esperanzas*, Víctor Heredia, Argentina: RCA, 1968, LP Vinilo, Lado B surco 3; Carlos Di Fulvio, “Yo soy de aquel pago pobre”, en *Canto con Guitarra*, Carlos Di Fulvio, Argentina: RCA, 1960, LP Vinilo, Lado A surco 5; Horacio Guarany, “Coplas del pobre”, en *Hombre y cantor*, Horacio Guarany, Argentina: Carmusic. 1971, LP Vinilo, Lado B surco 3; Quilapayún, “Que la Tortilla se Vuelva”, de Chico Sánchez Ferlosio, en *X Viet-Nam*, (Chile: Jota Jota. 1968, LP Vinilo, Lado A surco 2); Daniel Viglietti, “A desalambrar”, en *Canciones para mi América*, Daniel Viglietti, Francia: Le Chant Du Monde. 1968, LP Vinilo, Lado A, surco 2; Los Olimareños, “Orejano”, de Anselmo Perdomo y Osiris Rodríguez, en *Orejano / A Orillas del Olimar / Serenata Borracha / La Ariscona*, (Uruguay: Tonal. 1965, EP Vinilo, Lado A surco 1); Horacio Guarany, “Yo soy el Dueño de Todo”, en *Ídolo del Pueblo*, Horacio Guarany, Argentina: Philips, 1971, LP Vinilo, Lado A surco 6; Horacio Guarany, “Luche y luche”, en *Luche y luche*, Horacio Guarany, España: Philips. 1977, LP Vinilo, Lado A surco 1; Mercedes Sosa, “Fundamento Coplero”, de Ángel Ritro y Raúl Mercado, en *El grito de la tierra*, (Argentina: Philips, 1970, LP Vinilo, Lado A surco 3).

35 Horacio Guarany, “No sé por qué Piensas tú”, de Horacio Guarany y Nicolás Guillén, en *Hombre y cantor*, (Argentina: Carmusic. 1971, LP Vinilo, Lado B surco 2); Horacio Guarany, “Coplera del prisionero”, *El Corralero*, Horacio Guarany, Argentina: Philips. 1966, LP Vinilo, Lado A surco 3, Mercedes Sosa, “Me Gustan los Estudiantes” y “La carta”, de Violeta Parra, en *Homenaje a Violeta Parra*, (Argentina: Phillips. 1971, LP Vinilo, Lado A surco 5 y Lado B surco 2); León Gieco, “Hombres de hierro”, en León Gieco, León

el Progreso, y El Imperio, en la obra integral *El cóndor vuelve*, y la Justicia, en “Chacarera del Expediente”.³⁶

Dimensión de la representación: el ritual y la ideología

La reconstrucción del espacio de las peñas folclóricas rosarinas realizada no tiene pretensiones antropológicas, sino que busca describir esta espacialidad en la que se articulaba la identidad política a través de un ritual nocturno, que formó parte de la constitución de una frontera interna de esta identidad. Se piensa a la peña como ritual, como un conjunto de prácticas, actos, estéticas, códigos, repetidos en el tiempo que permiten una relación de familiaridad a sus participantes, una secuencia de actividades que devienen un espacio tiempo por fuera de lo cotidiano.

Para Alexandra Álvarez Muro, se trata de “[...] prácticas sociales simbólicas que tienen por objeto recrear a la comunidad, reuniéndola en la celebración de un acontecimiento. El rito revive la cohesión del grupo y por lo tanto también contribuye a la construcción de su identidad”.³⁷ Según la autora, los rituales aparecen como un puente entre el individuo y la sociedad que permite la comunicación. Aquí se los piensa como representaciones colectivas que expresan realidades colectivas, maneras de actuar que surgen en la reunión de un grupo y que mantienen o rehacen ciertas situaciones mentales de ese grupo.³⁸ En Emile Durkheim, el rito es concebido como un recurso cohesionador y transmisor de valores sociales a través de un estado de efervescencia colectiva.³⁹

Por su parte, Gabriela Bravo Chiappe y Cristian González Farfán sugieren que las peñas folclóricas fueron:

[...] recintos que operaban en un local fijo y cuyo componente invariable era la presentación en vivo de un artista o conjunto en una tarima o escenario [...] no pretendían

Gieco, Argentina: Music Hall. 1973, LP Vinilo, Lado A surco 5.

36 Mercedes Sosa y Gloria Martín, “El cóndor vuelve”, de Armando Tejada Gómez y Eduardo Aragón, en *Si Se Calla El Cantor*, (Venezuela: Phillips. 1973, LP Vinilo, Lado A surco 4); Gustavo Leguizamón, “Chacarera del Expediente”, en Gustavo Leguizamón “El Cuchi Leguizamón”, Argentina: Phillips. 1965, LP Vinilo, Lado B surco 2.

37 Alexandra Álvarez Muro. *Cortesía y descortesía: teoría y praxis de un sistema de significación*. (Estudios de lingüística del Español, 2007).

38 Emile Durkheim. *Las reglas del método sociológico*. (México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2001 [1895]), 8.

39 Diego Lorente Fernández. “Una discusión sobre el estudio del ritual como ‘espejo’ privilegiado de la cultura”. (*Iberoform. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana* 3, nro. 6 (2008): 2.

ser lugares lujosos ni con grandes brillos, sino más bien acogedores; su mobiliario es sencillo y funcional. En general, su estructura se asemeja a la de una casa donde vive una numerosa familia, en la que existe intimidad y confianza. El decorado evoca diferentes rincones de nuestro territorio, siempre conservando la sobriedad [...] estos elementos se conjugan para crear la atmósfera ideal que permita a la música calar más hondo en el público. [...] en la década del '60 se produce una síntesis de propuestas estéticas musicales provenientes del extranjero y también edificadas en el país. Las peñas, en ese contexto, emergen como espacio de difusión de artistas excluidos por la industria, que privilegia aquella música que multiplica las ganancias económicas.⁴⁰

José Luis Torres, compilador y coleccionista del ámbito del folclor rosarino, sugiere que las peñas eran creadas por cantores, que probablemente tenían su propio espacio. El evento de “salir a la peña” en general era algo del centro de la ciudad. Esto hacía que más allá de que fueran todo tipo de personas, fueran en su mayoría de clase media, al ser habitantes casi siempre del centro de la ciudad.

Era un espacio abierto a todo el mundo, con ingreso libre y gratuito. Muchas veces, además de números musicales, los había de humor y de poesía. La guitarra era comunitaria y pasaba de mano en mano, y a veces participaba algún músico con bandoneón, otro con bombo y en algunas ocasiones se sumaban otros instrumentos de cuerdas, como violas y violines. Se sugiere que las peñas eran solidarias entre ellas, y si alguna se quedaba sin vino o empanadas se recurría a las peñas amigas que la “sacara del paso”.⁴¹

Respecto a la cantidad de espacios, dice José Luis que no sabe si “otra ciudad del país llegó a tener la cantidad de peñas que cobijó Rosario en esos tiempos”. Y al respecto agrega Rubén D’Assoro, dueño de peñas durante los años ochenta, que “fue un fenómeno social, sí o sí se hablaba de la Peña, estés donde estés ibas a la peña”.⁴²

Rubén sugiere que hay un cambio en lo que sucede en estas a partir del comienzo de la radicalización. Hacia los sesenta a la peña se iba en principio a cantar, tomar un vino con amigos y a hablar. Así es que se daban tal vez, a veces, discusiones políticas, o se impregnaban nociones políticas a partir de las canciones. Se la puede entender como un espacio de socialización. Hacia los setenta, en cambio, la juntada en la peña

40 Cristian González Farfán y Gabriela Bravo Chiappe. *Ecos del tiempo subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*(Santiago: Lom Ediciones, 2009), 17-18.

41 José L. Torres, “Las peñas de Rosario - 1970 - A los caños - Laprida 553,” Facebook, 17 de mayo de 2020. Consultado el 29 de julio de 2025.

42 Rubén D’assoro, (peñero), entrevista personal con el autor, enero de 2024.

era a modo de lucha social.⁴³ Esta peña entonces funcionaba como espacio de encuentro casi militante, un espacio seguro para el discurso comprometido.

Cuestiones formales

A través de los distintos relatos, se han reconstruido nociones acerca de dos Momentos de la Peña: “cuando cerraba la puerta empezaba ‘la peña real’. La reunión más importante se daba cuando se cerraba la parte ‘oficial’, y nos quedábamos hasta tipo 4, 5 de la mañana”. El espacio era verdaderamente juvenil pues sus concurrentes tenían entre veinte y treinta años. Tras la pregunta sobre la descripción estética del evento, se respondió que “a las peñas en general ibas bien vestido, pero por la costumbre de la época, no por otra cosa”⁴⁴ Esta caracterización tiene que ver con el periodo de los años 1960. Al llegar los momentos de mayor politización del espacio (y esto no es un punto de acuerdo entre distintos peñeros), Enrique Llopis, reconocido cantautor del periodo y peñero, señala que la vestimenta que cualquier participante de la peña solía usar era toda negra. Esto tenía, según el entrevistado, el sentido de la publicidad del espacio. En la peña no importaba lo que se era afuera de ella pues adentro la gente se vestía como iguales.⁴⁵

Al ser lugares de espectáculo folclórico, se iba en principio a escuchar y a cantar. Había muy buenos cantores por lo que mucha gente solo escuchaba, aunque se dice que usualmente todos los participantes se animaban. También muchos participantes utilizaban el espacio para “conocer chicas y chicos”. Era muy común salir con amigos “y ver si podía pasar algo”. Así, se piensa este recinto como uno en el que se buscaba divertirse, pasarla bien con amigos. Tomar “unos vinos” era obligatorio. Mónica Billoni, en su entrevista, señala que se tomaba un vino casi siempre malo en un pingüino, y nunca cerveza, aunque a veces sí algún trago. La comida no iba más allá de unas (“ricas”) empanadas, que se servían mientras se charlaba con la gente y se contaban y escuchaban anécdotas.⁴⁶ En otra entrevista, el recuerdo es de un buen vino en damajuana.

El espacio de la peña solía estar lleno de símbolos, elementos cohesivos de la identidad, usualmente patrios. En el caso particular rosarino, este decorado consistía en cuadros de caudillos, alguna caja vidalera, algún sable cruzado, un bombo, las paredes pintadas donde se veía un rancho o alguna guitarra, alguna guampa de vaca,

43 Rubén D'assoro, (peñero), entrevista personal con el autor, enero de 2024.

44 José Luis Tórres, (peñero), entrevista personal con el autor, diciembre de 2023.

45 Enrique Llopis, (músico, peñero), entrevista personal con el autor, enero de 2024.

46 Mónica Billoni, (intelectual, peñera), entrevista personal con el autor, diciembre de 2023.

y tal vez alguna que otra cosa de vestimenta de indígena, y todo esto marcaba el tono de lo que sería el evento nocturno.

Cuestiones subjetivas

La peña puede ser analizada como Jürgen Habermas analiza los salones en la Francia pre-revolucionaria. El espacio público habermasiano es un espacio de discusión y crítica sustraído de la influencia del Estado en donde los flujos de comunicación quedan filtrados y condensados en opiniones públicas en torno a un tema específico, es un espacio donde las diferencias de estatus se evaporan, lo que permite la aparición de una nueva subjetividad.⁴⁷

José Luis Torres en su entrevista cuenta que en las peñas conoció “amigos que al salir por la puerta perdían su identidad, no se preguntaba quién era, ni dónde trabajaba o si estaba casado, eran amigos nuestros y nos unía el gusto por compartir una noche de canciones y amistades forjadas al calor cito de nuestra música”. Afuera,

la calle estaba dura, mucho milico, mucho cuartito azul y los rumores asustaban. Pero allí adentro era otro mundo. Incluso había un compañero homosexual al que se lo respetaba en la peña, cosa que en aquella época no sucedía en otros espacios. Fue asesinado posteriormente en el contexto de violencia. A su vez, no había drogas en las peñas, sí las había afuera.⁴⁸

En el mismo orden, en una época de intenso machismo, había una igualdad radical en el hecho artístico. Hombres y mujeres tenían el mismo derecho a subir al escenario, a agarrar la guitarra y cantar, a participar de la peña. Una última cuestión es que la peña aparecía como dispositivo pedagógico, como recinto articulador de muchas personas que llegaban a Rosario de lugares diversos, y a partir de su muestra y escucha se lograba un común aprendizaje de la historia y de vocabularios otros.

Ideología: peña como trinchera institucional

Se puede decir que la peña funcionó como trinchera institucional, en que se trató de articular una ideología contrahegemónica que, a pesar de no haber sido maniobrada por actores partidarios, sin embargo, en ella se insertaron elementos

47 Jürgen Habermas. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1994), 335.

48 José Luis Tórres, (peñero), entrevista personal con el autor, diciembre de 2023.

contrahegemónicos que perfilaron la constitución de una ideología particular. En el marco de la peña como espacio ritual, se dieron una serie de actos que no son una confirmación de la ideología dominante, sino que la ponen en tela de juicio, actos que constituyen una subjetividad contrahegemónica, en este caso juvenil.

La articulación ideológica en el campo del folclore fue muy potente, pues “[...] en todo campo hay ciertas instancias que tienen ese poder de seleccionar, de elegir, de reconocer y hasta de consagrar”.⁴⁹ En el folclore, además de revistas especializadas, audiciones de radio y TV y los festivales como Cosquín, esas instancias de consagración se daban en las peñas.

En la peña en particular, y en el conjunto más general de los recintos en que sonaba el folclore, aparece un gran conjunto de canciones que aquí se recuperan para mostrar primero lo que Molinero señala como el cuasi-decálogo de la canción militante, pero además otros temas que configuran y articulan este campo cultural de la izquierda. Cabe aclarar que las canciones que serán expuestas a continuación no son todas las canciones que se escuchaban e interpretaban en la peña. Estas son algunas de las que contribuyen a la manifestación y articulación de la identidad política juvenil a la que se hace referencia en este artículo.

Cuando se habla de este cuasi-decálogo se hace referencia al Americanismo, la idea de América Latina Unida, en lo cultural primero, y social y políticamente luego.⁵⁰ Algunas canciones y obras repetidas en las peñas que traen a colación este tema son “Canción con Todos”; *América Joven* (I, II y III); “Los Pueblos Americanos”; “Patria Dividida”; “Canto al Sueño Americano”; “Soldado de tu rebelión”; “El cóndor vuelve”.⁵¹ También es parte de este listado la idea de un futuro revolucionario como probable y cercano: “Hermano Dame tu Mano”; “Zamba del Riego”; “Hasta la Victoria”; “Zamba del Nuevo Día”; “Cuando Tenga La Tierra”; “Zamba para no morir”; “Habitante”; “Dulce Madera Cantora”; “Campesino has de traer el Sol”; “Montoneros”.⁵² Otro tema

49 Claudio Díaz, “El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas”, en *Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios*. Comp. Ana María Dupey, (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: s/e, 2018), 104.

50 Molinero, *Militancia de la Canción*, 175.

51 César Isella, *América Joven* Vol. I, Argentina: Philips. 1969, LP Vinilo; César Isella, *América Joven* Vol. II, Argentina: Philips. 1970. LP Vinilo; César Isella, *América Joven* Vol. III, Argentina: Philips. 1972. LP Vinilo; Mercedes Sosa, “Los Pueblos Americanos”, de Parra, Violeta, en *Homenaje a Violeta Parra*, (Argentina: Phillips. 1971, LP Vinilo, Lado B surco 6); César Isella, “Patria Dividida”, de Pablo Neruda y César Isella, en *América Joven* Vol. III, (Argentina: Philips. 1972. LP Vinilo, Lado A surco 2); Eduardo Falú, “Canto al Sueño Americano”, de Eduardo Falú y Jaime Dávalos, en *Canto al Sueño Americano*. (Argentina: Phillips. 1971, LP Vinilo, Lado A surco 1).

52 Mercedes Sosa, “Hermano Dame tu Mano”, de Jorge Sosa, en *Traigo un pueblo en mi voz*, (Argentina: Phillips. 1973, LP Vinilo, Lado A surco 3); Mercedes Sosa, “Zamba del Riego”, de Oscar Matus y Armando

central es la reinterpretación o denuncia social, a veces generalizada y a veces de eventos concretos: "El Arriero"; "Las Preguntitas Sobre Dios"; "Tabacalera"; "Canto A Rosario"; "Fuego en Animaná"; "Chacarera del Expediente"⁵³

Dos temas señalados por Molinero resultan interesantes en un análisis pormenorizado de la identificación política en la música: uno es el "Pacifismo Combatiente", es decir la doble justificación de la violencia, justificada o no según quien la ejecutara y otro es la "Inmortalidad del Combatiente". Muchas canciones expresan una necesaria glorificación, quasi religiosa, del que muere o se sacrifica en función de una causa popular. Sobre el primero, hay muchas canciones peñeras, como "La Tregua";⁵⁴ "Las voces de los Pájaros de Hiroshima";⁵⁵ "Si un hijo quieren de mí";⁵⁶ "El cóndor vuelve"; "Unidos".⁵⁷ Sobre el segundo, "Romance de María Pueblo";⁵⁸ "Plegaria a un Labrador";⁵⁹ "Che Salvador";⁶⁰ "Y caen";⁶¹ "El Inglés" (obra integral); "Zamba para no Morir"; "Por Una vida de canto".⁶²

Tejada Gómez, en *Canciones con fundamento*, (Argentina: El Grillo. 1965. LP Vinilo, Lado A surco 1); Mercedes Sosa, "Hasta la Victoria", de Aníbal Sampayo, en *Hasta la victoria*, (Argentina: Phillips. 1972. LP Vinilo, Lado A surco 6); Cuarteto Vocal Zupay, "Zamba del Nuevo día", de Armando Tejada Gómez y Oscar Cardozo Ocampo, en *Folklore sin mirar atrás*. (Argentina: Trova. 1967. LP Vinilo, Lado A surco 3); Mercedes Sosa, "Cuando tenga la Tierra", de Daniel Toro y Ariel Petroccelli, en *Traigo un pueblo en mi voz*, (Argentina: Phillips. 1973, LP Vinilo, Lado A surco 1); Mercedes Sosa, "Zamba para no Morir", de Hamlet Lima Quintana, Norberto Ambros y Héctor Rosales, en *Yo no canto por cantar*. (Argentina: Phillips. 1966. LP Vinilo, Lado A surco 1); Contracanto, "Habitante", de Carlos Fredy y Carlos Berlanga, en *Yo te Nombro*. (España: Movieplay. 1978. LP Vinilo, Lado B surco 3); Víctor Heredia, "Dulce Madera Cantora", en Víctor Heredia. *De donde soy*, Argentina: Microfon. 1971. LP Vinilo, Lado B surco 4; Víctor Heredia, "Campesino has de traer el sol", en Víctor Heredia. *Bebe en mi cántaro*, Phillips. 1975. LP Vinilo, Lado B surco 4.

53 Atahualpa Yupanqui, "Preguntitas Sobre Dios" en Atahualpa Yupanqui. *Preguntitas Sobre Dios*, Francia: Le Chant Du Monde. 1969. LP Vinilo, Lado A surco 1; Eduardo Falú, "Canto a Rosario, en *Coronación del Folklore Vol. II*, (Argentina: Philips, LP Vinilo, Lado B surco 2); César Isella, "Fuego en Animaná" en César Isella. A José Pedroni, Argentina: Philips. 1972. LP Vinilo, Lado B surco 5.

54 Patricio Manns, "La tregua" en "La tregua / El cautivo De Til-Til". Chile: CBS. 1965. Simple Vinilo, Lado A;

55 Horacio Guarany, "Las voces de los pájaros de Hiroshima", en Horacio Guarany. *El Potro*, Argentina: Philips. 1970. LP Vinilo, Lado B surco 1.

56 Ritro, Ángel y Castillo, Leonardo. "Si un hijo quieren de mí" en Mercedes Sosa, *Traigo un Pueblo en mi voz*, Argentina: Phillips. 1973. LP Vinilo, Lado B surco 4.

57 Hernán Figueroa Reyes, "Unidos", de Oscar Valles y Hernán Figueroa Reyes, en *El Combate de San Lorenzo*, (Argentina: CBS. 1969. LP Vinilo, Lado B surco 6).

58 Barros, Pocha y Palmer, Roberto, "Romance de María Pueblo" en Ginamaría Hidalgo, *Romance de María Pueblo*, España: Microfon. 1973. Simple Vinilo, Lado A.

59 Víctor Jara, "Plegaria a un Labrador" en Víctor Jara. *Plegaria A Un Labrador / Te Recuerdo Amanda*, Chile: Jota Jota. 1969. Simple Vinilo, Lado A.

60 César Isella "Che Salvador", de César Isella y Eduardo Mazo, en *América Joven Vol. III*, Lado A surco 3.

61 César Isella, "Y Caen", en César Isella. *América Joven Vol. III*, (Argentina: Philips. 1972. LP Vinilo, Lado A surco 4).

Hacia el final del periodo se dejaron de lado, en la creación, y se priorizaron en la circulación (aunque no excluyentemente) los otros temas, para proponer sólo la función política como único destino y uso del canto. Es la síntesis del intento de formulación de una subjetividad que debe “jugársela”, la propuesta de acción explícita por la liberación como mandato y obligación expresada en la canción folclórica popular: “El cóndor vuelve”; “Si se calla el Cantor” o “Luche y Luche” son expresión de esto.⁶³

Otros temas quedaron por fuera de este quasi-decálogo, sin embargo, es pertinente traerlos en pos de completar la escena. Uno es lo que se podría llamar el anhelo de libertad: libertad en esta configuración identitaria es igualable a la liberación, a la emancipación, a soberanía. Es una libertad colectiva, no individual. “Para el Pueblo lo que es del Pueblo”; “El cóndor vuelve”; “En el País de la Libertad”; “Alcen La Bandera”; “El Inglés” (obra integral), son obras que pueden tenerse en consideración.⁶⁴ La idea de fraternidad, de hermandad, también aparece en las canciones. Un hermano como familia ideológica, no sanguínea, como semejante, como compañero: “Hermano”; “Vamos Hermano”; “Canción del derrumbe indio”; “Canción Con Todos”; “Pero Se Viene”, son ejemplos claros.⁶⁵

Otro tema que es muy notorio en las letras de esta música popular es la nominación y reivindicación de oficios precarios. Existió una ampliación del conocimiento popular de las desigualdades y las opresiones a partir de la canción. Estas trataban sobre el peón de campo y de estancia; el arriero; el molinero; el labriego y el labrador; el cosechero; el zafbrero, la lavandera. Incluso el Nuevo Cancionero produjo una obra integral sobre el peón golondrina, llamada *Los Oficios de Pedro Changa*.⁶⁶

62 Contracanto, “Por una vida de canto”, de Carlos Fredy y Carlos Berlanga, en *Yo te Nombro*, (España: Movieplay. 1978. LP Vinilo, Lado A surco 2).

63 Horacio Guarany, “Si se calla el cantor”, en Horacio Guarany. *El Potro*, Argentina: Philips. 1970. LP Vinilo, Lado B surco 2

64 Piero, “Para el pueblo lo que es del pueblo”, de Piero y José Tcherkaski, en *Para el pueblo lo que es del pueblo*, (Argentina: RCA Víctor. 1973. LP Vinilo, Lado A surco 5); León Gieco, “En el país de la libertad”, en León Gieco, *León Gieco*, Argentina: Music Hall. 1973, LP Vinilo, Lado A surco 1; Mercedes Sosa, “Alcen la Bandera”, de Ariel Ramírez y Félix Luna, en *Cantata Sudamericana*, (Argentina: Phillips. 1972. LP Vinilo, Lado B surco 4).

65 Mercedes Sosa, “Hermano”, de Carlos Guastavino y Hamlet Lima Quintana, en *Hermano*, (Argentina: Phillips. 1966. LP Vinilo, Lado A surco 1); Hernán Figueroa Reyes, “Vamos Hermano”, de Oscar Valles, en *El Combate de San Lorenzo*, (Argentina: CBS. 1969. LP Vinilo, Lado B surco 2); Mercedes Sosa, “Canción del Derrumbe Indio”, de Fernando Figueredo Iramain, en *Yo no canto por cantar*, (Argentina: Phillips. 1966. LP Vinilo, Lado A surco 2); Piero, “Pero se viene”, de Piero y José Tcherkaski, *Pero se viene*, (Méjico: CBS. 1971. Simple Vinilo, Lado A).

66 Armando Tejada Gómez y Los Trovadores. *Los Oficios de Pedro Changa*. Argentina: CBS Records. 1967. LP Vinilo.

Finalmente, no hay que dejar de mencionar que diversas canciones peñeras abogaban por la reforma agraria. Estas canciones lograron gran interpellación a partir de la pre-concepción de la Patria Grande o la Patria Americana. Algunos ejemplos son “Cuando tenga la tierra”; “Campesino, has de traer el sol”; “Campesinos del norte”, o el “Triunfo agrario”.⁶⁷

La dimensión del enfoque sobre la tradición

Como ya se ha dicho, toda identidad política se constituye y se transforma en el marco de la tensión con la tradición de la unidad de referencia.⁶⁸ Para pensar los fenómenos culturales, Raymond Williams propuso el concepto de tradición selectiva.⁶⁹ Este concepto sugiere que a pesar de la existencia de infinitas prácticas que componen el pasado, se construyen significados y valores alrededor de la selección de algunas de estas que se muestran “tradicionales”. Esta construcción ficticia tiene que ver con las necesidades y los intereses durante el momento en que se elabora el discurso sobre la tradición. Esa fue la tarea realizada por las diferentes variantes del espectro folclórico durante este periodo. Molinero señala como un punto del decálogo de la canción militante del periodo a la reinterpretación histórica, y en ella enmarca aquellas canciones que no tratan una temática histórica en modo tradicional sino apuntando al “perdedor”, y para su rescate o resignificación.⁷⁰ A través de ello promueven centralmente una actitud determinada para el presente.

Dos grandes líneas componen esta reappropriación del pasado. Una que reivindica la corriente historiográfica del revisionismo histórico (con sus grandes debates que se llevaron adelante en este periodo incorporados, en que la música popular folclórica fue protagonista), y una que va más bien hacia la reivindicación de la figura del indio y el indigenismo. Nuevamente, esta distinción es analítica, pues en la constitución de la identidad política lo que interesa aquí es el solapamiento de estas líneas. En la misma peña, sonaban canciones revisionistas y canciones indigenistas. A pesar de la selección distinta del pasado y el juego de recuerdo y olvido, existía una convivencia que fue unificando el sentido, que fue homogeneizando a esta subjetividad política.

67 León Gieco, “Campesinos del Norte”, en León Gieco. *León Gieco*, Argentina: Music Hall. 1973. LP Vinilo, Lado B surco 3; Alfredo Zitarrosa, “Triunfo agrario”, en Alfredo Zitarrosa. *Zitarrosa en la Argentina*, Argentina: Microfon. 1973. LP Vinilo, Lado B surco 1.

68 Aboy Carlés, “Las dos Fronteras de la Democracia”, 54.

69 Raymond Williams. *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península, 1980), 196.

70 Molinero, *Militancia de la Canción*, 135.

El revisionismo, en sus diferentes versiones, fue la disputa con el fantasma de la historiografía decimonónica y en primer lugar con la obra de Bartolomé Mitre.⁷¹ La idea síntesis fue la de pensar a las figuras del Federalismo del siglo XIX como representantes de una minoría excluida de derechos y libertades en el marco de la entrega de la naciente nación al monopolio extranjero.⁷² Para Matías Díaz, se destacaron en el periodo dos obras revisionistas: *El Chacho, vida y muerte de un caudillo*, de Jorge Cafrune en 1965,⁷³ en alusión al caudillo riojano Chacho Peñaloza, y la obra integral *Los caudillos* de Félix Luna y Ariel Ramírez de 1966, en que Artigas, Alem (de manera controversial), Francisco Ramírez, Facundo Quiroga, Juan Manuel de Rosas, el Chacho Peñaloza y Felipe Varela son protagonistas.⁷⁴

La propuesta de una parte del peronismo tradicional, sintetizada en el libro *Folklore Argentino y Revisionismo Histórico* de Rodolfo Ortega Peña y Eduardo Luis Duhalde, tuvo que ver con el análisis, la defensa y el realce del caudillo riojano Felipe Varela.⁷⁵ Este líder popular fue el significante vacío que buscaron como encarnación heroica de la lucha de las clases oprimidas. En el libro, los autores buscaron mostrar cuál fue el rol de las clases trabajadoras del pasado contra el avasallamiento liberal británico, comparándolas con las clases trabajadoras de su presente, en relación al imperialismo norteamericano.⁷⁶ Estos intelectuales peronistas no acordaban con una de las piedras angulares de la corriente historiográfica del Revisionismo, el realce (excesivo para ellos) de la figura de Juan Manuel de Rosas, algo que sí hacía sin dudarlo “El Tigre” Roberto Rimoldi Fraga. “Argentino hasta la muerte”, canción peñera muy popular, trae ese imaginario de la época del centenario evitando entrar en los temas conflictivos de la política nacional.⁷⁷

Hay un conjunto de obras historicistas que deben ser tenidas en cuenta porque tiñeron la discusión durante el periodo. *La Independencia* (1966), cuyos textos fueron escritos por León Benarós, recorre los hitos de nuestra independencia mostrando las proezas de Belgrano (creando la bandera nacional), de Güemes (defendiendo el

71 Aboy Carlés, “Las dos Fronteras de la Democracia”, 140-141.

72 Matías Díaz, “El revisionismo dentro de la canción folclórica en Argentina (1955-1973), en *Actas XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia* (Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, 2011).

73 Jorge Cafrune. *El Chacho. Vida y muerte de un caudillo*, Argentina: CBS. 1965. LP Vinilo.

74 Ariel Ramírez y Félix Luna. *Los Caudillos*, Argentina: Philips. 1966. LP Vinilo.

75 Rodolfo Ortega Peña y Eduardo Luis Duhalde, *Folklore argentino y revisionismo histórico*. (Buenos Aires: Sudestada, 1967).

76 Díaz, “El revisionismo”, 6.

77 Roberto Rimoldi Fraga, “Argentino hasta la muerte”, en Roberto Rimoldi Fraga. *Romance del domador / Argentino hasta la muerte*, Argentina: CBS. 1971. Simple Vinilo, Lado B.

norte desde Salta), de San Martín (cruzando la cordillera), del almirante Guillermo Brown y su flota, y a su vez a manera de denuncia habla de la muerte de Mariano Moreno y de los idas y vueltas del Congreso de Tucumán.⁷⁸ *Romance de la muerte de Juan Lavalle* (1966), proyecto de Eduardo Falú y Ernesto Sabato, y *Canto Monumento a la Memoria del General Paz* (1968), de Carlos Di Fulvio, son obras que intentan ser una síntesis histórica, que muestran la complejidad de una figura importante de la independencia que en su devenir fue desechada al bando de los perdedores.⁷⁹ *Viva Güemes* (Figueroa Reyes y Benarós) es una obra muy reconocida por la belleza del canto de Hernán Figueroa Reyes y las letras de Luis Benarós. Exalta la figura de Güemes y de su grupo de guerreros gauchos.⁸⁰

Por fuera del revisionismo histórico, pero en el marco de la revisión de la historia desde el peronismo y en particular el peronismo revolucionario, hubo un reconocimiento de los propios símbolos y los mitos peronistas. En el “*Cancionero de la Liberación*” y la “*Cantata misionera*”, se construye una nominación de Evita y del levantamiento del General Valle desde el espectro político de la revolución.

Por otra parte, también podemos encontrar a la propuesta de la izquierda nacional. Retomando la apuesta de Atahualpa Yupanqui por esta visibilización de un invisible, fueron compuestas muchísimas canciones folclóricas en donde se recuperó al indio como sujeto político popular, en una revisión de la tradición que buscaba discutir la historia larga de nuestro país y nuestro continente. En las canciones de esta índole, “[...] los indios aparecen como un pueblo sufriente que, a la vez, es fuente de sabiduría”.⁸¹ Desde la década de 1940 se comenzó a utilizar un vocabulario que contenía palabras de pueblos originarios para algunos nombres. Es el caso de la peña de los Hermanos Ábalos en Buenos Aires llamada Achalay, y de algunos grupos como La Tropilla de Huachi-Pampa, Los Cantores de Quilla Huasi y Los Huanca Hua.

Esta revisión del pasado buscaba denunciar, trataba de hacer visible la injusticia de la matanza, la erradicación, la ampliación de las fronteras del naciente Estado-Nación, se quedaba en las canciones tristes y trágicas. Al ser Argentina un país en que los pueblos originarios se han establecido alrededor de todos sus rincones, distintas canciones recuperan esta figura como el sujeto subalterno popular del cual la canción debe ser expresión, en el norte o el sur del país.

78 Jorge Cafrune, *La Independencia*. Argentina: CBS. 1966. LP Vinilo.

79 Eduardo Falú y Ernesto Sabato. *Romance de la Muerte de Juan Lavalle*, Argentina: Phillips. 1965. LP Vinilo; Carlos Di Fulvio. *Canto Monumento. A la memoria del Brigadier General José María Paz (Doce capítulos de historia)*, Argentina: RCA. 1968. Vinilo, LP.

80 Hernán Figueroa Reyes. *Viva Güemes*, Argentina: CBS. 1971. LP Vinilo.

81 Karush, “Músicos en Tránsito”, 192.

Respecto al norte y en particular al noroeste, estamos hablando de lugares donde el indio fue asimilado y explotado. Exponen este tema “Caminito del Indio”, “Canción Para mi América”, “Quena”, “India Madre”, “Indio Muerto”, “Zamba del Chaguancos” y “Antiguo dueño de las flechas”.⁸² Se recupera del indio su sabiduría y resiliencia, olvidándose sus formas autoritarias y sus disputas entre sí.

Otras canciones de revisión indigenista usan la cosmovisión de los pueblos originarios del norte del país (y del imperio inca en general), tales como “Oración al sol”, que usa al sol como figura religiosa del Tawantinsuyu.⁸³ Respecto a las canciones sobre el Sur, hablan de lugares donde el indio fue “erradicado”. La presencia de los mapuches y de la campaña llamada “Conquista del Desierto” aparecen de manera muy frecuente, en canciones como “Triunfo de las Salinas Grandes”, “Pampas del Sur” o “Dorotea, La Cautiva”.⁸⁴

Muchas reivindicaciones nacionalistas, aquellas que hablaban del amor profundo sobre “la madre patria”, fueron polemizadas por las izquierdas, a partir del pensamiento de que los líderes nacionales fueron asesinos y violadores, refiriéndose por supuesto a las matanzas a pueblos originarios. Una muestra clara de este tipo de antinacionalismo implícito, es la obra integral *La Conquista del Desierto* de Carlos Di Fulvio.⁸⁵ Pero de la misma manera que el indigenismo y el nacionalismo constituyeron en algunos artistas dos polos opuestos, en otros convivieron.

En la música y en las peñas, esto tiene mucha visibilidad por algunos discos y canciones. *Mujeres Argentinas*⁸⁶ muestra el pasaje de la figura de Sosa como

82 Atahualpa Yupanqui, “Caminito del Indio”, en Atahualpa Yupanqui. *Caminito del Indio / Mangruyando*. Argentina: Odeon. 1936. Shellac, 10”, 78 RPM, Lado A; Daniel Viglietti, “Canción Para mi América”, en Daniel Viglietti. *Canciones para mi América*, Francia: Le Chant Du Monde. 1968. LP Vinilo, Lado A surco 1; Mercedes Sosa, “Quena”, de Arsenio Aguirre, en *Yo no canto por cantar*, (Argentina: Phillips. 1966. LP Vinilo, Lado B surco 2); Eduardo Falú, “India madre”, de Eduardo Falú y César Perdigüero, en *Falú en París*, (Argentina: Polydor. 1963, LP Vinilo, Lado A surco 4); Mercedes Sosa, “Indio muerto”, de Gerardo López, en *La voz de la zafra*, (Argentina: RCA. 1962. Vinilo, Lado B surco 2); Mercedes Sosa, “Zamba del Chaguancos”, de Antonio Nella Castro e Hilda Herrera, en *Hermano*, (Argentina: Phillips. 1966. LP Vinilo, Lado B surco 1); Mercedes Sosa, “Antiguo dueño de las flechas”, de Ariel Ramírez y Félix Luna, en *Cantata Sudamericana*, (Argentina: Phillips. 1972. LP Vinilo, Lado A surco 3).

83 Mercedes Sosa, “Oración al sol”, de Ariel Ramírez y Félix Luna, en *Cantata Sudamericana*, (Argentina: Phillips. 1972. LP Vinilo, Lado B surco 2).

84 Las Voces Blancas, “Triunfo de las Salinas Grandes”, de Hamlet Lima Quintana y Norberto Ambrós, en “A través de un colorido”, (Argentina: Phillips. 1966. LP Vinilo, Lado B surco 2); Mercedes Sosa, “Pampas del Sur”, de Ariel Ramírez y Félix Luna, en *Cantata Sudamericana*, (Argentina: Phillips. 1972. LP Vinilo, Lado A surco 4); Mercedes Sosa, “Dorotea, la cautiva”, de Ariel Ramírez y Félix Luna, en *Mujeres Argentinas*, (Argentina: Phillips. 1969. LP Vinilo, Lado A surco 4).

85 Carlos Di Fulvio, *La Conquista del Desierto*, Argentina: RCA Victor. 1970. LP Vinilo.

86 Ariel Ramírez y Félix Luna, *Mujeres Argentinas*, Argentina: Phillips. 1969. LP Vinilo.

indigenista antinacionalista al de un nacionalismo “inclusivo”: “[...] un intento notablemente logrado de estilizar personajes y elementos formativos del ser nacional a través de la magia de la música y la poesía”.⁸⁷ En la misma línea de revisión de nuestro panteón heroico, “El Combate de San Lorenzo” (Figueroa Reyes), es una canción en que se elige al sargento Cabral, figura que usualmente quedaba detrás de la presencia de San Martín, como protagonista social y héroe salido del pueblo común.⁸⁸

No se debe terminar este apartado sin volver a la ya mencionada obra integral *El cóndor vuelve* (Isella y Tejada Gómez), que plantea un recorrido por la historia de América desde el punto de vista del subalterno, dueño del continente y sus riquezas, que es el país entero. Contiene mensajes indigenistas y reinterpretaciones históricas del siglo XIX, tales como la necesidad de la expropiación de la tierra, o la ubicación de las invasiones incas y españolas en el papel de antecedente directo y análogo de la penetración americana del siglo XX.

Señala Rubén D'Assoro que las peñas se convirtieron en un dispositivo pedagógico, y en ellas mucha gente “aprendió la verdad acerca de cuestiones que se decían desde el Estado, como las que tienen que ver con Roca y los pueblos originarios, o lo mismo con el chileno de la independencia”.⁸⁹ En esta última cita se refiere a la exaltación realizada desde la izquierda de Manuel Rodríguez. La izquierda argentina en la canción se vinculó intensamente con la Nueva Canción Chilena, que también realizó su propia reconstrucción de la historia en pos de legitimar una posición sobre el futuro, y la revisión de la historia de Manuel Rodríguez, guerrillero participante de las luchas por la independencia, tuvo mucha popularidad a partir de las canciones “El Cautivo de Til Til” (Patricio Manns), “Hace Falta Un Guerrillero” (Violeta Parra) y “Tonada a Manuel Rodríguez” (Vicente Bianchi y Pablo Neruda).⁹⁰ Otro personaje que llegó desde la música de proyección folklórica de otro país de manera similar para instalarse en la cotidaneidad de la peña, fue José Artigas, en la canción homónima de Alfredo Zitarrosa y Carlos Bonavita.⁹¹

87 Karush, “Músicos en Tránsito”, 201

88 Hernán Figueroa Reyes, “El Combate de San Lorenzo”, de Hernán Figueroa Reyes y Jorge David Monsalve, en *El Combate de San Lorenzo*, (Argentina: CBS. 1969. LP Vinilo, Lado A surco 3).

89 Rubén D'Assoro (peñero), entrevista personal con el autor, enero de 2024

90 Manns, Patricio. “El cautivo de Til Til.” en “La tregua / El cautivo de Til-Til”. (Chile: CBS. 1965. Simple Vinilo, Lado B); Violeta Parra, “Hace falta un guerrillero”, en Violeta Parra, *Canciones*, Cuba: Casa de las Américas. 1971. LP Vinilo; Mercedes Sosa, “Tonada de Manuel Rodríguez”, de Vicente Bianchi y Pablo Neruda, en *Yo no canto por cantar*, (Argentina: Phillips. 1966. LP Vinilo, Lado A surco 6).

91 Alfredo Zitarrosa, “A José Artigas”, de Alfredo Zitarrosa y Carlos Bonavita, en *Zitarrosa en la Argentina*, (Argentina: Microfon. 1973. LP Vinilo, Lado A surco 3).

Conclusiones

Este artículo se preguntó cuál es el desempeño del folclore en general, y en particular de las peñas folclóricas, en la conformación de la identidad de la juventud entre los años 1959-1976. Se ha buscado analizar la constitución, consolidación y articulación de una identidad política juvenil que atraviesa los años entre 1959 y 1976. Esta identidad no se constituyó plenamente (pues nunca una identidad está constituida como totalidad) en los espacios del folclore, pero estos contribuyeron a su asentamiento.

En el periodo que se analiza, la cultura y la política se hermanaron, se complementaron, el análisis de la formación política debe contener una idea de lo que sucedía en el campo cultural. Más allá de que la cultura esté constituida por un montón de aristas y no solamente las artes, aquí hemos tratado de analizar una de estas últimas, la música, como generadora y articuladora de cultura. Esta tiene un doble movimiento de identificación; por un lado, como racionalidad estética cuyo sentido es individual, y por otro también puede representar y ofrecer la experiencia inmediata de una identidad colectiva.⁹² No es nuevo el análisis de lo musical en torno a la política, ni es meramente de nuestro país. A lo largo y ancho del mundo (sobre todo occidental) las artes han sido refugio de la búsqueda de transformación de diversos sectores sociales, de configuraciones de poder contrahegemónicas, y han sido depositarias de las expectativas de cambio de distintas generaciones.

Con este marco, aquí se interrogó acerca del papel que desempeñó el folclore en Argentina en la articulación de las identidades políticas de los jóvenes. El campo musical, y en particular la canción de proyección folklórica resalta por su gran influencia en el devenir del espacio social. Que la música de raíz folclórica haya sido relevante no fue azaroso de ninguna manera. El folclore posibilitó una ruptura implícita, que tuvo que ver con el tipo de esencia popular en él representada. Para un segmento, cada vez más significativo, esta, a diferencia de la de otras músicas, se encontraba en el futuro, más que en el pasado, por lo que se ubicó en el género la promoción de un ideal de vida política distinta.

El fenómeno de las migraciones internas y el caso particular de Atahualpa Yupanqui como innovador músico-político, contribuyeron a la consolidación popular de este género musical que, hacia la década de 1960, con algunos avances tecnológicos y de producción musical, además de la masificación de los medios de comunicación, pudo

92 Simon Frith. "The Cultural Study of Popular Music", en *Cultural Studies*, eds. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler (New York: Routledge, 1992), 174-186.

convocar ampliamente a la juventud, popularizarse a tal punto que dio a luz a lo que fue denominado convencionalmente como el “boom del folclore”.⁹³ A partir de este género se constituyó un espacio que puede ser analizado como un ritual, que es la peña folclórica, en la que se formuló y articuló una identidad política.

La identidad, como prácticas sedimentadas, configuradoras de sentido que establecen solidaridades estables capaces de definir orientaciones gregarias de la acción en relación a la definición de asuntos públicos,⁹⁴ un concepto que debe ser concebido en la perspectiva de un devenir, tuvo una articulación significativa en el ámbito ritual de la peña, que se solapó con la articulación de esta identidad en otros ambientes. La identidad a su vez tiene dimensiones operativas, y en este trabajo se realizó la pregunta sobre la factibilidad de rastrear esas dimensiones en el entorno de la música de proyección folklórica.

Se pensó la dimensión de la alteridad, pues toda identidad se constituye en relación a un exterior constitutivo. En la peña, el antagonismo era muy marcadamente de clase, el patrón, el rico, el estanciero, el dueño, las élites dominantes, quienes saquean y destruyen el país, la oligarquía (nacional e internacional). Tanto la policía como las fuerzas armadas, y la justicia, son enemigos nacionales, y la Alianza Para el Progreso y “el imperio Yanqui” los internacionales. Se antagoniza también con el enemigo interno, el traidor y el capataz.

En la consolidación de una frontera externa de esta identidad política juvenil, desde el folclore por un lado se disputó lo verdaderamente propio, frente a lo inauténtico ética y estéticamente, y por otro se reivindicaron ciertas banderas sociales, que contrastaron fuertemente con las nociones básicas de las fuerzas armadas y los gobiernos institucionales del periodo, los sectores capitalistas más acaudalados y los traidores de la burguesía local.

Luego se trabajó la dimensión de la representación. Se partió de la base de que no hay política por fuera de la representación. En la configuración de toda identidad es necesario un cierre interior, que en este caso se confirma a partir no solamente de lo que generalmente se ha denominado una “ideología política”, sino también la relación existente con ciertos símbolos, como elementos cohesivos de una identidad, en el espacio ritual de la peña. Esta espacialidad tuvo un impacto poco nombrado pero muy recordado hoy por sus participantes. Allí se puede decir que hubo tiempo para ambos tipos ideales aquí conformados. Tanto para las canciones de “telurismo comprometido” como para las canciones de “interpelación social”.

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

94 Aboy Carlés, *Las dos Fronteras de la Democracia*, 54

Por un lado, en los primeros sesenta la nominación de la tierra y el interior, la poesía romántica y nostálgica y las canciones más tradicionalistas llegaron para hacerse increíblemente populares, mostrando el espacio de la peña como uno de plena felicidad, contrastando con el “afuera”, con la vida cotidiana. Pero como ya se ha expresado, el compromiso además de constituirse en el espacio, se fue colando por sus puertas, y hacia los años setenta las peñas ya mostraban siempre los puntos de afirmación ideológica, y sin perder la disipación del estatus y la clase social, sin perder el respeto por el otro y la potencia de la muestra y la escucha de lo colectivo, que ya estaba sucediendo desde antes. Americanismo, anti-imperialismo, lucha por la revolución y la reforma agraria, la denuncia de la estructura social desigual e injusta, el “pacifismo combatiente”, la “inmortalidad del combatiente”, la propuesta de acción política directa por la revolución, el anhelo de libertad, la idea de la fraternidad y la igualdad radical, la identificación y nominación de los oprimidos, son las distintas temáticas que las canciones en el ambiente peñero supieron identificar a esta subjetividad política que consideraba la “revolución a la vuelta de la esquina”, mezcla de la izquierda nacional (o Nueva Izquierda) y una parte mayoritaria del peronismo como doctrina y como espectro militante.

Finalmente, se trazó el juego distintivo con la tradición que articuló esta identidad juvenil. El Revisionismo Histórico fue el plato fuerte del periodo, en tanto reincorporación de la disputa sobre qué fue lo verdaderamente real en las controversias que derivaron en la creación de nuestra nación. La música folclórica (y sus artistas) fue reivindicadora de los caudillos federales, y la relación de continuidad que estos tenían con los padres y madres de la patria desde una visión no mitrista, y a su vez buscó superar la figura de Juan Manuel de Rosas (sin deslegitimarla). La figura del gaucho estuvo presente en este sentido.

Pero también tuvo relevancia la recuperación de lo “anterior”, de la figura del indio. La recuperación de la “propiedad originaria” de la tierra de estos pueblos originarios a lo largo y ancho de nuestro país, la denuncia de la campaña conocida como “Conquista del Desierto”, la reivindicación del indio como sujeto subalterno castigado, desplazado, eliminado, dominado, y por esto afligido y melancólico, pero también listo y sensato. En el solapamiento entre las figuras de los caudillos, el gaucho y los pueblos originarios encontramos lo real de nuestra historia, en este juego de olvido y memoria que compone la dimensión de la tradición de toda identidad.

La identidad es un concepto “formal”, utilizable en distintos niveles, que permite pensar un inacabado juego de subsunción de agregados identitarios en identidades mayores a través de una lógica de equivalencias.⁹⁵ Esta identidad que en las peñas

95 Aboy Carlés, *Las dos Fronteras de la Democracia*, 73.

se articulaba, también se articulaba en otros espacios con características distintas, y todo contribuyó a la formulación de una identidad nacional.

La espacialidad de la peña folclórica fue un poderoso mecanismo de articulación identitaria que consolidó las posiciones, las orientaciones en torno a la acción, la homogeneización de un grupo en un ritual. Estos lugares funcionaron en algunos casos como amplificación de lo que ya se pensaba y en otros fue generando el pensamiento característico de este campo cultural de la izquierda acerca de la cercanía y certeza de un proceso radical de cambio. El involucramiento personal con el folclore, tanto de artistas como de la audiencia, era a través de las peñas democrático, diario y permanente.

Por último, se interrogó qué sucedió en estos espacios a medida que la situación política comenzó a radicalizarse. Desde aproximadamente el cambio de década de los sesenta a los setenta, las peñas fueron espacios definitivamente de lucha social. Muchas personas dejaron de ir por no comprometerse con esta radicalización, y otras simplemente por miedo, a partir de la persecución e inseguridad instalada en la sociedad civil cada vez con más fuerza. Con el cierre del periodo, esto se agudiza y la gente deja de ir a las peñas de manera tan masificada, es decir, estas pierden un poco de popularidad, algunas se disipan, a partir de no poder mantenerse por presión política o económica. Otras desaparecen un tiempo y vuelven con mucha fuerza hacia los años 1980, en una suerte de profundización estética de la radicalización, pero ya estas peñas tienen otras características y otro público, y en ella se articula otra identidad, con características nuevas, otra juventud, con motivaciones e ideas distintas, con otra versión (o en su mayoría sin ninguna versión) del paradigma de la revolución en sus cabezas.

Bibliografía

- Aboy Carlés, Gerardo. *Las dos fronteras de la democracia argentina: la reformulación de las identidades políticas de Alfonsín a Menem*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2001.
- Advis, Luis. "Historia y características de la Nueva Canción Chilena". En *Clásicos de la Música Popular Chilena: Volumen II, 1960 – 1973*, editado por Luis Advis, Eduardo Cáceres, Fernando García y Juan Pablo González, 29-42. Santiago de Chile: Ediciones UC. 1998.
- Álvarez Muro, Alexandra. *Cortesía y descortesía: teoría y praxis de un sistema de significación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Estudios de Lingüística del Español, 2007.
- Ansaldi, Waldo y Patricia Funes. "Viviendo una hora latinoamericana. Acerca de rupturas y continuidades en el pensamiento en los años veinte y sesenta." *Cuadernos del CISH* 3, nro. 4 (1998): 13-76.

- Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.
- Casullo, Nicolás. *Las cuestiones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina, 2007.
- Cortázar, Augusto R. *Esquema del folklore*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Columba, 1959.
- Durkheim, Émile. *Las reglas del método sociológico*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2001 [1895].
- Díaz, Claudio. "El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas". En *Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios*, compilado por Ana María Dupey, 99-119. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: s/e, 2018.
- Díaz, Matías Federico. "El revisionismo dentro de la canción folclórica en Argentina (1955-1973)." En *Actas XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca*, 2011.
- Fernández, Diego L. "Una discusión sobre el estudio del ritual como 'espejo' privilegiado de la cultura." *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana* 3, nro. 6 (2008): 1-14.
- Frith, Simon. "The Cultural Study of Popular Music". En *Cultural Studies*, editado por Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler, 174-186, New York: Routledge, 1992.
- González Farfán, Cristian, y Bravo Chiappe, Gabriela. *Ecos del tiempo subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: Lom Ediciones, 2009.
- Gordillo, Mónica, Protesta, rebelión y movilización: de la Resistencia a la lucha armada, 1955-1973. En: *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Compilado por Daniel James. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- Gravano, Ariel. *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor, 1985.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1994.
- Karush, Matthew B. *Músicos en tránsito: La globalización de la música popular argentina: Del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Londres: McGraw-Hill Education, 1990.

- Molinero, Carlos D. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina, 1944-1975*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires/Rosario: Ediciones de aquí a la vuelta/Editorial Ross, 2011.
- Ortega Peña, Rodolfo y Eduardo L. Duhalde. *Folklore argentino y revisionismo histórico*. Buenos Aires: Sudestada, 1967.
- Soneira, Ignacio. *Rodolfo Kusch. Clases de Estética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta, 2023.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesenta: La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores [3^a ed.], 2013.
- Trucco Dalmas, Ana Belén Maravillas. "Cantar la revolución, crear una tradición. La música y el canto colectivo en la formación de culturas políticas revolucionarias. Argentina 1970-1976". *Prohistoria. Historia, políticas de la historia*, nro. 32 (2019): 183-210.
- Vila, Pablo. "Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina." *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, nro. 48 (1987): 81-93.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.

Entrevistas por el autor

Rubén D'Assoro, enero de 2024.

José Luis Tórres, diciembre de 2023.

Enrique Llopis, enero de 2024.

Mónica Billoni, diciembre de 2023.

Redes sociales

- Torres, José L. "Las peñas de Rosario - 1970 - A los caños - Laprida 553." Facebook, 17 de mayo de 2020. Consultado el 29 de julio de 2025.
- "Las peñas de Rosario – Testimonio de Rubén D'Assoro y una colaboración inesperada de mi amigo Tati." Facebook, 22 de mayo de 2020. Consultado el 29 de julio de 2025.
- "José Luis Torres 2^a entrega – La viruta – La Paz y Buenos Aires – 1973 a 1977 Testimonio de Alicia Licausi." Facebook, 29 de mayo de 2020. Consultado el 29 de julio de 2025.

-
- “José Luis Torres - Las peñas de Rosario – La peña Municipal - Córdoba 765 – Año 1965.” Facebook, 30 de mayo de 2020. Consultado el 29 de julio de 2025.
 - “José Luis Torres escribe: Las peñas de Rosario. Peña ‘A los yuyos’ 1973 – El peruano Víctor –” Facebook, 19 de abril de 2021. Consultado el 29 de julio de 2025.

Discografía

- Cafrune, Jorge. *El Chacho. Vida y muerte de un caudillo*, Argentina: CBS. 1965, LP Vinilo.
- *La Independencia*, Argentina: CBS. 1966, LP Vinilo.
- Cancionero de la Liberación*. Varios intérpretes. Argentina: Finkel S.A.I.C., 1973, LP Vinilo.
- Contracanto. *Yo te nombro*, España: Movieplay. 1978, LP Vinilo.
- Cuarteto Vocal Zupay. *Folklore sin mirar atrás*, Argentina: Trova. 1967, LP Vinilo.
- Cuarteto Zupay y José Soriano. *El Inglés*, Argentina: Philips. 1983, LP Vinilo.
- Di Fulvio, Carlos. *Canto con guitarra*, Argentina: RCA Victor. 1960, LP Vinilo.
- *Canto Monumento. A la memoria del Brigadier General José María Paz (Doce capítulos de historia)*, Argentina: RCA. 1968, LP Vinilo.
- *La Conquista del Desierto*, Argentina: RCA Victor. 1970, LP Vinilo.
- Falú, Eduardo. *Tabacalera / La Cuartelera*, Argentina: T.K. 1955. Shellac, 10" 78 RPM.
- *Falú en París*, Argentina: Polydor. 1963, LP Vinilo.
- *Canto al sueño americano*, Argentina: Phillips. 1971. LP Vinilo.
- Falú, Eduardo y Ernesto Sabato. *Romance de la muerte de Juan Lavalle*, Argentina: Phillips. 1965, LP Vinilo.
- Falú, Eduardo, Ariel Ramírez y Los Fronterizos. *Coronación del folklore Vol. II* Argentina: Phillips. 1967, LP Vinilo.
- Figueroa Reyes, Hernán. *El Combate de San Lorenzo*, Argentina: CBS. 1969. LP Vinilo.
- *Viva Güemes*, Argentina: CBS. 1971, LP Vinilo.
- Gieco, León. *León Gieco*, Argentina: Music Hall, 1973. LP Vinilo.
- Guarany, Horacio. *El corralero*, Argentina: Philips. 1966, LP Vinilo.
- *El Potro*, Argentina: Philips. 1970, LP Vinilo.
- *Hombre y cantor*, Argentina: Carmusic. 1971, LP Vinilo.
- *Ídolo del Pueblo*, Argentina: Philips. 1971, LP Vinilo.
- *Luche y luche*, España: Philips. 1977, LP Vinilo.
- Heredia, Víctor. *Gritando Esperanzas*, Argentina: RCA. 1968, LP Vinilo

- *De donde soy*, Argentina: Microfon. 1971, LP Vinilo, LP.
- *Bebe en mi cántaro*, Argentina: Phillips. 1975, LP Vinilo.
- Hidalgo, Ginamaría. *Romance de María Pueblo*, España: Microfon. 1973, Simple Vinilo.
- Huerque Mapu y Nicolás Casullo. *Montoneros*, Argentina: Ediciones Lealtad. 1974, LP Vinilo.
- Isella, César, *América Joven Vol. I*, Argentina: Philips. 1969, LP Vinilo.
- *América Joven Vol. II*, Argentina: Philips. 1970, LP Vinilo.
- *A José Pedroni*, Argentina: Philips. 1972, LP Vinilo.
- *América Joven Vol. III*, Argentina: Philips. 1973, LP Vinilo.
- Jara, Víctor. *Plegaria para un labrador / Te recuerdo Amanda*, Chile: Jota Jota. 1969, Simple Vinilo.
- Las Voces Blancas. *A Través De Un Colorido*, Argentina: Phillips. 1966, LP Vinilo.
- Leguizamón, Gustavo. *El Cuchi Leguizamón*, Argentina: Phillips. 1965, LP Vinilo.
- *La voz de Cuchi*, Argentina: Phillips. 1967, LP Vinilo.
- Los Olimareños. *Orejano / A orillas del Olimar / Serenata Borracha / La Ariscona*, Uruguay: Tonal. 1965, EP Vinilo.
- Manns, Patricio. *La tregua / El cautivo de Til-Til*, Chile: CBS. 1965, Simple Vinilo.
- Parra, Violeta. *Canciones* (compilación), Cuba: Casa de las Américas. 1971, LP Vinilo.
- Piero. *Pero Se Viene*, México: CBS. 1971, Simple Vinilo.
- *Para el Pueblo lo que es del Pueblo*, Argentina: RCA Víctor. 1973, LP Vinilo.
- Quilapayún. *X Viet-Nam*, Chile: Jota Jota. 1968, LP Vinilo.
- Ramírez, Ariel y Félix Luna. *Los caudillos*, Ramón Navarro (intérprete), Argentina: Philips. 1966, LP Vinilo.
- *Mujeres argentinas*, Mercedes Sosa (intérprete), Argentina: Phillips. 1969, LP Vinilo.
- *Cantata Sudamericana*, Mercedes Sosa (intérprete), Argentina: Phillips. 1972, LP Vinilo.
- Rimoldi Fraga, Roberto. *Romance del domador / Argentino hasta la muerte*, Argentina: CBS. 1971, Simple Vinilo.
- Sosa, Mercedes. *La voz de la zafra*, Argentina: RCA. 1962, LP Vinilo.
- *Canciones con Fundamento*, Argentina: El Grillo. 1965, LP Vinilo.
- *Yo no Canto por Cantar*, Argentina: Phillips. 1966, LP Vinilo, LP.
- *Hermano*, Argentina: Phillips. 1966, LP Vinilo.
- *El grito de la tierra*, Argentina: Philips. 1970, LP Vinilo.
- *Homenaje a Violeta Parra*, Argentina: Phillips. 1971, LP Vinilo.

-
- *Hasta la victoria*, Argentina: Phillips. 1972, LP Vinilo.
- *Traigo un pueblo en mi voz*, Argentina: Phillips. 1973, LP Vinilo.
- Sosa, Mercedes y Gloria Martin. *Si Se Calla El Cantor*, Venezuela: Phillips. 1973. LP Vinilo.
- Tejada Gómez Armando y Los Trovadores. *Los Oficios de Pedro Changa*, Argentina: CBS Records. 1967, LP Vinilo.
- Viglietti, Daniel. *Canciones para mi América*, Francia: Le Chant Du Monde. 1968. LP Vinilo.
- Yupanqui, Atahualpa. *Caminito del Indio / Mangruyando*, Argentina: Odeon. 1936. Shellac, 10", 78 RPM.
- *El Arriero / A Orillas del Yi*, Argentina: Odeon. 1944. Shellac, 10" 78 RPM.
- *Preguntitas Sobre Dios*, Francia: Le Chant Du Monde. 1969, LP Vinilo.
- Zitarrosa, Alfredo. *Zitarrosa en la Argentina*, Argentina: Microfon. 1973, LP Vinilo.