Repositorio Digital Institucional
"José María Rosa"

Universidad Nacional de Lanús
Secretaría Académica
Dirección de Biblioteca y Servicios de Información Documental

Lucía Patiño Mayer

Historia del Festival Nacional del Folcklore de Cosquín 1973-1977: para una historia cultural de la última dictadura militar argentina

Tesis presentada para la obtención del título de Maestría en Metodología de la Investigación Científica

Director

Esteban Buch

https://doi.org/10.18294/rdi.2017.174032

El presente documento integra el Repositorio Digital Institucional "José María Rosa" de la Biblioteca "Rodolfo Puiggrós" de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa)
This document is part of the Institutional Digital Repository "José María Rosa"of the Library "Rodolfo Puiggrós" of the University National of Lanús (UNLa)

Cita sugerida

Patiño Mayer, L. (2016*). Historia del Festival Nacional del Folcklore de Cosquín 1973-1977: para una historia cultural de la última dictadura militar argentina* (Tesis de Maestría) Universidad Nacional de Lanús. Recuperada de http://www.repositoriojmr.unla.edu.ar/descarga/Tesis/MAMIC/Patino_L_Historia_2016.pdf

Condiciones de uso

www.repositoriojmr.unla.edu.ar/condicionesdeuso

www.unla.edu.ar
www.repositoriojmr.unla.edu.ar
repositoriojmr@unla.edu.ar

Historia del Festival Nacional de Folklore de Cosquín 1973-1977. Para una historia cultural de la última dictadura militar argentina.

Maestría en Metodología de la Investigación Científica
Universidad Nacional de Lanús

Tesis

Director: Dr. Esteban Buch

Lucía Patiño Mayer

Agradecimientos

Debo agradecer a muchas personas que han contribuido a la realización de esta tesis. En especial a Lucas, quien cuidó con mucho afecto y paciencia a nuestras hijas mientras investigaba y escribía en vacaciones y fines de semana. Al director de esta tesis, Esteban Buch, que estuvo presente a lo largo de todo el proceso de investigación y escritura, respondiendo a todas las consultas y dudas con mucha paciencia. A colegas investigadores que muy generosamente han colaborado: Claudio Díaz, Silvana Argüello, Juliana Guerrero, Edgardo Rodríguez. A la gente de Cosquín, en especial a Irina Cazenave, María Rosa Castro, Jorge González, Eduardo Villanueva, Ariel Nogués, a la gente de la Comisión de Folklore, a Fernanda Rodríguez. A Julio César Rojo Luque, Ángela Irene, Pocho González, Santiago Giordano.

Historia del Festival Nacional de Folklore de Cosquín 1973-1977.
Para una historia cultural de la última dictadura militar argentina.

Tabla de contenidos

Introducción…… 6

Capítulo I: Metodología

I.1. Problema de investigación: el folklore como resistencia cultural..…… 12

I.2. Sobre la historiografía…… 13

I.3. El concepto de tradición…….. 14

I.4. El folklore ¿Un género, un movimiento, un campo?..... 15

I.5. Análisis musical…….. 18

I.6. Los archivos…… 19

I.7. Entrevistas……... 22

I.8. La delimitación temporal…… 24

I.9. El lugar del investigador…… 25

Capítulo II: El Festival de Cosquín: Contexto e historia

II.1. La Ciudad de Cosquín…… 27

II.2. El "boom" del folklore y los festivales…… 28

II.3. Las comisiones del Festival Nacional de Folklore de Cosquín…… 29

II.4. Los inicios del festival……... 31

II.5. Los rituales del festival…….. 33

II.6. El Ateneo de Folklore…… 35

II.7. La Feria Artesanal…….. 37

II.8. Los certámenes……... 37

II.9. Los fundamentos del festival y los pueblos indígenas……... 38

Capítulo III: Cosquín '74

III.1. 1973-1974: El festival y la política nacional, provincial y municipal….. 41

III.2. La "guerrilla"…… 42

III.3. Las izquierdas en el festival…….. 45

III.4. Programación ¿Hubo censura?..... 46

III.5. Festival Cosquín de la canción 1974…… 49

III.6. Otros certámenes…….. 51

III.7. Cosquín cultural…… 52

III.8. Balance económico del festival '74…….. 53

Capítulo IV: Cosquín '75

IV.1. Retorno de la comisión fundadora…… 56

IV.2. Otra comisión: La creación de una "Comisión Oficial" …… 57

IV.3. Programación y espontaneidad…….. 60

IV.4. El Himno a Cosquín/ Cosquín empieza a cantar……... 62

IV.5. Los periodistas en el Festival: Aparece la censura…… 67

IV.6. Atentado a la Voz del Interior……... 69

IV.7. Certámenes: Camín Cosquín a Lacabanne…… 69

IV.8. Cosquín cultural…… 70

IV.9. Balance Económico del Festival '75…… 71

Capítulo V: Cosquín '76

V.1. Ordenanza Nº 122……... 72

V.2. Críticas y ausencias…… 74

V.3. Programación principal……... 76

V.4. Las delegaciones y la integración Latinoamericana……... 79

V.5. Festival Cosquín de la Canción 1976…….. 80

V.6. Otros premios y certámenes..……... 84

V.7. El periodismo en Cosquín……... 85

V.8. Cosquín cultural…….. 86

V.9. Presencia del Gobierno Provincial…….. 87

V.10. Balance económico del Festival '76…… 88

VI: Cosquín '77

VI.1. Se resuelve el conflicto con el Municipalidad…….. 90

VI.2. La Comisión Municipal de Folklore del 17º Festival……... 91

VI.3. Programación…… 92

VI.4. Festival Cosquín de la Canción 1977……... 96

VI.5. Ateneo de folklore: Curso para maestros de frontera……... 99

VI.6. Ateneo Folklórico: Encuentro Americano de Folklore y Artesanías…… 102

Conclusiones…… 104

Bibliografía…… 111

Anexos: Transcripciones y análisis musical……... 115

Historia del Festival Nacional de Folklore de Cosquín. Para una historia cultural de la última dictadura militar argentina.

Lucía Patiño Mayer
Docente e investigadora
Universidad Nacional de Lanús
lpatinomayer@gmail.com

Introducción

En los años '70, el Festival Nacional de Folklore de Cosquín era uno de los festivales más representativos de la época, siendo a la vez exponente de los principales artistas y un espacio de reflexión y construcción simbólica sobre el folklore. Durante su historia, al igual que todo hecho artístico y cultural, se vio permanentemente atravesado por coyunturas políticas y sociales que incidieron en diferentes medidas sobre su funcionamiento y organización. A su vez, en sentido inverso, el festival determinó decisiones políticas municipales, provinciales y nacionales. Esta relación entre el folklore y la política es lo que intentaremos evidenciar en el marco de este trabajo, concentrándonos en un período particularmente álgido y determinante de nuestra historia: la última dictadura militar en la Argentina.

Sin dar un lugar explícito a la militancia artística o estética, el Festival de Cosquín siempre tuvo como objetivo principal y manifiesto el beneficio económico de su ciudad[1]. Acompañaba a la primera comisión una motivación ideológica apartidaria que se traducía en propuestas estéticas comprometidas, reflexiones y definiciones en el plano de los estudios del folklore, y una idea de "festival del pueblo"[2] donde todos, no solo quienes pagaban la entrada, tenían algún acceso a la música del festival. Esta concepción se ve también reflejada en el armado del sonido del festival, pensado en una escucha por fuera del recinto de la Plaza Próspero Molina, donde se desarrollaba el festival.

Estas ideas fueron desplazadas gradualmente a partir de mediados de los '70 hacia una motivación puramente económica, contratación de artistas con enormes cachés y garantía de convocatoria masiva, afianzándose a principios de los '80 y deviniendo gradualmente en el festival que hoy en día conocemos. Síntoma de estos cambios es el traspaso del sonido de una empresa local hacia una empresa de Buenos Aires en 1980 y el vallado de la Plaza Próspero Molina en el año 2005. Según manifiesta Ariel Nogués, hijo de Adalberto Nogués, sonidista del festival hasta 1980, en ese año el sonido pasa de estar dirigido hacia las calles y el entorno de la plaza, a pensarse exclusivamente para la plaza, donde estaban situadas las personas que adquirían abonos y entradas[3]. Este testimonio se reproduce en asistentes al festival que comentan que hacia fines de los '70, los conciertos se prolongaban a las calles de

[1] Memoria y balance de 1964 en el archivo de la Comisión de Folklore de Cosquín.

[2] Entrevista mantenida con Ariel Nogués y con Eduardo Mastel en la Ciudad de Cosquín en julio de 2015.

[3] Entrevista a Ariel Nogués en julio de 2015 en la Ciudad de Cosquín.

Cosquín, siendo el mejor lugar para escuchar la programación las escalinatas de la Iglesia del Rosario[4].

Lo llamativo de este cambio es que a pesar de entenderse como un cambio ideológico del Festival de Cosquín –construido sobre valores como la espontaneidad, el libre acceso a la cultura, la reflexión y legitimación académica, la apertura a nuevas generaciones etc.- para emplazar una ideología centrada en las ganancias económicas, los miembros de la comisión fundadora justifican su descontento a partir de la intervención de la política en el festival[5]. En 1974 comienzan a retirarse de la comisión los principales miembros fundadores hasta 1980 que se retira el último miembro fundador: Germán Cazenave.

Otro aspecto a tener en cuenta es el desplazamiento de la poesía y algunas peñas del festival. En el año 1976 se cierra la peña oficial *La peña del Cura y el Doctor* como así también la peña de AIBDEA (Agrupación Independiente para la Búsqueda y Defensa de una Expresión Americana) creada por Jorge Mattalia, artista plástico de Cosquín. Allí se reunían artistas y poetas, que, por no ser músicos, no estaban presentes en los escenarios principales del Festival, pero lo estaban en la dinámica general del encuentro, al igual que en el movimiento folklórico en general. Hasta ese momento, coexistían en las calles, encuentros y peñas de Cosquín compositores, intérpretes y poetas. Cabe destacar que muchos de los poetas del folklore estaban o habían estado afiliados al Partido Comunista, como es el caso de Armando Tejada Gómez y Hamlet Lima Quintana, quienes también participaron del movimiento El Nuevo Cancionero[6].

¿Cómo pensar la producción artística, y en particular un festival en un contexto político determinado? ¿En qué medida la música folklórica y sus diferentes manifestaciones se ven afectadas por la contingencia política del momento? ¿Cuál fue el rol político del Festival Nacional de Folklore de Cosquín en los años previos a la dictadura militar? ¿Cuáles son las temporalidades de los espacios culturales en este período? Son algunas de las preguntas que guían la presente investigación y que esperamos lograr responder en alguna medida.

En el marco de esta tesis, intentaremos demostrar que la secuencia del Festival de Cosquín entre 1973 y 1977 permite entrever la relación entre la música folklórica y la política del período. En este sentido, nuestro principal objetivo es el de construir la secuencia del Festival Nacional de Folklore de Cosquín entre 1974 y 1977 y dar cuenta de su relación con la realidad social y política.

Este objetivo general, se desprende en objetivos específicos que nos proponemos alcanzar a lo largo de la tesis:

---

[4] Entrevistas mantenidas a Carlos Llorden y Gustavo Velázquez en Martínez, Provincia de Buenos Aires en diciembre de 2015.

[5] Entrevistas realizadas a Irina Cazenave en Ciudad de Cosquín en julio de 2015 y a Carlos Pollice en noviembre de 2015.

[6] María Inés García, Actas IASPM-AL 2016.

- Identificar la interacción entre las diferentes esferas políticas y el Festival Nacional de Folklore de Cosquín.
- Identificar y analizar en los documentos del archivo de la Comisión Municipal de Folklore los puntos de interacción entre el festival y la política.
- Describir programaciones y actividades del festival durante el período estudiado.
- Identificar quiebres y continuidades en las programaciones y las actividades.
- Relacionar las omisiones y continuidades con: el contexto político, los actores del festival, los espacios de conflicto.
- Relevar testimonios de actores del folklore argentino en el período estudiado.
- Comparar las diferentes ediciones del festival a partir de sus contenidos artísticos, las propuestas académicas y las "actividades paralelas" para evidenciar continuidades, quiebres e innovaciones.
- Identificar la relación de los diferentes aspectos del festival con el contexto político.
- Identificar la intervención estatal en las diferentes ediciones del festival.
- Identificar contenidos políticos, culturales o sociales en las obras analizadas.

Para lograr estos objetivos, hemos construido un marco teórico que nos permite analizar nuestro objeto a partir de diferentes categorías. En esta introducción, nos limitaremos a su enunciación, y profundizaremos al respecto en el primer capítulo de la tesis.

Analizaremos la apropiación del folklore por los actores de este período y la construcción de sentido en base a lo formulado por Chartier (2009).

> Liberada de las definiciones tradicionales de la historia de la mentalidades, la historia cultural se volvió atenta a los modos de apropiación más que a las distribuciones estadísticas, a los procesos de construcción del sentido más que a la desigual circulación de los objetos y las obras, a la articulación entre prácticas y representaciones más que al inventario de los utillajes mentales." (pg. 151)

En este sentido, hemos recurrido a técnicas de investigación que remiten a un método más cualitativo que cuantitativo, aunque ambos se encuentran presentes en esta investigación.

A su vez, consideramos a la tradición como una construcción que da sentido y legitima las prácticas culturales (Hobsbawm y Ranger 1983). Analizamos la amalgama entre tradiciones heredadas y aquellas construidas por el Festival de Cosquín. Este es el caso de valores y tradiciones religiosas, indigenistas, tradiciones del campo académico entre otras.

La noción de autonomía y heteronomía en la música fue trabajada por Esteban Buch (2014). En este sentido, este concepto atraviesa toda la secuencia del Festival de Cosquín centrándose principalmente en dos dimensiones: la autonomía de la música folklórica en general, y la autonomía política de la Comisión Municipal de Folklore ante la política partidaria, y la Municipalidad de Cosquín.

A partir de la relación con las élites azucareras de Tucumán, Oscar Chamosa describe el surgimiento del folklore, construyendo una secuencia que desencadena lo que se denomina "el boom del folklore" en los años '60, deviniendo en el surgimiento de los numerosos festivales de folklore en la Argentina. Hemos situado en este marco a los inicios del Festival Nacional de Folklore de Cosquín, siendo los años '70 los últimos años de este período de auge del folklore y posiblemente el comienzo de una nueva etapa. Entendemos al folklore a partir de esta categorización temporal contextualizada.

Claudio Díaz (2009) analiza al folklore como parte de la construcción del discurso nacional entre 1963 y 1983. Lo considera un "campo particular de producción discursiva" (pg.30) El surgimiento de "modos de producción, circulación y consumo propios de la cultura" da lugar a una contradicción entre la concepción de un folklore anónimo, primitivo, subalterno y arcaico, y el folklore como "fenómeno de música popular" (pg.31). En este contexto sitúa al Festival Nacional de Folklore de Cosquín.

Analizaremos a folklore como género musical tomando la definición de género proporcionada por Glevarec et Pinet (2009) desde una doble perspectiva estética y sociológica. Esta definición admite al género musical como una categoría heterogénea que se refiere tanto a una identificación social como a una categoría estético-musical.

La bibliografía e investigaciones en curso acerca del folklore son abundantes. Hemos consultado los trabajos de Silvina Argüello (2016), Jane Florine (2012), Juliana Guerrero (2014) y María Inés García (2016). Juliana Guerrero (2014) ha realizado un recorrido historiográfico sobre la terminología en el folklore, para luego analizar a la llamada "música de proyección folklórica". María Inés García (2016) ha llevado adelante trabajos de investigación y publicaciones sobre el Movimiento del Nuevo Cancionero, sus integrantes, sus propuestas políticas y estéticas y sus producciones. Jane Florine (2012) ha realizado una extensa investigación sobre el Festival de Cosquín desde una perspectiva etnomusicológica. Se ha concentrado particularmente sobre el certamen Pre-Cosquín y la noción de tradicionalismo y vanguardia en el folklore musical.

A su vez, existen en la actualidad numerosas investigaciones publicadas y en curso sobre producciones culturales en dictadura. Hemos tomado muchas de ellas como referencia y no sería posible pensar esta tesis sin el recorrido de todos estos investigadores.

En lo referente a la música, cabe mencionar como antecedente el trabajo realizado por Esteban Buch (2016) en el marco de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París sobre la música clásica en dictadura. En particular, es de importancia considerar sus trabajos sobre la presentación de la Orquesta de Radio France en el Teatro Colón en el año 1980. Tomando como punto de partida la ejecución de la 5ta Sinfonía de Mahler en el Teatro Colón, dirigida por el Mtro. Baremboim, Buch construye una historia que relaciona a la música y a la política a partir de la posible recepción de aquel concierto, la posición que tomaron los músicos ante la contingencia política y las características y recorrido personal muy particulares del Maestro Baremboim.

A su vez Sergio Pujol (2005) ha investigado en profundidad la situación del Rock Nacional durante la última dictadura. El abordaje del objeto de estudio y su construcción cronológica nos han servido para la elaboración de este trabajo. Al igual que nuestro objeto de estudio, el Rock Nacional atravesó todo el período de la dictadura militar, afianzándose como género predilecto de las generaciones más jóvenes. En muchos casos, se trata de un espacio de disenso con la dictadura que logra, a pesar de ello, permanecer y desarrollarse en este contexto.

Por último, a modo más general, es importante destacar el trabajo que realiza el grupo dirigido por Ana Longoni sobre arte, cultura y política en la Argentina reciente del Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. En este marco se ha trabajado sobre diferentes producciones culturales: teatro, producciones audiovisuales, activismo político entre otros temas (Longoni 2008) (Verzero 2013).

Todos estos trabajos nos han servido para entender la relación que existe entre la historia cultural y la historia política, su diálogo y permanente articulación. En reiteradas ocasiones hemos encontrado sucesos enmarcados en eventos culturales que nos remiten a situaciones políticas y viceversa. Creemos que este trabajo contribuirá a la construcción de un período histórico-cultural determinante en la historia argentina.

Hemos dedicado nuestro primer capítulo a la explicitación del marco teórico y metodológico ya que es este requisito para la presentación de la tesis en metodología de la investigación científica de la Universidad Nacional de Lanús. En este primer capítulo, explicitaremos el proceso de investigación, dando cuenta de las categorías de análisis y las fuentes utilizadas para la construcción del relato historiográfico.

Hemos organizado el relato en orden cronológico, evidenciando de esta manera los quiebres y continuidades en las diferentes ediciones del festival. Este tipo de narración facilita la comparación entre las ediciones y da cuenta del desarrollo del festival en el período estudiado:

Expondremos en el segundo capítulo el surgimiento del Festival Nacional de Folklore de Cosquín. Daremos cuenta del contexto municipal, el funcionamiento local, los surgimientos de la comisión, y el surgimiento del festival. Describiremos sus principales actores y expondremos algunos valores y contradicciones. Analizaremos en detalle los elementos constitutivos del festival: la comisión organizadora, los diferentes espacios del evento, los certámenes etc. Este capítulo nos permitirá contextualizar al evento e identificar quiebres y continuidades posteriores.

La edición 1974, tercer capítulo de la tesis, describirá un quiebre importante en la organización y los actores del festival que se encuentra directamente relacionado con los cambios políticos locales y nacionales. Por este motivo, hemos situado en este año el primer recorte temporal. Identificaremos y describiremos en esta edición todas las actividades que constituyen al festival: La comisión, la programación, los certámenes, el Ateneo de Folklore, la Feria Artesanal y por último el balance económico, que nos permitirá identificar el presupuesto adjudicado a todas las actividades. Con ciertas particularidades propias a cada edición del festival, esta estructura del relato se reproducirá en todos los capítulos de la tesis.

La edición 1975 marcará el retorno de la comisión fundadora con una ejecución reiterada del Himno a Cosquín[7]. De forma tal a organizar el relato y facilitar la comparación entre las diferentes ediciones, describiremos las mismas actividades que constituyeron la edición anterior. Se dedicará un apartado especial al periodismo ya que este año aparecen las primeras alusiones a la censura en la prensa y es un año enmarcado por un evento significativo en el periodismo local: el atentado al Diario La Voz del Interior.

El quinto capítulo describirá la última edición del festival en democracia. Dando cuenta de una creciente pérdida de autonomía política por parte de la Comisión Municipal de Folklore. Dedicaremos una parte del texto a la Ordenanza Municipal nº 122, que da un marco legal a la comisión de folklore y la asimila formalmente al gobierno municipal. Observaremos todos los aspectos del festival analizados en las ediciones anteriores.

En el sexto y último capítulo construiremos el relato sobre el primer año del festival en dictadura. Manteniendo la misma estructura que en capítulos anteriores, haremos un especial hincapié sobre las continuidades y novedades de esta edición del festival que sucede en un nuevo contexto político nacional. Identificaremos las continuidades y quiebres en las prácticas artísticas, las programaciones, la censura, la presencia militar, entre otros aspectos, para dar cuenta de cierta gradualidad en las políticas culturales habitualmente adjudicadas al Golpe de Estado de 1976.

A modo de conclusión, realizaremos una síntesis de la secuencia del festival en este período a través de tres puntos fundamentales: En primer lugar, proponemos otra mirada sobre un posible detenimiento en las producciones culturales por la última dictadura militar y la idea del folklore en particular como espacio de resistencia cultural. En segundo lugar, identificaremos rupturas e innovaciones en la secuencia reconstruida. Por último, identificaremos continuidades en los conflictos que atravesaron al festival, algunos relacionados con la política, otros, con los medios de comunicación, con el folklore o con la organización propia del festival.

A través de la secuencia de las ediciones 1974-1977 del Festival Nacional de Folklore, proponemos dar cuenta de la relación entre la historia cultural y la historia política. Problematizaremos los límites temporales de la historia cultural de la última dictadura militar y la idea de quiebre abrupto a partir de los inicios de la dictadura, tomando ese período como una transición gradual hacia las políticas de censura y represión presentes durante la última dictadura.

[7] Más comúnmente llamado "Himno a Cosquín", esta canción fue compuesta con el título "Cosquín Empieza a Cantar".

I. Metodología

I.1. Problema de investigación: el folklore como resistencia cultural

Se ha considerado muchas veces al folklore como un espacio de resistencia cultural a la dictadura. La historiografía musical ha priorizado a aquellos músicos que padecieron la represión y la censura, muchas veces exiliados durante la última dictadura, instalando una idea de detenimiento u ocultamiento de la música folklórica y mostrando nuestra historia cultural a través de ese único prisma. El Festival de Folklore de Cosquín durante los años '70 da cuenta de otra realidad en la cual la "fiesta" continuó[8] a pesar de la contingencia política. En algunos casos, la dictadura colaboró con la promoción de ciertas carreras artísticas y con el funcionamiento de algunos aspectos del festival.

A su vez, hemos identificado conflictos e intervenciones en años previos al Golpe Militar. Podemos ver entonces, a través del festival, que hubo cierta gradualidad en las políticas culturales relacionadas con la última dictadura. En este contexto, la secuencia del Festival Nacional de Folklore de Cosquín entre 1973 y 1977 permite evidenciar la relación estrecha entre la política y las producciones culturales de este período y dar cuenta de un corrimiento de la línea temporal, habitualmente trazada a partir del 24 de marzo de 1976.

Entre los autores que describen al folklore como un espacio de resistencia cultural[9] a la última dictadura, hemos identificado a Díaz (2009), Loza y Francia (2012), Santos, Petruccelli y Morgade (2008). Creemos que la motivación de esta hipótesis se debe a que muchos musicólogos se han concentrado en el recorrido de artistas comprometidos políticamente y marginados de los espacios de difusión por la última dictadura militar, como es el caso de los artistas del Nuevo Cancionero.

Este movimiento surge en Mendoza en los años '60 de la mano de Oscar Mattus, y lo integran un grupo de artistas, entre ellos Armando Tejada Gómez y Mercedes Sosa. Con una motivación ideológica, buscan romper con el tradicionalismo propio del folklore, introduciendo nuevos recursos estético-musicales. A su vez, se prioriza en la poética letras con compromiso social. La mayor parte de estos músicos y poetas fueron exiliados durante la última dictadura, y otros tuvieron que limitar sus presentaciones a espacios reducidos e informales.

El Festival de Folklore de Cosquín da cuenta de otra realidad de la música folklórica ligada a los grandes grupos empresariales y discográficos, los medios de comunicación y el surgimiento de los festivales folklóricos a nivel nacional como espacios de difusión y legitimación de estos artistas. Esta realidad, transitada por diferentes actores del folklore, se vio permanentemente atravesada por la coyuntura política, pero permaneció a lo largo de los años, y perdura hasta la actualidad. En nuestro trabajo de investigación, construiremos la secuencia del festival en esos años, relacionando la dimensión cultural, con la política municipal, provincial y nacional,

---

[8] *The show must go on* es el título de un libro de Alan Riding (2011) sobre la vida cultural durante la ocupación Nazi.

[9] La bibliografía sobre resistencia cultural durante la última dictadura militar es abundante: Buch (2016), Laura Schenquer (2016), Pujol (2005)

con la intención de evidenciar la articulación entre ellas y dar cuenta de un corrimiento de los límites temporales de la historia cultural de la última dictadura militar, problematizando la idea de un quiebre abrupto en las producciones culturales de ese período.

I.2. Sobre la historiografía

"En estos últimos años, tres nociones han llevado la reflexión de la ciencias humanas y sociales : discurso, práctica, representación." (Chartier 2009:21). Así formula Roger Chartier (2009) una interrogación acerca de la situación actual de la historia como disciplina y de las ciencias sociales en general. Al abordar el concepto de representación, enuncia que "no hay práctica ni estructura que no sea producto de las representaciones, contradictorias y confrontadas, por las cuales los individuos y los grupos dan sentido al mundo que les es propio" (Chartier 2009:12). La identidad social se encuentra definida por una relación de fuerzas entre las representaciones impuestas por quienes tienen el poder de nombrar y clasificar, y las comunidades mismas que tienen una manera propia de definirse. Al abordar las luchas de representación, la historia logra alejarse de un análisis plenamente económico de luchas, para abordar lo simbólico e identitario.

Las luchas de representación se evidencian continuamente en el marco del festival, y las hemos abordado en el trabajo a partir de esta perspectiva. Quienes nombran - periodistas, organizadores, artistas, empresas discográficas, representantes políticos etc.- encuentran permanentes confrontaciones de intereses que se ven reflejadas en la caracterización del folklore en general y el Festival Nacional de Folklore de Cosquín en particular.

A su vez, consideramos a la identidad como una construcción histórica que tiene que ver con una relación entre las fuerzas simbólicas. Los dominados aceptan o rechazan las identidades impuestas que perpetúan la dominación. De esta manera, podemos ver una serie de valores y símbolos que constituyen la identidad del festival de Cosquín y ponen en juego espacios de poder en todas sus dimensiones: estética, política, social y económica. Pudimos identificar en todas las ediciones del festival luchas simbólicas que se hacen presentes en diferentes espacios: los medios de comunicación, el escenario principal, los intercambios epistolares etc. De este modo, no solamente está en juego el lugar de poder de la Comisión Municipal de Folklore organizadora del festival, sino también la definición y delimitación del folklore en general y el lugar de las empresas que de él participan.

Hemos tomado de la historia cultural, a través de Roger Chartier (2009), una serie de conceptos y categorías de análisis que nos han sido útiles para abordar el objeto de estudio. En primer lugar, Chartier define a la historiografía como una narración cuya recurrencia a las fuentes representa el único rasgo distintivo ante la literatura de ficción. Esta "operación historiográfica" (Chartier 2009:199) remite a la verificabilidad del relato y por ende define a la disciplina. Tomando esta definición de la historia de Chartier, hemos construido un relato en orden cronológico basándonos en diversas fuentes, principalmente el archivo de Cosquín, archivos periodísticos y entrevistas. Hemos comparado sistemáticamente todas las fuentes disponibles entre sí, concentrándonos en los diferentes acontecimientos de cada edición del festival. A partir de coincidencias y diferencias en los testimonios y documentos, hemos podido

reconstruir la secuencia del Festival Nacional de Folklore de Cosquín entre 1974 y 1977.

La noción de autonomía y heteronomía en el arte fue trabajada en relación a la música por Esteban Buch (2014). Buch distingue el concepto de autonomía aplicado a la música como manifestación artística, en el sentido adorniano, de la noción de autonomía pensada en el marco de las prácticas profesionales. En este último caso, la autonomía se traduce en independencia ante las decisiones, pero no solamente en eso, sino también en la capacidad de producir sus propias leyes. Esta producción de leyes implica una práctica ajena a la del campo musical, prestada de algún modo de la esfera política. En este sentido, la búsqueda de autonomía de parte del festival, que se centra en la autonomía política de la comisión y del folklore en general, es una estrategia política en sí misma, y se analiza en este sentido a los largo de todo el trabajo. Como veremos más adelante, la Comisión de Folklore se vuelve política en su búsqueda de autonomía. Dado que la Comisión de Folklore representa y conduce al festival, este gesto es extensivo al Festival Nacional de Folklore en general.

I.3. El concepto de tradición

Para entender a la tradición en el marco del Festival de Folklore de Cosquín, hemos tomado el concepto de tradición desde el enfoque de Hobsbawm y Ranger (1983).

> La "tradición inventada" implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado. (pg. 8)

Como veremos más adelante, el concepto de tradición es recurrente tanto en el marco del festival como en el folklore en general. El festival instala constantemente rituales que Cosquín, con su marco legitimador, convierte en tradiciones. Por otro lado, aparece constantemente una puja entre los "tradicionalistas" del folklore y los exponentes más "comerciales". Esta puja se hace manifiesta en los medios de comunicación, donde los periodistas toman el rol de jueces, en la mayoría de los casos, haciéndose voceros y defendiendo a la llamada tradición.

Las tradiciones del festival se toman de diferentes ámbitos institucionales de poder, como es el caso de la religión, o herencias transformadas, como una pretendida herencia indígena que paradójicamente excluye a la música de estos pueblos. En el relato de estos años del festival, evidenciaremos estas tensiones y daremos cuenta de los valores e instituciones en juego.

De este modo, podemos afirmar que la "tradición" del folklore en el marco del Festival de Cosquín es una tradición inventada y construida que selecciona algunos elementos recopilados de la "tradición puramente folklórica" provinciana, en términos de Díaz (2009:90), especialmente del norte argentino y excluye otras. Las tradiciones del festival amalgaman estas tradiciones heredadas con rituales construidos por el mismo festival que muy rápidamente se transforman en gestos simbólicos que lo

identifican. Una vez instituidas estas tradiciones, no admiten variabilidad y se mantienen a lo largo de los años.

A su vez, Hobsbawm y Ranger (1983) distinguen la llamada "costumbre", presente en las sociedades más tradicionales. La costumbre tiene una doble función de "motor y engranaje" (pg. 8). La diferencia con la tradición es que la costumbre acepta una relativa variabilidad, mientras que la tradición busca mantenerse idéntica. En este sentido, el festival también adopta costumbres que coexisten con las tradiciones antes mencionadas.

I.4. El folklore ¿Un género, un movimiento, un campo?

Juliana Guerrero (2014), expone las diferentes caracterizaciones del folklore desde una perspectiva terminológica y conceptual dando cuenta de las tensiones que atraviesan la caracterización del género. Nuestra mirada sobre el Festival Nacional de Folklore de Cosquín se sitúa en los años '70, cuando aun regían las ideas de Carlos Vega y Augusto R. Cortazar ambos presentes en actividades del Ateneo de Folklore. Estas figuras coincidían en la idea del folklore como un conjunto de hechos, "inferiores y antiguos", sobrevivientes al surgimiento de otras expresiones (Guerrero 2014). No se limitaban al folklore musical, abordaban también a las prácticas y costumbres que lo acompañaban.

La idea del folklore como música inferior y antigua no condice con la concepción de algunas manifestaciones del folklore que se presentaban en el escenario del festival, que buscaban constantemente jerarquizarse y posicionarse a la par de otras músicas consideradas más elevadas, como la música clásica o el tango. En este sentido, hemos identificado tensiones entre lo que se caracteriza como folklore académico, representado por el Ateneo de Folklore y sus actividades llamadas "paralelas" y las representaciones musicales del festival sobre el escenario Atahualpa Yupanqui.

Desde una visión positivista de la ciencia, el folklore es para Vega un conjunto limitado de objetos aptos a ser estudiados a partir de técnicas de investigación tomadas de las ciencias sociales y ciencias naturales (Guerrero 2014:54). Siguiendo esta línea, clasifica a las músicas que lo integran como "especies musicales". Cortazar comparte la idea del folklore como ciencia. También supone una inferioridad del folklore y sus actores ante la sociedad "instruida o culta" (Cortazar en Guerrero 2014:54). Para entender al Festival de Cosquín en los años estudiados, es importante situarnos en este marco y esta concepción subyacente a todas las reflexiones que acompañan al festival.

Chamosa (2012) sitúa al surgimiento del folklore como movimiento en los años treinta, asociado a las élites azucareras tucumanas:

> Entendemos al movimiento folclórico como un fenómeno complejo y polifacético que reunía intelectuales, investigadores, artistas, educadores, funcionarios, empresarios, productores y simples ciudadanos de orígenes e intereses no solo diversos sino también contrapuestos. (pg. 18)

El Festival de folklore de Cosquín es una de las consecuencias del "boom del folclore" (Chamosa 2012). Este período se encuentra entre fines de los '50 y principios de los '60, momento de surgimiento del festival. El auge del folklore se debe al fuerte apoyo que tuvo durante el gobierno peronista, deviniendo luego en intereses empresariales por parte de las compañías discográficas y los medios de comunicación. Es interesante destacar que el período estudiado, 1973 a 1977, se encuentra en un momento crítico del folklore que comienza a ser desplazado en ventas discográficas por el llamado Rock Nacional.

> En términos cronológicos, este "boom" se acomodó en una encrucijada de los gustos populares jalonada por el declive vertiginoso del tango a fines de los cincuenta y el ascenso del pop y el rock primero en inglés y luego en castellano a mediados de los sesenta. (Chamosa 2012:143)

El folklore es entonces para Chamosa un fenómeno que se ve atravesado por diferentes coyunturas políticas que lo constituyen y lo definen. No es solamente música, sino también un conjunto de prácticas, entre ellas la recopilación y estudio de sus prácticas más autóctonas y las actividades académicas y culturales que lo acompañan. A su vez, identifica al folklore musical como un conjunto de géneros musicales, muchos de ellos provenientes de sectores geográficos determinados. La migración interna que generó la década del '50 con el peronismo, promovió la circulación y el intercambio de estos géneros que empezaron a ocupar un lugar en el mercado discográfico. El nuevo poder adquisitivo de los sectores trabajadores, muchos de ellos migrantes de las provincias, contribuyó significativamente a este proceso.

Claudio Díaz analiza al folklore desde una perspectiva socio-discursiva. Lo define como campo en términos de Bourdieu donde entran en juego reglas específicas, un capital simbólico particular y luchas de poder entre los agentes que lo componen (Díaz 2009:16). Considera al folklore como una enunciación generada por condiciones sociales de producción determinadas.

En este sentido afirma que:

> Como parte de la cultura de masas, las canciones folklóricas fueron perdiendo su carácter comunitario y anónimo y sus relaciones con la tradición se volvieron complejas y contradictorias; y, fundamentalmente, trascendieron los contextos sociales de origen al ingresar en mercados masivos (Díaz 2009:31)

Se genera entonces un nuevo "folklore", que comprende complejidades que lo trascienden como manifestación puramente folklórica, entendiendo como tal las manifestaciones anónimas y comunitarias. Coexisten allí tensiones y conflictos entre los agentes que lo constituyen y lo construyen, entre ellos compañías discográficas, empresas, representantes, artistas, medios de comunicación etc. En este sentido, Díaz considera que un "conjunto de supuestos, convicciones y acuerdos" (Díaz 2009:90) definieron al paradigma clásico del folklore, siendo el folklore musical "un conjunto finito de géneros musicales, con reglas precisas de estructura rítmica, de uso de las voces, de timbres instrumentales, arreglos etc." (Diaz 2009:90).

La idea de reglas se reproduce en la definición de Fabbri de género, que lo define como "un conjunto de eventos (reales o posibles) cuyo desenvolvimiento está gobernado por un conjunto delimitado de reglas socialmente aceptadas" (Fabbri en Guerrero 2012:3) Según indica Buch (2016), esta aceptación social se verifica tanto en artistas, como en receptores que se definen en relación a estas reglas. A su vez lo podemos observar en mediadores como programas de radio, góndolas de los comercios, especializaciones en crítica musical etc. En este sentido, el conjunto de géneros, como caracterizan Chamosa (2012) o Díaz (2009) al folklore puede bien tratarse de un único género.

Edgardo Rodriguez (2012) define al género desde sus características estrictamente formales y musicales:

> Una estructura de rasgos ordenados jerárquicamente para describir el proceso de caracterización genérica. Esta jerarquía está encabezada por las reglas – para utilizar la terminología de Fabbri - que describen la estructura del objeto. En ese sentido, proponemos la anterioridad ontológica del objeto por sobre todo el resto de los procesos interpretativos. (pg. 152)

Considera entonces al folklore musical como un conjunto de géneros.

> En primer lugar, se conforman aquellos que han cristalizado una forma o patrón rítmico de acompañamiento: zamba, chacarera y chamamé, por ejemplo, en la música argentina; bossa nova, guarania, joropo y vals en la de otros países. De este modo, para la determinación del género es crucial que éste se haya cristalizado en una forma de acompañamiento rítmico. La ausencia de esta característica debilitaría la caracterización genérica y ésta sería precisamente la causa de la relativa inespecificidad genérica del rock y del tango, por ejemplo. (Rodríguez 2012:152)

La noción de género o géneros no es indiferente a los estudios sobre folklore. Como hemos expuesto anteriormente, existen múltiples posiciones, y el debate tiene implicancias sobre la caracterización del objeto. Desde la construcción del folklore como expresión nacional, se buscó delimitarlo y definirlo, y de este modo también construir una taxonomía de las expresiones musicales internas. En términos de Glevarec y Pinet (2009), el género musical no es necesariamente homogéneo y admite una jerarquía interna. (pg. 626) Partiendo de esta premisa, el folklore puede ser admitido como género musical que engloba expresiones diversas, como es el gato, la chacarera, la vidala etc.

En este sentido, proponemos entender al género musical desde su doble significación: social y musical/estética.

> El género no es solamente una noción práctica para la industria musical para ayudar a las radios a fabricar formatos, para construir un vínculo con el auditor etc. Los géneros remiten a dos hechos sociales: a los grupos sociales que los "llevan" y al valor musical que adquirieron en el campo musical contemporáneo. (Frith, 1996b ; Toynbee, 2000 ; Hesmondhalgh, 2005 en Glevarec et Pinet 2009:633)

A pesar de tener diferenciaciones internas, como lo tienen la mayoría de los géneros musicales -sea la música clásica, el jazz, el rock, la canción etc.- identificamos suficientes expresiones sociales y estéticas que lo amalgaman y diferencian de otros géneros como para poder caracterizarlo como género musical. Como veremos más adelante, tanto medios de comunicación como organizadores del festival definen al folklore como un único género musical.

Cabe hacer un breve paréntesis para explicar la decisión de utilizar la palabra folklore con "k" en lugar de con "c" en el marco de este trabajo. *Folclore,* ortografía actualmente aceptada por la Real Academia Española (Guerreo 2014:52), es una hispanización de la palabra *folklore*. A pesar de encontrarse con "c" en el libro de Chamosa (2012), en Guerrero (2014) y muchos otros escritos actuales sobre el folklore, en los documentos del festival y artículos periodísticos se aludía por lo general al *folklore* con "k". Por este motivo y para unificar criterios, hemos optado por la última opción ya que intentamos situarnos en la caracterización del folklore, como conjunto de hechos y como expresión musical, en el marco del festival.

I.5. Análisis musical

Tomando como antecedente los trabajos de Adorno, en su artículo sobre la especificación de invariables en la música pop, Eric Clarke busca a través de la teoría ecológica de la percepción instalar una relación entre el material musical y su significado social. En este sentido, el autor explica que existe un punto medio entre el relativismo absoluto de los significados sociales en la música y el determinismo de las posiciones estructuralistas. Clarke toma como antecedente la idea de "*subject position*" instalada por los estudios sobre el cine que propone una posición propia de la obra ante el público, situándola en su ecología, es decir el contexto físico real de la recepción. La asocia a teorías de la antropología que afirman que no hay discontinuidad entre la percepción de la naturaleza y la percepción de la cultura. Clarke plantea la posibilidad de encontrar contenidos que él denomina "culturales" en la música sin recurrir a una subjetividad absoluta. Realiza un análisis de dos obras pop donde da cuenta de estos contenidos. (Clarke 1999)

En este sentido, hemos seleccionado una muestra de canciones que formaron parte de las canciones ganadoras del Festival Cosquín de la Canción. Nos remitimos a este certamen, ya que consideramos que evidencia diferentes aspectos del festival y la música folklórica de ese momento: la recepción, a través del resultado del voto del público, la posición de técnicos y personalidades cercanas a la organización del festival que formaban parte del jurado y la posición y situación de la industria discográfica. Por otro lado, hemos entrevistado a algunos de sus intérpretes, sumando a todos estos puntos de vista el del artista, a la vez ejecutor y receptor de la obra. Este certamen no se realizó en el año 1975, por lo cual en este caso hemos analizado El Himno a Cosquín[10], canción compuesta para el festival y estrenada ese mismo año que inauguró todas las noches del festival.

Hemos analizado en primer lugar aspectos formales de la canción buscando dar cuenta de sus implicancias sociales, económicas y políticas. Para llevar adelante este

[10] Canción titulada Cosquín empieza a cantar por sus autores Waldo Belloso Y Zulema Alcayaga

tipo de análisis, hemos transcripto todas las melodías de las canciones analizadas ya que no hemos tenido acceso a partituras originales. Hemos transcripto a su vez su respectiva armonía que da cuenta de los acompañamientos y gestos armónicos que por lo general corresponden a giros habituales del género musical. No hemos transcripto el acompañamiento, ya que no tenemos certeza de que la grabación corresponda exactamente con la versión interpretada. No obstante, la melodía y armonía suelen respetarse en su totalidad, mientras que algunos gestos del acompañamiento o instrumentación pueden variar en cada versión. La transcripción de esta música representa un aporte al campo del folklore, ya que permite su reproducción y consulta.

Las versiones analizadas corresponden en algunos casos a la versión grabada inmediatamente después del festival de la canción en el año correspondiente y en caso de no tener acceso a esta versión, se ha tomado la versión que consideramos más cercana a esa estética en particular, sea por coincidencia del intérprete o por fecha de grabación. Hemos tomado como referencia para este tipo de análisis las clases impartidas por Roberto Calvo en el marco del profesorado de tango y folklore del Conservatorio Manuel de Falla, al igual que las clases de Espacio Creativo dictadas por Andrés Pilar en el marco de la diplomatura en Música Argentina de la Universidad Nacional de San Martín. A su vez, hemos consultado el libro digital Cajita de Música, publicación dirigida por Juan Falú que contiene partituras, videos y audios que sistematizan las formas musicales del folklore argentino[11].

Por otro lado, hemos analizado las letras de las canciones, dando cuenta del contenido narrativo de las mismas. Cabe destacar que en todos los casos, en la última dictadura militar en Argentina, la censura se centró en los contenidos narrativos de las canciones y no en sus aspectos musicales.

I.6. Los archivos

Para alcanzar los objetivos propuestos, hemos recurrido a dos técnicas de investigación: indagación de archivos y entrevistas.

Nuestra principal fuente fue el archivo de la Comisión Municipal de Folklore de Cosquín, donde se encuentra la documentación de la comisión: cartas, memorándums, balances y memorias, rendiciones financieras, contratos, programas etc. A partir de estos documentos pudimos reconstruir los aspectos esenciales de la secuencia del festival en esos años.

Otra fuente esencial fueron los archivos periodísticos. Encontramos los archivos del *Diario Clarín*, *La Nación*, *La Razón* en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. El archivo de *La Voz del Interior* fue consultado en la Ciudad de Córdoba. Accedimos todos los números de ese período de la Revista Folklore a través del archivo personal del Sr. Julio César Rojo Luque, quien muy generosamente nos brindó todos los números en formato digital, aun no disponibles al público en general.

La historia tiene importantes debates intra-disciplinarios que cuestionan al objeto de estudio, la metodología utilizada y hasta su categorización como ciencia, resaltando la

[11] https://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=108972

aproximación del relato historiográfico al relato literario. Una solución que hemos encontrado a este debate es centrarnos en la verificabilidad del relato histórico. "La historia es siempre un relato, pero se trata de un relato particular ya que apunta a producir un saber verdadero (que proviene de la verificabilidad) cuya forma es la narración." (Certeau en Chartier 2009:198).

Como indica Roger Chartier (2009) la historiografía es una disciplina que se encuentra en la frontera entre el relato ficcional y el conocimiento. El discurso histórico es un relato que construye una trama a partir de las acciones representadas. Estas acciones tienen una relación con lo "real" constituida a partir de fuentes.

La operación historiográfica es una operación científica que se concentra en "trasformar una cosa que tenía un estado y un rol determinado (aquí el documento, archivo) en otra cosa que funciona de un modo diferente (el texto histórico)" (Michel de Certeau en Chartier 2009:199). Sobre esta relación entre el historiador y los archivos, llamada operación historiográfica por Certeau, se basa la clasificación de la historiografía como ciencia. Por este motivo, es indispensable la existencia de archivos sobre el objeto estudiado y una correcta transformación de los mismos en relato historiográfico.

Al elegir el objeto de estudio, la primera pregunta que surgió fue si existía algún archivo con documentos del festival en aquellos años, y si el mismo era accesible al público en general. Luego de reiterados contactos con secretarias de la comisión, aseguramos la posibilidad de visitar el archivo y consultar sus documentos. Una vez presente en Cosquín, evaluamos la pertinencia de los documentos y la posibilidad de basarnos en ellos para la construcción del relato.

El archivo de la Comisión Municipal de Folklore se encuentra en la Ciudad de Cosquín, frente a la Plaza San Martín. Comparte edificio con la Coordinación de Cultura de la Municipalidad de Cosquín. Los documentos están ordenados en cajas, indexados por año. En su mayoría son facturas por servicios, balances económicos, contratos y recibos. A su vez, en menor medida hemos encontrado intercambios epistolares entre miembros de las comisiones y balances y memorias de todos los años estudiados a excepción de la edición '77. Los testimonios de empleadas de la comisión manifiestan que la documentación faltante fue sustraída por antiguas comisiones a modo de recuerdos personales, o fue dañada y desechada debido a las malas condiciones en que estaba guardada.

La consulta del archivo se realizó en dos etapas, con un año trascurrido entre una consulta y otra. Esto permitió una maduración del tema investigado y mayor precisión en la búsqueda. Se fotografió la mayor parte de los documentos consultados, con la intención de construir un archivo personal de fácil acceso y consulta.

Parte del interés de este trabajo es que el archivo de la Comisión Municipal de Folklore fue consultado por pocos investigadores. En particular, en el trabajo de Jane Florine, su análisis se concentró en el certamen Pre-cosquín y la puja entre vanguardia y tradición en la música folklórica (trabajo en vías de publicación). Contiene un capítulo sobre la última dictadura, pero su análisis es breve y conciso ya que no constituye el centro de su tema de investigación. Es interesante entonces considerar que los documentos consultados no han sido editados o consultados con este enfoque

de investigación. Creemos que este es uno de los principales aportes disciplinares que realiza esta tesis.

Lamentablemente, muchos documentos fueron sustraídos del archivo, otros dañados y desechados. En los encuentros con la gente de Cosquín, reaparecía constantemente la idea de que el archivo no contenía "nada interesante"[12]. No obstante, encontramos allí información muy valiosa a partir de la cual hemos construido la secuencia del festival entre 1973 y 1977.

Pudimos completar los archivos a partir de archivos personales de algunos entrevistados y artículos periodísticos sobre el festival. Se consultaron los archivos periodísticos del Diario Clarín, La Nación, La Razón, La Voz del Interior considerando que los diarios eran "el medio de comunicación masiva más popular del período" (Franco 2012:24). Se consultó especialmente a la Revista Folklore ya que representa el medio gráfico privilegiado para la difusión de artistas y eventos relacionados con el folklore en ese período.[13] La consulta de esta revista fue fundamental para la construcción de la secuencia del festival de esos años.

Irina Cazenave, Ángela Irene y María Rosa Castro nos brindaron fotografías y artículos periodísticos sobre el festival y sus principales actores.

---

[12] Entrevista a Irina Cazenave, Jorge González y encuentros con las empleadas administrativas de la Comisión Municipal de Folklore.

[13] Por el acceso a los números de la Revista Folklore, agradecemos muy especialmente la colaboración de Julio Cesar Rojo Luque, quien nos facilitó la versión digital de estas revistas, aun no disponible al público en general. Rojo Luque fue preso en 1974 y exiliado en 1979. Militante de las FAR, tiene especial afinidad con el folklore, a pesar de no ser músico. Estuvo preso en la UP1 junto con Reynaldo Wisner, miembro fundador y presidente de la comisión, en julio de 1976. Durante muchos años se dedicó desde Europa a recopilar y digitalizar todos los números de la Revista Folklore junto a un equipo conformado por Daniel Carreras Álvarez-Osorio, Roberto Collado Roco y con la colaboración de Emilio Portorrico y Darío Raris. Facilitó toda la documentación antes de que ésta estuviera accesible al público en general a modo de colaboración para esta investigación.

Declaración de interés de la Revista Folklore por la Honorable Cámara de Diputados de la Nación en las sesiones ordinarias del 28 de noviembre de 2013. Archivo personal del Sr. Julio César Rojo Luque:
La Comisión de Cultura ha considerado el proyecto de resolución del señor diputado Yoma, por el que se declara de interés de la Honorable Cámara la revista Folklore, editada en el período 1961-1981, que re- creó en sus publicaciones las costumbres del pueblo argentino y la música de raíz folklórica, en todos sus géneros. Las señoras y señores diputados, al iniciar el tratamiento de la iniciativa, han tenido en cuenta que esta publicación no solamente promovió la difusión de la labor artístico-profesional de destacadas personalidades del folklore sino que también dedicó sus páginas a aspectos formativos, al divulgar la tarea de los investigadores de la cultura popular. Cabe señalar, que los 316 números regulares y 20 extraordinarios de la citada revista se encuentran digitalizados en soporte DVD, merced al trabajo de investigación y digitalización realizado por Julio César Rojo Luque, Daniel Carreras Álvarez-Osorio, Roberto Collado Roco y con la colaboración de Emilio Portorrico y Darío Raris. Por último, es relevante destacar a algunos de sus más destacados directores y colaboradores, entre los que merecen citarse: Félix Luna, Marcelo Simón, Blanca Rébori, Carlos Vega, Atahualpa Yupanqui, Armando Tejada Gómez, Jaime Dávalos, entre muchos otros. Por lo expuesto, las señoras y señores diputados, integrantes de la comisión, han decidido dictaminar favorablemente la presente iniciativa.

I.7. Entrevistas

"En las ciencias sociales la entrevista se refiere a una forma particular de encuentro: una conversación a la que se recurre con el fin de recolectar determinado tipo de informaciones en el marco de una investigación" (Marradi, Archenti, Piovani 2007:215). A través de entrevistas abiertas, recurrimos a la memoria de testigos del festival para completar los documentos analizados. Hemos podido cruzar testimonios de figuras que representan diferentes aspectos del festival, y de este modo, construir los puntos de vista que constituyen el relato historiográfico.

En particular, en la historiografía, la entrevista no remite al objeto de estudio, en nuestro caso *El Festival de Cosquín entre 1973 y 1977*, ya que se limita a la percepción de los sujetos acerca del pasado, y no presenta verificabilidad sobre los hechos en sí mismos. La memoria de un evento del pasado adquiere mayor grado de subjetividad, ya que se ve afectada por diferentes temporalidades que atraviesan la versión actual de lo sucedido. Esta versión puede estar influenciada por el contexto del presente y por eventos anteriores y posteriores a lo sucedido. Esto, sin embargo, lejos de invalidar los datos aportados, pueden enriquecerlos, ya que nos permiten identificar los intereses e inquietudes de los "relatores". (Portelli 1991:1)

La selección de los entrevistados da cuenta de los diferentes aspectos del festival, en este sentido, hemos entrevistado a personas que estuvieron presentes en el público del festival, artistas, miembros de la Comisión Municipal de Folklore o familiares directos, técnicos y periodistas. A pesar de no constituir una parte esencial del relato, las entrevistas pudieron completar la información sustraída de los documentos de archivo. Fue esencial para la selección de entrevistados la referencia de parte de la misma población de Cosquín, quienes fueron facilitando los contactos.

Esta muestra poblacional no busca ser ni aleatoria ni representativa. Su único propósito es el de completar o ilustrar los datos extraídos de los documentos. En términos de Marradi "la muestra es cualquier subconjunto, amplísimo o limitadísimo de miembros de una población que se investiga" (Marradi, Archenti, Piovani 2007:88). En este caso, al tratarse de una investigación histórica, nuestra fuente principal es el archivo de la Comisión Municipal de Folklore y sus documentos. No buscamos extender las conclusiones de estas entrevistas a toda la población de Cosquín, sino más bien completar a través de los relatos la información faltante y de ese modo reconstruir la secuencia del festival en los años estudiados.

En este sentido se realizaron entrevistas abiertas a Ángela Irene, Irina Cazenave, Eduardo Villanueva, María Rosa Castro, Jorge González, Ariel Nogués y Carlos Pollice de la Ciudad de Cosquín.

Ángela Irene fue ganadora del Festival Cosquín de la Canción '77, primer año en que el festival se desarrolló bajo la última dictadura militar. Nos hemos concentrado particularmente en este certamen ya que da cuenta por un lado de las preferencias del público y por otro de la situación de la industria discográfica de la época. Al tratarse de una competencia entre canciones inéditas, el repertorio elegido fue compuesto en los años abordados y es posible analizar las composiciones como creaciones de aquella época. Al presentarse en el marco del festival, podemos inferir que se trata de canciones que representan las diferentes tendencias del folklore más escuchado. Por

otro lado, este testimonio fue muy valioso ya que al marcar el comienzo de una carrera profesional, Ángela Irene lo recuerda muy claramente y tiene material de su archivo personal para completar el testimonio.

Irina Cazenave es hija de Germán Cazenave, director de programación del Festival de Folklore de Cosquín entre 1961 y 1979, siendo 1974 y 1976 los únicos dos años de ese período en que estuvo ausente en la comisión. Recurrimos a su testimonio como una prolongación del testimonio de su padre ya fallecido. Contrariamente a otros hijos de miembros fundadores de la comisión, Irina Cazenave guardó cierto compromiso con el festival, siendo parte de la comisión en algunas ocasiones, refiriéndose siempre al período fundador del festival como sus mejores años. Se realizaron dos entrevistas abiertas de aproximadamente dos horas cada una. La primera en la Confitería Munich de Cosquín y la segunda en su casa en julio de 2015.

Se entrevistó a Jorge González, quien fue Secretario de Cultura de Cosquín entre 2013 y 2014. Miembro de la Comisión Municipal de Folklore de Cosquín, se encargó de la programación de algunas ediciones recientes del festival. Es una personalidad reconocida de la cultura en Cosquín y ha tenido relación con muchos de los miembros fundadores de la Comisión Municipal de Folklore. Se realizó una entrevista de tres horas en la Confitería Munich de Cosquín en julio de 2015.

María Rosa Castro es una de las dueñas de la Confitería la Europea, confitería central en Cosquín. Este era un espacio de reunión de músicos del festival, convirtiéndose en una peña improvisada en reiteradas ocasiones en aquellos años. En esos años cantaron figuras muy representativas del folklore argentino como Mercedes Sosa, Eduardo Falú, Jorge Cafrune, Horacio Guarany, Atahualpa Yupanqui, Los Chalchaleros, Los Fronterizos entre muchos otros. Su testimonio representa a la vez el testimonio de una comerciante de Cosquín, que se vio considerablemente beneficiada por el festival, y una figura externa a la organización misma pero comprometida con el evento anual. Se realizó una entrevista semi-estructurada de una hora y media en la Confitería La Europea de Cosquín en julio de 2015.

Eduardo Villanueva es sobrino de María Rosa Castro. Fue Secretario de Economía de Cosquín y ha formado parte de la Comisión Municipal de Folklore en reiteradas ocasiones cumpliendo diferentes funciones. Se realizó una entrevista de una hora y media en la Confitería La Europea de Cosquín en julio de 2015.

Ariel Nogués es hijo de Adalberto "Tito" Nogués sonidista del festival hasta el año 1980. Él acompañó a su padre en la cabina de sonido a partir de 1973. Se realizó una entrevista semi-estructurada en la Confitería La Europea de Cosquín en julio de 2015. Su testimonio fue muy valioso ya que se trata de alguien que sin ser miembro de la comisión, fue testigo del festival durante todos los años estudiados. A su vez, su mirada se centra en el resultado sonoro del festival, teniendo además siempre en cabina la lista de canciones y artistas.

Se entrevistó a su vez a Julio César Rojo Luque en el Café Macedonio de la Biblioteca Nacional. Rojo Luque fue preso en 1974 y exiliado en 1979. Militante de las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), tiene especial afinidad con el folklore, a pesar de no ser músico. Estuvo preso en la UP1 junto con Reynaldo Wisner, miembro fundador y presidente de la comisión en julio de 1976. Durante muchos años se

dedicó desde España a recopilar y digitalizar todos los números de la Revista Folklore junto a un equipo conformado por Daniel Carreras Álvarez-Osorio, Roberto Collado Roco y con la colaboración de Emilio Portorrico y Darío Raris. Facilitó toda la documentación antes de que ésta estuviera accesible al público en general a modo de colaboración para esta investigación.

Se realizaron dos entrevistas telefónicas, la primera a Carlos Pollice y la segunda a "Pocho" González, ambos por referencia de Julio César Rojo Luque.

Carlos Pollice es un habitante de Cosquín, personalidad muy cercana al festival. Se lo entrevistó por referencia de Julio Cesar Rojo Luque, quien lo identificó como un conocedor del festival. Se realizó una extensa entrevista telefónica de una hora y media en noviembre de 2015. Nos facilitó mucha información sobre el festival y su historia.

Mantuvimos una entrevista telefónica de una hora y media con Pocho González. A pesar de no haber actuado en el festival en esos años, estuvo presente como parte del público y como periodista. Fue periodista y locutor de Radio Nacional, amigo muy cercano de Hamlet Lima Quintana y nos dio un valioso testimonio global acerca del festival.

Se entrevistó a Carlos Llorden y Gustavo Velázquez, ambos asistentes al festival todos los años estudiados. Se realizaron las entrevistas en Martínez, Provincia de Buenos Aires.

Hubo intercambios vía correo electrónico con Emilio Portorrico quien nos facilitó referencias y algunos testimonios.

A su vez, se consultó bibliografía sobre la historia de la última dictadura (Franco 2012, Moreno 2005), historia cultural de la última dictadura (Gociol, Invernisi 2003; Avellaneda 1986), e historia del Festival de Cosquín (Molina 1986) (Giordano 2010) (Digiano 2010, 2012) entre otras publicaciones.

Basándonos en todo este material –bibliografía, archivos periodísticos, documentos de archivo, entrevistas- se reconstruyó la secuencia de esos años del festival. Se compararon las diferentes fuentes entre sí y la bibliografía consultada buscando cotejar la información y de ese modo reconstruir el relato de aquellos años del festival.

I.8. La delimitación temporal

El recorte temporal fue definido por la evolución misma de la investigación. A lo largo del proceso de investigación, tanto la hipótesis como el recorte temporal se vieron modificados por hallazgos inesperados. Inicialmente, la hipótesis consideraba la posibilidad de un corte abrupto a partir del comienzo de la dictadura militar y sus políticas de censura. Se comenzó a estudiar los años previos a modo de introducción y contextualización de los años del festival en dictadura. Encontramos a partir del primer año abordado, eventos de gran complejidad en cuanto a su interacción entre lo cultural, lo político y lo social, identificando en el la 14º edición del festival, cuya organización comenzó en julio de 1973, el primer quiebre significativo.

Este quiebre se encuentra directamente relacionado con la situación política del país, ya que con el retorno del peronismo a través de Cámpora, se instaló un gobierno que representaba a la izquierda peronista en la Provincia de Córdoba. Con la llegada de Perón al poder, el gobierno provincial se ve debilitado y luego destituido, instalando los primeros indicios de represión y violencia estatal en la Ciudad de Córdoba. En este contexto, gana las elecciones en Cosquín un intendente radical, que ya traía consigo una relación conflictiva con la Comisión Municipal de Folklore. Esto afectó directamente a la organización del festival con el reemplazo de todos sus miembros fundadores. Este año de antagonismos políticos, que afectan directamente la organización del festival, marca el inicio de nuestra línea temporal.

De este modo, se vio modificada la hipótesis, y consideramos la posibilidad de que hubiera cierta gradualidad en la intervención política del festival en lugar de un quiebre abrupto en la 17º edición del festival, primera edición durante la última dictadura militar. Por este motivo hemos tomado 1977 como el último año estudiado, y el segundo recorte temporal. Este límite no implica que el período del festival en dictadura no presente motivos que justifiquen su estudio, sino que consideramos que el período que lo precede tiene suficiente interés como para justificar este trabajo de investigación y contrastar la hipótesis. Esperamos poder ampliar esta investigación a los años subsiguientes en un próximo trabajo.

Chartier analiza a Foucault y retoma su idea sobre la Revolución Francesa como un evento que no se limita a la ruptura, sino que su interés reside en el "desfasamiento que atraviesa todo el proceso y las continuidades que la inscriben en un período que la desborda." (Chartier 2009:169). En este sentido, también consideramos que la historia cultural de la última dictadura tiene continuidades que la exceden temporalmente, y el Festival de Cosquín durante los años previos a la dictadura da cuenta de este desbordamiento.

I.9. El lugar del investigador

Consideramos que al igual que la práctica musical y artística, objeto de nuestra investigación, la práctica del investigador se encuentra situada social, política y culturalmente, con prioridades y agendas que determinan el objeto a investigar, las técnicas utilizadas y la metodología en general. Es por este motivo que creo importante explicitar también las condiciones de realización de este trabajo de investigación. (Samaja 2004:28)

Esta investigación fue concebida en el marco de una maestría en metodología de la investigación científica de la Universidad de Lanús, institución dónde soy docente. A partir de un intercambio realizado con la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París financiada por la Secretaría de Políticas Universitarias de la Nación, tuve la posibilidad de conocer al director del Centro de Investigación en Artes y Lenguaje, quien asumió la dirección de esta tesis y guío desde el inicio del proceso de investigación la elección del tema de investigación, su delimitación, fuentes, bibliografía y muchos otros aspectos que hicieron a este trabajo. Este encuentro hizo posible la elección de un tema de investigación que distaba mucho de lo que había elegido anteriormente y del que me apropié ávidamente.

No creo que sea casual que la entrega de este trabajo se enmarque en el 40ª aniversario de la Dictadura Militar. Tampoco creo que sea casual que, en lo personal, remite a fechas cercanas a mi nacimiento y a eventos que determinaron mi historia. Por último, otro aspecto importante se relaciona con una inquietud personal que ha atravesado toda mi carrera como música e intérprete, que tiene que ver con la aparente contradicción entre la herencia de la práctica política por parte de mi padre y la música como práctica elegida. Esta tesis reúne ambas dimensiones, buscando un punto de confluencia. Situando a la música como práctica artística, podemos afirmar que Bourdieu (1979) defiende su autonomía ya que la heteronomía en el arte convierte al artista en un funcionario y "amenaza" la genuinidad de la producción artística; y, en este sentido, la práctica política debería tender a la heteronomía ya que la autonomía la transforma en búsqueda de poder por el poder mismo, perdiendo su objetivo social (Lahire 2001:52). Mi posición es que ambas son igualmente heterónomas y por lo tanto situadas y comprometidas (*engagées*) social y políticamente.

En este caso, hemos situado 1973 como un momento histórico significativo. El proceso de investigación dio cuenta que hubo una continuidad en las políticas de Estado y acciones particulares que instalaron prácticas de censura, violencia y represión en el ámbito de la cultura, y éstas no se limitan al inicio de la dictadura militar en marzo de 1976. Hubo a su vez figuras y producciones que no se vieron afectadas por la contingencia política o en quienes la repercusión fue menor que en otras. Estas producciones forman parte del acervo cultural de esa época y por este motivo intentaremos demostrar que no hubo un quiebre abrupto en las producciones culturales, o en el ámbito de la música folklórica en particular, como lo indican algunos relatos. Ignorar esta continuidad es contribuir al silenciamiento de lo ocurrido en un período determinante de nuestra historia.

II. El Festival de Cosquín y su historia

II.1. La Ciudad de Cosquín

Existen dos posibles significados de la palabra Cosquín: Pequeño Cuzco, asociándose culturalmente a la capital del imperio Inca, u ombligo, tomando el significado de la palabra Cuzco, siendo Cosquín el pequeño ombligo o punto central del Valle de la Punilla. Ambas versiones asocian a Cosquín a una herencia indígena proveniente de la cultura incaíca. La Estancia de Cosquín se fundó en 1625 en tierras de los indios Comechingones por Luis José de Tejeda y Guzman. En 1898, ya dictaminada la Ley de Disolución de Comunidades Indígenas, se expropiaron 2111 hectáreas de la comunidad que salieron a remate. Sobre esas tierras, en 1939 se fundó la Ciudad de Cosquín.

El relato sobre la historia de Cosquín manifiesta tensiones y contradicciones. A pesar de haberse fundado sobre la expropiación de tierras de pueblos originarios, es una ciudad que se identifica a los pueblos originarios desde el discurso. Según describe Molina (1986:28), su leyenda relata que al llegar los Españoles, uno de los conquistadores se enamoró de la mujer del cacique local llamado Yacabaqueaba. En un enfrentamiento, el cacique muere en el Cerro Pan de Azúcar y cae de un precipicio. Negándose a ser entregada al conquistador español, su mujer se lanza tras él. La leyenda cuenta que luego brotó un camino de flores rojas sobre el Cerro Pan de Azúcar que simboliza la sangre derramada por Yacabaqueaba y su compañera.

Debido a su clima seco, hasta 1950, la Ciudad de Cosquín era un lugar de retiro para personas enfermas de tuberculosis. Esto proveía de recursos económicos a la ciudad, que muchas veces quedaba como heredera de los bienes de quienes allí fallecían. Por otro lado, muchos de quienes recobraban su salud se instalaban en Cosquín y lo adoptaban como lugar de residencia. Los testimonios comentan que cuando la gente pasaba por allí en el ferrocarril, tenía la costumbre de taparse nariz y boca con un pañuelo para evitar el contagio. (Molina 1986:29)

De este modo, Cosquín gozó de un lugar privilegiado en el plano cultural. El flujo constante de personas provenientes de otras provincias y ciudades del país generó variadas influencias que muchas veces resultaron en producciones culturales. Entre ellas el grupo de teatro independiente el Alma Encantada en 1934 del que participaron Germán Cazenave y "Tito" Nogués, fundadores del Festival. Pasaron por Cosquín destacadas figuras como la guitarrista María Luisa Anido, Raúl González Tuñón y el escritor Roberto Arlt. Todos los años se realizaban las fiestas patronales donde se organizaba los tablados con una gran afluencia de público.

Este "turismo de salud" finalizó con la llegada de la penicilina. La Ciudad de Cosquín perdió su principal fuente de ingresos y necesitó de nuevos recursos para subsistir. Dada su fama como ciudad de tuberculosos, no resultó fácil reiniciar la afluencia del turismo, y por este motivo surgió a principio de los años sesenta la iniciativa de realizar un festival folklórico que cambiara la imagen de Cosquín.

II.2. El "boom" del folklore y los festivales

A principios del Siglo XX, acompañado de una serie de valores morales vinculados a la religión católica y al tradicionalismo del interior, se construye al folklore como práctica musical representativa de la identidad Argentina. Contraponiéndolos a lo que se consideraba como valores de Buenos Aires -el materialismo, laicismo, feminismo, socialismo y anarquismo- los valores del interior de la Argentina se remitían a "la sabiduría ancestral, sencilla e incontaminada, que ponían a la religión católica, la protección de la familia, la defensa de la patria y el cumplimiento de la palabra prestada, por sobre los intereses personales." (Chamosa 2012:13).

Con la crisis provocada por la Primera Guerra Mundial a nivel internacional además de la Ley Sáenz Peña a nivel nacional que restó poder a las elites, las economías regionales se volcaron hacia el nacionalismo, buscando proteger sus intereses económicos. Por este motivo financiaron muchos trabajos de investigación sobre el folklore, entre ellos el de Carlos Vega, Agustín Chazarreta, Augusto Raúl Cortazar, con el fin de construir una identidad nacional relacionada con el interior argentino, en especial el Noroeste, vinculado a la industria azucarera. A través de un profundo trabajo de recopilación, promovido por las elites oligárquicas provinciales, se fue constituyendo el folklore como fenómeno cultural. "Comprimido entre el fin del tango y auge del rock quedó un nicho temporal ocupado por un fenómeno cultural y social que celebra la vida y el arte de los trabajadores rurales del interior profundo". (Chamosa 2012:143)

Contrariamente a lo que se podría suponer, esta "celebración de la vida de los trabajadores" no implicó de ninguna manera dar lugar de expresión a este grupo social. Como indica Cortazar, "folklore es la ciencia de la cultura tradicional del pueblo entero dentro de la sociedad civilizada, concibiendo a ésta dividida abstractamente en dos sectores: la sociedad instruida o culta y el pueblo propiamente dicho" (Cortazar en Guerreo 2014:54). De este modo se hace una clara división entre el folklore como objeto de estudio y los investigadores que lo delimitan, definen y analizan. El folklore promovía una ideología conservadora que, elogiando el trabajo duro del campesino, buscaba sostener su explotación. Se manifiesta aquí lo que Chartier denomina "luchas de violencia simbólica" (pg. 115) en las que un grupo o sujeto dominante define la identidad de otro grupo dominado.

Raúl Cortazar, Isabel Aretz, Carlos Vega buscaron delimitar su objeto de estudio. Juliana Guerrero diferencia la denominación del género por parte de los académicos y aquella que adoptan los músicos u oyentes.

> De ahí que hayan definido las músicas folclóricas con aquellas de carácter anónimo que circulaban en un medio rural y a las que atribuían un origen desconocido o remoto. Estas músicas eran distinguidas de otras, denominadas de "proyección folklórica", "fusión" o "nativismo", que estaban compuestas a partir de elementos musicales de las primeras pero que tenían marca de autor, circulaban en los medios masivos urbanos y con el paso del tiempo fueron difundidas a través de la radio y los discos. Esta diferenciación que realizaron los investigadores no existió entre los músicos,

> cultores y oyentes, para quienes todas estas músicas eran simplemente "folklore". (Guerrero 2014:52)[14]

Hubo algunas figuras del folklore que posteriormente apelaron a un mayor compromiso político y denuncias sociales en sus letras, entre ellos en los años '40 el Movimiento "La Carpa" del Noroeste Argentino, formado por poetas como J.M. Castilla, y en 1964 con el surgimiento del Movimiento del "Nuevo Cancionero Folklórico" desde Mendoza con músicos y poetas como Oscar Matus, Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez y Tito Francia. Este último buscaba también una innovación estética en la lo musical, aceptando trasformaciones en los recursos musicales y la forma.

Desde mediados de los '40, con el primer gobierno de Perón, los festivales folklóricos comenzaron a ocupar un lugar importante en la cultura nacional, incorporando al folklore a fechas patrias y promoviendo, con ciertas modificaciones, fiestas pre-existentes vinculadas con las culturas de los pueblos originarios.

> Indirectamente, el Estado peronista promovió la popularización del folclore al integrarlo en los festivales nacionales y provinciales cuyo número explotó en forma geométrica en ese período. (Chamosa 2012:123)

Se estableció un sistema de cuotas de difusión radial de la música nacional y el folklore se incorporó a la enseñanza escolar. Esto contribuyó fuertemente a lo que luego sería definido como el "boom del folklore" a comienzos de 1960 con el surgimiento de la mayor parte de los festivales que continúan existiendo en la actualidad

La industria del folklore representaba en ese entonces un engranaje articulado entre medios de comunicación como la radio y televisión, festivales e industrias discográficas que generaban ganancias considerables. Uno de los principales exponentes de la industria del folklore en los años '60 y '70 era Julio Márbiz, maestro de ceremonias del Festival de Cosquín, representante, conductor televisivo, y director de medios de comunicación, empresas como Docta y sellos discográficos como Microfón. Como expondremos más adelante, Márbiz será una figura central en el Festival Nacional de Folklore de Cosquín, y será protagonista de una de las principales polémicas que involucran a la industria discográfica: las nuevas figuras del folklore y el folklore tradicional.

II.3. Las comisiones del Festival Nacional de Folklore de Cosquín

La comisión fundadora del festival estaba compuesta por habitantes de la Ciudad de Cosquín, siendo la mayor parte de sus miembros personalidades emblemáticas y reconocidas de la ciudad. Esta institución, que nunca adquiere personería jurídica, y termina finalmente integrándose formalmente a la Municipalidad en 1975, nace con

[14] En la actualidad, se considera al folklore como prácticas en lugar de un conjunto de objetos. Nos situaremos, en el marco de esta tesis, desde el lugar del Festival de Folklore de Cosquín, donde aun prevalecían las ideas que constituyeron al folklore como movimiento musical y objeto de estudio. Para desarrollo mayor de este tema, cf Guerrero 2014.

cierta intención de autonomía, como iniciativa independiente de la política municipal, nacional y provincial.

Los cargos de la Comisión se renovaban aproximadamente cada dos años, aunque entre 1974 y 1977 hubo cambios todos los años. Los cargos eran propuestos por la misma comisión y votados por miembros del Gobierno Municipal. Se trataba de una formalidad, ya que por lo general el Gobierno Municipal mantenía la lista propuesta por la comisión. A medida que la comisión fue tomando mayor poder en Cosquín, comenzaron todo tipo de rumores. Se decía que había una "trenza" entre la comisión y las empresas discográficas y que ambas figuras se beneficiaban económicamente del festival. Parodiando esta acusación, los integrantes crearon un símbolo distintivo mediante un broche de oro con la figura de una trenza que portaban en su ropa.

El principal objetivo de los miembros fundadores fue dar a conocer la Ciudad de Cosquín y generar un sustento económico a través del turismo. Su motivación explícita no era ni partidaria ni musical. Acudieron al folklore porque era en ese entonces una de las expresiones musicales predilectas por el mercado. Identificaron a su vez un privilegio en la ubicación geográfica de Cosquín y su accesibilidad, situada entre el centro de las industrias culturales, y el centro de la creación folklórica de la época: Buenos Aires y las Provincias del Noroeste, principalmente Salta.

> El Norte terminó por consagrarse como el lugar donde residía el verdadero espíritu de la argentinidad (…) A principios del Siglo XX académicos y educadores comenzaron a referirse al Noroeste y al interior en sentido más amplio como la verdadera Argentina, contrapuesta a Buenos Aires, ciudad cosmopolita y desarraigada. (Chamosa 2012:12)

Se destacan cuatro personajes en la nómina de las primeras comisiones, entre 1961 y 1973: Alcides Santos Sarmiento, Reynaldo Wisner, Héctor María Monguillot y Germán Cazenave. Estos fueron los principales actores e ideólogos del festival, imprimiéndolo de sus intereses e inquietudes personales.

El padre Héctor María Monguillot incorporó a la religión católica al festival, a través de rituales como la campanada de la iglesia en la apertura del festival, la bendición del escenario y del poncho coscoíno entre otros elementos constitutivos del festival y otros gestos claramente religiosos. También organizó la peña que se realizaba en el patio de la iglesia llamada *La Peña del Cura*, cuyo nombre luego se amplió a *La Peña del Cura y del Doctor* asociándola también al médico Santos Sarmiento, miembro fundador de la comisión.

Alcides Santos Sarmiento incorporó al Ateneo Folklórico al Festival y todas las llamadas "actividades paralelas" o "actividades culturales". Era un médico que se había especializado en el tratamiento de tuberculosos. Le interesaba muy especialmente el mundo académico y universitario y a través del Ateneo de Folklore buscó generar un espacio de reflexión entre estudiosos del folklore. Es importante destacar que se trataba de un momento de auge del folklore. Se refería en ese entonces a esta rama de estudios como folklorología, buscando legitimarla y afianzarla en el campo científico. Refiriéndose al surgimiento del folklore como movimiento, Chamosa explica:

> El movimiento se dividía al menos en tres áreas fácilmente distinguibles: el folclore académico, estrechamente ligado al educativo, el artístico, especialmente la música de raíz folclórica, y el asociativo, que incluía las peñas, círculos criollistas y distintas asociaciones civiles encomendadas al estudio y difusión del folclore. (Chamosa 2012:18)

Esta organización del movimiento folklórico se ve reflejada en la organización del festival, que contiene a su vez una programación musical, actividades académicas y culturales organizadas por el Ateneo Folklórico, y peñas oficiales y extra-oficiales.

Germán Cazenave era oriundo de Campana, Provincia de Buenos Aires. Se trasladó a Cosquín junto con sus padres en su adolescencia. Libretista y escritor, formó parte del grupo de Teatro *El Alma Encantada*, que durante muchos años fue la principal propuesta cultural de Cosquín. Se incorporó al festival como programador y ejerció ese rol hasta 1980, año en que se retiró del festival. Buscó trasladar sus conocimientos sobre la puesta en escena, priorizando aspectos visuales de los espectáculos, y dando lugar a puestas de ballet folklórico innovadoras. Incorporó al festival el certamen Pre-Cosquín con el objetivo de organizar la integración de nuevos jóvenes músicos al escenario principal.

Con el crecimiento del festival, el evento se convirtió en un espacio de legitimación del folklore y un paso necesario hacia las compañías discográficas. La demanda de parte de nuevos músicos para ser incorporados al festival creció a tal nivel que era imposible responder a todos. Con el Pre-cosquín se formalizó esta instancia y convirtió al Festival de Cosquín en el único festival promocional de la Argentina.

Reynaldo Wisner era médico de profesión. Su rol siempre se centró en las relaciones políticas del festival, buscando financiamientos y variados apoyos políticos e institucionales. Tenía una relación muy cercana con Alcides Santos Sarmiento.

II.4. Los inicios del festival

Las reuniones organizativas comenzaron a mediados de 1960 en la Biblioteca Nicolás de Avellaneda en Cosquín, que presidía Reynaldo Wisner. Se comenzó a definir alternativas y recursos para renovar la imagen de la Ciudad de Cosquín y se constituyó a través de la Comisión Municipal de Turismo y Fomento un grupo que organizaría el festival. A partir de 1964, por ordenanza municipal, se lo denominó Comisión Municipal de Folklore.

La decisión de realizar un festival de folklore respondió a un análisis de la demanda cultural turística. Córdoba no representaba en ese entonces un espacio destacado de creación folklórica musical. El folklore era en esa época una de las expresiones musicales más escuchadas en la Argentina y tenía un importante lugar en el mercado discográfico junto con el tango. El Rock llegaría recién a principios de los ’70 y a principios de los ’80 desplazaría a ambos en la industria discográfica (Pujol 2005). La mayoría de los músicos de folklore reconocidos eran del norte argentino y debían viajar a Buenos Aires para consagrarse y actuar en programas de radio y televisión. Esto necesitaba de muchos recursos que no se encontraba al alcance de todos.

En 1960 el intendente de Cosquín era Ángel Bergese, el Gobernador de la Provincia de Córdoba era el interventor Juan Francisco Larrechea, y Arturo Frondizi era presidente de la Nación, quien sería prontamente derrocado por un golpe de estado. En 1963, bajo la presidencia provisional de José María Guido, se instituye por Ley la Semana Nacional de Folklore la última semana de enero, apoyando de este modo la iniciativa de la comisión. Esta es una de las muestras de la flexibilidad que tuvo el festival a lo largo de todos sus años, adaptándose al gobierno de turno, sin afiliación partidaria o ideología política explícita, coincidiendo con los fundamentos del folklore, que también demostró un alto grado de adaptabilidad. Chamosa explica acerca de la constitución del folklore musical, refiriéndose a los años '40 y '50:

> Así, el gobierno peronista, los azucareros tucumanos, los bodegueros cuyanos, el partido comunista, Swift y sellos radiofónicos variados se encontraron promoviendo el folclore criollo a un mismo tiempo. Esta es una de las tantas incongruencias que jalonan la historia del movimiento folclórico y que continuarían en las décadas siguientes. Pero esta incongruencia no era necesariamente una debilidad, al contrario, puede decirse que justamente la variedad de ideologías, sectores económicos e intereses políticos que acompañan el surgimiento del folclore contribuyeron a su fortalecimiento y a su capacidad de supervivencia a los largo de más de medio siglo de cambios políticos y económicos constantes. (Chamosa 2012:18)

En 1961 se construye un escenario cortando la Ruta Provincial No. 38, lugar de paso hacia otros destinos turísticos. Es llamativo que se construyera un escenario que sería luego tirado abajo en cuanto terminara el festival. Los relatos indican que esta iniciativa no contó con un permiso nacional, sino que se llevó adelante por la propia voluntad de los pobladores de Cosquín desatando una serie de reclamos por parte de vialidad nacional. A pesar de esto, el apoyo e intervención del Intendente de Cosquín permitió que se llegara hasta el final del festival. La segunda edición contó con la misma suerte, y además coincidió con una carrera Automóvil Club Argentino que contribuyó con la difusión. Testimonios indican que se pidió a los autos que llevaran consigo propagandas del festival.

Aquel primer escenario se construyó en pocos días, e inmediatamente dio comienzo a la primera edición del festival. Aquí nacen los conceptos de "espontaneidad", "trabajo conjunto" y "milagro" que constituyen sus valores primordiales. A su vez, permite comprender el discurso prevalente acerca de la aspiración de un festival independiente de la política dado que su principal motivador fue económico y no político.

> Por su jerarquía, por su proyección y por su volumen de contenido, cultural artístico, promocional y turístico, debe encararse decidida y perentoriamente con una orientación netamente empresaria en su organización, sin que pierda el sentido cultural, artístico y popular en su expresión[15].

Tuvo no obstante un importante apoyo político por parte del intendente Ángel Bergese y sus ideadores eran personalidades de gran influencia en la política local. Es importante situarnos en las dimensiones de la Ciudad de Cosquín que en ese entonces

[15] Memoria y balance 1964. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

contaba con menos de 10.000 habitantes. La política local se manejaba de un modo muy diferente a la política provincial o nacional, siendo los profesionales y comerciantes sus habitantes más influyentes y los principales interventores en las decisiones políticas.

Los grandes referentes del folklore fueron los elegidos para inaugurar la primera edición del festival: Horacio Guarany, Eduardo Falú, Jaime Dávalos, los Chalchaleros, en su mayoría provenientes del Norte Argentino y en particular de la provincia de Salta. Atahualpa Yupanqui fue convocado al festival por primera vez en 1963 y se transformó en una de sus principales figuras, dándole nombre al escenario principal.

El contacto con los músicos se realizó a través del representante Omar Buschiazzo quien se había acercado a la ciudad en épocas de tuberculosis. En el año 1963 se convoca a Julio Márbiz editor de la Revista Folklore conductor del programa "Aquí está el folklore" de Canal 9. Sin formar parte de la Comisión de Folklore, dará una impronta muy marcada al festival y será una de sus figuras principales. Director ejecutivo de la compañía discográfica Microfón y de numerosos medios de comunicación y programas relacionados con el folklore, utilizará el festival como medio de difusión de artistas, recurso muy cuestionado y controvertido. Será el nexo entre el festival y la Ciudad de Buenos Aires.

A partir de 1963 el festival se lleva adelante en la Plaza Próspero Molina de Cosquín. El entonces nuevo intendente de la intervención José Reyes Contreras se opone a esta moción pero se ve confrontado por la mayoría de la población de Cosquín que, convocados por la comisión, ocupan la plaza. El intendente entonces accede a la realización del festival en aquel espacio donde se construye un escenario con 4.500 plazas.

La presunta autonomía política que marcó los inicios del festival fue una característica que definió muchas de las discusiones posteriores acerca de la identidad y pertenencia del festival. Contrariamente a lo que se podría suponer, la gran crisis política del festival no sucedió con el inicio de la dictadura militar, sino unos años antes, con la llegada de la democracia y el gobierno radical a Cosquín. Hasta 1974, la intendencia de la Ciudad de Cosquín estuvo a disposición del festival, y no a la inversa. Las decisiones se tomaron siempre con cierta autonomía y estuvieron a cargo de los integrantes de la comisión. Sus representantes provenían de ideologías políticas muy variadas: Santos Sarmiento del peronismo, Wisner del radicalismo y Germán Cazenave de la izquierda.

II.5. Los rituales del festival

El grito inicial del festival, que se instituye desde su comienzo como uno de los rituales más reconocidos de este evento, declama "Aquí Cosquín, Capital del Folklore". En su primera edición, la entrada fue libre y gratuita y el festival se transmitió por la radio LV3 de Córdoba. Este grito, emitido por Sergio Smider e ideado por el periodista de origen coscoíno Roberto Maidana, lo impone ante el paso de la gente que circulaba por la Ruta 38. Fue adoptado dos años después por Julio Márbiz, quien le da su color futbolístico a partir de la particular inflexión que lo asemeja al anuncio de goles en las locuciones radiales. Combinando simbólicamente

dos universos muy convocantes, el fútbol a través del grito, y la religión, a través de su rol como maestro de ceremonias, Márbiz será también un importante referente del festival. El sello discográfico que dirigía -Microfón- ya ocupaba un lugar central en la industria discográfica argentina, y será un constante articulador entre artistas del festival y la industria musical nacional. A excepción de los habitantes de Cosquín, el público no se acercó al festival por propia iniciativa, como sucedió en posteriores ediciones, sino como respuesta a este llamativo recurso de corte de ruta y llamado de atención.

Esta iniciativa fue muy exitosa, ya que dio luz a un festival y rituales que se perpetúan hasta la actualidad y sostienen económicamente a la ciudad. El ritual de apertura se mantuvo a lo largo de los años, siendo alterado únicamente en 1974 con el cambio de la comisión fundadora y la intervención del gobierno municipal. En aquel momento, el grito inicial fue sustituido por "Buenas noches familia americana" queriendo ampliar el carácter local del festival. Ese año el saludo fue emitido por Héctor Larrea.

Otro ritual que se mantiene hasta la actualidad es el lanzamiento de fuegos artificiales durante el inicio del festival. En esa primera edición, el lanzamiento se hizo al comenzar la segunda noche.

La primera edición contó también con delegaciones de todas las provincias, costumbre que se mantuvo a lo largo de toda la historia del festival. Este fue uno de los tantos contrapuntos que identificaron al Festival Nacional de Cosquín: la concurrencia en un mismo escenario de músicos de mayor y menor trayectoria profesional. En ese entonces se identificaba al músico profesional del amateur por la producción discográfica. Las delegaciones estaban compuestas por bailarines y músicos que no pertenecían aun al ámbito profesional de la cultura. Se trataba de una oportunidad de consagrarse mediante premios y menciones.

> El concepto de que el festival debe ser eminentemente promocional para Cosquín en todos los ordenes, no merece discusión. Pero para que eso siga siendo real y cierto, nuestro festival debe necesariamente seguir siendo el PRIMERO, el más brillante y el más GENUINO, y si por rodearlo de colorido, mutilamos su espíritu (sic), estamos comenzando a destruirlo. Destruído su espíritu, Cosquín será un Festival más y si eso ocurre, qué promoción hará Cosquín a través de sus restos?...[16]

Uno de los principales motivadores del festival fue, a imagen del corte real de la Ruta No. 38, cortar el paso de la Cultura entre el Norte Argentino y Buenos Aires, "reteniéndola" en el marco del Festival. El Festival contaba con diversas actividades, además de la llamada peña en el escenario levantado frente a la Plaza San Martín. La primera edición se inició con la presentación de autoridades a la que seguía un oficio religioso, almuerzo criollo, artes ecuestres y proyección de la película Libertad Bajo Palabra de Alfredo Bettanín sobre cuatro presos que liberados por 24 horas por buena conducta.

[16] Memoria y balance 1974. Archivo de la Comisión Municipal de folklore.

El festival también tomó algunas tradiciones patrióticas y religiosas. El inicio del festival se realizó muchas veces con la interpretación del Himno Nacional, por lo general a cargo de algunas delegaciones provinciales y de bandas militares locales. También se decide a principios de los años '70 crear un poncho que identifique a la Ciudad de Cosquín y al festival. Se diseña el Poncho Coscoíno, ideado por la maestra Coloma Col de Alegre, reconocida colaboradora del festival. Como ya era habitual con todos los símbolos del festival, el Padre Héctor María Monguillot le dio su bendición.

Por otro lado, las misas siempre acompañaron al festival. La Iglesia, adyacente a la Plaza Próspero Molina, siempre hizo sonar sus campanas al inicio del festival. Este sonido dio identidad al festival y aparece descrito en letras de canciones y en el mismo "Himno a Cosquín" también llamado "Cosquín Empieza a Cantar" compuesto en 1972. En el sentido opuesto a la Iglesia, también presente en el marco del festival, se encontraba el destacamento policial de Cosquín. Encontramos una situación geográfica simbólica, con la religión por un lado y la autoridad policial por el otro.

Durante años, en el patio de la iglesia se realizaron las peñas más reconocidas del festival: La Peña del Cura, que luego se llamó la Peña del Cura y del Doctor, por el padre Héctor María Monguillot y al Dr. Santos Sarmiento. Allí actuaban muchos de los números principales del festival, como así también músicos que no habían podido acceder a la programación principal.

Hubo muchas peñas oficiales y extra-oficiales que acompañaron al festival. Cada año se renovaban, surgían nuevas y cerraban otras. Las principales, además de la Peña del Cura, fueron las del Club de Ajedréz Social y Deportivo de Cosquín, la Confitería La Europea, las peñas organizadas por las casas de las diferentes provincias, entre ellas la Casa de la Provincia de Salta, y en los años '70 se sumaría una peña con una impronta política muy marcada que fue la Peña A.I.B.D.E.A. (Agrupación Independiente para la Búsqueda y Defensa de una Expresión Americana).

II.6. El Ateneo de Folklore

En los años '60 hubo un fuerte movimiento del estudio del folklore, autodenominado folklore académico o folklorología. Se crearon institutos de investigación sobre el folklore, como el Instituto de Investigaciones Folklóricas y Filológicas fundado por Juan Alfonso Carrizo, y el Instituto Nacional de Musicología dirigido por Carlos Vega. En consonancia con este movimiento, el Ateneo de Folklore de Cosquín se inaugura en el año 1962 por iniciativa del Dr. Santos Sarmiento. Con el nombre "Simposio Nacional de Música y Danza Tradicional y Folklórica" se organiza una serie de cursos y conferencias acerca del folklore.

El Ateneo fue presidido por Carlos Vega, Héctor Becerra Batán, Alberto Balverde, Felix Coluccio, quien entre 1973 y 1974 sería director del Fondo Nacional de las Artes, Lázaro Flury y el mismo Santos Sarmiento. Coincidiendo con lo que sucedía a nivel nacional, el propósito fundamental de este Ateneo fue el de complementar la propuesta musical del festival con reflexiones y debates teóricos acerca del folklore. La aspiración de los miembros de la comisión era que Cosquín se convirtiera en un verdadero referente en materia de folklore, y esto debía estar necesariamente acompañado por una vertiente académica. Desde 1962 se convocó al reconocido

musicólogo Carlos Vega, quien a su vez convocó a diferentes especialistas en la materia: Rómulo Rodríguez Zelada, Víctor Jaimes Freyre y Adriana Fergola Doria. La principal inquietud de ese momento, reflejada en las conferencias y seminarios dictados en el marco del ateneo, era la delimitación de la categoría folklore. El Ateneo organizaba cursos, seminarios y congresos durante el período del festival y a veces por fuera del mismo.

> De esos encuentros surgió un primer corpus de recomendaciones generales acerca de las actividades folklóricas que debían producirse en las zonas de influencias del Ateneo, cuyos puntos salientes podrían resumirse en los siguientes: "velar por la autenticidad y la pureza de las expresiones tradicionales que se presentan al público"; "respetar las formas, los materiales y los colores de las indumentarias folklóricas e históricas"; "aportarse (sic) hasta donde sea posible, de las mejores interpretaciones de la documentación histórica y la opción de los expertos"; "combatir lo grotesco, lo chabacano y lo vulgar, estimulando la sobriedad y el buen gusto". También se recomendaba que para la tercera edición del Festival se le diera preferencia a las representaciones de las delegaciones provinciales por sobre las de artistas profesionales, y se solicitaba declarar la última semana de enero de todos los años "semana del folklore argentino", con su celebración principal radicada siempre en Cosquín. (Giordano 2010:17)

Por otro lado, el Ateneo fue también un ámbito de vinculación del festival con la educación. Se realizaron seminarios acerca del folklore en la escuela, haciendo hincapié sobre lo fundamental la inserción de la llamada "tradición" en la educación primaria. Es este un antecedente al Curso para Maestros de Frontera que se dictaría en el marco del festival a lo largo de toda la dictadura militar auspiciado por el Fondo Nacional de las Artes. Desde sus inicios, la mayoría de los cursos dictados otorgaban puntaje a los docentes incentivando de este modo su participación.

El Ateneo Foklórico representaba un espacio donde se discutía los valores promovidos por el festival, se buscaba una posición teórica respecto del folklore, sus definiciones y su puesta en valor. Fue el Ateneo que, en 1963 expulsó a Ariel Petroccelli del Festival por contar chistes relacionados con la religión católica.

A su vez, fue un ámbito de difusión de las lenguas y costumbres de los pueblos originarios. No eran miembros de las comunidades quienes dictaban los cursos, sino antropólogos e historiadores. Se intentó, a partir de estos espacios, vincular al folklore y al festival a la imagen que se tenía sobre los pueblos indígenas. Se dictó cursos de lengua y costumbres guaraníes, vestimenta y atuendos de pueblos Mapuches, idioma araucano y hubo convocatoria a escuelas de población mapuche. Consideramos, no obstante, que esta relación fue muchas veces artificial y forzada, representándose de forma mucho más genuina en el ámbito de la feria artesanal. En aquel entonces, los pueblos originarios eran considerados objetos de estudio inertes, y no actores con capacidad de expresión. Es por este motivo que los seminarios estaban a cargo de académicos con escaso o ningún vínculo con las comunidades.

II.7. La Feria Artesanal

La producción artesanal era un espacio más genuinamente relacionado con las comunidades indígenas. Se trataba de una fuente de recursos económicos que contrarrestaba su falta de inserción en otras actividades económicas. En la feria, los llamados "indios" estaban incluidos y tomados en consideración, mientras que estaban acallados en ámbitos como la educación y la política. La feria, no obstante, no contaba únicamente con participación de comunidades indígenas, sino también con la participación de artesanos de otras proveniencias.

La primera Feria Artesanal se realizó en 1967 y tomó el nombre de Augusto Raúl Cortazar en el año 1977. La feria se emplaza en el mismo sitio donde se hicieron los primeros festivales: la Plaza San Martín. Allí se realizó una instalación de numerosos stands organizados por delegación y proveniencia geográfica.

Ya en 1977, dándole el nombre de Augusto Raúl Cortazar, se definen los objetivos de la feria: "La recuperación del patrimonio nacional, folklórico y nativista; la revalorización y difusión de las manifestaciones estéticas y espirituales del hombre nacional; la dignificación de los artesanos, y la promoción y reactivación de las artesanías populares argentinas"[17]. Conjuntamente con el inicio del Pre-Cosquín, desde 1972 la feria inauguraba una semana antes el comienzo del festival.

> Se comprende por artesanía popular, al conjunto de actividades, destrezas y técnicas empíricas, practicadas tradicionalmente por el pueblo mediante las cuales se crean y producen objetos destinados a cumplir funciones utilitarias, o bien se las adorna y/o decora con el mismo o distinto material, realizando la labor manualmente (ocasionalmente ayudada o complementada con herramientas o máquinas diseñadas y/o ejecutadas por el artesano) en forma individual o en grupos reducidos (en familia), imprimiendo en los objetos caracteres o estilos típicos, generalmente coincidentes con los predominantes de la cultura tradicional de la comunidad en que vive.[18]

La convocatoria se hacía a través de las delegaciones provinciales, donde se seleccionaba una serie de representantes correspondientes a cada provincia. No había un presupuesto destinado a pasajes, y los artesanos debían resolver el traslado por sus propios medios o a través de un apoyo económico local. Muchas veces esta situación limitaba su participación. En la mayoría de las ediciones del festival, testimonios indican que el proceso de selección fue caótico y la población no era representativa de la producción artesanal nacional.

II.8. Los certámenes

El Festival Nacional de Folklore de Cosquín se identifica por sus numerosos certámenes. Desde 1964 se comienza a premiar a la "Paisana" del festival. Mujer seleccionada entre todas las delegaciones considerándola la más bella y mejor portadora de las tradiciones argentinas.

---

[17] Memoria y balance 1977. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

[18] Entrevista a Santos Sarmiento. Diario La Voz del Interior 2 de enero 1977.

En 1971 se inaugura el Primer Festival Cosquín de la Canción. El mismo consiste en la selección por parte de un jurado designado de un número de canciones inéditas que serían enviadas a diferentes intérpretes. Las canciones se interpretaban sobre el escenario del festival, y luego pasaban por tres instancias de evaluación: voto del jurado, voto del público y evaluación de ventas durante todo un año. Este es uno de los certámenes más controvertidos del festival, ya que interviene la dimensión comercial y empresarial del folklore. Se consideró muchas veces como un muestrario empresarial para la promoción de artistas de determinados sellos discográficos. En el marco de este trabajo, hemos tomado a este certamen como el más representativo del festival, ya que da cuenta tanto de la recepción del público como de las composiciones y artistas populares del momento.

En 1972 se realiza el primer Pre-Cosquín. Ideado por el programador del festival, Germán Cazenave, el motivador de este concurso fue el de incluir al gran número de aspirantes a participar del festival. De este modo, se era consecuente con el discurso inclusivo y popular del festival. La postulación se hacía por correo, con el envío de un formulario y grabación. Más adelante se comenzó a designar sedes y subsedes para evitar los gastos de traslados y atenuar el trabajo de selección, siendo la primera sede la localidad de Azul en la Provincia de Buenos Aires.

Todos los años se entregaba un "Premio Revelación" a algún artista novel y "Premio Consagración" a la figura más destacada del folklore musical de ese año. Muchas de las figuras que aparecen en esta secuencia transitan los diferentes permios en diferentes ediciones del festival: Certámen Cosquín de la Canción, "Revelación Cosquín" y "Consagración Cosquín". Para todos los premios se entregaba una estatuilla llamada "Camín Cosquín".

Esta característica del festival fue esencial a su identidad, ya que pocos festivales nacionales reúnen a la vez figuras destacadas y nóveles. Se constituye también como espacio legitimador del folklore, siendo su escenario una de las principales aspiraciones de todo músico folklórico queriendo hacerse conocer por la industria discográfica. La presencia de Márbiz y el sello discográfico Microfón que él dirigía era un aliciente importante de la época. Muchas figuras salieron directamente del escenario del festival a los estudios de grabación de Buenos Aires de la mano de este productor.

Acerca del "sistema de consagración" a partir de la radio, la industria discográfica, la publicidad indica Díaz (2009):

> Este último desarrollo es el que ha dado lugar a la creación de los grandes festivales, al establecimiento de un sistema de consagración de artistas que han llegado a convertirse en ídolos populares, y a todo el campo de producción y consumo que en la cultura de masas es conocido con el nombre de "folklore". (pg. 8)

II.9. Los fundamentos del festival y los pueblos indígenas

Consideramos que uno de los puntos que permitió la continuidad del festival a los largo de los años y los cambios políticos, en especial a partir de la última dictadura militar muchas veces identificada como quiebre abrupto en la cultura en Argentina,

fue la promoción de ciertos valores de la cultura nacional que excedieron las ideologías puramente político-partidarias. Los encontramos expresados en los discursos de la comisión del festival, en entrevistas, documentos de archivo, memorias y balances.

En este sentido, al exponer los fundamentos del festival, la comisión organizadora busca asociar al festival con las comunidades indígenas. En la construcción del relato, se vincula a la historia del festival y la Ciudad de Cosquín con personajes de las comunidades de los Comechingones. A su vez, este valor se manifiesta en algunos símbolos, en la feria artesanal y en el dictado de cursos de lenguas.

Las etimologías de las palabras aborigen e indígena remiten ambas a lo mismo: aquel que no tiene habla. En los años setenta en el campo académico se regían por estas ideas y se los pensaba como objetos de estudio y no como sujetos participantes. El Ateneo Folklórico de Cosquín es un espacio donde se manifiesta la contradicción entre la intención explícita de dar un espacio a la cultura aborigen en el marco del festival sin dar lugar de expresión a miembros de estas comunidades ni incluirlos al folklore como género musical. Presentándose como un espacio integrador y valorizador de los pueblos originarios, se los expone como objetos de estudio inertes, sin voz propia y sin evolución. Su tratamiento en el marco del Ateneo era superficial y quedaban fuera de la categoría "folklore".

> Cortazar define a los grupos auténticamente folk a aquellos que siendo parte de la sociedad nacional continúan ejercitando prácticas y creencias transmitidas en forma oral (…) Pero excluía también a grupos rurales que muchos folcloristas a lo largo del continente consideraban como típicamente folk, esto es a los pueblos indígenas. (Chamosa 2012:156)

En ese período no se concebía a las comunidades indígenas en desarrollo cultural, económico, político o territorial. Las categorías utilizadas para caracterizar a todas las comunidades, sin importar sus diferencias culturales o históricas, eran las mismas. Hubo una homogeneización intencional que resultó en la invisibilización identitaria de muchos pueblos. Las comunidades no tenían voz ni eran consideradas capaces de auto representarse en el mundo científico o político. Vemos aquí otra manifestación de las "luchas de representación" (Chartier 2009) presentes en el festival.

En el marco del Ateneo de Folklore de Cosquín, todas las ponencias referentes al "indigenismo" son dictadas por académicos con poco o ningún nexo con las comunidades mismas. La identificación con los pueblos originarios es muchas veces forzada y basada en consideraciones superficiales. La música folklórica en general busca amalgamarse con las raíces indígenas, con la intención de darse un carácter atemporal, ligarse con las tradiciones y de este modo legitimarse, construyendo "tradiciones inventadas" en términos de Hobsbawm y Ranger (1983). No obstante, poco tiene en común con estas raíces, y sus rasgos musicales y formales se asemejan más a la música europea, principalmente española, tanto en la danza como en la forma y vestimenta. Los ritmos y giros típicos de las comunidades indígenas no eran (ni son en la actualidad) considerados parte del repertorio folklórico, a excepción de la baguala y el huayno. Se trata de un caso paradójico que hace uso de una cultura invisibilizándola.

En el comunicado de prensa de 1977, al exponer la historia del Festival de Cosquín, se cita al libro "Córdoba la Llana". El historiador argentino Carlos N. Andrés asocia la historia de la Ciudad de Cosquín con la historia del pueblo Inca y sitúa a Cosquín en el extremo sur del imperio. A pesar de haber habido una violenta expropiación de tierras a los Comechingones, se describe una convivencia pacífica. Esta visión construye una imagen hispanista de la cultura indígena, basándose en un indio "bueno": sumiso, humilde y colaborador con los conquistadores.

A su vez, asocia al festival con una fiesta que lleva nombre indígena identificándose con la historia de los pueblos originarios y dándole al festival un carácter atemporal.

> "Entrando en el terreno de las firmes suposiciones, por el tipo fisiológico de los comechingones, por sus hábitos, por su vestimenta, cabe establecer una relación más que firme entre ellos y las razas indígenas que habitaban en ese tiempo el Perú. Cuzco, su capital incaíca, legendariamente el hito más importante de la civilización indígena en América del Sur, irradiaba su influencia hasta el sur, hasta la zona de los comechingones.
>
> Y aparece COSQUÍN (sic) en esta crónica, por su ubicación, por su nombre, como la parte más austral del imperio incaico. Bien puede ser el nombre Cosquín, el diminutivo de CUZCO (sic), teoría que muchos historiadores la toman como posible. (…) Desde aquel entonces hasta el presente, Cosquín, a más de vivir ese transitar histórico, fue protagonista de algo que tiene mucho de simbólico.
>
> La tradicional fiesta lugareña se venía celebrando desde siempre en Cosquín. El Cerro Pan de Azucar (Supaj Nuñu o Seno de Vírgen en idioma indígena) fue mudo espectador de esta muestra de fe religiosa, común denominador de la cultura hispana. Tímidamente, con la inquietud que es sólo fruto de los creadores innatos, en 1961 se realiza el primer Festival de Folklore, más que como tal, como una ampliación de aquella Fiesta Lugareña.[19]

Pensando en términos de continuidad del festival no solo a lo largo de los años estudiados sino también luego del Golpe de Estado de 1976, es interesante destacar que el apoyo a un festival cuyos organizadores no provienen de comunidades indígenas es mucho más simple que responder a los reclamos de las comunidades, tanto en materia territorial como en acceso a la educación y salud, muy presentes en ese período.

[19] Comunicado de prensa 1977. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore

III. Cosquín '74

III.1. 1973-1974: El festival y la política nacional, provincial y municipal

La primera intervención política significativa en el Festival Nacional de Folklore de Cosquín fue a mediados de 1973, con el retorno del peronismo al poder a nivel nacional y provincial, y del radicalismo a nivel municipal. Es notoria la coincidencia entre las temporalidades del festival y las temporalidades políticas a nivel nacional. Marina Franco (2012) caracteriza este período enmarcado entre 1973 y 1976 como el comienzo de un proceso de intensificación de la represión y la censura en la Argentina.

En marzo de 1973, luego de 18 años de proscripción del peronismo y con Juan Domingo Perón exiliado, se celebraron por primera vez elecciones libres en la Argentina. Héctor Cámpora, candidato del Frente Justicialista para la Liberación, fue elegido presidente de la Nación. En julio renunció para dar paso a las elecciones que permitieron a Perón acceder por tercera vez a la presidencia acompañado por María Estela Martínez de Perón como vicepresidenta.

De su exilio, retornó Perón a la Argentina con un clima político de confrontación entre la izquierda peronista, representada por Montoneros y otras agrupaciones integrantes de la denominada Tendencia Revolucionaria, y la derecha peronista, representada principalmente por la denominada "burocracia sindical" y el peronismo ortodoxo.

En Córdoba, luego de una reñida interna entre ambas vertientes del peronismo, asumieron la gobernación Ricardo Obregón Cano y Atilio López, ambos integrantes de la izquierda peronista y cercanos a las organizaciones de la juventud revolucionaria política y sindical. A meses de haber asumido la gobernación, Obregón Cano se vio debilitado políticamente por la renuncia de Cámpora, cercano a la izquierda peronista. Bajo la presidencia de Juan Domingo Perón, el subjefe policial de la Provincia de Córdoba advirtió al gobernador sobre la planificación de un levantamiento por el jefe de la policía Antonio Domingo Navarro. Obregón Cano se anticipó y lo destituyó de las fuerzas policiales. No obstante, Navarro, apoyado por los sectores sindicales de la ortodoxia peronista, tomó la casa de gobierno y destituyó al gobernador. Obregón Cano se negó a renunciar y huyó hacia la Capital Federal buscando un apoyo político que no encontró. Esta circunstancia forzó su renuncia al gobierno provincial y la posterior intervención por parte del Gobierno Nacional, donde luego de unos meses se designó al Gobernador de la Intervención Brigadier Raúl Lacabanne.

Mientras que en la mayor parte del país ganaba por elecciones libres el peronismo, en 1973 en Cosquín fue elegido el intendente José Reyes Contreras de la Unión Cívica Radical del Pueblo, quien ya había sido designado interventor en el año 1962 hasta 1963.

En diciembre de 1973 se encuentra en el paraje La Higuera el cuerpo de Guillermo Burs, un celador del colegio técnico de Cosquín. Presenta muestras de haber sido torturado. Se cree que fue asesinado por la Acción Anticomunista Argentina (Triple A), asociada a López Rega.

III.2. La "guerrilla"

El Festival Nacional de Folklore creció hasta convertirse en una fuente económica significativa para la ciudad. La comisión tuvo un lugar de decisión política importante y manejaba un presupuesto considerable. "La Comisión Municipal de Folklore (…) siendo dependiente de la Comuna local únicamente en la faz económico-financiera."[20] El poder político que ejercía la comisión generó muchas veces tensiones con el gobierno municipal. Como ejemplo recordamos la situación en 1963 cuando se decidió trasladar al festival a la Plaza Próspero Molina, en detrimento de la oposición del entonces Intendente Interventor José Reyes Contreras, que volvería a la intendencia en 1973.

Como era habitual cada dos años, el 25 de mayo de 1973, la Comisión Municipal de Folklore renuncia íntegramente a sus cargos, poniéndose a disposición de la Municipalidad para una reelección. No obstante, esta vez la Municipalidad no recurre a los miembros fundadores, sino que conforma una nueva comisión encontrando ese año una oportunidad para finalmente apropiarse de esta iniciativa que se había transformado en un importante espacio de poder. La comisión quería mantener su autonomía sin transformarse en funcionarios del gobierno municipal, y la Municipalidad buscaba un mayor control sobre la organización del festival.

> En homenaje a la perdurabilidad de esta realización , entendemos que es necesario un reemplazo de la totalidad de los miembros de la Comisión Municipal de Folklore, por lo que hemos resuelto no participar más en la Comisión de Folklore. Lo hacemos con la tranquilidad de conciencia, poniendo a disposición de nuestros anónimos fiscales a quienes deseamos conocer, toda la documentación que deseen verificar.[21]

"Comienza la guerrilla…" Así titula la Revista Folklore una carta abierta a la Municipalidad presentada en septiembre de 1973 y firmada por Ariel Rámirez, Eduardo Falú, Los Chalchaleros, Roberto Rimoldi Fraga, Ginamaría Hidalgo, Jaime Dávalos, Los Cantores de Quilla Huasi, Julia Elena Dávalos, Horacio Guarany, Carlos Di Fulvio, Los Fronterizos, Santiago Ayala "El Chucaro", Waldo Belloso, Los de Suquía, Los 4 de Córdoba, Los de Alta, Carlos Torres Vila, Jovita Díaz, Chacho Santa Cruz, José Carabajal, Luis Ladriscina, Zulema Alcayaga, Antonio Tormo, Raúl Barboza, Cesar Perdiguero, Daniel Toro, Los Andariegos, Los Hermanos Cuestas, Los Tucu Tucu y Los Manantiales. Quienes firman la nota se distinguen por ser músicos representativos del festival, programados en reiteradas ocasiones desde el sus comienzos.

La palabra "guerrilla" no es inocente en ese momento histórico de la Argentina. Se trata del comienzo de un discurso oficial acerca de la ilegitimidad de la violencia política, que hasta ese momento había sido aceptada como un recurso necesario e inevitable (Franco 2012:25). Según la autora, la "radicalización política" se adjudica habitualmente a toda la década del '70. Sin embargo, se identifican matices, considerando que gradualmente a partir de mediados de

---

[20] Ordenanza Municipal No. 17 de 1964. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

[21] Memoria y Balance 1973. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

1973 los sectores radicalizados fueron pasando a la clandestinidad. En este contexto, a mediados de 1973, se comienza a gestar la 14º edición del Festival de Cosquín.

> Nos mueve saber que el 11 de marzo se votó por el cambio. Y se votó también para cuidar con mayor celo que nunca lo que a fuerza de lucha y lirismo se consiguió en años duros. Los funcionarios que crearon el Festival de Cosquín renunciaron para dejar a la Municipalidad en libertad de acción. Era lo que correspondía. Ahora nosotros entendemos que las actuales autoridades municipales deben llamar a todos esos hombres junto con los artistas que realizaron el milagro de Cosquín. Con ellos, los de antes, y con los de ahora interpretando el sentido de Unidad y Reconstrucción que fijan los postulados del Gobierno Popular, es decir, sin exclusiones, sin desaprovechar la "materia gris" de todos los argentinos se debe organizar el 14º Festival Nacional de Folklore. Allí estaremos todos junto a los nuevos, junto a los que nunca tuvieron oportunidades, junto a esas multitudes que quieren ahora como nunca, lo nuestro.[22]

Destacamos algunas expresiones elegidas en el comunicado que evidencian una ideología que acompaña al festival: la expresión "a fuerza de lucha y lirismo", da cuenta de una actitud de militancia a través del canto. Esta idea prevalece en todo discurso sobre el festival en esos años. La idea de un Cosquín que reúne indistintamente artistas y público de todas las procedencias políticas y sociales, que, sin dejarse contaminar por ideologías o intereses económicos, lucha en pos de la recuperación de una identidad y una tradición: "lo nuestro". Para Cosquín la música folklórica quiere ser autónoma de ideologías e instituciones. Encontraremos esta idea a lo largo de la mayor parte de los relatos sobre el festival.

> Queda por saberse, dada su recurrencia en los debates públicos sobre el arte y la experiencia estética, en qué medida es posible adherir a la autonomía como valor, sin movilizarla como concepto teórico (Buch 2014:13)

En este sentido, el término autonomía y su idea está presente en muchos discursos sobre el festival en este período. La autonomía es en este caso un valor adjudicado al festival que le permite independencia política. Es por lo tanto una estrategia política con intención de permanencia.

"El milagro de Cosquín" evidencia el carácter sagrado que se le adjudicó al encuentro, legitimado por la presencia del Padre Héctor Monguillot, quien se encargaba de bendecir los elementos fundamentales del festival: el escenario, el poncho coscoíno etc. Este milagro también se remite a situaciones consideradas espontáneas relacionadas con el evento, teniendo como principal imagen la historia fundacional del festival: la construcción del escenario que cortó la Ruta 8 por iniciativa de los vecinos de Cosquín y luego se transformó en uno de los festivales más importantes de la Argentina.

En septiembre 1973 se designa a Roberto Mendizábal, sobrino del intendente Reyes Contreras como Presidente de la Comisión Municipal de Folklore. Mendizábal residía en aquel entonces en Buenos Aires. Algunos medios consideraron que el festival

[22] Revista Folklore Nº 230 febrero de 1974.

había sido "tomado" por la Capital Federal[23]. Como hemos descrito anteriormente, uno de los objetivos del festival era trasladar la capital cultural del folklore a Córdoba, y la designación de Mendízabal no fue bien aceptada por la comunidad coscoína. No obstante, esta decisión política subraya la intención de la Municipalidad de tener mayor control sobre las decisiones y la faz económica del festival.

No encontramos en el archivo documento de la nómina de los integrantes de esa comisión, como sí las hay de todos los años. Estimamos que, como fue una designación a poco tiempo de la realización del festival, la Municipalidad hizo un llamado informal para cumplir las funciones provisoriamente[24].

Aquel año, la presidencia honoraria del festival fue otorgada al Presidente Juan Domingo Perón. La Voz del Interior sugiere reiteradamente una intervención del festival por parte del Gobierno Nacional y Provincial.

> Esto, que bien parecería resultar un festival oficial del gobierno justicialista, ofrencerá -según responsables directos- la presencia de 80 periodistas extranjeros que han sido invitados por la Secretaría de Prensa de la Nación.[25]
>
> Cambiar Cosquín sería cambiar todos los festivales de la provincia, ya que Cosquín es el acontecimiento madre de Córdoba" Se entiende con ello que la preocupación de la comisión es poner al festival dentro del tonillo general declamativo de la hora política actual, donde pregonan cambios y reencuentros.[26]

En una nota titulada "Alerta Cosquín" publicada una vez finalizado el festival, La Voz del Interior mantiene esta postura sobre la participación política en el festival, subrayando que el festival "transitó los gobiernos de Frondizi, Guido, Illia, Onganía, Levington y Lanusse sin embanderarse con ninguno. Pero en este Cosquín 74 hubo factores condicionantes para que fuera de otra manera"[27]

---

[23] Revista Folklore febrero de 1974.

[24] Los miembros de la comisión 1973-1974 que hemos podido identificar son :
Presidente honorario: José Reyes Contreras
Presidente: Roberto Mendízabal
Secretario General: Victor Argûello Cecchi
Secretario Cultural: Lázaro Flury
Secretario de Finanzas: Enrique Tessadri
Secretaria de Recepciones: Blanca B. De Larrea
Secretario de Prensa y Difusión: Osiris Solans.
Secretario de Publicidad: Antonio Praao
Secretaria de Relaciones Públicas: Beta Z. M. De Marenco
Secretario de Actas: Alberto Pereyra
Secretario de Obras y Servicio: Marcelo Funes.
Asesor Honorario: Jefe Político Dep. Punilla, Juan Dip.

[25] Diario La Voz del Interior. 11 de Enero 1974.

[26] Diario La Voz del Interior. 11 de Enero 1974.

[27] Diario La Voz del Interior. 29 de Enero de 1974.

III.3. Las izquierdas en el festival

> Lo que ocurre es que los que estaban antes cantaban junto a la zurda pero cobraban con la derecha. Muchos artistas iban al Luna Park a cantar gratis para los comunistas, pero ir a Cosquín a cantarle al pueblo, a los periodistas y a los radicales, eso no lo hacían gratis[28].

Se manifiesta en esta declaración, que a pesar de autocalificarse como un festival fuera de la política, el Festival de Cosquín estaba constantemente atravesado por cuestiones ideológicas, políticas y partidarias. Las declaraciones de Roberto Mendizábal en la Revista Antena, demuestran una posición muy clara en contra de la izquierda, tanto peronista como radical. Se cree que por este motivo no fueron convocados artistas que desde los inicios actuaron asiduamente en el marco del festival como Horacio Guarany, Atahualpa Yupanqui y Jorge Cafrune[29]. No obstante, miembros de la comisión justifican estas ausencias apelando a la lucha contra los monopolios de la industria cultural del folklore que presuntamente regían el funcionamiento del festival. Las acusaciones se dirigían a quien había sido desde 1963 presentador del Festival, Julo Márbiz.

> Allí había una trenza, una cosa significativa es que la Juventud Peronista y la Juventud Radical de Cosquín están unidas contra la anterior comisión. Lo que pasa es que el Festival se hacía para comercializar discos y nada más. Ahora pretendemos que el Festival recupere el ser nacional, que busque nuevas figuras. Cosquín será para los peronistas y para los radicales que son el 95% del país. Nada de izquierdas.[30]

A nivel nacional, con la Alianza Anticomunista Argentina, había comenzado una intensa persecución del comunismo y la izquierda peronista. Entre las tantas acusaciones de corrupción e ineficiencia dirigidas a la comisión fundadora, se sumaron acusaciones de pertenencia política a partidos de izquierda. Encontramos en el archivo un resumen de las comunicaciones entre Lázaro Flury y la nueva comisión titulado "Fragmentos de correspondencia y declaraciones del Sr. Lázaro Flury"[31]. Estos fragmentos se encuentran sin firma, pero contextualmente podemos inferir que se trata de una recopilación que hizo la comisión fundadora cuando volvió a sus cargos. Entre los fragmentos citados encontramos el siguiente dirigido al jefe de prensa de la comisión:

> <u>10-10-74 –Nota Nº 0638 dirigida al Sr. Florentino</u>
> Para colmo de males recibí un volante de una entidad de Córdoba que se prodiga en acusaciones a la actual comisión y como si esto todavía fuera poco he visto en Rosario unos pequeños volantes de la A.A.A. condenando a la ejecución a Wisner, Márbiz, Crigna y Cazenave por "comunizar el festival", reza el mismo. Esto me está preocupando mucho porque están jugando cartas muy extrañas.[32]

---

[28] Mendízabal en Revista Antena por Revista Folklore Nº 230 febrero de 1974.

[29] Entrevista telefónica mantenida con Carlos Pollice en noviembre de 2015.

[30] Juan Santos Amores, Revista Folklore Nº230 febrero de 1974.

[31] Título de la recopilación de fragmentos. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

[32] Fragmentos de correspondencia del Sr. Flury. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore de Cosquín.

Considerando que este testimonio pudiera ser falso y buscara incriminar a la comisión fundadora por ambiciones del propio Flury, este fragmento da cuenta de las inquietudes relacionadas con la Triple A que circulaban en el imaginario del entorno del festival en esa época.

Ese año, estuvieron presentes en el Festival el Gobernador de la Provincia de Córdoba Obregón Cano, el Vice Gobernador Atilio López y todas las autoridades municipales. A su vez, la Revista Folklore destaca la presencia del Embajador de la República de la India y su esposa.

III.4. Programación ¿Hubo censura?

La coordinación de la programación se encontró con numerosas dificultades debido al desplazamiento de Julio Márbiz, que fue uno de sus referentes desde 1963. Histórico maestro de ceremonias del festival, fue reemplazado por Héctor Larrea. Se argumentó que se buscaba terminar con la comercialización del festival y volver a sus raíces. Se anunciaba en el Diario La Razón el fin de la trenza refiriéndose a los intereses económicos que guiaban a Márbiz y a la comisión fundadora dentro del festival. Márbiz dirigía en ese entonces un importante sello discográfico y la compañía Docta representante de numerosos artistas asiduos del festival. Por este motivo grupos muy populares como los Chalchaleros y los Quilla Huasi no estuvieron presentes ese año. "Cosquín no quiere trenzas; fuera de Julio Márbiz, fuera de Microfón, fuera de Docta, Cosquín empieza un camino limpio."[33]

El programa que se entregó al público tuvo como título "El Nuevo Cosquín '74", subrayando la intención innovadora de la nueva comisión.

A pesar de haber estado anunciado, no estuvo presente en la apertura el Gobernador de la Provincia de Córdoba, Obregón Cano, estuvo, no obstante, el Ministro de Educación de la Provincia de Córdoba. Abrieron el festival el conjunto Los Bombos de Fuego, quienes bailaron un malambo con antorchas, y luego se entonó el Himno Nacional Argentino. Héctor Larrea dio comienzo al festival saludando al público con la frase "Buenas noches familia americana.". Siguió la Cantata Sudamericana con Ariel Ramírez, Mercedes Sosa, Domingo Cura y el conjunto Los Arroyeños. El Diario La Voz del Interior cuenta 150.000 asistentes. La capacidad de la platea era de 10.500. Esto da cuenta de las características de este festival que ocurría tanto en el entorno de la Plaza Próspero Molina como en la plaza misma.

Todos los años, desde su primera edición, la comisión redactó una "memoria y balance" que manifestaba lo sucedido durante el festival e incluía un balance económico. La memoria y balance de 1974 hace explícita la exclusión de Márbiz del festival:

> Concretamente se dijo que nuestro Festival respondía en algo o en mucho , a la defensa de muy poderosos intereses comerciales que operan en el campo de la música nacional, ya sea el caso de alguna importante compañía grabadora o de algunos aprovechados representantes artísticos, que si bien y

[33] Declaraciones de Mendizábal en la conferencia de prensa previa al festival. Diario La Voz del Interior 11 de Enero de 1974.

> muy naturalmente hacen de esta actividad su negocio, se afirmaba que habían llegado a tener tal injerencia en la conducción de nuestra fiesta, que ella era poco menos que la "vidriera" desde donde promocionaban con exclusividad la venta de sus artistas. Se aseguraba también que Cosquín había venido perdiendo su colosal fecundidad de otros tiempos en lo que se refiere a la promoción de nuevas figuras, y se señalaba como responsable de tan perniciosa y progresiva esterilidad, a que el acceso a nuestro escenario mayor mucho tenía que ver con los designios e intereses de su tradicional maestro de ceremonias.[34]

Otra de las novedades de ese año fue la sustitución de la palabra "cacharpaya" que se refería a la trasnoche del festival por "supernoche". Este espacio del festival tenía mayor flexibilidad y contenidos humorísticos que la programación principal. Gozando de cierta libertad dada por el cierre del horario de transmisión radiofónica, a partir de la medianoche se animaba una nueva sección del festival que duraba hasta pasada la madrugada del día siguiente.

En la programación principal, se destaca la presentación de la Cantata Sudamericana interpretada por Mercedes Sosa, Ariel Ramirez, Los Arroyeños y Domingo Cura. Cada artista presentó un promedio de tres canciones. Según comentan las criticas periodísticas, prevalecieron las canciones conocidas por el público y no hubo grandes novedades. Mercedes Sosa cantó Canción con Todos, Alfonsina y el Mar y El Jardín de la República.[35]

En términos generales, la programación estuvo compuesta por los grupos y solistas más reconocidos del momento. Se destacan las ausencias de Los Chalchaleros, Los Quilla Huasi, Los Arroyeños, Los Trovadores, Horacio Guarany, Jorge Cafrune, Atahualpa Yupanqui. Podría ser interpretada esta ausencia como las primeras manifestaciones de censura dentro del festival. Muchos consideran que la ausencia de Jorge Cafrune, Horacio Guarany y de Atahualpa Yupanqui responde a la antipatía de Roberto Mendizábal y la nueva comisión hacia "las izquierdas[36].

La segunda noche, el animador Chacho Arancibia declara sobre el escenario: "Queremos que vuelva (la comisión fundadora) a devolver lo que robó al pueblo de Cosquín." Se genera un gran revuelo y cuatro días después, fue detenido y llevado al destacamento policial de Cosquín por agredir al libretista del festival, Jorge Marquez Suarez y al asesor musical Marcelo Herrera. En una declaración posterior afirma haber sido liberado por el jefe de protocolo del Gobernador Obregón Cano[37].

---

[34] Memoria y balance de 1974. Archivo de la Comisión de Folklore de Cosquín

[35] La programación estuvo compuesta por los siguientes artistas: Mercedes Sosa, Ariel Ramírez, Los Arroyeños, Eduardo Falú, Los Fronterizos, Zamba Quipildor, Los de Salta, Cuarteto de Cuerdas para el Folklore, Cesar Isella, Carlos Di Fulvio, Ramona Galarza, Los Trovadores, Los Carabajal, Quinteto Tiempo, Ernesto Montiel, Los Nombradores, Raulito Barbosa, El Fiero Salteño, Los Bombos de Fuego, Carlos Vega Pereda , Marian Farias Gómez, Alberto Merlo, Los rundunes, Los Nocheros de Anta, Suma Paz, Los Huanca Hua, Cesar Isella.

[36] Entrevista telefónica mantenida con Carlos Pollice en diciembre de 2015.

[37] Revista Folklore Nº230 febrero de 1974.

En respuesta a esta acusación, el presbítero Héctor María Monguillot eleva una nota al presidente de la Comisión Municipal de Folkore:

> De mi consideración: me he enterado por todos los medios de comunicación que el señor Chacho Arancibia (José Rafael Arancibia) locutor contratado por la Comisión Municipal de Folklore, había manifestado públicamente desde el escenario mayor del folklore que "la comisión anterior debía devolver todo lo que había robado al pueblo de Cosquín". Habiendo sido durante años miembro de esa comisión y en mi calidad de sacerdote y de hombre me siento profundamente lesionado ante tal afirmación y por lo tanto exijo también pública rectificación de dicha afirmación.[38]

Dice la memoria y balance de 1974: "Chacho Arancibia, otro de los animadores contratados, basta decir que con motivo de sus personales e irresponsables actitudes, debió ser alejado de la conducción del espectáculo"[39]. Se solicitó su expulsión de la ciudad ante lo cual el animador pidió públicas disculpas diciendo que había sido engañado y usado por la nueva comisión. Como expondremos más adelante, este tipo de sucesos y polémicas personales eran habituales en el marco del festival.

Al finalizar el festival, Abel Flury, coordinador del Ateneo Folkórico y secretario de cultura de la comisión, escribe a Osiris Solans, secretario de prensa:

> Es mi deseo que el Festival haya concluido con éxito económico. Haciendo un rápido balance, el saldo artístico me pareció equivalente a años anteriores, teniendo en cuenta que se rompió una trenza poderosa y se contó con toda clase de obstáculos creados por intereses de toda índole.[40]

Amparado por los cambios en la organización del festival, Flury buscaba encontrar un espacio de poder en el marco del Ateneo Folklórico.

A esto responde Osiris Solans:

> Nosotros también estamos, en el fondo, satisfechos con el festival, y el mismo nos ha dado una gran enseñanza con la experiencia que nos ha obligado a adquirir, la que hará que en lo sucesivo no se repitan los errores cometidos por inexperiencia.[41]

Esto demuestra que la comisión reconocía sus errores, siempre evidenciados por la prensa, pero pensaba tener continuidad en la organización del festival.

Por primera vez, se abre un espacio llamado el Fortín de los niños. Se trata de un escenario particular para artistas menores de 16 años dirigido por la maestra de escuela Victoria Peinado. Este ritual se mantuvo hasta la actualidad, cambiando su nombre y con diferentes versiones. Participaron niños de varias provincias.

---

[38] Diario La Voz del Interior 26 de enero de 1974

[39] Balance y memoria de 1974. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

[40] Carta de Lázaro Flury a la Comisión Municipal de Folklore. 31 de enero 1974. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore de Cosquín.

[41] Osiris Solans, Secretario de Prensa de la Comisión Municipal de Folklore a Lázaro Flury, Director de Cultura de la Comisión. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore de Cosquín.

Ese año cerró la famosa "*Peña del Cura y del Doctor*" que funcionaba en el patio de la Iglesia. Continúan las peñas del Club Ajedrez, El Local Empleados de Comercio y el Club Independiente. La única peña extra-oficial que se menciona es la de AIBDEA (Agrupación Independiente para la Búsqueda y Defensa de una Expresión Americana). Se trata de un espacio que, además de presentar músicos destacados, reunía a los principales poetas del festival, con una fuerte tendencia de izquierda. El principal exponente de esta agrupación era el artista Jorge Mattalía. Se relata en el Diario La Voz del Interior un encuentro con el poeta Armando Tejada Gómez, quien andaba por las calles de Cosquín:

> Nosotros interpretamos su palabras en el sentido de que es necesario motivarlo (al festival) para que reaccione y vuelva a ser como en los primeros festivales donde comunicación entre poetas, artistas y público era fluída y sin vallas, donde identidad y sentimientos era una realidad, donde no existía la indiferencia.[42]

Esta reflexión personal y afectiva del periodista del diario La Voz del Interior da cuenta de una postura que hemos identificado en muchos relatos de esta época del festival. Había una idea de decadencia del folklore y del espacio, y una intención de rescatar una impronta que se había perdido.

III.5. Cosquín de la Canción

El Festival Cosquín de la Canción era el evento del festival más controvertido en cuanto a su identidad comercial. Versiones indican que con apariencia de certamen, terminó constituyéndose como un lugar de difusión de la compañía discográfica Microfón, dirigida por Julio Márbiz, que representaba a muchos de sus artistas.

Nos hemos concentrado en este certamen en particular ya que es un punto especialmente controversial del festival. Da cuenta de las relaciones entre la dimensión empresarial del festival, y la dimensión estética y puramente musical. Como indica Adorno "lo que a la música es en sí inherente en cuanto a sentido social no es idéntico a la posición y la función que asume en la sociedad." (Adorno 2006:9). En este sentido hemos analizado ambas dimensiones de las canciones ganadoras.

Habitualmente organizado por SADAIC, en 1974, se solicitó a las principales grabadoras que enviaran cada una de ellas una canción inédita a APO (Asociación de Profesorado Orquestal) con sede en Buenos Aires. Los participantes debieron enviar las canciones con seudónimo y por primera vez no intervendrían compañías discográficas. Hubo, no obstante, un desacuerdo entre Juan de los Santos Amores, quien debía ser programador del festival y era miembro integrante de la APO. Por este motivo, a pesar de haber recibido más de 1000 canciones aspirantes, se optó por otra modalidad de selección que no se explicitó según comenta un periodista del diario *La Voz del Interior*[43].

---

[42] Diario La Voz del Interior. 23 de enero de 1974.

[43] Diario La Voz del Interior. 25 de enero de 1974.

La elección del número ganador fue realizada por voto popular del público expresado por escrito sobre un papel entregado junto con las entradas. Con la intención de destacar la objetividad del concurso, el conteo de los votos quedó en manos de los periodistas que anunciaron más de 1000 votos para la canción ganadora. El clima no acompañó el evento, que fue cubierto íntegro por una persistente llovizna.

Las canciones premiadas fueron:
1º "Recordándote Hernán" de Agustín Coria, por el autor.
2º "Zamba Otoñal" de Julio Vaca y Juan de Dios Farías, por Los de Alberdi
3º "La flor obrera" de Hamlet Lima Quintana y Cesar Isella, por Roberto Souza

Creemos que lo que determinó el primer puesto a Recordándote Hernán fue su contenido narrativo y no lo estrictamente musical. La letra hace alusión a la muerte de Hernán Figueroa Reyes, compositor y músico muy querido en el ámbito de la música folklórica. Fallecido en febrero de 1973 a causa de un accidente automovilístico, tuvo un homenaje en esta edición del festival a través de una procesión al río y el descubrimiento de un busto en su honor. La alusión al mismo festival y sus rituales seguramente aportaron a la apreciación del público.

Tanto la música como la letra de esta zamba no aportan novedades estéticas significativas. La versión analizada no es la versión interpretada en 1974, pero hemos tomado una versión grabada ese mismo año. La diferencia principal es que fue grabada por un grupo vocal en lugar de por su autor e intérprete en el marco del festival, Agustín Coria. Creemos no obstante que debe haber una semejanza considerable entre ambas versiones.

La introducción está compuesta por dos partes: la primera de cuatro compases enuncia una idea musical, la segunda, también de cuatro compases la desarrolla con una aceleración rítmica.

A excepción de algunas dominantes secundarias en el estribillo, la armonía gira entorno al I, IV y V grados. La melodía tiene una forma habitual en la zamba tradicional. Las estrofas cuentan con tres frases de cuatro compáses, compuesta cada una por dos semifrases. La segunda se repite, con una forma de (abb). El estribillo tiene una forma similar (abb) estando cada frase compuesta por dos semifrases. En lo musical, esta zamba enuncia la tradición del folklore, entendida por el seguimiento estricto de reglas formales estipuladas por el género.

La letra es un testimonio poético y musical sobre el festival en esa época. Hace alusión a diferentes momentos y espacios que hacían a las tradiciones del festival: La Plaza Próspero Molina, La Cacharpaya y las peñas. El silencio está presente a lo largo de toda la narrativa representando la muerte como el silenciamiento de un cantor.

Versión analizada: Los de Alberdi grabada en 1974.
Recordándote Hernán

Llora la zamba tu triste despedida
Y se desgarran de pena las bordonas
Mudos los bombos contemplan tu partida
Hernán el trovador nos abandona

De mi Cosquín te saluda emocionada
Y la Próspero Molino de silencio estalla
Te dice adiós el pentagrama y son sus notas
Las lagrimas que llora toda Salta

Cayó tu voz de cantor enamorado
Y el corralero en el potrero se desgarra
No es tu cuchillo el que le hiere el pecho
Sino el silencio que enluta tu guitarra

Adios Hernán amigo de la noche
Compañero y cantor de madrugada
Tu sonrisa cabalgará en las copas
De toda peña y en cada cacharpaya

Adios Hernán te saludan los cantores
Ya que la muerte te clavó sus garras
Si en vida de zamba hiciste un rezo
Rezaremos tu nombre en cada zamba

Como siempre, el certamen tuvo sus polémicas y resultó en diversas críticas entre ellas, la Revista Folklore afirma: "Conviene que la organización del próximo Festival Cosquín de la Canción comience cuanto antes, revisando el reglamento, estimulando la concurrencia de autores y lanzando el concurso a mediados de año. La primera selección, por lo demás, convendría que fuera realizada- por lo menos ella- por un jurado eminentemente técnico y específico, integrado por compositores y letristas de nivel, compensando tradicionalistas con vanguardistas."[44]

La discusión sobre vanguardia y tradición en el folklore se instala en el festival desde fines de los '60 y perdura hasta la actualidad.

En este sentido, el folklore adoptó una serie de prácticas heterogéneas y las unificó constituyéndose como movimiento adhiriéndole una serie de valores que constituyeron una tradición del interior argentino (Chamosa 2012). De este mismo modo, situándose en el "boom del folklore" y con fines estrictamente económicos, coexisten en el Festival de Folklore de Cosquín manifestaciones del folklore llamado tradicional, un folklore con influencias de otras músicas y el folklore llamado comercial, muchas veces influenciado por géneros que empezaban a tener éxito en el mercado discográfico internacional.

III.6. Otros certámenes

Debido a los cambios políticos, el Pre-Cosquín se demoró especialmente en su organización y convocatoria. No obstante, hubo gran número de postulantes, aunque las críticas indican que el nivel fue más bajo que en años anteriores.

> De aquí también que luego, el Pre-Cosquín resultara incapaz de albergar tantos postulantes, pese a que como nunca se dilató su realización en días y

[44] Revista Folklore Nº230 febrero de 1974.

> horas. Pensamos a esta altura, que la promesa de un Cosquín abierto y promocional tuvo en todo el país, inmediata respuesta y sin ánimo de sobrevalorar este logro, ello hizo que muchos descreídos del escenario mayor del folklore nacional volviesen sus miradas y renovaran su creencia un poco más libre de prejuicios o desalentadoras suspicacias.[45]

Fueron declarados Revelación de Cosquín, título otrogado a los ganadores del Pre-Cosquín, Roberto Salinas, solista de Avellaneda, Las Voces de Tres Arroyos y Pedro Medrano

Fueron Consagración Cosquín ese año el Ballet Brandsen con Mabel Pimentel, Oscar Miguel Murillo. Era común en ese entonces poner en escena diferentes "cuadros integrales" históricos coreográficos. Los temas abordados por el ballet fueron: Felipe Varela, según Felix Luna, el episodio de su muerte de Güemes, Juana Azurduy relatado "desde la muerte de su esposo hasta el comienzo de su encuentro con la Patria", Rosas en el tiempo de Caseros, la muerte de Alfonsina Storni y el Martín Fierro[46].

Participaron delegaciones de Tucumán, Formosa, Santa Fé, Río Negro, Santiago del Estero, Córdoba, San Luis, Corrientes, Catamarca, Buenos Aires, San Juan, Chaco, Jujuy, Neuquén y Entre Ríos.

Se subraya la necesidad de preservar la coexistencia sobre el escenario de artistas profesionales y aficionados. "El concepto de que el festival debe ser eminentemente promocional para Cosquín en todos los ordenes no merece discusión."[47]

III.7. Cosquín Cultural

Lázaro Flury, profesor universitario de Santa Fé, especialista en folklore, se convierte en un asesor importante de la comisión. Había sido distinguido por sus aportes al festival en 1965 y en 1969 y había coordinado el Ateneo Folklórico de 1973. Acepta esa función ante las vacancias generadas por la renuncia de la comisión fundadora, reemplazando fundamentalmente a Santos Sarmientos en la dimensión "cultural" del festival. Flury cobra sin embargo mayor importancia a medida que avanza la organización y surgen los inconvenientes, ocupándose a su vez de la organización de las delegaciones, la feria artesanal, los seminarios del Ateneo y hasta de algunos aspectos de la programación. Estudioso del folklore de la Ciudad de Santa Fé, había participado del Ateneo Folklórico desde sus inicios.

La inauguración de las actividades culturales a cargo del Secretario de Cultura Dr. Victor Argüello Cecchi y del Director de los Cursos Profesor Lázaro Flury. Se destacan entre las conferencias y seminarios dictados temáticas relacionadas al folklore como integración nacional, las posibilidades del folklore en la música culta, y el abordaje del tango como folklore urbano, esta última dictada por Victor Jaimes Freyre. La idea del folklore como elemento integrador atraviesa todos estos años del

---

45 Balance y memoria 1974. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

46 Revista Folklore Nº230 Febrero de 1974.

47 Memoria y balance 1974. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

festival y se hereda del nacionalismo de principios de siglo que atraviesa la constitución del folklore como género (Díaz 2009).

Asisten a estos cursos maestros de todos el país, ya que el curso otorgaba puntaje a los docentes, permitiendo posicionarse mejor ante los concursos. La convocatoria se hacía mediante nota de la comisión a las diferentes direcciones de educación de las provincias. La Revista Folklore publica en febrero de 1974: "En el Ateneo hay que en primer término, abrir el espectro, incorporar especialistas y materias que vinculen el folklore con la realidad. Conseguir expositores no sólo sabios sino también amenos."[48]

Los medios de comunicación indican que la feria artesanal tuvo un nivel menor que el de años anteriores. "Melenudos y jeans, "artesanía de importación" trasladaron su mugriento "hipismo" a un ámbito que debió desconocerlos en los instantes mismos de cumplimentar una solicitud de alocación"[49]. Se subraya que este año por primera vez los artesanos debieron pagar los quioscos para exponer sus productos.

[48] Revista Folklore Nº230, Febrero de 1974.

[49] Luis Córdoba en Revista Folklore Nº230, febrero de 1974.

III.8. Balance económico del Festival '74

Los ingresos totales son de $1.461.926. La mayor proporción de ingresos corresponden a la venta de abonos y plateas, sigue la venta de concesiones y publicidad y en tercer lugar el subsidio provincial que recibió ese año la comisión.

Los gastos totales del festival fueron $1525.862 dando por primera vez en años un balance negativo a pesar de haber recibido un importante subsidio provincial de $260.000.

El mayor porcentaje de los gastos (39%) corresponde a la programación del festival que consiste esencialmente en contrataciones, sonido, locución y escenografía, sigue prensa y propaganda (20%) y en igual proporción Relaciones públicas (20%) siendo el mayor porcentaje de esos gastos el alojamiento y hospedaje de miembros del jurado, artistas, artesanos, delegaciones, expositores del Ateneo Folklórico e invitados especiales de la comisión.

Gastos 14º festival
Gastos programación
Obras complementarias
Prensa y propaganda
Relaciones públicas
Administración y tesorería
Cultura

IV. Cosquín '75

IV.1. Retorno de la comisión fundadora

El Festival de 1974 resulta en grandes pérdidas económicas, además de acarrear consigo una serie de deudas contraídas por festivales anteriores. Esto obliga al Intendente a convocar a diferentes organismos provinciales y nacionales en busca de una ayuda económica que no obtiene. Se pone en duda la realización del 15º festival. El 1ro de julio muere el Presidente Juan Domingo Perón y asume la presidencia María Estela Domínguez de Perón, su esposa y vicepresidenta. Continúa la creciente violencia e incertidumbre a nivel nacional, y en noviembre se declara el estado de sitio, renovado en reiteradas ocasiones hasta la restitución de la democracia en 1983 (Franco 2012:128)

En Cosquín, el 31 de julio de 1974 se disuelve la comisión constituida en noviembre de 1973 y se convoca nuevamente a la comisión fundadora del festival, apelando a su experiencia para enfrentar las dificultades. A partir de ese momento, se afianza un cambio sustancial en la organización de la comisión iniciado en la 14º edición, nombrándose como presidente al Intendente de la Ciudad de Cosquín José Reyes Contreras. De algún modo, con este gesto, se busca resolver el conflicto poder entre municipalidad y comisión que acompañó al festival desde sus comienzos. No obstante, permanecen como presidentes honorarios el Dr. Santos Sarmiento y el Representante Parroquial Héctor María Monguillot, miembros fundadores de la comisión y personajes representativos de los inicios del festival. Cabe destacar que estos cargos estuvieron asignados al Pte. J.D. Perón y al Gobernador Obregón Cano en la edición anterior. En las actividades de la comisión, el Dr. Santos Sarmiento es quien lidera la mayor parte de las iniciativas, limitándose a informar a través de notas al intendente de la ciudad y organizando reuniones periódicas para informar acerca de las gestiones.

Ambas figuras, además de Reynaldo Wisner y Germán Cazenave eran los ideólogos del festival. A pesar de estar asociados partidos políticos diferentes - Santos Sarmiento era peronista, Reynaldo Wisner era radical, Germán Cazenave era de izquierda - la comisión de folklore lograba funcionar de manera articulada y conjunta.[50] La constitución de la comisión nos indica que permanecen en 1974-1975 los nombres más significativos de los inicios del festival: Santos Sarmiento, Monguillot, Wisner, Cazenave. En segundo plano podemos nombrar a Crigna, Barrera, y Rolando Acosta.

[50] La comisión de 1974/1975 se constituye de la siguiente manera:
Presidente: Dr. José Reyes Contreras, Vicepresidente: Dr. Reynaldo Wisner, Secretario General: Sr Rolando Acosta, Secretario Administrativo: Luis A. Yori, Secretario de Actas:Héctor Crigna, Secretario de Cultura: Sr. Julio César Roberti, Secretario de Programación: Sr. Germán Cazenave, Secretario de Prensa y Propaganda: Dr. Juan D. Sarjanovich, Secretario de Publicidad: Sr. César Milani, Secretario de Obras Complementarias: Arq. Carlos Beltramo, Secretaria de, Relaciones Públicas y Alojamiento: Sra. Blanca B. De Larrea, Secretario de Fogones: Sr. Tomás Martino, Secretario de Gestiones Exteriores: Sr. Carlos Lista, Gerente: Sr. Gerardo Barrera, Contador: Lic. Jorge A. Paraja, Asesor Administrativo: Sr. José B. Marino

Los cargos dan cuenta de las actividades que realizaba la comisión: programación, relaciones públicas, organización de fogones, prensa y publicidad y obras de infraestructura. Los cargos restantes giraban en torno a un funcionamiento burocrático de control y rendición económica.

Por otro lado, podemos identificar las actividades llamadas "paralelas" al Festival de Cosquín: Ateneo Folklórico, Feria Nacional de Artesanías, Fortín de los Niños, organizado por la comisión juvenil. La comisión juvenil aparece por única vez en la nómina de esta comisión, y se encuentra constituida en gran parte por hijos de los miembros de la comisión. De algún modo asienta una intención de legado, que se hace efectiva en el imaginario de algunos hijos de miembros de la comisión de ese momento. "Nos sentíamos parte y dueños del festival" dice Irina Cazenave, hija de Germán Cazenave, en el marco de una entrevista.[51]

A pesar de ser iniciativa de la Municipalidad, el retorno de la comisión fundadora del Festival presenta reiteradas situaciones de disputa. El intercambio de cartas y notas demuestran una falta de articulación entre las dos gestiones del festival.

> A quince días de haber asumido esta Comisión nos encontramos con que esta situación ha traído aparejada la desconexión entre la anterior administración con la actual; se desconoce fehacientemente cual es el estado económico financiero; Gerencia recibe a diario la visita de acreedores a quienes no puede dárseles una satisfacción por desconocerse la solución más viable.
>
> Esta irregularidad que, de haberse tratado la nuestra, de una Institución con Personería, habría dado lugar a una seria intervención de Inspección de Sociedades Jurídicas, entendemos que no puede ni debe continuar, máxime teniendo todas las posibilidades de solucionarlas con solo proponérselo seriamente. Existe hecho una relación directa entre esta Comisión y los Departamentos DE (Departamento Ejecutivo), HCD (Honorable Consejo Deliberante) señalados al inicio de la presente que hacen incomprensible no puedan unificarse los criterios en busca de un entendimiento.[52]

En este contexto, la histórica comisión asume la tarea de organizar un nuevo festival en enero de 1975.

IV.2. Otra comisión: La creación de una "Comisión Oficial"

En la organización de este festival, con la aparición de una comisión alternativa en 1974, se pone a prueba la eficiencia de la comisión fundadora. Por este motivo, se trabajó con particular empeño y se buscó resultados que superaran las expectativas generales. La desconexión entre la comisión 1974 y la comisión fundadora se mantuvo. El intercambio con la Municipalidad permaneció en términos formales a partir de notas y reuniones, pero no se evidencia una verdadera integración de la Municipalidad a la organización del festival.

---

[51] Entrevista a Irina Cazenave en la Ciudad de Cosquín, julio de 2015.

[52] Nota de la comisión al Intendente Reyes Contreras, agosto 1974. Archivo de la Comisión de Folklore de Cosquín.

El 20 de diciembre de 1974 se recurre al Gobierno de la Provincia de Córdoba para conseguir un apoyo político y financiero a la organización del festival. Se firma el decreto 6522/74 a partir del cual se crea una "Comisión Oficial" presidida por el Secretario de Coordinación y Programación, Capitán Roberto Andrés Lacabanne, familiar del Gobernador de Intervención en Córdoba Brigadier Raúl Oscar Lacabanne. La Municipalidad no participa de esta estrategia. Recordamos que el Gobierno Provincial no era indiferente al festival. En 1970 ya había firmado el Decreto 5704/70 a partir del cual se auspiciaba oficialmente al Festival Nacional de Folklore de Cosquín y a todas sus actividades paralelas.

En los primeros días de enero la Secretaría de Prensa y Difusión de la Nación suspende todos los festivales de folklore apoyándose en decreto nacional 1/75 "Designase a la Secretaría de Prensa y Difusión como Organismo coordinador, promotor, supervisor y fiscalizador de los festivales folklóricos que realicen en el país"[53]. Según el mismo Gobierno Nacional, esta acción permitiría eliminar los monopolios de empresas y discográficas que manejaban estos espacios a beneficio propio[54]. Este decreto da cuenta de la importancia que tenían los festivales folklóricos en ese entonces. Los principales festivales de esa época eran el de Cosquín, Jesús María, Balcarce, Baradero, Villa María y el Festival de Malambo de Laborde. Cosquín se destacaba por su carácter promocional, que se afianzó en 1972 con la creación del certamen Pre-cosquín.

> Este perjuicio moral y financiero no solamente afectaría a la Comisión de Folklore, que ya había invertido muchos millones de pesos y había contraído los innumerables compromisos que supone un Festival de tal magnitud (…)[55]

Ante esta prohibición, la comisión recurrió inmediatamente al Secretario General de Coordinación y Programación el Capitán Lacabanne quien viajó a Buenos Aires para solucionar el problema. A su vez, los miembros de la comisión acompañados por el jefe político departamental Sr. Mario Pollice, acudieron a una entrevista con los funcionarios de la Secretaría de Prensa y Difusión.

> Por su parte, dirigentes de la UCR se interesaron vivamente por la suspensión y los Diputados Sra. Illeana Sabattini y Sr. Carlos Bejar viajaron expresamente a Buenos Aires para buscar solución a nivel partidario de Gobierno.[56]

Se realizó una reunión conjunta entre miembros de la comisión, Capitán Lacabanne y el Secretario de Prensa y Difusión de la Nación.

El 6 de enero se convoca a una asamblea en Cosquín a los habitantes de la Ciudad de Cosquín a realizarse en el Centro Comercial de la ciudad donde mantenía las reuniones la Comisión de Folklore para reclamar por la medida. La misma fue prohibida por la fuerza policial representada por el titular de la repartición el comisario Héctor García

---

[53] Boletín oficial de la República Argentina https://www.boletinoficial.gob.ar.

[54] Diario Clarín, 9 de enero de 1975.

[55] Revista Folklore Nº 242, Febrero de 1975.

[56] Balance 1975, archivo de la Comisión de Folklore de Cosquín.

Rey, de la policía federal, quien organizó un contingente de efectivos "provistos de elementos para la represión de disturbios"[57]

El 8 de enero se dicta la Resolución 427/0200 mediante la cual "Se delega al Gobierno de Intervención Federal en la Provincia de Córdoba la coordinación, programación y realización del XVº Festival Nacional de Folklore a realizarse en la ciudad de Cosquín durante el mes de enero de 1975."[58] Esta resolución confirma el decreto firmado por el Gobierno de la Provincia de Córdoba y resulta en una serie de acciones que benefician económicamente al festival. Entre ellas: Se designan dos contadores para ocuparse de los aspectos administrativos y contables. Se obtuvo el contrato con TELAM S.A. que provió al festival de 120 millones de pesos en concepto de publicidad. Obtuvo un subsidio de 10 millones de pesos por parte del Banco de la Provincia de Córdoba. Aseguró un aporte de 25 millones de pesos por parte del Municipalidad de Cosquín a partir de la Ordenanza Municipal Nº 145/69 en su Art. 36º. Esto resultó en 155 millones de pesos obtenidos de organismos oficiales.

Por otro lado, se consiguió la transmisión televisiva y radial sin cargo, el traslado de la delegación brasileña de Buenos Aires a Cosquín, Hospedaje de la Orquesta Sinfónica y Coro de Entre Ríos, ómnibus de traslado interno para las delegaciones provinciales.

> La Comisión Oficial pudo comprobar la inexistencia de supuestos monopolios y favoritismos en las contrataciones. Pudo comprobar que la organización del Festival corre por exclusiva cuenta de la Comisión de Folklore, sin la intervención de ninguna "Empresa", ni presiones ajenas a su conducción natural. Conoció de cerca la calidad de los hombres que han conducido este evento a través de los años, sin otro objetivo que el beneficio colectivo para Cosquín y su zona de influencia y finalmente certificó que en el escenario mayor del Folklore resalta el culto a nuestras tradiciones a través del canto, la danza y de la cultura, en la hermandad del pueblo argentino y en un estrechamiento de vínculos con países hermanos.[59]

Escribe este balance la comisión luego de la edición '75 del festival relatando estos sucesos. Se evidencian en este escrito las acusaciones dirigidas en aquel entonces a la organización del festival, acusaciones que fundamentan la intención del gobierno nacional de prohibir los festivales y que también fundamentaron su intervención en 1974. El presunto monopolio de empresas discográficas sobre el mercado del folklore musical se manifiesta en muchos testimonios. Cosquín era en ese entonces un espacio de promoción y descubrimiento de nuevas figuras y muchas de ellas salían de allí para viajar directamente a Buenos Aires y realizar su primera grabación.

La "Empresa" a la que se refiere la comisión de folklore en este balance es la empresa Docta de la que participaba Julio Márbiz, quien desde 1963 también estaba a cargo de la animación del festival.

El 8 de enero se anuncia formalmente que el festival estaría organizado por "la Comisión que habitualmente llevó a cabo las anteriores ediciones, pero con la

---

[57] Diario Clarín 9 de enero de 1975.

[58] Balance 1975, archivo de la Comisión de Folklore de Cosquín.

[59] Balance 1975, archivo de la Comisión de Folklore de Cosquín.

fiscalización directa de parte del Poder Ejecutivo a través de otra comisión".[60] Se acuerda a su vez que el Festival '76 estuviera a cargo de la Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia.

> En el caso de los colaboradores que –en el uso de este medio o de otros- coincidieron con la medida adoptada por la Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación en torno a la autorización, promoción y control administrativo de los denominados "festivales folklóricos", su acción fue tomada como afrenta. Pero el contragolpe se sintió venir ocultamente, generando calumnias. De hecho, entonces, que estamos en desventaja, puesto que nuestro presunto enemigo, no muestra la cara, pero sí los dientes. Por otro lado, tenemos derechos –y ascendencia- para señalar aquello que entendemos es dable criticar: porque no estamos en connivencia con ninguna empresa productora de espectáculos, sello discográfico, compañía de representaciones artísticas ni entes oficiales ni privados. No mercamos con el folklore. Vivimos dignamente de él. Tal vez, por eso, porque somos una comunidad laboral estrechamente unida, porque tenemos convicciones y una línea de conducta, se nos desestime para determinadas acciones. O tal vez porque –mal que nos pese- exista discriminación sexual en algunos campos y se entienda que las mujeres estamos para lavar platos. Y no criticar o conducir la crítica de lo que está mal.[61]

IV.3. Programación y espontaneidad

La edición 1974 del festival fue marcada por ausencias significativas, tanto en el marco de la comisión municipal, en la que estuvieron ausentes todos sus miembros fundadores, como en la programación, con la ausencia de muchos intérpretes considerados "de izquierda". A nivel nacional, este período se caracterizó por un crecimiento de la represión en la Argentina, donde se empezaron a construir figuras de enemigos internos. Explica Marina Franco (2012):

> Puede afirmarse que el proceso de rápida acumulación y crecimiento de la salida represiva entre 1973 y 1976 fue muy bien sostenido y alimentado desde el plano discursivo. En este registro confluyeron y se articularon las construcciones del enemigo interno "comunista" dentro del peronismo y del enemigo "subversivo" a escala nacional. (pg. 240)

Entre los principales ausentes en la programación de la 15º edición del festival que coinciden con las ausencias del festival de 1974, hemos identificado a Jorge Cafrune y Horacio Guarany. A estas figuras se suma Mercedes Sosa, que se reincorporará a la programación del festival recién en 1984. Julio Márbiz recuperó su lugar en el festival al igual que Los Chalchaleros y los Quilla Huasi a quienes él representaba.

Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa y Horacio Guarany, todos vinculados al partido comunista y acusados de cantar "canciones de protesta" (Braceli 2010) encontraban cada vez más difícil actuar, o ya estaban en un autoexilio por amenazas o falta de

---

[60] Diario Clarín 9 de enero de 1975.

[61] Myrta Carlen, secretaria de redacción y coordinadora general de la Revista Folklore en la editorial de la Revista Folklore No. 243 Marzo de 1975

contrataciones. En la edición anterior Mercedes Sosa había actuado junto con Ariel Rámirez y Eduardo Falú.

Como todos los años, el festival reprodujo su ritual de apertura: campanas, fuegos artificiales y grito "Aquí Cosquín" emitido por Julio Márbiz. Siguió la interpretación del "Himno a Cosquín", compuesto por Waldo Belloso y Zulema Alcayaga que se repetiría en la apertura de todas las noches del festival, una vez más, un nuevo ritual incorporado al festival. Siguió la coreografía de un pericón, con la intención de dedicar cada noche a un ritmo folklórico diferente. Luego se izó la bandera argentina. No hemos encontrado testimonio de que haya habido ese año interpretación del "Himno Nacional Argentino", aunque la segunda noche, los Cantores del Alba, Los Cantores de Quilla Huasi y Los Indios Tucanau interpretaron como parte de su repertorio "La Marcha de San Lorenzo".

Las delegaciones participantes fueron las de Córdoba, Neuquén, Buenos Aires, Santiago del Estero, Corrientes, Jujuy, Formosa, Santa Fé, La Pampa. Estas fueron definidas por un "mapa folklórico" elaborado en ediciones anteriores por el Ateneo Foklórico de Cosquín que identificaba las principales regiones folklóricas del país, dando respuesta a una de las principales críticas a las delegaciones del año anterior que fue la falta de representatividad. Díaz (2009) describe este afán de representatividad nacional y lo relaciona con una construcción artificial de "géneros" musicales pertenecientes a las diferentes provincias argentinas.

> Otro hecho significativo es la propia organización del festival de Cosquín. En efecto, el festival "nacional", desde sus inicios reservó un lugar para las delegaciones de las diferentes provincias. Este hecho, incluso, generó más de un conflicto, puesto que la división política de las provincias no coincide necesariamente con la diversidad cultural. Esto dio lugar, entre otras cosas, a la búsqueda afanosa de géneros musicales que identificaran, a veces artificialmente, a alguna provincia en particular. (pg. 92)

Las delegaciones extranjeras fueron las de Bolivia, México, Paraguay, Brasil. Estaba prevista la participación de delegaciones de España y Portugal ya que habían sido convocadas por el Festival Iberoamericano de Televisión organizado por la Secretaria de Prensa y Difusión de la Nación, pero se canceló a último momento debido a que el festival se pospuso al mes de marzo.

La noche del sábado, ya transformada en madrugada y mañana del domingo, se repitió el ritual iniciado en 1974 homenajeando a Hernán Figueroa Reyes. La Revista Folklore[62] lo describe como la concreción del "Milagro de Cosquín", combinando espontaneidad e identificación con los valores del festival. A las 10hs15 de la mañana, unas 3.000 personas guiadas por el Tuna Esper y el Soldado del Chamamé, hicieron una procesión al Río Cosquín en homenaje a esta emblemática figura. Al llegar al busto erigido el año anterior, se pidió un minuto de silencio y luego se cantó el Himno Nacional. Al terminar este ritual, empezaron a gritar "¡Argentina, argentina, argentina!".

[62] Revista Folklore Nº 242 febrero de 1975.

Es interesante destacar que este tipo de intervención imprevistas del público sobre el festival y sus manifestaciones es una de las características llamativas del Festival de Cosquín, y parte de lo que hace a su atractivo.

Como el año anterior, una de las figuras más destacadas por el periodismo aquel año fue El Ballet Brandsen. Una vez más, pusieron en escena una serie de cuadros integrales coreográficos: *Salta, la historia y nosotros*, homenaje a Martín Miguel de Güemes; *Promesa y milagro*, inspirado en la poesía de Arsenio Cabilla Sinclair con ambientación norteña; suite de danzas argentinas; *La Leyenda de los Brujos*, cuadro sobre una fantasía con ambientación folklórica; Juana Azurduy; *Evocación del Martín Fierro* y *Cuando Varela* viene, coreografía sobre la vida del caudillo riojano.[63]

Además de la programación principal, se presenta el Fortín de los Niños en el Viejo Mercado. Hasta este año allí funcionó AIBDEA (Agrupación Independiente para la Búsqueda y Defensa de una Expresión Americana), peña que reunía a muchos los poetas, además de los músicos representativos del festival. Es interesante destacar esta sustitución, ya que los poetas del folklore son personajes emblemáticos, muchos de ellos, como Armando Tejada Gómez y Hamlet Lima Quintana, afiliados al partido comunista. Testimonios indican que el desplazamiento de la poesía de Cosquín fue un hecho significativo que cambió sustancialmente la identidad del festival.

IV.4. El Himno a Cosquín/Cosquín empieza a cantar

En 1971 se pide por encargo el "Himno a Cosquín"[64] al compositor Waldo Belloso y su esposa Zulema Alcayaga especialistas en música infantil de raíz folklórica. Ambos son amigos cercanos de Hernán Figueroa Reyes, personaje emblemático del Festival de Cosquín y quien estrena el himno en 1972. Remarcando su importancia para el festival, luego de su muerte, fue una canción que lo homenajeaba la que ganó el Festival Cosquín de la Canción de 1974, y también se hizo un homenaje a él a través del descubrimiento de un busto frente al Río Cosquín. Por primera vez, en 1975 las nueve noches del festival se inauguraron con el Himno a Cosquín.

Es interesante destacar el significado de un himno a un festival, ya que a pesar de llevar el nombre de la Ciudad de Cosquín, el "Himno a Cosquín" se remite exclusivamente al evento anual. La confusión entre Cosquín Ciudad y Cosquín Festival no es casual, sino que expresa la tensión entre la comisión organizadora y la Municipalidad de Cosquín. Esta tensión se remite a 1963 cuando la comisión busca trasladar el evento a la Plaza Próspero Molina. El intendente interventor, Reyes Contreras, se opone, pero la comisión logra movilizar a la población en su favor. Desde entonces, el poder político de la comisión fue creciendo, manejando un presupuesto considerable y superando en muchos aspectos el poder político de la Municipalidad.

Cabe destacar que a partir de 1973, el intendente electo vuelve a ser Reyes Contreras, el mismo que se opuso al traslado del festival en 1963.

---

63 Revista Folklore Nº242. Febrero de 1975.

64 Más conocida como "El Himno a Cosquín" esta canción fue compuesta con el título "Cosquín Empieza a Cantar"

El “Himno a Cosquín” expresa entonces una intención de autonomía por parte del festival que se manifiesta a través de dos dimensiones: autonomía ante las autoridades municipales, y autonomía de la música folklórica ante la política partidaria. El himno es expresión de identidad y cohesión, tanto a nivel macro como lo es un himno nacional, como a nivel micro, que es el caso de un himno a un festival.

> El mito de los símbolos patrios los hace surgir de un espacio que no es político, que es anterior y superior a la política, y que es la esencia de la Nación misma, que por definición es buena. ¿Pero es realmente así? (Buch 2013:13)
>
> Con el nombre definitivo de himno, doblemente heredado de la iglesia católica y de las religiones de la Antigüedad (…) la nación termina de presentarse como un sujeto político trascendente con el que la comunidad real se relaciona mediante un acto ritual. (Buch 2013:91)

Remitiéndose a una historia del “Himno Nacional Argentino”, Buch (2013) reafirma el lugar de trascendencia e identificación que genera la creación y adopción de un himno. Es con esta intención que el “Himno a Cosquín” comprende en sí varias expresiones de la música argentina: Abre con melodía y ritmo de baguala, sigue con un malambo y chaya, luego introduce una huella, pasando por un triunfo, chacarera y gato. Hace alusión en su letra a los cuatro puntos cardinales, con intención integradora.

> Estos procesos de adopción e hibridación, junto a la estrategia de difusión de conocimiento sobre los géneros, tiende a legitimarlos en la medida en que constituyen distintas formas de expresar la “misma nación”. Esta idea llegó a constituir una parte central del paradigma clásico y su particular manera de construir la “tradición”. (Díaz 2009:93)

A su vez, intenta independizarse de valores políticos e ideológicos, apelando a sentimientos y expresiones comunes. Es este un recurso significativo que permite la permanencia del festival a lo largo de los años a pesar de los cambios políticos.

También llamado “Cosquín empieza a cantar” el himno fue estrenado en la apertura del Festival de 1972 por Hernán Figueroa Reyes. La asociación del himno a Hernán Figueroa Reyes contribuye a estos símbolos y personajes “incuestionables” del festival, de ideología “autónoma” de la política y las instituciones. Se repite en 1973 cerrando el ritual de apertura. No hay evidencia de su ejecución en 1974, seguramente debido al cambio de autoridades en la Municipalidad que intenta intervenir al festival. Este año por primera vez se reemplazó a todos los miembros fundadores de la Comisión Municipal de Folklore. Testimonios manifiestan que fue el año más “politizado” del festival, con declaraciones que se oponían a la presencia de “izquierdas”. No es casual que este año no se ejecutara el himno a Cosquín, ya que se había perdido su pretendida autonomía.

Con el retorno de la comisión fundadora, a modo de proclamación de victoria, en 1975 “El Himno a Cosquín” inaugura todas las noches del festival. De este modo, se subraya la pretendida autonomía política del Festival Nacional de Folklore. El propósito de la comisión fue la de levantar económicamente la Ciudad de Cosquín, y

eligieron hacerlo de forma independiente de la Municipalidad, a través de un festival folklórico. El Himno a Cosquín de algún modo reivindica esta propuesta autónoma ante la política regional y partidaria, y es por esto que creemos que se instala su reiterada interpretación en el marco de esta edición del festival.

La versión analizada es la de Hernán Figueroa Reyes grabada en 1973. En 1975 el la interpretación del himno está a cargo de la Orquesta estable del festival dirigida por Waldo Belloso, hay una coreografía del ballet estable del festival y cantaron los Huayna Runa, los 4 argentinos y las Voces del Norte, grupos vocales tradicionales de la época.

Himno a Cosquín/ Cosquín empieza a cantar

Letra: Zulema Alcayaga; Música:Waldo Belloso. Versión: Hernán Figueroa Reyes, 1974.

Hoy es el día del canto
va a comenzar la cosecha
Una cosecha de coplas
que en nueve noches se siembra

Apaga el fuego, río cantor
que es una hoguera mi corazón
Siega la copla, río cantor
para que crezca nombrando al amor (bis)

A la huella, a la huella
Cosquín te llama
A la huella del canto
que nos hermana
cuatro rumbos nos llevan
por esta huella
cuatro rumbos la cruzan
cuatro la besan

En la cruz del camino
nació una estrella
para alumbrar el canto
de nuestra huella

A la huella, a la huella
Cosquín te llama
A la huella del canto
que nos hermana
Enarbolemos el canto
que maduró en libertad (bis)

Este es el triunfo de todos
Porque es un triunfo de paz (bis)

Enarbolemos el canto
que maduró en libertad (bis)

Triunfo de todos
Porque es un triunfo de paz

Vengan del sur y del norte
de Cuyo y del litoral (bis)

Triunfo de todos
Porque es un triunfo de paz

Vengan a ver el milagro
que en nueve noches se da (bis)
Triunfo de todos
Porque es un triunfo de paz

Escuche América toda
Cosquín empieza a Cantar (bis)

Cosquín tiene en su nombre una campana
templada con el canto de las guitarras

(Cosquín, Cosquín, Cosquín, Cosquín)

Cosquín tiene en su nombre una campana
y un corazón que late cuando nos llama,

(Cosquín, Cosquín, Cosquín, Cosquín)

De pie que las campanas ya están tañendo
y el canto de la tierra viene creciendo.
Ya vuelan las campanas buscando el cielo
y el nombre que nos une van repitiendo

(Cosquín, Cosquín, Cosquín, Cosquín)

La interpretación del himno este año estuvo a cargo de la orquesta estable del festival y tres grupos vocales populares en el momento. La puesta en escena incluyó el ballet folklórico del festival con atuendos tradicionales del folklore. Podemos imaginar un escenario y un resultado sonoro imponentes. La orquesta brinda profundidad a la harmonía, conteniendo varios timbres y voces. Lamentablemente no hemos podido acceder al arreglo particular de esta interpretación, pero podemos intuir por el recorrido de su director y compositor Waldo Belloso que hubo recursos de la música académica.

Las armonías de esta obra son tradicionales del género, girando entorno a los I, IV y V grados.

Comienza con ritmo y melodía de baguala. El primer verso del "Himno a Cosquín" anuncia el comienzo del festival y las nueve noches en las que se desarrolla, vinculándolo al campo y a la siembra, imagen presente en la temática de las letras del folklore musical argentino desde sus inicios. Los aspectos musicales de este comienzo remiten a la distancia y a la convocatoria. Es un modo de atraer la expectativa del público.

Luego comienza un verso en ritmo de chaya, expresión musical de la región de cuyo. Contrariamente a la baguala, la chaya es un ritmo bailado que se asocia al festejo. Este verso hace alusión a dos símbolos recurrentes en el relato de Cosquín: el agua y el fuego. El fuego en Cosquín representa lo pasional, la noche y la espontaneidad relacionada con los fogones. El Río Cosquín es un espacio vacacional y diurno, donde la gente del festival pasaba sus días. Las armonías son tradicionales del género, compuesta en Sib mayor, gira entorno al I, IV y V grados.

El siguiente verso es una huella, música de La Pampa que evoca el movimiento y la distancia. En esta sección con la introducción de la huella, la obra hace una breve modulación hacia Sib menor, luego retoma Sib mayor. Este recurso se repite en el estribillo o parte B. La huella suele ser de carácter melancólico. La estrofa se refiere a los cuatro puntos cardinales, remitiéndose a todas las regiones de la Argentina, posicionando a Cosquín como el lugar de reunión de todas sus expresiones folklóricas.

La cruz del camino y la estrella evocan la religión, siempre presente en el marco del festival.

"El canto que maduró en libertad" remite a otro valor simbólico del Festival de Cosquín: el folklore como expresión autónoma de libertad. Entendemos "libertad" en este contexto como libre de ideologías políticas, siendo la expresión folklórica la que reúne a todos.

"Vengan a ver el milagro que en nueve noches se da" hace alusión al "milagro de Cosquín", idea recurrente en los discursos sobre el festival. El milagro nos remite a una disposición divina que supera la voluntad individual. Con esta imagen se despersonaliza la creación del evento que deviene un hecho religioso creado por Dios. Continúa el tono festivo de la canción.

Es interesante situarnos en el contexto histórico de la composición del "Himno a Cosquín": 1972 es un año de quiebres y divisiones políticas en la Argentina, con el cierre de un Estado represivo y autoritario como fue la dictadura de Onganía, el crecimiento de grupos políticos que reivindicaban la lucha armada aceptada por el mismo peronismo para garantizar la vuelta de Perón (Franco 2012).

El triunfo surge con el fin de la Guerra de Independencia Hispanoamericana. Está escrito generalmente en tonalidades mayores y es firme y vivaz. La insistencia y recurrencia sobre el "triunfo de paz" no puede pasar desapercibida en este momento histórico. La Argentina es escenario de violencia y atentados y surge el afianzamiento de la llamada "lucha contra subversión". Está escrito en Sib mayor, con armonías y giros tradicionales del folklore.

Para finalizar, y casi a modo de desenlace, aparece el ritmo de chacarera, expresión musical característica del noroeste argentino. Es un ritmo festivo con una danza de forma simple y conocida que invita a todos a bailar.

"Cosquín tiene en su nombre una campana templada con el canto de las guitarras." La campana a la que hace alusión esta parte del himno, y se escucha al final, es la campana de una Iglesia. Desde sus inicios, el festival abre con el sonar de las campanas de la Iglesia del Rosario de Cosquín. Vemos aquí un cruce entre música y religión, otro de los valores simbólicos del Festival de Cosquín y del folklore en general. La presencia de la religión en el festival es una herramienta de legitimación del evento. A partir de la bendición del escenario, la bendición del poncho, el sonar de las campanas, y la organización de una de las principales peñas del festival, la Iglesia reúne a sus fieles y se hace presente en el evento.

Con la incorporación de un himno a la apertura de todas las noches del festival, luego de un año de intervenciones políticas como fue 1973-74, el festival de Cosquín proclama su autonomía. Esta autonomía no es exclusiva a este contexto, sino que ha sido heredada de la concepción de la música folklórica en general. Aquellos teóricos que fueron encargados de construir al folklore, presentes en el marco del festival a través de seminarios y simposios, buscaban abordar al folklore desde un enfoque positivista y aplicaban métodos que ellos consideraban de validez científica universal.

Producto de un apoyo político importante durante el peronismo, se genera luego el auge del folklore del que deviene el festival de Cosquín.

La religión se encuentra permanentemente presente en el Festival de Cosquín. Se manifiesta en el himno a través de las campanas, evocadas en su letra y en la música, la idea de milagro y la estrella que alumbra la cruz del camino y el canto.

A través del "Himno a Cosquín", como así también las diferentes manifestaciones de su posición presuntamente autónoma, el festival logra permanencia a lo largo de los años. Su posicionamiento autónomo es una estrategia política que le permite perdurabilidad, atravesando los cambios políticos, entre ellos la dictadura militar que en 1976 se instaló en la Argentina.

IV.5. Los periodistas en el Festival: Aparece la censura

En 1975, la cobertura del festival fue en vivo y en directo por radio –cadena latinoamericana- y por diferido por televisión -canal 11- y se realizó hasta la medianoche. Una vez que los medios dejaban su cobertura, se comenzaba a instalar cierta informalidad, donde había una mayor participación del público.

Los periodistas gráficos se reunían y escribían en la oficina de prensa de la Ciudad de Cosquín. La primera noche, fue a visitarlos el Capitán Lacabanne acompañado por el doctor Santos Sarmiento. Julio Florentino estaba a cargo de la prensa del festival e informó que hubo más de cien periodistas ese año cubriendo el festival desde diferentes medios. El Capitán Lacabanne se mostró satisfecho por el resultado de la primera noche del festival, y Santos Sarmiento hizo alusión a las actividades paralelas. Ambos se refirieron a la organización del próximo festival, destacando el trabajo conjunto con las secretarías de cultura de todas las provincias argentinas.

Se preguntó a Lacabanne acerca de la posible censura de la temática de las canciones, a lo que respondió que "no hubo necesidad de analizar con detalle cada una de ellas por cuanto a primera vista no existió ningún problema al respecto"[65]. Esta declaración abierta de Lacabanne demuestra que ya en 1975 la práctica de la censura era habitual, y se ejercía en el marco del Festival de Cosquín. Las canciones se analizaron, aunque no fuera en detalle, en busca de material que pudiera atentar en contra de los valores promovidos por el Estado.

La censura en 1975 no estaba centralizada institucionalmente con normas y funcionamiento establecido "Este rasgo de ubicuidad, este estar en todas partes y en ninguna, fue desde 1974 el elemento de mayor efectividad del discurso de censura cultural argentino." (Avellaneda 1986:15)

Testimonios indican que por razones de derechos de autor, los artistas entregaban siempre una lista de las canciones que iban a interpretar. En ese momento, los mismos miembros de la comisión evaluaban las canciones y autorizaban su ejecución. Comenta Pocho González[66] que había artistas que pasaban nombres de falsas canciones, sabiendo que iba a haber censura, y luego interpretaban lo que ellos deseaban. No hay precisión respecto del año en que comienza a existir este tipo de prácticas.

En otro artículo de Clarín aparecido esa misma semana en la sección Política, el Gobernador de Intervención de la Provincia de Córdoba, Raúl Lacabanne afirmó que existía un "nuevo estilo subversivo". Sostiene que la guerrilla "militar" había sido destituida de Córdoba pero "la guerrilla no solamente actúa en el campo del accionar bélico, tirando bombas, asesinando gente y provocando la destrucción material, sino que también su accionar está en los otros órdenes, es decir, en lo cultural en lo político y en lo económico"[67]. Con esta declaración podemos inferir que el campo cultural no era indiferente a las autoridades del momento. Algunos testimonios indican que estas declaraciones resultaron en un debilitamiento político de Lacabanne y en el atentado sobre el diario la Voz del Interior pocos días después (Moreno 2005:110).

En las vísperas de la apertura de la fiesta el secretario general de Coordinación y Programación de la Intervención Nacional en Córdoba, capitán Roberto A. Lacabanne, expresó ante los miembros de la comisión fiscalizadora del festival, una delegación de la Juventud Peronista de la República Argentina y periodistas, que, en definitiva, el festival "está totalmente en manos de la intervención, en común y solidario trabajo con la Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia".[68]

El Brigadier Raúl Lacabanne apela a un aliado, por ser familiar suyo, Capitán Roberto Lacabanne, para que coordine y dirija la edición '75 del Festival de Cosquín. De este modo actúa sobre "el accionar cultural"[69] a través de uno de los festivales más importantes de la época.

---

[65] Diario Clarín 20 de enero 1975.

[66] Entrevista telefónica realizada en diciembre de 2015.

[67] Diario Clarín 18 de enero de 1975.

[68] Diario La Nación, 18 de enero de 1975.

[69] Diario Clarín 18 de enero de 1975.

IV.6. Atentado a la Voz del Interior

Un suceso que marcó significativamente la situación de los medios de comunicación en Córdoba fue el atentado sobre el diario La Voz del Interior, medio gráfico cordobés de mayor tirada y una de las publicaciones periodísticas más importantes del interior de la Argentina. El atentado se produjo la madrugada del 23 de enero e interrumpió la publicación del diario durante casi dos semanas. Dinamitaron los talleres de impresión que dejaron sin rotativas al medio gráfico. Esto sucedió cuando se desarrollaba la quinta noche del Festival de Cosquín, con periodistas de la Voz del Interior presentes en Cosquín cubriendo el festival.

El viernes 25 de enero por la tarde, se imprimió a través de las máquinas de otro diario de Córdoba, una edición de "emergencia" cuya temática casi exclusiva fue el suceso. Se publica también una carta a Estela Martínez de Perón de carácter muy crítico, donde se hace alusión a otro atentado frustrado en el día de la destitución del Gobernador Obregón Cano en 1974, y la falta de respuesta de la fuerzas de seguridad en ambas ocasiones.

No hubo una adjudicación explícita del atentado. No obstante, se cree que fue llevado a cabo por la Triple A, asociada a López Rega. Se atribuye el atentado a una interna entre representantes de la derecha peronista. A su vez, se hace alusión en algunos testimonios a la pérdida de apoyo oficial que empezó a tener el gobernador de la intervención de Códoba, Brigadier Lacabanne, quien había declarado días antes haber erradicado la guerrilla en Córdoba (Moreno 2005:128).

El 3 de febrero reaparece la Voz del Interior mediado por un fuerte apoyo de las asociaciones estudiantiles y algunos sindicatos. Repararon unas máquinas marca Gross que pertenecían al diario y habían quedado expuestas como reliquias en un museo del centro de Córdoba. Las máquinas dinamitadas habían sido adquiridas recientemente al Diario La Nación

IV.7. Certámenes: Camín Cosquín a Lacabanne

En este contexto de fuertes disputas políticas, la estatuilla Camín Cosquín ese año fue entregada al Capitán Lacabanne "por su contribución, dedicación y esfuerzo en pos de la realización del festival" y a Felix Luna por sus "valiosos aportes a la cultura nacional".[70] Debemos subrayar que se trata de la primera vez que esta estatuilla fue entregada a una personalidad ajena al folklore. Se afianza de este modo cierta intervención política en un festival que siempre se autocalificó como autónomo de la política partidaria.

En la edición 1975 no hubo Festival Cosquín de la Canción, certamen que había sido instalado desde 1971. Creemos que puede ser en respuesta a las acusaciones de monopolio y manejo de las discográficas, ya que entre los supuestos estaba la posibilidad de un sesgo a favor de artistas vinculados a la compañía. El certamen se reanudó en 1976.

[70] Revista Folklore No. 242. Febrero de 1975.

El certamen Pre-Cosquín se organizó una semana antes del festival. Se desarrolló a lo largo de siete noches, en las que se seleccionaba dos números por noche que actuarían luego dentro de la programación principal. Entre los ganadores identificamos a Los Cantores de Llajta Sumac, a Carlos Daniel Bonghi, a Miguel Ángel Toledo y a Las Voces de Gálvez.

IV.8. Cosquín cultural

La Feria de Artesanías se desplegó una vez más en la Plaza San Martín. El objetivo formulado por la comisión fue el de promocionar la artesanía argentina. En esta ocasión, el alojamiento fue gratuito para los artesanos.

Desde sus inicios, se realizaba al finalizar el festival una entrega de premios a los artesanos más destacados. El jurado ese año fue integrado por Lucinda G. De Varela, María Tránsito de Chazarreta, Gladys M. De Rúbeda, Hugo Álcides Ifráin, Juana Aladio Varela y Amaro Yáñez. Es llamativa la presencia femenina en el jurado de este certamen, único caso de mayoría de mujeres en el marco del festival. Probablemente el ámbito de las manualidades era considerado de perfil más femenino que el de la música o los estudios académicos.

El Ateneo Folklórico de Cosquín organizó el Congreso Latinoamericano de Artesanías y Folklore dirigido por Agustín Chazarreta. Describe la Revista Folklore que participaron expositores de Argentina, Uruguay, Paraguay, Chile, Ecuador y Bolivia[71]. Se hizo mención a Raúl Cortazar, referente en estudios del folklore fallecido en septiembre del año anterior.

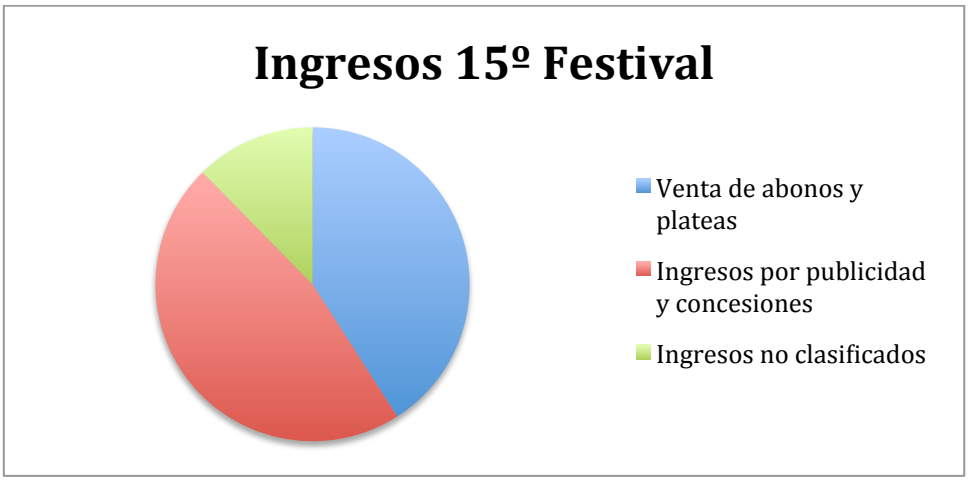
El Congreso se organizó sobre tres temas centrados en la clasificación de disciplinas del folklore, clasificación de expresiones artesanales y clasificación del atuendo. Una vez más, percibimos en el marco del Ateneo una intención de legitimar al estudio del folklore adoptando metodologías de las ciencias sociales y un enfoque positivista. Interpretamos una intención de afianzar la "folklorología" como una ciencia y afianzar al folklore como una expresión de identidad nacional. La dinámica de trabajo fue a través de la constitución de grupos de trabajo y discusión y puesta en común de las conclusiones.

IV.9. Balance económico del Festival '75

El total de ingresos del 15º Festival Nacional de Folklore de Cosquín fue de $3.639.802. En esta edición, la comisión recibió un subsidio de $48.808 de parte del Gobierno Provincial. Además, contó con la colaboración de la empresa Telam de publicidad que en esta ocasión representó el mayor porcentaje de ingresos superando los ingresos por venta de plateas y abonos, habitualmente el mayor ingreso en las ediciones anteriores del festival. Este fuerte apoyo económico estatal posibilitó la realización del festival a pesar del balance negativo de la anterior comisión.

---

[71] Revista Folklore No. 242 Febrero de 1975.



El total de los gastos de la 15º edición del festival fue de $2.242.550 dando un balance positivo de $1.397.252. El mayor porcentaje de gastos corresponde a la programación del festival (54%), seguida por el Departamento de Relaciones Públicas (27%) cuyos principales gastos fueron por alojamiento y hospedaje de delegaciones, jurado, expositores en el Ateneo de Folklore, artesanos e invitados especiales de la comisión.

V. Cosquín '76

V.1. Ordenanza Nº 122[72]

El 5 de agosto de 1975 una nueva Ordenanza Municipal reemplaza a la Ordenanza Nº 17 de 1964 que originalmente dio lugar a la conformación de la Comisión Municipal de Folklore. A través de la misma, se establecen una serie de artículos que dan a la comisión un marco normativo sin precedentes, limitando el poder político de sus miembros y afianzando el poder de la Municipalidad.

Se destacan algunos artículos que comentaremos a continuación:

> Art. 3 La Comisión Municipal de Folklore dependerá directamente de la Municipalidad de Cosquín, a través de la Dirección Municipal de Turismo, cuyo titular deberá rendir informes relacionados con la Comisión, toda vez que las autoridades municipales lo soliciten.[73]

Este artículo resta autonomía a la comisión, subordinándola a la Dirección de Turismo de Cosquín con la obligación de informar periódicamente acerca de las decisiones y actividades.

> Art. 5 La Comisión Municipal de Folklore no podrá intervenir en actos y/o hacer manifestaciones de carácter político, religioso o racial.[74]

Con este artículo, se limita considerablemente e intencionalmente posibilidad de expresión pública y el poder político de la comisión.

En cuanto a la designación de los miembros de la comisión:

> Art. 6 La Comisión Municipal de Folklore estará integrada, además de su Presidente, que lo será el señor Intendente Municipal, y el Vicepresidente, que lo será el señor Director Municipal de Turismo, por trece miembros titulares y cuatro suplentes a saber: Secretario Ejecutivo, Secretario General, Secretario Administrativo, Secretario de Actas, Secretario de Gestiones Exteriores, Secretario de Prensa y Propaganda, Secretario de Relaciones Públicas, Secretario de Alojamiento, Secretario de Programación, Secretario de Publicidad, Secretario de Obras Complementarias, Secretario de Fogones y Secretarios suplentes.[75]
>
> Art. 7 Los miembros de la Comisión Municipal de Folklore serán designados en carácter ad-honorem y sin especificaciones de cargos.[76]

Y se describe luego los procedimientos de nombramiento, siendo dos miembros designados por el Gobierno Municipal, y los 11 restantes por una Asamblea de instituciones, designada por el Intendente Municipal. Es notorio el creciente poder que

---

72 Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

73 Ordenanza Nº122. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

74 Ordenanza Nº122. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

75 Ordenanza Nº122. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

76 Ordenanza Nº122. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

adquiere a través de esta ordenanza el Intendente de la Ciudad de Cosquín, quien, antes de la asunción de Reyes Contreras, era en la realidad un mero colaborador de la comisión. Se establece a su vez la fecha de designación de las comisiones y una votación anual. Cinco miembros permanecen por dos años, diez son reemplazados o reelectos.

Se establece el procedimiento de votación mediante listas, la posibilidad de reelección, y la destitución en caso de mal desempeño o proceso penal. A su vez, se determina una reunión obligatoria cada quince días.

En lo financiero, se supedita al festival a las normativas provinciales en cuanto a las contrataciones, estableciendo excepciones sobre los contratos de artistas. Los mismos podrían ser celebrados en forma directa por miembros designados de la comisión. Vemos aquí uno de los pocos puntos en que se mantiene la autonomía de este organismo, y podemos deducir que los aspectos puramente artísticos del festival no importaban tanto a la Municipalidad como el lugar político que ocupaban sus organizadores. Respecto de los contratos de publicidad, concesiones del festival y contratación de alojamiento, se establece también una relativa autonomía, permitiendo su realización en forma directa mediante la conformidad de dos tercios de los miembros de la comisión.

Esta ordenanza presenta una clara división de poderes, adjudicando al Intendente Municipal un casi total manejo de la comisión y el festival. De este modo se busca dar fin al conflicto de poder entre Municipalidad y Comisión presente desde los inicios del festival.

> Art. 20 La Municipalidad de Cosquín avala las obligaciones de la Comisión Municipal de Folklore comprometidas con ajuste a las disposiciones de la Ordenanza, de su creación, y de la presente, y está facultada para intervenirla, en caso de incumplimiento, para restablecer su imperio.[77]

Se especifica luego las atribuciones y deberes de cada uno de los miembros de la comisión, dejando asentado el rol determinante del Presidente de la Comisión, siendo este el Intendente Municipal, en todas las decisiones y comunicados realizados por la comisión, incluidos Memoria y Balance, correspondencia, órdenes de pago etc.

Otro aspecto interesante a destacar de esta ordenanza es que se especifica la proveniencia de los ingresos financieros del festival: rifas, bonos contribución, venta de abonos, publicidad, venta de fogones o quioscos municipales, concesión de quiscos y fogones, subvenciones y subsidios públicos, donaciones y legados, y finalmente el aporte del 5% del presupuesto municipal.

A pesar de la Ordenanza Nº 122 firmada en agosto, continúan las discrepancias entre la Comisión Municipal de Folklore y el Intendente Municipal. En una nota de parte de la comisión dirigida al Intendente[78], se insiste en la intención de preservar el carácter popular del festival por encima de las ganancias económicas. Se solicita al Intendente

---

[77] Ordenanza Nº122. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

[78] 31 de octubre de 1975. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

de Cosquín que no cierre la Plaza Próspero Molina, apoyándose en la legitimación y idoneidad que otorga a la comisión la experiencia de años de realización del festival.

> Las distintas Comisiones de Folklore, han podido, si así lo hubieren deseado, aumentar sus ingresos por concepto de boletería, arbitrando medios eficaces para ello; por citar un ejemplo: clausurar las bocacalles, pero ello habría sido atentatorio contra los principios ya citados, restándole al Festival su color y su calor popular.[79]

Podemos inferir de esta nota que la presencia municipal sigue siendo externa a las decisiones y a la ideología de la comisión a pesar de tener mayor jerarquía. El cierre de la plaza, que finalmente se concreta en el 2005, implicaría que aquellas personas que no han adquirido entrada o abono no podrían escuchar y acceder al espectáculo como lo hacían muchos habitualmente desde las escalinatas de la Iglesia de Cosquín.

Al igual que el año anterior, este año se creó una Comisión Provincial del Festival mediante el Decreto 6611 de la Intervención Federal. Fue secretario general de la coordinación y programación el Dr. Francisco José Martín Iglesias. El Dr. Alcides Santos Sarmiento se encuentra también en la nómina de la Comisión Provincial, demostrando que ambas comisiones, municipal y provincial, se encontraban en buenos términos. La función de esta comisión era de "informar al término del Festival de Cosquín y en el plazo de sesenta días de su liquidación, aportando los datos necesarios para una exhaustiva evaluación en todos sus aspectos."[80]

En este contexto, el público del festival también hizo manifiesta su postura ante la presencia municipal y provincial. En la apertura del festival, silbó durante el discurso de Reyes Contreras y de Martín Iglesias, secretario de programación de la intervención provincial. La tercera noche, hubo también un suceso de estas características, cuando se silbó la dedicatoria de una canción al Ministro de Bienestar Social de la Provincia, Cataldo Cuatrochi.

V.2. Críticas y ausencias

> Había una vez, allá por el mes de enero del año 1976, un grupo de periodistas de una revista llamada Folklore –especializada en la materia- que se preparaba con gran entusiasmo para asistir al festival mayor de ese género, realizado en ese entonces en la ciudad cordobesa de Cosquín. (…)
>
> Los periodistas llegaron a Cosquín. Y comenzaron a desilusionarse. La primera noche observaron, parados entre la multitud –pues no se les había reservado un sector especial- un espectáculo bastante deslucido, una apertura que no se adecuaba al espíritu que intentó dársele al festival y que costó muchos millones de pesos que, en realidad, hubieran hecho más falta para contratar artistas de primera línea, porque ahí se notó la falta de presupuesto, ¿o era otra la razón?¿que esos artistas no les gustaban a los organizadores? (…) Tristes por lo que veían, pero con el sabor de algo bueno en sus corazones : la amistad compartida. Amistad que había crecido de amarguras comunes, de locuras impensadas, en las madrugadas cercando los fogones o

---

[79] Carta de Alberto Luna y Luis Yori al Intendente Municipal de Cosquín. 31 de octubre de 1975. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

[80] Diario La Voz del Interior 15 de enero de 1977.

> en una charla frente a una mesa de café, en las largas guitarreadas, en una sobremesa o junto al río. Y sabían que eso sólo les había ocurrido a ellos, porque para muchos había florecido la amistad en el canto, en la bohemia de las noches coscoínas. Por eso supieron –desearon- que Cosquín no se terminaría nunca. En el escenario, podían pasar cosas desagradables, pero del escenario hacia afuera un mundo mágico sembrado de luz y de vida.
> Por eso, los que se habían desilusionado, supieron que no sólo la desilusión existía.
> Y creyeron
> Ahora la esperanza existe.[81]

Este texto que encabeza la edición nº 255 de la Revista Folklore, firmado con el nombre de la revista, es sin duda una de las notas editoriales más críticas de este período del festival. Palabras como desilusión, amargura, tristeza reemplazan al habitual discurso de esperanza, milagro, espontaneidad y fiesta.

La principal crítica está dirigida a la programación del festival destacando la ausencia de algunas figuras representativas. Hemos identificado entre las ausencias de mayor envergadura a Horacio Guarany, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa y Jorge Cafrune, todos con alguna asociación al Partido Comunista, en ese entonces principal "enemigo" del Gobierno Nacional (Franco 2012). A pesar de esto, en el discurso de la prensa y de miembros de la comisión, se nombra repetidas veces a Mercedes Sosa como figura destacada y surgida de Cosquín[82], remarcando de este modo el valor del festival como consagrador de nuevos y destacados artistas.

En esta nota editorial, se critica también el nivel de la feria artesanal, ilustrando a través de una foto de la misma página la presencia de "hippies que vendían sus productos en la Feria Nacional de Artesanías. Este es el Cosquín que nosotros no queremos."[83] Este cuestionamiento a la genuinidad de los artesanos presentes en la feria, y una alusión a la "invasión hippie" se manifiesta también en las dos ediciones anteriores[84] demostrando que el tradicionalismo no se limitaba a los aspectos musicales del folklore. En la cultura urbana argentina, el movimiento hippie surgido en EEUU impuso moda y costumbres.

A pesar de tratarse de un movimiento que abarca artistas con ideología progresista y de izquierda, el folklore desde su concepción es tradicional y conservador. La ausencia de figuras como Mercedes Sosa, Horacio Guarany, Atahualpa Yupanqui y Jorge Cafrune, figuras emblemáticas del festival con ideología y militancia política manifiesta, demuestra un claro giro hacia los valores tradicionales del folklore y sobre todo a lo que siempre proclamó como propio el festival: la idea de la política como un agente contaminante y externo a la música.

Grupos como Los Chalchaleros o Los Fronterizos, figuras como Ariel Ramírez y Eduardo Falú permanecen en la programación. Los dos primeros difunden un folklore que alude en sus letras a los paisajes, el amor y la guitarra, el llamado folklore de tradición. Sus canciones en su mayoría transmiten un mensaje de forma simple, que

---

81 Revista Folklore nº255 Febrero de 1976.

82 Revista Folklore Nº255, Febrero de 1976 y Revista La Nación 15 de febrero de 1975.

83 Revista Folklore Nº 255, Febrero de 1976.

84 Revista Folklore Noº230 Febrero de 1974 y Nº242 Febrero de 1975.

alude a costumbres y paisajes del interior de la Argentina. Los segundos, a pesar de acudir a recursos musicales más complejos, no tienen un compromiso político manifiesto. Por incorporar a su repertorio piezas instrumentales, son excepción y vanguardia en cuanto a que lograron imponerse en el marco de un festejo donde siempre prevaleció el repertorio cantado. Son considerados los referentes de la música "culta" del festival.

A excepción de 1973-1974 año en que identificamos los quiebres más significativos en las tradiciones y costumbres del festival, 1976 fue el primer año en que Germán Cazenave no fue encargado de la programación del festival. En una entrevista realizada a su hija Irina Cazenave en Cosquín[85] ella manifestó que Cazenave era muy cercano al programador de ese año, Edgardo González, y ambos compartieron decisiones respecto de la programación. A partir de esta edición del festival, Germán Cazenave empieza a alejarse de la comisión, alcanzando su mayor desvinculación en el año 1980 en que definitivamente termina su relación con la organización el festival. Irina Cazenave recuerda ese momento con tristeza, ya que fue el primer mes de enero en que la familia veraneó lejos de Cosquín.

V.3. Programación principal

Aquel año aportó algunas novedades en cuanto a la programación. Cada noche tuvo un título particular que remitía a una temática. La apertura se hizo con el tradicional grito "Aquí Cosquín" de Julio Márbiz, seguido por los fuegos artificiales y el sonar de las campanas.

En 1974, miembros de la comisión declaran ante la prensa que la ejecución del Himno Nacional fue novedad en 1974, aunque la Revista Folklore afirma que su ejecución era habitual desde los inicios del festival[86]. A pesar de haber diferentes versiones acerca de la ejecución del Himno Nacional Argentino en el marco del festival[87], lo cierto es que su ejecución no formaba parte de los rituales propios del festival.

Dieron sus respectivos discursos el Intendente José Reyes Contreras y el director de programación de la intervención provincial Martín Iglesias quien tomó el lugar que había ocupado el año anterior el Capitán Lacabanne. En esta oportunidad la presencia del intendente sobre el escenario y la participación de Martín Iglesias no fue bien recibida y hubo silbidos entre el público. Luego la orquesta estable del festival interpretó el Himno Nacional Argentino seguido por el Himno a Cosquín, ambos dirigidos por Waldo Belloso.

Sobre el escenario estaba la Banda de la Policía de Entre Ríos quienes interpretaron junto a los Hermanos Cuestas algunas canciones de la obra "Canto a Entre Ríos" de Linares Cardozo. Se encontraba también sobre el escenario el Regimiento Dragones de la Muerte, grupo militar a caballo con vestimenta del Siglo XIX. Este regimiento

---

85 Entrevista a Irina Cazenave. Cosquín julio de 2015.

86 Revista Folklore N°229. Enero 1974.

87 En la entrevista realizada en Cosquín en julio de 2015 Irina Cazenave comenta que la justificación que manifiestan las Fuerzas Armadas a Wisner al llevarlo preso en 1976 fue la no inclusión en la programación del Himno Nacional Argentino durante las ediciones del festival que estuvieron a su cargo.

fue creado como escolta por el General Francisco Ramírez, caudillo fundador de la República de Entre Ríos, disuelto poco tiempo después. En 1960 el Gobernador de Entre Ríos Dr. Lucio Uranga conforma nuevamente el escuadrón para actos y rendimiento de honores. Es llamativo que en la Revista Folklore[88] se los nombra por error "Escuadrón de la Muerte", designación conocida hoy en día para el grupo paramilitar Acción Anticomunista Argentina. En ese entonces ya se asociaba a la violencia de Estado, secuestros y tortura con la policía Federal Argentina[89] y es posible que este fallido del periodista tenga que ver con una asociación entre ambos escuadrones.

> La mayor deriva represiva comenzó hacia fines de 1975, protagonizada por las acciones clandestinas de las Fuerzas Armadas coordinadas por las fuerzas policiales. (Franco 2012:129)

En este contexto, la presencia policial sobre el escenario inaugural de Cosquín no puede quedar desapercibida.

Por otro lado, hemos encontrado que la terminología "escuadrones de la muerte" ya se encontraba en ese entonces asociada a la Triple A. En la publicación oficial del Partido Peronista Auténtico se expone la historia de la Triple A y se menciona a diferentes "escuadrones de la muerte" constituidos en otros países de Latinoamerica.[90]

Esa primera noche fue titulada por los organizadores "La Noche de los Grandes" con la presencia de Los Chalchaleros, Ariel Ramirez, Eduardo Falú, Domingo Cura, entre otros. Es llamativa la presencia de quienes estuvieron ausentes esa noche: Raúl Escobar cantó imitando a Alfredo Zitarrosa y Horacio Guarany.

La segunda noche del festival denominada "Noche de las voces nuevas" fue muy criticada. Su programación fue cambiada casi en su totalidad respecto de la propuesta de programación difundida por gacetilla de prensa en noviembre de 1975. Se trató de artistas del sello Microfón, dirigido por Julio Márbiz. Hubo críticas a la influencia del presentador sobre la programación del festival en beneficio de las empresas y medios que él tenía a cargo. En 1976 Márbiz también dirigía en ese entonces Radio El Mundo, principal encargada de la difusión del festival a la Cadena Latinoamericana. Hubo una única excepción esa noche, El Dúo Argentino, representado por Odeón (EMI), sello que también representaba a Atahualpa Yupanqui.

En ese momento, la industria del folklore era muy lucrativa y contemplaba diversos espacios: los medios de comunicación, como la televisión y la radio, la industria discográfica y por último los festivales, que eran más de quince en todo el país durante el mes de enero y febrero. Los representantes y las discográficas llevaban un porcentaje considerable de ganancias, y la articulación entre todos estos espacios garantizaba rentabilidad. Por este motivo, Márbiz, con presencia en medios de comunicación, en empresas discográficas y en festivales, era muy cuestionado ya que

---

88 Revista Folklore Nº 255. Febrero de 1976.

89 Marina Franco (2012) explica que Amnesty International ya había elevado denuncias acerca de casos de tortura y secuestros cometidos por la Policía Federal Argentina. (pg. 129)

90 El Auténtico. 26 de noviembre de 1975. www.ruinasdigitales.com.

utilizaba los festivales, en especial al Festival de Cosquín y sus certámenes, para difundir a los artistas del sello Microfón.

Otra novedad en el marco de esta edición del festival fue la incorporación del tango a la programación y al Festival Pre-Cosquín. La cuarta noche de Cosquín fue titulada la noche de Buenos Aires. Esta integración del género a un festival de folklore se adscribe a una línea de pensamiento que clasificaba al tango como folklore ciudadano. De este modo, el tango quedaría supeditado al folklore, y sería una apuesta al federalismo que tanto perseguía Cosquín. Se interpretó La Pulpera de Santa Lucía, Canaro en París, Sur, Milonga de mis amores, Siga el Corso, Malena, Tres amigos, Viejo cochero, Cuartito azul, Caminito entre otras canciones.

> Las luces de Buenos Aires sintieron nostalgias de la fiesta coscoína que le robó, por una noche, su sello distintivo. Aquel enfrentamiento del puerto con el interior, acicateando siempre por ese pulpo gigantesco que succiona las virtudes provincianas, llevándose alrededor del obelisco, los sueños de riquezas de muchos hijos de otras tierras. Pero el interior, sin revanchas y tal vez sin pedir justicia, ha dado una vez más la prueba al integrar a su folklore, el folklore de Buenos Aires.[91]

Este artículo de Ramón Verdú publicado en Principios de Córdoba, y retomado luego por la Revista Folklore, es una muestra de que, subyacente a la presencia del tango en el festival, había una serie de valores en juego dando cuenta de las pujas culturales e identitarias entre Buenos Aires y el interior de la Argentina. De este modo se manifiestan las luchas de representación (Chartier 2009:116) evidentes a lo largo de todo el festival. Se presenta este conflicto como una lucha, con revanchas y ajusticiamiento. La migración interna del interior de la Argentina a Buenos Aires, generada por necesidades económicas, es ajusticiada desde el plano cultural.

Esa noche, como una de las tantas expresiones del cruce entre el festival y la religión, Daniel Altamirano del grupo Los de Siempre rezó un "Ave Cosquín" que tenía escrito en un papel guardado en el bolsillo, agradeciendo su inclusión en la programación.

La séptima noche del festival fue titulada "Noche de Serenatas". En los años '60 y principios de los '70 era habitual la realización de serenatas al estilo de los mariachis mexicanos. Se interpretaba una canción del repertorio al pie de la ventana del/la agasajado/a. Por lo general, estas prácticas devenían en una invitación por parte del/la agasajado/a a pasar al hogar, comer algo, y seguía en "guitarreadas" hasta altas horas de la noche[92]. Pocho González, del dúo Antar, manifiesta que fue una de las principales prácticas que se perdieron definitivamente debido a las restricciones de aquellos años. Sin quererlo, esta noche del festival rindió homenaje a una manifestación del folklore que aun no se sabía que se perdería.

A pesar de las criticas, Cosquín cerró en su novena noche con la Plaza Próspero Molina completa. El espectáculo se denominó "Noche de conjuntos".

---

91 Ramón Verdú, Principios de Córdoba, citado por Revista Folklore Nº 255.

92 Pocho González, entrevista telefónica diciembre de 2015.

Todos los medios consultados[93] coinciden en que una de las figuras más destacadas del festival fue el Ballet Brandsen, merecedor del premio Consagración Cosquín 1975. En ese entonces, la novedad era de exhibir los llamados "cuadros integrales": coreografías con vestuarios muy elaborados que representaban escenas de la historia o cultura nacional. Este año el Ballet exhibió cuadros de Salamanca de Jaraobasado, basado en una leyenda brasileña y remitiéndose al objetivo integrador latinoamericano manifestado por los organizadores del festival; cuadro Felipe Varela junto al conjunto Armonial de la Delegación de Brasil, La Leyenda de los Brujos y Juana Azurduy, ya representada en ediciones anteriores del festival.

V.4. Las delegaciones y la integración Latinoamericana

Balances, memorias, declaraciones periodísticas, y el Himno a Cosquín aluden a la integración como valor fundamental del Festival de Cosquín. Este año, como ya era habitual en todas las ediciones del festival, se pretendió ampliar los objetivos. En este caso la integración nacional se transformó en integración latinoamericana. Se tituló a esta edición del festival "Cosquín en la integración latinoamericana a través del folklore", manteniendo a la música como propiciadora de esta integración.

La comisión acudió una vez más a la OEA que desde 1970 ya colaboraba con algunas actividades del festival. Se comprometió en ofrecer premios a los participantes destacados, cursar notas a los países miembros para que consideren el envío de delegaciones, facilitar la película "Cosquín Ciudad del Folklore" filmada por el Departamento de Asuntos Culturales y publicar un artículo sobre el Festival en la Revista Américas.[94] Cabe destacar que en ese momento la OEA tenía un presupuesto considerable para financiar y subsidiar eventos culturales.

Participaron de esta edición del Festival delegaciones de Brasil con el Quinteto Armonial, Paraguay con una delegación de 38 personas, Perú con el conjunto Perú Canta y Baila integrado por seis personas y Uruguay con una delegación de 25 personas entre quienes hubo un ballet folklórico. En un inicio se anunció a la prensa otras delegaciones como la de Bolivia, México y Venezuela que finalmente no participaron.

La Revista Folklore[95] critica la participación y el nivel de las delegaciones latinoamericanas. Considera que no hubo intención real de integración de las delegaciones y que la participación fue escasa.

En lo que concierne las delegaciones provinciales, una vez más inauguraron el Festival con un desfile por las calles de Cosquín desde el Río Cosquín hasta la Plaza San Martín. Estuvieron presentes las delegaciones de Catamarca, Córdoba, Chaco, Entre Ríos, Formosa, Jujuy, La Pampa, Misiones, Neuquén, Río Negro, Salta, Santa Cruz, Santa Fé, San Juan, Santiago del estero y Tucumán. El alojamiento de las delegaciones estuvo a cargo de la comisión.

---

[93] Diario Clarín 23 de enero de 1976, Revista La Nación 15 de febrero de 1976, Revista Folklore Nº 255 Febrero de 1976, Voz del Interior 20 de enero de 1976.

[94] Nota de Archivo de la Comisión Municipal de Folklore de Cosquín.

[95] Revista Folklore Nº255. Febrero de 1976.

V.5. Festival Cosquín de la Canción 1976

Mediante una conferencia de prensa en la Casa de la Provincia de Córdoba en Buenos Aires, se anuncia en noviembre a los principales medios de comunicación el lanzamiento de la 6º edición del Festival Cosquín de la Canción dedicada a la zamba. Recordamos que desde hace ya unos años se buscaba, en el marco del festival, declarar a la zamba como danza nacional. Compitieron doce zambas en las voces de Jorge Rojas, Patricio Márquez, Miguel Angel Morelli y Miguel Angel Toledo. Cada noche se presentaron dos o tres zambas de las cuáles se declaraba una ganadora. La noche final compitieron las canciones finalistas. Debían pasar por dos instancias de evaluación: en primer lugar el voto del jurado técnico compuesto por periodistas y representantes del Sindicato Argentino de Televisión filial Córdoba y en segundo lugar el voto del público medido por el "aplausómetro". Este dispositivo fue una novedad de esta edición del festival, muy cuestionada, que medía los decibeles del aplauso del público. Con la evolución del certamen, se empezó a llamarlo con cierta ironía "el soberano".

La tercera instancia del certamen consistía en la evaluación de las ventas de la canción durante los siguientes doce meses, declarando así la ganadora definitiva.

En esta edición del certamen fueron declaradas ganadoras por votación del jurado dos zambas: "Antigua Muchacha" de Hamlet Lima Quintana y Oscar Alem, cantada por Jorge Rojas. "Zamba para Olvidarte" de Julio Cesar Bisso y Daniel Toro, cantada por Miguel Angel Morelli fue declarada ganadora por votación el público.

Versión analizada: Jorge Rojas grabada en 1976.

Antigua Muchacha
Letra: Hamlet Lima Quintana
Música: Oscar Alem

Palomas de amor
trabajo en el sol
y el modo de las ovejas,
te hicieron vivir lo sueños
desde el campo a la cocina,
por donde tu amanecer
siempre igual,
se va, Bernardina

Te salgo a buscar,
te voy a nombrar
con pájaros y silencios.
Tu sangre caminadora
es la vida que se inclina
por donde tu anochecer,
cruz del sur,
se va Bernardina.

El uso se vuelve lana
y tu ternura es la manta.
El fuego encendió tus ojos,
la luna, la miel, la escarcha.
Caminas por esconder
tu pasión
de antigua muchacha

La fuente de paz,
tu fiel juventud
se fue por gastar tus modos.
Hoy vas caminando el campo
con la cruz que fue tu vida,
callando por encender,
como ayer,
tu voz, Bernardina.

Ayer fue la luz,
asombro en la flor,
la causa de tu trabajo.
La lana tejió tu suerte,
la vejez que te hace limpia,
callando por no tener,
hijo en vos,
te vas, Bernardina.

Oscar Alem es músico y compositor. Introdujo nuevos giros armónicos y melódicos al folklore, profundizando la complejidad musical, muchas veces con influencias del jazz y otros géneros. Fue músico de Mercedes Sosa, María Elena Walsh, Ariel Ramírez entre otros.

Hamlet Lima Quintana fue poeta y escribió la letra de muchas obras del folklore argentino de gran trascendencia. Fue uno de los precursores de una nueva poesía en las letras del folklore con una búsqueda estético-literaria. Hamlet Lima Quintana fue afiliado al Partido Comunista y formó parte del Movimiento del Nuevo Cancionero. Se fue exiliado a España a mediados de 1976 y su hija fue luego asesinada por el Gobierno Militar.

La zamba fue interpretada por Jorge Rojas, acompañado por un guitarrista. Jorge Rojas era cantante y compositor catamarqueño asiduo del Festival de Cosquín. Muy cercano a Ariel Ramírez, interpretó en una gira la "Misa Criolla" y también formó parte del grupo musical creado por Jaime Torres.

Esta zamba fue grabada inmediatamente después del festival por la compañía discográfica EMI y creemos que la versión grabada debe ser muy similar a la versión interpretada en el marco del festival.

Se trata de una zamba con forma tradicional de dos estrofas y estribillo que se repite una vez (AAB-AAB). La introducción e interludio son de cinco compases, algo

inhabitual para la zamba. Es llamativo que enuncia una idea musical típica en las introducciones de la zamba, pero cierra de modo anticipado con una aceleración rítmica. Algunos giros melódicos y armónicos son recurrentes en el compositor Oscar Alem como el arpegio que aparece en el tercer verso de cada estrofa con un cierre de frase sobre un acorde de Ier grado en segunda inversión. Hay recursos de la armonía modal, con cadencias de IV/I.

"Te salgo a nombrar, te voy a buscar". Esta zamba es un homenaje a una mujer de campo, que envejeció trabajando "del campo a la cocina". Posiblemente Bernardina se ocupaba de las ovejas y luego de las tareas domésticas. Retrata la vida solitaria de una mujer que envejeció sin poder engendrar hijos. Se entrevé el compromiso social de las letras de Hamlet Lima Quintana que casi a modo de denuncia rinde homenaje a la dura vida de una trabajadora del campo. Esta zamba formará parte de una suite llamada Pampa Verde. Entre los compositores considerados más "cultos" o "músicos de escuela" (Díaz 2009:48) era habitual en ese momento escribir obras que referencien formas de la música académica, buscando un espacio legítimo para el folklore musical.

> El ingreso al circuito de los músicos profesionales exigía competencia también en el manejo de las formas musicales más legitimadas. Esto fue percibido por los pioneros y puede observarse en un conjunto de detalles que muestran sus estrategias para posicionarse y adecuarse a los que consideraban musicalmente legítimo. (Díaz 2009:48)

Versión analizada: Intérprete Daniel Toro, grabada en 1971.

Zamba para Olvidarte
Letra: Julio Cesar Bisso
Música: Daniel Toro

No sé para qué volviste
Si yo empezaba a olvidar
No sé si ya lo sabrás…
Lloré cuando vos te fuiste.
No sé para qué volviste…
¡Qué mal me hace recordar!

La tarde se ha puesto triste
Y yo prefiero callar.
¿Para qué vamos a hablar
de cosas que ya no existen?
No sé para qué volviste…
Ya ves que es mejor no hablar

Que pena me da
Saber que al final,
De ese amor ya no queda nada.
Sólo una pobre canción
Da vueltas por mi guitarra,
Y hace rato que te extraña

Mi zamba para olvidar

Mi zamba vivió conmigo
Parte de mi soledad.
No sé si ya lo sabrás…
Mi vida se fue contigo.
Contigo, mi amor, contigo…
¡Qué mal me hace recordar!

Mis manos ya son de barro,
Tanto apretar el dolor.
Y ahra que me hace falta el sol
No sé qué venís buscando.
Llorando, mi amor, llorando
También olvidarme de vos.

Esta zamba es de Julio Cesar Bisso (nombre artístico Julio Fontana) y Daniel Toro. Ambos son reconocidos por el público más tradicional del folklore.

Julio Cesar Bisso es actor, cantante y escribió numerosas letras de canciones interpretadas por artistas muy reconocidos del folklore. Perteneció al mundo del espectáculo actuando como actor de doblaje en numerosas películas nacionales e internacionales y en novelas televisivas. Claramente, forma parte de otro medio que el que transita Hamlet Lima Quintana. No tiene una militancia política manifiesta, aunque en el 2010 es homenajeado por el bloque de Concejales de la Unión Civica Radical en el Honorable Consejo Deliberante de la localidad 9 de Julio.

Daniel Toro es un reconocido cantante y compositor salteño. Pertenece a lo más tradicional del folklore argentino y recibió el premio Consagración Cosquín en 1967.

Esta zamba guarda rasgos tradicionales con una introducción de ocho compases, una primera parte A que se repite con doce compáses y un estribillo o parte B de doce compáses. La parte A está compuesta por tres frases de cuatro compases (abc). Contrariamente a otras zambas analizadas en este trabajo, esta zamba presenta en sus estrofas y estribillo tres frases diferentes. El estribillo está también compuesto por tres frases de cuatro compáses. La última frase presenta características rítmicas particulares, reiterando la figura de corchea con punto.

En el plano armónico, es interesante la recurrencia del Vº grado menor que le da un aire modal a la zamba. De este mismo modo hay una reiteración del IV-I en el estribillo.

Es llamativo que la zamba haya sido interpretada por Miguel Angel Morelli cuando Daniel Toro, cantautor, estaba programado en esta edición del festival. Es probable que fuera una estrategia de difusión del artista Miguel Angel Morelli, relacionado al sello Phonogram.

La preferencia del jurado por la primera zamba se puede interpretar como una intención de legitimarse como jurado, ya que a pesar de la preferencia del público,

optan por una canción considerada perteneciente al repertorio considerado más "culto" de la música folklórica.

V.6. Otros premios y certámenes

Como todos los años desde 1972, el Pre-Cosquín se llevó adelante en el escenario Atahualpa Yupanqui una semana antes del festival. La postulación fue por correo postal. Los aspirantes debían enviar a las oficinas de la comisión una grabación en disco o cinta magnetofónica de dos canciones, las letras escritas de las canciones que interpretarían, un formulario con los datos del artistas y un breve currículum.

Entre los postulantes, hubo 222 participantes distribuidos de la siguiente manera: 122 solistas, 43 conjuntos, 23 instrumentistas, 10 recitadores, 22 dúos, 2 conjuntos instrumentales, 12 solistas de tango. Ese año se sumó al certamen el rubro tango, remitiéndose nuevamente al debate muy presente en el Ateneo de Folklore sobre la clasificación del tango como folklore urbano.

Por primera vez, además del voto del público, que según la revista folklore rondó entorno a los 3.000 espectadores, este año se incorporó un jurado técnico para evitar "el siempre vigente problema de las barritas o el favoritismo desmedido"[96]El jurado fue presidido por Eduardo Villanueva, la profesora de música Blanca Maglio de Zubiaurre, Coloma Col de Alegre y Germán Cazenave, creador del Pre-Cosquín y programador del Festival desde sus inicios. Esto da cuenta de su presencia en el festival y concuerda con el testimonio de Irina Cazenave que indica que el programador de ese año del festival Edgardo González era un allegado suyo. Los aspectos evaluados eran los siguientes: afinación, autoría del tema interpretado, presencia, acompañamiento instrumental y ritmo. Los premios consistían en una actuación en horario central del festival, alojamiento durante las nueve noches del festival y un contrato para actuar en el próximo festival. "Cosquín sigue presentando por lejos el imán más ansiado para cantores que andan rondando el país en busca de una plataforma de arranque."[97]

El Camín Cosquín era un premio del festival que se entregaba a las delegaciones ganadoras además de a personalidades destacadas en el festival. Se trataba de una estatuilla en bronce diseñada por el escultor Luis Perriori en 1965. No obstante, en la edición '76 se entregaron plaquetas en lugar de estatuillas presuntamente por falta de presupuesto.

Este año, la Revelación de Cosquín fue Miguel Ángel Morelli, intérprete de muchas de las canciones participantes del Festival Cosquín de la Canción. Era artista del sello discográfico Phonogram, cantante y compositor santafesino.

Fuera del escenario, Márbiz entregó el disco de oro de Microfón a Luis Landriscina, humorista del festival.

Se entregó el premio SADAIC al poeta Hamlet Lima Quintana, autor de letras de muchas canciones del repertorio folklórico. Pocos meses después, debería escaparse

---

[96] Revista Folklore Nº 255. Febrero de 1976.

[97] Revista Folklore Nº255. Febrero de 1976.

exiliado a España donde luego se enteraría sobre el secuestro y desaparición de su hija.

V.7. El periodismo en Cosquín

Todos los años, a través de la convocatoria de Julio Florentino, periodistas de los principales medios gráficos de la Argentina se reunían en Cosquín a cubrir el festival. El medio que realizaba la cobertura más escrupulosa, a través de dos o tres números, uno de los cuales casi exclusivamente dedicados al festival, era la Revista Folklore. En una entrevista realizada al Pocho González del Dúo Antar[98], nos comenta que esta revista representaba para los folkloristas lo que El Gráfico a los futbolistas. "Era la publicación más esperada por nosotros en esos años. Teníamos la oportunidad de ver a los artistas en su intimidad, a través de largas entrevistas y comentarios. Ver a Mercedes Sosa en el salón de su casa, a Jorge Cafrune retratado con su guitarra. Era algo único en esa época." Ese año, por primera vez, no se reservó un lugar específico a la prensa del festival.

Otra novedad de ese año fue la nota publicada en la Revista semanal de La Nación. Esto se debe a que se contrató a la periodista Alicia Dujovne Ortiz, periodista de La Nación, Clarín, Gente y Panorama, para encargarse de lo que denominaron la Oficina de Prensa de Buenos Aires. "Tal como se me ha explicado, mi tarea consistiría en difundir todas las gacetillas de prensa que se me enviarían, estableciendo la mayor cantidad posible de conexiones directas con las personas que manejan ese tipo de información."[99] "Por ejemplo, sugerir al suplemento cultural de Clarín que tomara el contenido social del festival; o a la revista La Nación, en la que trabajo, que hiciera una serie de reportajes a las principales figuras que actuarán; o a la "Opinión" que se ocupara de los aportes de las diferentes Embajadas etc."[100] Sus tareas específicas serían además la fotomultiplicación y distribución de las gacetillas, el contacto con las Embajadas de México, Ecuador y Venezuela. Podemos interpretar en este nuevo contacto la intención del festival de vincularse con los medios periodísticos a través de una figura del periodismo y de Buenos Aires.

A su vez, por primera vez cubrió el evento el Diario La Opinión.

> El espectáculo central del Festival de Cosquín 1976 es una ceremonia misteriosa. Lo es para un observador que asiste por primera vez, ya que no alcanza a comprender su liturgia, y porque está sometido a nuevos tiros paganos provenientes de la radio y la televisión. Los oficiantes e intermediarios son locutores y locutoras, y el sumo sacerdote encargado de exaltar la unción de los fieles es Julio Márbiz (Giordano 2010:110)

Este testimonio del corresponsal enviado por el Diario La Opinión manifiesta la importancia del ritual en el Festival de Cosquín. Hace alusión indirecta a la identificación del público con los ritos que propone el festival, 150.000 asistentes ese

---

[98] Entrevista telefónica a Pocho González realizada en diciembre de 2015.

[99] Carta de la Sra. Dujovne Ortiz a Eduardo Villanueva. Noviembre 1975. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore de Cosquín.

[100] Idem 98.

año según indica a la prensa la Comisión de Folklore[101], que los conocen y siguen. También entendemos el afán por ser partícipe de esta nueva y aceptada "liturgia", iniciando nuevos ritos y tradiciones. Hemos subrayado en numerosas oportunidades ritos nuevos que se instalan en el marco del festival en todas sus ediciones, algunos iniciados por el público como el homenaje a Hernán Figueroa Reyes a través de una procesión al río. Contrariamente a los ritos patrios o eclesiásticos, muchas veces evocados e incorporados en el marco del festival, los ritos propios del festival son participativos en su creación.

El Festival ese año se difundió por Cadena Latinoamericana, compuesta por más de sesenta radios. Encargada de la difusión y distribución fue Radio El Mundo, cuyo director era Julio Márbiz. Canal 11 fue el encargado de realizar la transmisión televisiva que se hacía por diferido.

Se organizó también ese año el ya habitual partido de fútbol entre "artistas" y "periodistas" en el Club de Tiro de Cosquín. El dinero recaudado fue destinado a la Escuela de la Banda de Policía de Cosquín ($1.500.000). Por la nómina de participantes, podemos inferir los algunos medios de comunicación presentes en Cosquín aquel año Clarín, LT9 de Santa Fé, CW35 de Radio Paysana de Uruguay, Radio Nacional de Buenos Aires, Radio Panamericana de Uruguay y Revista Folklore.

V.8. Cosquín cultural

Los cursos del Ateneo de Folklore estuvieron patrocinados por el Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba. Participaron de los seminarios organizados ese año entre noventa y cien docentes de escuelas primarias y secundarias que obtuvieron puntaje por asistencia.

Los cursos se titularon "Teoría del Folklore", "Prehistoria de la Áreas Folklóricas" "Medicina Popular", "Organización Sindical en la Artesanía", "Comercialización de la Artesanía", "Imaginería Guarany" e "Imaginería Correntina". Cesar Perdiguero, libretista del festival, dictó una conferencia titulada "Recuperación del Patrimonio Nacional". "Hay que controlar la influencia extranjera en las zonas limítrofes del país" y "Hay que recuperar al ser nacional para poder recuperar el país"[102] fueron algunas de sus declaraciones en el marco de la charla. El año siguiente se inauguraría el primer curso para maestros de frontera en el marco del Ateneo cuyo principal objetivo sería "la recuperación del ser nacional", lema que recorrería todo el período del festival en dictadura.

Hubo a su vez una mesa redonda organizada por el presidente del Ateneo de Folklore, Santos Sarmiento, sobre filosofía del folklore y penetración ideológica por área de frontera. Como veremos más adelante, el tema de las fronteras y la amenaza que representaban para el país fue adoptado por el gobierno militar en diferentes campañas y programas.

---

101 Revista La Nación, 15 de febrero de 1975.

102 Diario La Voz del Interior. 29 de enero de 1976.

"Las clases están ilustradas por conjuntos de danza y conjuntos instrumentales elegidos entre los más representativos por la autenticidad y pureza en su estilo".[103]

En consonancia con la inquietud por enmarcar lo auténtico y lo híbrido en el marco del folklore, el jurado de la Feria de Artesanías evaluó realizando una clasificación en dos categorías: artesanía pura y de proyección artesanal. Estas categorías estaban determinadas por las técnicas que utilizaban los artesanos para la elaboración del producto. La feria estuvo compuesta por un total de 41 stands, inaugurando las nuevas estructuras tabulares adquiridas ese año por la comisión.

V.9. Presencia del Gobierno Provincial

El 26 de enero, el Ministro de Bienestar Social de la Provincia Cataldo Cuatrochi festejó su cumpleaños en la parrilla del Festival de Cosquín. Hubo un conflicto con los miembros de la comisión por la cantidad de personas que deseaban ingresar a pedido del ministro. Se generó una disputa con gritos. Fuera del local, había un grupo de personas cantando la "Marcha Peronista". Un acompañante del ministro, cerrando los puños empezó a gritar a los miembros de la comisión "¡Oligarcas, oligarcas!" Cabe recordar que en 1973, cuando a nivel nacional ganaba el peronismo por elecciones libres, en Cosquín se instaló un gobierno radical con el Intendente Reyes Contreras.

> Lo que nos sugieren estos hechos es que cualquier sector del oficialismo de turno pretende erigirse en propietario del Festival. Quizá sea porque Cosquín suele recurrir a la ayuda de la Provincia o porque la agencia oficial nacional de noticias ha desarrollado una vasta publicidad, pero lo cierto es que la fiesta atrae demasiados patrones que la quieren poseer, dirigir y utilizar.[104]

El periodista sugiere cautela en la búsqueda de apoyo oficial ya que atenta contra "sus derechos y autonomía"[105].

Esa noche, en el marco de la programación principal Los Cantores del Tiempo Nuevo dedicaron su presentación al Ministro de Bienestar Social de la Provincia, por lo que el público respondió con silbidos. Según manifiesta La Voz del Interior, el grupo logró revertirlos en aplausos por la calidad artística que demostraron. Las expresiones confrontativas del periodista, del público y de la comisión de Cosquín demuestran que la política se encontraba muy presente en el marco del festival y había una relativa libertad de expresión en cuanto a las diferencias ideológicas.

---

103 Diario La Voz del Interior. 26 de enero de 1976.

104 Diario La Voz del Interior. 27 de enero de 1976.

105 Diario La Voz del Interior. 27 de enero de 1976.

V.10. Balance económico del Festival '76

El total de ingresos de esta edición del festival fue de $10.278.081 clasificado en tres rubros: venta de abonos y plateas, publicidad y concesiones, ingresos no clasificados. Es posible ver que la mayoría de los ingresos provienen de la venta de abonos y plateas. Las concesiones incluían: bebidas (mayor porcentaje de ingresos), café y helados, pororó, venta de muñecos, almanaques, globos, milanesas, vinchas y fogones. Dentro de los ingresos no clasificados, la mayor proporción de ingresos proviene del cobro de porcentaje de ventas a los artesanos.

Los gastos totales de esta edición del festival fueron de $7.880.451 que restando algunas utilidades extraordinarias, dio un balance positivo de $2.277.079.

Los gastos más significativos fueron los de programación y relaciones públicas. Entre los gastos de programación se encuentran la contratación de artistas, sonido, escenografía etc. Los gastos más significativos del Departamento de Relaciones públicas fueron el de hospedaje y alojamiento, gastos que contribuyeron a la economía de la Ciudad de Cosquín. La comisión se encargaba de los gastos de hospedaje de los jurados, artistas, delegaciones provinciales, periodistas, artesanos, expositores del Ateneo Folklórico e invitados especiales. Otros gastos significativos fueron los de administración y gerencia y recaudaciones. La mayor parte de los gastos de administración fueron de papelería y gastos telefónicos. En el caso de recaudaciones, la mayor proporción de los gastos fue destinada a aportes a los derechos de autor.

El presupuesto destinado a actividades paralelas del departamento de cultura de la comisión, como la Feria Artesanal o el Ateneo Folklórico, es mínimo en relación a otros rubros del festival. Por otro lado, es importante destacar que contrariamente a años anteriores, en esta edición no hubo subsidios estatales declarados.

VI. Cosquín '77

VI.1. Se resuelve el conflicto con la Municipalidad

A pesar de la falta de apoyo estatal, el 16º Festival de Cosquín finaliza con un balance económico positivo para la comisión y para los comerciantes de la zona. A partir de la Ordenanza Nº122, hubo una intención de enmarcar y limitar a la comisión, pero la puja con la Municipalidad continúa. Sin consultar a la comisión, la Municipalidad organizó el "Festival de Música Contemporánea". Este festival buscaba ampliar la oferta cultural de Cosquín hacia el rock.

En respuesta a esta iniciativa, la comisión de Cosquín escribe al Intendente Reyes Contreras

> Esta Comisión no autoriza la realización del citado Festival por considerar que no puede desvirtuarse el significado que en el orden nacional e internacional tiene el Escenario Atahualpa Yupanqui, consagrado para exaltar los valores de nuestra música tradicional y autóctona.[106]

Es interesante subrayar que, a pesar de la Ordenanza Nº122, la comisión se considera en potestad de desautorizar la Municipalidad al uso de las instalaciones del festival. La nota continúa afirmando que la comisión "se ha considerado lesionada en lo que a su autonomía se refiere"[107] remitiéndose una vez más a la búsqueda de autonomía política por parte de la comisión. El festival de "música contemporánea" se realizó de todas formas el 21 de febrero en la Plaza Próspero Molina.

A su vez, este reclamo manifiesta la puja que existía en ese entonces entre el rock, que ya se instalaba como el género de mayores ventas en el mercado discográfico, y el folklore. En el discurso de la Municipalidad, la música contemporánea -es decir la música actual- era el rock y no el folklore y el tango. En los medios gráficos, en especial la Revista Folklore, se manifiesta en reiteradas ocasiones el ocaso de las nuevas composiciones y figuras en la música folklórica[108].

Unos días después, luego de la realización del citado festival, la comisión renuncia íntegramente a sus cargos.

> Esta Comisión estima que no puede aceptar, como hasta el presente, seguir siendo utilizada por esa Municipalidad únicamente para cargar con las responsabilidades y tareas, y por otra parte ser ignorada cuando se la debería consultar sobre aspectos que también guardan estrecha relación con su competencia.[109]

---

[106] Nota al Intendente José Reyes Contreras. 20 de febrero de 1976. Archivo de la Comisión Municipal de Folkore

[107] Nota al Intendente José Reyes Contreras. 20 de febrero de 1976. Archivo de la Comisión Municipal de Folkore.

[108] Entrevista a Felix Luna, Revista Folklore No. 242 , artículo sobre el Pre-Cosquín Revista Foklore No. 255 Febrero de 1975.

[109] Nota al Intendente José Reyes Contreras. 25 de febrero de 1976. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

Esta culminación de tensión entre Municipalidad y comisión no tuvo el desenlace esperado, ya que poco tiempo después el Intendente de Cosquín fue destituido, al igual que todas las autoridades a nivel provincial y nacional, por el Golpe Militar del 26 de marzo de 1976 que instaló al Ejército, Armada y Fuerza Aérea en el poder.

Cosquín estuvo sin intendente hasta julio de ese mismo año en que nombraron a Agustín Marcuzzi, quien asume también el rol de Presidente de la Comisión de Folklore. Marcuzzi es hijo y nieto de intendentes de Cosquín, pertenece a una familia tradicional de la zona, siendo su abuelo uno de los fundadores de la ciudad, y permaneció en su cargo hasta la restitución de la democracia en 1983. A pesar de poder interpretarse como una ruptura instalada por la dictadura militar, la incorporación de Agustín Marcuzzi a la Comisión Municipal de Folklore, como así también a la intendencia de Cosquín, no presentó ninguna resistencia por parte de los organizadores o la población en general. Marcuzzi era alguien respetado por la comunidad coscoína, un personaje destacado y reconocido en la zona. Muy probablemente el nombramiento de Marcuzzi generó un alivio a la comisión, ya que la relación entre comisión y Municipalidad se encontraba en un punto de conflicto irreversible. El recurso de un referente civil de la comunidad para ocupar cargos locales fue probablemente una estrategia política de parte del gobierno militar que no se limitó únicamente a la Ciudad de Cosquín.

VI.2. La Comisión Municipal de Folklore del 17º Festival

A mediados de 1976 se presenta en los domicilios de los hermanos Nogués, sonidistas del festival, y de Reynaldo Wisner, presidente de la comisión, la Policía Provincial de Córdoba, que los lleva a la Unidad Penitenciaria Nº 1 de Córdoba. Allí los tienen detenidos hasta diciembre de ese mismo año. A Germán Cazenave, programador del festival, lo lleva la policía local al cuartel de Cosquín, y lo libera al día siguiente.

Esta situación generó dudas en la comisión acerca de la realización del siguiente festival. Había dos posiciones marcadas: la primera planteaba que a modo de protesta y apoyo a los organizadores apresados, había que anular la 17º edición del festival. La segunda posición argumentaba que debían continuar con la organización del festival para dar cuenta de que no había ninguna intención "subversiva" en la comisión, y de ese modo desestimar las sospechas sobre sus miembros[110]. Se opta finalmente por la segunda posición, y se comienza a organizar el 17º Festival de Folklore con la ausencia de Reynaldo Wisner.

Nuevamente, se conforma paralelamente a la Comisión Municipal una Comisión Provincial. Su presidente es el Capitán de Navío Justiniano Martínez Achaval. Esto demuestra una notoria continuidad en la estrategia de intervención al festival por parte de Gobierno Provincial, ya que esta práctica se instala en 1975.

Como había sido desde 1974, la comisión se encuentra presidida por el Intendente de Cosquín, Agustín Marcuzzi, quien había participado en la organización del Ateneo de Folklore de 1976. Identificamos aquí una manifestación de la buena relación con los miembros de la comisión, ya que el Ateneo era el espacio que mantenía la mayor autonomía en relación a la Municipalidad y probablemente lo hayan integrado al

[110] Entrevista realizada a Irina Cazenave en la Confitería Munich, julio de 2015.

evento por motivación propia de sus miembros. Permanecen algunos nombres como Rolando Acosta, que tenía un cargo en la policía local, y paradójicamente ambos hijos habían sido secuestrados en el mismo procedimiento policial que llevó presos a Wisner y a los hermanos Nogués. A pesar de la renuncia presentada en febrero de 1976, Eduardo J. Villanueva continúa en la comisión. Otro nombre que permanece es el de Néstor Ameri. Alcides Santos Sarmiento continúa presidiendo el Ateneo, siendo éste uno de los últimos años en que interviene en la organización del festival.

Debido a su encarcelamiento, Wisner no está formalmente presente en la nómina de la comisión en esta edición, aunque sí lo está en el marco del festival ya que, al igual que los hermanos Nogués, fue liberado el 25 de diciembre de 1976. El sonido del festival queda a cargo de la misma empresa local de sonido de la que se encarga el hijo de Adalberto Nogués, Luis Ariel Nogués.

VI.3. Programación

La apertura del 17º Festival estuvo, como siempre, a cargo de Julio Márbiz proclamando el grito "Aquí Cosquín", siguen los fuegos artificiales y el sonar de las campanas. El Padre Héctor María Monguillot, representante de la religión y personaje característico del festival, había ya dejado los hábitos en 1976 y no estuvo presente en esta edición del festival.

Siguiendo la presentación de Márbiz, el tradicional apagón de luces del escenario para la contemplación de los fuegos artificiales fue sustituido por un sorpresivo apagón general de la Ciudad de Cosquín, que generó nerviosismo en el público. Las luces fueron luego restituidas a través de un generador. Hay testimonios que vinculan este corte a algún tipo de manifestación de protesta de parte de los sindicatos[111]. No hay mención de las causas del apagón en ninguno de los medios consultados.

El Gobernador de Córdoba, General Carlos Bernardo Chasseing, y el Intendente de Cosquín, Agustin Marcuzzi, estuvieron presentes en la apertura del festival compartiendo un palco especial. En esta edición se dispuso no dar discursos. Estaban sobre el escenario la Banda Guarnición del Ejército, Los Cantores de Quilla Huasi y el ballet de Salta. Se interpretó primero el Himno Nacional Argentino, seguido por Aurora y la Marcha a San Lorenzo coreografiadas por el Ballet Salta. Luego se interpretó el Himno a Cosquín dirigido por Walter Belloso. Nunca antes había habido tantas canciones patrias interpretadas en el marco de la apertura del festival. Ya habíamos identificado en ocasiones la interpretación del Himno Nacional Argentino, aunque nunca ocupó un espacio de ritual propio del Festival, como sí lo hicieron el grito de apertura, el himno a Cosquín, los fuegos artificiales y las campanadas de la iglesia. La Marcha a San Lorenzo solía ser interpretada por los Cantores de Quilla Huasi como parte de su repertorio, nunca antes se la había interpretado en el ritual de apertura. Estuvo también sobre el escenario el Regimiento Granaderos a Caballo, replicando la experiencia del Escuadrón Dragones de la Muerte de la última edición.

En esta programación se hacen manifiestas las ya reiteradas polémicas del festival: folklore tradicional versus el llamado "folklore melódico" y el rol que cumplía el mercado discográfico y de espectáculos en la inserción de los nuevos y cuestionados

[111] Entrevista a Luis Nogués, Euardo Mastel. Cosquín, Julio de 2015.

intérpretes. La segunda noche, con la apertura a cargo del Trío San Javier, se pone en evidencia la resistencia de parte de cierto público y periodistas hacia el nuevo folklore calificado de comercial. En la Voz del Interior y la Revista Folklore[112] se critica abiertamente el repertorio y la estética elegidos por el trío, que pone en escena a un "ballet" (entre bastardillas en el artículo) con ropa de calle. El periodista lo relaciona con la estética del espectáculo impuesta por programas de televisión como el Club del Clan y artistas como Palito Ortega.

En contraposición a esto, se elogia fuertemente a Jaime Torres, charanguista jujeño con claros rasgos indígenas asociado a los pueblos originarios. "Toda la verdad de un folklore que seguirá vivo mientras no terminen de matar a los intérpretes que lo deforman y lo lucran"[113] dice el periodista de la Voz del Interior sobre la presentación de Jaime Torres. Claramente, en este caso, el asesinato de artistas no tiene relación con la política represiva del momento, sino con el lugar de las empresas en el folklore.

> Jaime Torres con tres acordes de sus vernáculos hizo innecesaria cualquier explicación para una música que se define por sí sola y que plantea en el primero de sus sones imágenes de pueblo y de razas, acentos inconfundibles que reconocen una sola propiedad un alma única.
>
> Allí se corporizaba la música, es decir, en la síntesis de todas las formas, la esencia de una cultura, el alma de muchos pueblos, la historia de un ámbito y una raza, los persistentes efluvios de un pasado remoto y oscuro que a pesar de la secularidad, subsiste vivo y latente en las proyecciones que sigue generando su raíz folklórica. Bien se dice que la música cuando está apoyada en su autenticidad, no necesita explicaciones.[114]

Se hace manifiesta en este testimonio la puja entre el folklore tradicional, verdadero e impoluto, y el folklore comercial contaminado por las industrias de Buenos Aires. Explica Chamosa (2012) que esta búsqueda de identidad, impuesta a través del folklore por las elites provinciales que necesitaban de la tradición y el nacionalismo para hacer frente a las amenazas comerciales generadas por políticas de gobierno, es la que constituye al folklore criollo como movimiento y expresión popular. A su vez, esta tradición rural del interior confería legitimidad a sus intérpretes.

La música de Jaime Torres no es exclusivamente de pueblos originarios, sino con claras influencias criollas, siendo los únicos ritmos del repertorio folklórico con raíces indígenas la baguala y el huayno. Su estética, su vestimenta, sus rasgos y la imagen que busca proyectar, apelan a la imagen de los pueblos indígenas aceptada y promovida en aquel momento. En este sentido, el folklore inventa tradiciones, en términos de Hobsbawm y Ranger (1983), para conseguir legitimar sus prácticas.

> La disputa por la definición de la autenticidad, entonces, resulta constitutiva del propio campo del folklore, dada la ambigüedad estructural del lugar (es decir de la identidad social) del cantor profesional: no se trata del indio que toma la palabra, ni del arriero, ni del peón rural que canta. Se trata de un músico profesional que asume una identidad social y desde allí se apropia de

---

112 Voz del Interior 24 de enero de 1977.

113 Voz del Interior 25 de enero de 1977.

114 La Voz del Interior 25 de enero de 1977.

> una u otra manera de las "tradiciones provincianas", y las convierte en una propuesta estética a partir de la cual se construirá una posición en un mercado específico. (Díaz 2009:54)

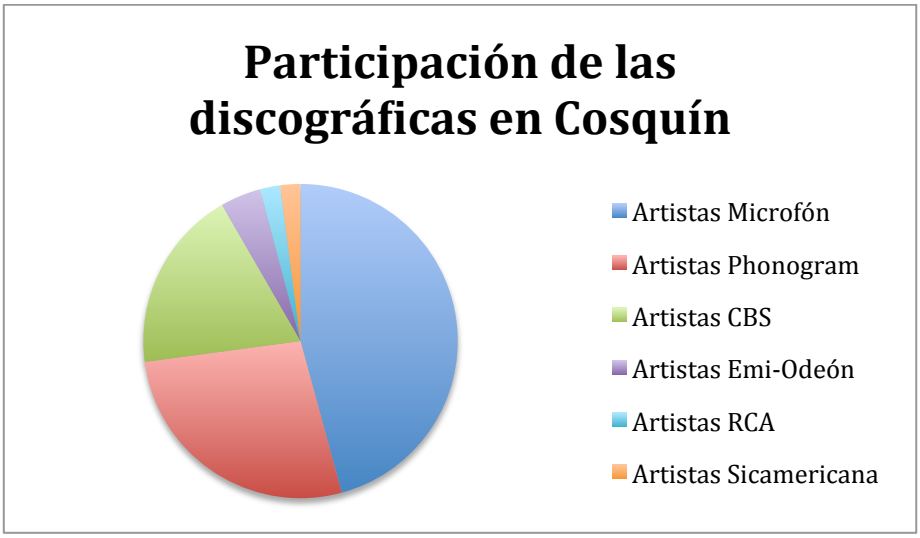
La prensa coincide en criticar a las discográficas y su presencia en el festival. La Revista Folklore cita a la Revista Careao:

> "denunció que los intereses de las compañías discográficas unidos a los de las empresas de contratación masiva de artistas e influyentes animadores (…) generaron el festival de las trenzas, las "revelaciones" y "consagraciones" digitadas y un Festival de la Canción donde los resultados se saben de antemano.[115]

> "Hay en los últimos años una maratón de canto híbrido, sin definición argentina, alentada desde los sellos grabadores (…) Y sin definición nacional no hay folklore (que expresa la tradición local). No caer tampoco en la ola de los nostálgico, propone Jaime Torres. Crear un nuevo género musical llamado "melódico argentino" sugiere Cafrune. No sé, tal vez sea necesario una buena inyección de tierra a tanto autor, a tanto cantautor…"[116]

Ante las criticas, en el marco de la entrega del disco de oro a artistas de la compañía Microfón, Julio Márbiz replica que se trata de "cantantes populares a los que ni Microfón ni nadie pretendía llamar folklóricos. No obstante –sostuvo Márbiz- es preferible canalizar a través de artistas argentinos un género moderno que de otra manera vendría de afuera, sobre todo cuando en muchos casos este género reconoce una raíz folklórica."[117]

La Revista Folklore[118] desglosó el porcentaje de actuaciones en relación a las discográficas:



[115] Revista Folklore Nº 267. Marzo de 1977.
[116] José Augusto Moreno en Revista Folklore Nº 267. Marzo de 1977.
[117] La Voz del Interior. 29 de enero de 1977.
[118] Revista Folklore Nº 266. Febrero de 1977.

Este cuadro da cuenta de la gran participación de artistas de la compañía Microfón, donde Márbiz era director ejecutivo, que representa casi el 50%. Por otro lado podemos ver que la mayor parte del mercado discográfico del folklore estaba repartido entre tres compañías: Microfón, Phonogram y CBS. La Revista Folklore desglosa luego la participación de las discográficas por día, remarcando que la presencia de Microfón es mayor los fines de semana, momentos de mayor afluencia de público, superando el 60%.

Otra polémica que se hace manifiesta en la programación de esta edición del festival, y que tiene una fuerte relación con la puja entre tradición, asociada a lo rural, y contaminación del folklore, asociada a Buenos Aires, es la puja entre tango y folklore. Hay, por parte del Ateneo de Folklore y sus expositores un afán por clasificar al tango como folklore ciudadano, manifiesta en conferencias y declaraciones de ediciones previas. La cuarta noche del festival estuvo dedicada al tango con la presencia del Sexteto de tango que interpretaron "Tierra querida", "Dónde estás corazón", "A media luz" y "El choclo". Al presentarlos, Julio Márbiz cita a Carlos Vega, afirmando que luego de una exhaustiva investigación, concluyó que el tango no forma parte de las manifestaciones folklóricas. De este modo, a través de Márbiz y apelando a un referente de los estudios del folklore, queda resuelta la polémica sobre la asociación del tango al folklore.

Por último, cabe destacar otra vertiente del repertorio folklórico no tradicional pero aceptada por el público y los periodistas por su caracterización de "folklore culto". Además, la procedencia de sus artistas, principalmente Eduardo Falú de la Provincia de Salta, le otorga legitimidad a la intervención sobre el folklore más tradicional. En la Voz del Interior, dice un periodista sobre Eduardo Falú:

> Un músico grande y a la vez humilde, cuyo ejemplo deberían imitar nuestros jóvenes artistas y que una vez, reflexionando sobre el profesionalismo irresponsable definió perfectamente a algunos injustificados "renombres" que se imponen a la fuerza de promoción y explicó la medianía de tales intérpretes, sosteniendo que "Muchos son los que primero quieren ganar dinero, antes que aprender a tocar o a cantar".[119]

Explica Chamosa:

> Aunque muchos de ellos, como es el caso de Eduardo Falú, los Hermanos Ábalos, y el mismo Chazarreta, provenían de sectores medios, su contacto con el ambiente rural les confería un presupuesto de autenticidad que el músico de Buenos Aires devenido folclorista no podía nunca acreditar. Con sus comentarios ilustrativos, sobre leyendas y costumbres, la cadencia y acento de su habla y su vocabulario castizo, los músicos del interior se constituían como nexo entre el público porteño y los mundos míticos del monte santiagueño y valles subandinos. (Chamosa 2012:107)

Continúan las ausencias de algunos de los folkloristas de izquierda en el festival, tomando a Mercedes Sosa, Horacio Guarany, Atahualpa Yupanqui y Jorge Cafrune como sus principales exponentes. No obstante, Mercedes Sosa estuvo presente en el

[119] La Voz del Interior. 28 de enero de 1977.

público y detrás de escena, presenciando algunas noches del festival y acompañando a Ángela Irene, una artista que ella apoyaba abiertamente.

Aquel año no estuvieron presentes las clásicas peñas de Cosquín. Miguel Angel Gutierrez compositor de la canción ganadora del Festival Cosquín de la Canción de 1977 escribe en la Revista Folklore:

> Un largo camino de ausencias me fue desvelando el sueño… o tal vez me fue metiendo en él: "La Europea," allá donde el misterio de Cosquín se metía hace diez años en las mesas del Turco Cafrune, de Jorge Rojas, de Igarzábal, dormía un profundo sueño de guitarras. La Peña de Chito, la de los poetas, que el gordo Matalía sustentaba con la rima de América, habían también silenciado sus gritos.[120]

VI.4. Festival Cosquín de la Canción 1977

El Festival de la canción es un concurso que consiste en la presentación de canciones compuestas por artistas popularmente conocidos, algunas propuestas por las compañías discográficas, otras por el mismo festival. La canción debe pasar por tres etapas antes de ser seleccionada. La primera etapa es el voto del público. Hasta 1976 el voto era por escrito con un papel que se repartía junto con la entrada. Por primera vez en 1976 se realizó a través de un "aplausómetro", un medidor de decibeles para identificar la canción más aplaudida técnica que se mantuvo en esta edición del festival. Cabe destacar que se trata de una primera instancia del concurso, que luego sería validada por el jurado.

Para la edición 1977 se presentaron más de 30 canciones, tres de las cuales resultaron seleccionadas para la final: Cruz de Quebracho, de Francisco Barra y Miguel Ángel Gutierrez; Es blanca la madre mía de Paglia y Castillo; y "Bombo de palo viejo" de Paeta y Di Fulvio. La canción ganadora resultó seleccionada por el público y fue Cruz de Quebracho interpretada por Ángela Irene, marcando "12 puntos" en el aplausómetro.

Relata Ángela Irene que como fue una noche de lluvia, se abrieron las puertas al público en general para ampliar el número de "votantes". Según comenta ella, se decía que el Festival de la Canción tenía cierto favoritismo por artistas del sello Microfón, que llevaba adelante el presentador del festival Julio Márbiz. El hecho que Cruz de Quebracho resultara ganadora fue algo novedoso.

Versión analizada : Ángela Irene grabada en 1977.

Cruz de quebracho
Letra: Francisco Berra
Música: Miguel Angel Gutierrez

Gaspar tenía la vida
Grabada a fuego en las manos

[120] Revista Folklore N°267. Febrero de 1977.

Dos cicatrices de tiempo
Sobre su pecho cansado

Los que lo vieron morirse
Dicen que se fue apagando
Con una estrella en los ojos
Y una sonrisa en los labios

Cuentan telares de historia
Los que estában a su lado
Que cuando se iba muriendo
Miró orgulloso sus manos
Y las cruzó sobre el pecho
Como una cruz de quebracho

Gaspar se metió en la muerte
Como en un río despacio
Y se tapó el corazón
Con dos mortajas de barro

Gaspar se rindió una tarde
Lo tumbó una parva de años
Y así como fue en la vida
Se hizo silencio en el campo

La canción enviada originalmente por el sello Phillips, asociado a Phonogram, sello en el que también grababan Mercedes Sosa, Ariel Rámirez y Eduardo Falú, no fue Cruz de Quebracho, sino "Paisaje coplero" de Roberto Margarido y Raúl Mercado. La canción fue aceptada, pero luego rechazada cuatro días antes del festival por presunta prohibición de los autores. Los mismos organizadores del festival propusieron "Cruz de quebracho", canción que habría quedado de lado por ser considerada una canción testimonial, aunque luego aceptada ya que no encontraron grandes objeciones a la letra. Podemos entrever aquí algunas manifestaciones de la forma en que se procedía con la censura en el marco del festival. Ángela Irene aprendió entonces esa zamba y la interpretó en el Festival de la Canción.[121]

Refiriéndose al afianzamiento del folklore criollo, Chamosa explica que

> Todos los involucrados en el movimiento folclórico, desde periodistas, escritores, productores artísticos, investigadores académicos y funcionarios de gobierno coincidían en idealizar a los habitantes pobres de las campañas de origen criollo como el arquetipo de la argentinidad. (Chamosa 2012:19)

Esta canción condice con este ideal, situándose de este modo del lado del folklore tradicional, en contraposición a un folklore de "izquierda" con contenido político y social. Podríamos explicar de este modo su inclusión y éxito en el concurso de esos años.

[121] Entrevista realizada a Ángela Irene. Martínez, Pcia. de Buenos Aires septiembre de 2014.

Miguel Ángel Gutierrez, compositor de Cruz de Quebracho, fue periodista, escritor y músico. En 1977 era libretista y coordinador del Festival de Doma y Folklore de Jesús María. Durante muchos años, fue locutor de Radio Nacional Folklórica con el programa *La Posada*. Francisco Pancho Berra fue poeta y libretista del Festival de Cosquín. Escribió letras para muchas canciones de la época. Escribía principalmente sobre personajes de la Pampa del Pocho, en la provincia de Córdoba. Gaspar fue uno de los habitantes de la Pampa del Pocho, "de esos trabajadores temporarios, que hacían changas por ahí", relata Ángela Irene.

Como toda canción del concurso, Cruz de Quebracho era una zamba inédita. Su primera grabación se hizo inmediatamente después del Festival por el sello Philips en un simple llamado Cruz de Quebracho.

Se trata de una zamba de forma tradicional. Su forma es binaria A-B, con una introducción e intermedio de ocho compáses, dos estrofas de doce compases (cuatro compases de antecedente, cuatro de consecuente que se repite a-b-b). El estribillo tiene doce compases. Como es habitual en la forma de la zamba, esto se repite una vez.

Las armonías y giros melódicos de esta zamba son también tradicionales, moviéndose sobre una estructura armónica de I-IV-V-I, con algunas incursiones en dominantes secundarias y sustitutos provenientes de la armonía del jazz que le dan cierto aire vanguardista. La introducción e intermedio presentan una secuencia armónica.

El Diario La Opinión considera que esta zamba es "respetuosa de ritmos e intenciones, que no cae en falsos tipismos ni en exageraciones de dudoso gusto"[122]. Esto da cuenta de la postura tradicionalista de algunos periodistas y su interés en incursionar sobre aspectos estéticos y formales del género.

Las guitarras de la grabación que hemos analizado tienen una clara influencia cuyana en cuanto a su técnica e interpretación. No obstante, es probable que el guitarrista que acompañó en el Festival de Cosquín no fuera el mismo que quien arregló la zamba para la grabación.

La poesía es un relato en tercera persona, de la muerte de un personaje típico de la zona. Un trabajador cuyas manos son testimonio del esfuerzo físico que implicó el trabajo. Se trata de una muerte tranquila y silenciosa, acompañada, que refleja también una vida tranquila y silenciosa. Quien relata no estuvo presente en esa muerte, sino que toma el testimonio de quienes lo estuvieron. Gaspar nos da una idea de alguien cuya existencia no fue significativa, siendo símbolo de muchos personajes que debían vivir en esos lugares. A pesar de reflejar la historia de un personaje victimizado por la explotación, refleja los valores promovidos por el folklore tradicional, el sometimiento y la dignidad del trabajador. A su vez, el relato en tercera persona no le otorga voz propia. "Estos criollos rurales del interior, sobre los que se predicaban tantas virtudes y proezas diferentes, se les dejaba poco espacio para ser sujetos de su propio destino." (Chamosa 2012:19)

[122] Diario La Opinión por Revista Folklore. Febrero de 1977 Nº 266.

Es interesante tomar en cuenta algunos símbolos:
Las manos, como símbolo de herramienta de trabajo y testimonio de una vida. Hay cierta violencia en la imagen de una vida "grabada a fuego en las manos". "Las cicatrices de tiempo sobre su pecho cansado" da cuenta de una vida sufrida, que deja cicatrices y cansancio.

El hombre muere sin embargo con una sonrisa y una estrella en los ojos, en una muerte silenciosa y pacífica, que se apaga. No obstante, la idea de silencio podría tener algunas implicancias políticas en esa época ya que puede representar algo que no se dice o se cuenta. Silencio significa a la vez paz y ocultamiento.

La violencia de la primera imagen, se transforma en una fuente de satisfacción para Gaspar, quien como último gesto antes de la muerte, mira orgulloso sus manos. Ya no nos deja con la idea de violencia, sino con un gesto pacífico de contentamiento. Con cicatrices en el pecho y los brazos cruzados, Gaspar muere "como una cruz de quebracho". Al morir se vuelve quebracho, madera que se destaca por su dureza proveniente de la región del Chaco, la cruz siendo símbolo de opresión, pero a su vez un símbolo religioso de sometimiento. Su corazón cubierto de barro se transforma en río. Como hombre que trabajó en la tierra, vuelve silenciosamente a la tierra.

Es llamativo, no obstante, que se tome el quebracho como símbolo, dado que no es un árbol típico de la región. Lo más evidente sería asociar a un personaje típico de la zona a una madera típica de la zona, no hay quebracho en Córdoba, sino más bien maderas blandas y monte. Dejamos entonces la canción abierta a una segunda interpretación del símbolo del quebracho: en 1974, tres años antes del festival, se estrenó la película Quebracho de Ricardo Wullicher, que denuncia la explotación de los hacheros del quebracho por empresarios ingleses en 1910. Son cómplices de esta explotación las fuerzas armadas y la policía. La cruz de quebracho podría simbolizar una explotación y opresión sometida por las fuerzas oficiales.

No podemos tener certeza de la interpretación puede haber generado esta zamba en el contexto del Festival de Cosquín de 1977. Podemos inferir que se trata de una zamba tradicional, pero con giros algo más complejos que lo más tradicional del folklore. Su letra es imagen de la música, sin tratarse de una letra revolucionaria, manifiesta algunas posibles tensiones que la podrían haber hecho blanco de censura. La canción no solo resultó aceptada sino también ganadora del Festival de la Canción.

VI.5. Ateneo de folklore: Curso para maestros de frontera

Con el objetivo de mejorar su imagen pública y desviar la atención de las acusaciones de violación de los derechos humanos, la última dictadura militar promovió una serie de políticas culturales y educativas relacionadas con el tema "frontera", abordada desde un punto de vista geopolítico. Se consideraba a la frontera como un lugar en riesgo ante los países fronterizos expansionistas. A su vez, en el discurso militar, se trataba de zonas olvidadas y postergadas que debían ser prontamente rescatadas. (Rodriguez 2010) Esta temática en el marco del Ateneo puede ser interpretada como una intervención ideológica del Gobierno Nacional a través del Fondo Nacional de las Artes.

Las fronteras no es un tema independiente del abordado anteriormente sobre los pueblos originarios, sino que se complementa, ya que las comunidades "indígenas" se sitúan principalmente en zonas fronterizas de la Argentina y cuestionan la idea de Nación y Patria promulgada por el gobierno militar. Los Mapuches comparten territorio con Chile, los Aymará y Quichuas con Bolivia y Perú, los Guaraníes con Paraguay, para nombrar algunos ejemplos. Parte de la invisibilización de las culturas originarias fue la constitución de una identidad argentina blanca y europea.

La campaña "Argentinos, Marchemos hacia las fronteras" (Rodriguez 2010) fue continuación de esta campaña de invisibilización y objetivación de los pueblos originarios, donde alumnos "rubios" de escuelas privadas iban a asistir a pueblos marginales fronterizos, en su mayoría descendientes o miembros de pueblos originarios. Estas campañas se sostienen en la actualidad con un enfoque similar, desde colegios privados que viajan a Chaco, La Rioja, Misiones con asistencia alimentaria y vestimenta (Rodriguez 2010).

En este contexto, en colaboración con el Fondo Nacional de las Artes y el Ministerio de Cultura y Educación, se realizó en Cosquín a partir de 1977 el *Ateneo Folklórico de Cosquín. Recuperación del patrimonio cultural. Seminario para maestros de frontera.* Asistieron 53 docentes de toda la Argentina, prioritariamente de las zonas fronterizas. Fueron convocados por carta y becados por el Ateneo Folklórico de Cosquín en colaboración con el Ministerio de Cultura y Educación de la Nación y el Fondo Nacional de las Artes. La selección de estas escuelas fue aleatoria, aunque priorizó las escuelas situadas en zonas fronterizas.

> El seminario consiste fundamentalmente en informar, capacitar, ilustrar y proveer de elementos didácticos, (libros, folletos etc.) a las maestras, especialmente a las maestras de fronteras primarias, proveer de material que le permita la recuperación de los patrimonios nacionales, del afianzamiento de las manifestaciones estéticas del hombre argentino, de las defensas de la familia, del mantenimiento de las costumbres, de la defensa y valoración de los símbolos nacionales, y en general que se inculque del respeto a las religiones, al niño y joven argentinos nuestros propios valores y que aprendamos a defender lo nacional y auténtico en todos los terrenos.
> Debemos defender nuestras fronteras no sólo en lo económico sino, y creo que es fundamental, en lo cultural. Esta es la filosofía del festival y del seminario.[123]

> La misión principal de la infraestructura de control de la dictadura consistía en combatir al enemigo cultural. Y el principal era el marxismo (…) Desde las perspectivas de las autoridades de facto se trataba de una guerra en la cual –como en cualquier guerra- la necesidad de identificar con la mayor claridad posible la diferencia entre enemigos, amigos, aliados, se volvía primordial. (Invernizzi, Gociol, 2007:49)

Los objetivos del seminario son:

> Mantener vigente el patrimonio tradicional y folklórico nacional; la recuperación total y permanente del hombre argentino en sus aspectos

[123] Entrevista a Santos Sarmiento, Voz del Interior 2 de enero 1977.

> sicológicos sociales y económicos, la exaltación de lo nacional, la familia, la religión, las costumbres , la sociedad; veneración de los símbolos patrios, y todo lo que tenga relación con la defensa cultural, económica y territorial de nuestro país.[124]

La protección de nuestras fronteras es parte de la guerra cultural que enuncian los voceros del poder dictatorial. Por razones políticas, se promovió un posible conflicto belicoso con Chile, interviniendo las escuelas con contenidos nacionalistas. En este marco el Cnel. Jorge Rodríguez Zía elaboró un documento titulado "El fallo del Beagle. De mar a mar." Que fue presentado por él mismo en el seminario para maestros de frontera de Cosquín en 1978. Esta intervención demuestra que los militares no eran indiferentes ante el Festival de Cosquín como espacio de promoción de sus políticas e imagen pública.

La recuperación implica pérdida y esta pérdida da lugar a la siguiente pregunta: qué se había perdido y qué debíamos recuperar. En el discurso militar, los valores de la familia, cultura nacional, patria y religión se vieron amenazados por lo que ellos consideraron una crisis cultural propulsada por el marxismo, la subversión y el terrorismo. La primera edición de este curso se dictó en enero de 1977, coincidiendo con los inicios de la dictadura.

> Entendemos que en los planes culturales escolares debería incluirse en forma explícita los aspectos folklóricos que sirvan al desarrollo de la expresión creadora del niño, en las áreas linguistico-literaria, plástico-manual y grmático-musical; sea en forma directa a través de las asignaturas denominadas especiales o bien en forma indirecta u ocasional allá donde la capacidad pedagógica del docente haga factible su inserción.
>
> Hasta tanto nuestra practica sea reglamentada legalmente a través de los organismos gubernamentales competentes, esta Comisión incluye en el programa cultural paralelo al festival, un Seminario para Maestros de Frontera, en el que se imparten a los docentes invitados, cursillos dictados por Profesores y Folklorólogos nacionales y extranjeros de reconocido prestigio y que están referidos a distintas temáticas, como las siguientes:
> A) El Folklore y sus distintas expresiones: clases teórico-prácticas
> B) La Artesanía Popular Argentina; clases teórico-prácticas sobre alfarería, cuero, piedra, cestería y madera.
> C) Curso introducción a la linguïstica indígena y su mundo (quichua, guaraní)
> D) Panel sobre la defensa del artesano y su medio familiar.
> Ciclo de Conferencias ilustradas y consideradas en Mesas Redondas, a cargo de especialistas en cada materia.
> XIVº Feria Nacional de la Artesanía Popular Argentina, artesanía pura, proyección artesanal y artesanía urbana.
> Educación y medios de comunicación social.
> Ser Nacional: Formación Sociológica-antropológica.
>
> Cosquín del 12 al 27 de enero 1980[125]

---

124 Fundamentos del Curso para Maestros de Frontera, Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

125 Fundamentos del Curso para Maestros de Frontera, Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

La educación fue un ámbito central de intervención para la dictadura. Se buscaba la "restauración del orden en todas las instituciones escolares" (Invernizzi, Gociol, 2007:101) ya que se consideraba que la juventud era una franja de población más susceptible a "desviaciones". "En el apartado de los "valores argentinos", los autores enumeran la fe en Dios, unicidad, amor a la patria, la libertad, la justicia y la familia, a los que opone desviaciones tales como el "indiferentismo, el materialismo, el individualismo y la subversión" (Libro de texto de la asignatura Formación Moral y Cívica en Invernizzi, Gociol, 2007:117).

VI.6. Ateneo Folklórico. Encuentro Americano de Folklore y Artesanías

Simultáneamente con el dictado del Curso para Maestros de Frontera, se inauguró una nueva actividad titulada *Encuentro Americano de Folklore y Artesanías* al que asistieron expositores de toda la región: Brasil, Uruguay, Paraguay y Chile. Contrariamente al curso citado anteriormente, en este marco los países limítrofes no eran considerados amenaza sino aliados y "hermanos". En el discurso inaugural se promovió los "Votos por una América grande, por el entendimiento de todos los pueblos del continente."[126] Se inauguró entonando los himnos nacionales de todos los países representados, con la presencia del Intendente Agustín Marcuzzi, el director de cultura Dr. Nestor Ameri y el director del Ateneo Folklórico de Cosquín Dr. Alcides Santos Sarmiento. La OEA estuvo presente en el Ateneo de Folklore con un enviado especial: Dr Roberto Monti. La OEA hizo también entrega de un "aparato de Rayos X al Hospital Regional"[127]

A su vez, hubo una exposición permanente de dibujos del cordobés Juan Antonio Rivilli, esculturas en Carbón Vegetal de riojano Federico Savino Asís, "tapices de cuero repujado y coloreado con motivos ornamentales de la alfarería indígena, relacionados con los magníficos logros de las culturas indígenas del noroeste argentino"[128], cuadros de la artista Marta Sánchez de González Trabucco sobre monumentos históricos relacionados con la arquitectura religiosa de Córdoba.

Vemos nuevamente esta presencia mixta de la cultura criolla y la valorización de los pueblos indígenas y sus culturas. Al igual que el caso de Jaime Torres en el marco de la programación musical, la herencia indígena legitima la producción cultural criolla, a pesar de tener valores culturales en puja. La contradicción también se manifiesta en el emplazamiento de las conferencias y muestras situadas en la escuela Julio A. Roca. El lugar que alberga las conferencias y muestras sobre lenguas y costumbres de los pueblos originarios tiene por nombre uno de sus mayores exterminadores.

La Feria Artesanal se desplegó nuevamente sobre la Plaza San Martín, haciendo uso de las nuevas estructuras tabulares compradas en 1976. Se hizo un acto de conmemoración al foklorólogo Augusto Raúl Cortazar, fallecido en 1974. Es interesante destacar que todos los referentes académicos adoptados por el festival, "Flury, Coluccio, Cortazar, Carlos Vega, eran católicos y concebían su forma de

---

[126] Diario La Voz del Interior. 26 de enero de 1977.

[127] Revista Folklore Nº 267, Marzo de 1977.

[128] Diario La Voz del Interior. 26 de enero de 1977.

hacer folklore como una ciencia social, es decir aplicaban métodos que ellos consideraban de validez científica universal." (Chamosa 2012:154). Ninguno de ellos tuvo problemas con los cambios políticos, y continuaron trabajando tanto durante el peronismo, como en la llamada Revolución Libertadora, y así también, en el caso de Flury y Coluccio, durante la última dictadura militar. En este sentido, podemos interpretar que ideológicamente, con sus valores de autonomía, universalidad, religiosidad y espontaneidad, el festival coincide con esta postura que le permite perdurabilidad a lo largo de todos los períodos políticos que atravesaron la Argentina.

> ¿No estará aquí el modelo nacional? Tan buscado y nosotros hace ya 16 años que tratamos de formarlo. Porque aquí hay canto, baile, amor y amistad, Lo que el país verdaderamente necesita.[129]

[129] Entrevista a Yori en Revista La Nación. 15 de febrero de 1975.

Conclusiones

Hay un aparente contraste entre la libertad de expresión que se atribuye al arte y los preceptos reguladores de un régimen autoritario. Caracterizada por la censura y la represión, la dictadura militar que se instaló en la Argentina en 1976 es un contexto presuntamente poco propicio para la producción artística. Hay muchos discursos acerca de un abrupto quiebre y discontinuidad en las prácticas artísticas. En especial, en algunos testimonios, se atribuye al folklore argentino un lugar de resistencia y supervivencia, instalando una idea de corte abrupto y petrificación del género durante este período. Como se puede apreciar en la secuencia del festival, nuestro objeto es un entramado complejo de herencias culturales y musicales, voluntades particulares y grupales, intereses políticos, artísticos y económicos y la manifestación de un movimiento amplio que aun hoy en día es un espacio de importantes pujas estéticas, empresariales y políticas. Debido a estas características multifacéticas, sería forzado categorizar al folklore como género musical con una dirección unificada, y atribuirle un rol político determinado como es el de resistencia a la dictadura.

Al tratarse de uno de los lugares de difusión más importantes del folklore de la época, con cobertura mediática a gran escala, tanto radial como televisiva y gráfica, el Festival de Cosquín, a través de sus presencias y ausencias y diferentes sucesos, nos permite entrever la situación multifacética del folklore en esa época y su relación con la política local, provincial y nacional.

Revisando diferentes versiones de la historia del Festival de Cosquín y del folklore en general, coexisten posiciones contradictorias entre sí. "En el bien y en el mal, sabiéndolo o ignorándolo, Cosquín fue siempre reflejo del país y la 17º edición del Festival de Folklore (…) –la primera realizada en el llamado "Proceso de Reorganización Nacional"-, no fue excepción." (Santiago Giordano 2010:115) Haciendo hincapié sobre la situación política nacional, y remarcando que se trata de la primera edición del festival en dictadura, Giordano (2010) considera que hubo continuidad en la posición política del festival que siempre se adaptó a la situación nacional.

Por otro lado, Juan Alberto Molina (1986) no menciona al Golpe de Estado como parte de la historia del festival. En su capítulo Memoria de Memorias, tomando como fuente las memorias y balances del festival, relata el año 1977 sin hacer alusión a la contingencia política.

Daniel Duarte Loza y Magalí Francia (2012) presentan al folklore como un sobreviviente a la violencia ejercida por la última dictadura militar. Refiriéndose a las expresiones populares, los investigadores afirman:

> Entre ellas, en particular, la música popular será fuertemente atacada, silenciada, tergiversada y reprimida. Como contrapartida la supervivencia de este género quedará librada, entonces, a la resistencia que tanto sus exponentes como sus cultores podrán ejercer –asumiendo, en algunos casos, hasta el riesgo de perder la propia vida– ante la dictadura reinante. (pg.1)

Los autores consideran que hubo un "vaciamiento estético" (Duarte y Loza 2012:1) durante este período tomando como principal exponente algunos de los músicos que

integraron el Nuevo Cancionero y otros músicos afectados y perseguidos como Horacio Guarany y Victor Heredia. La secuencia del Festival de Cosquín demuestra que hubo continuidad en las prácticas artísticas en especial en el ámbito del folklore musical. Hubo represión y censura, pero a su vez coexistieron espacios de creación y desarrollo de estas prácticas. Por este motivo creemos que no nos podemos limitar a la idea de un vaciamiento o resistencia durante este período.

Claudio Díaz (2009) dedica un capítulo de su libro al período de la dictadura militar, describiendo las prácticas de muchos de sus exponentes como estrategias de "resistencia" (pg. 187). Considera que algunas "tensiones y conflictos que lo habían caracterizado en la etapa anterior fueron desarticulados violentamente por la coerción externa" (Díaz 2009:187) A esta situación, contrapone a los exponentes de lo que él define como representantes del "paradigma clásico de folklore" (Diaz 2009:188) que se ven favorecidos de algún modo por la nueva contingencia. Díaz afirma que "en términos generales, la dictadura produjo en el campo del folklore una grave crisis, que llevó al silenciamiento y al exilio a numerosos artistas" (Díaz 2009:206)

Estas son algunas de las versiones que hemos relevado y dan cuenta de las múltiples posiciones que existen acerca de la música folklórica en dictadura. En el presente trabajo, queremos remarcar que la última dictadura fue un momento de profunda violencia física y moral, con persecución y asesinato de artistas, algunos figuras del folklore. No obstante, ante esta situación, hubo un contexto cuya realidad fue diferente y que continuó evolucionando. Existieron artistas que no se vieron afectados en profundidad por la contingencia política y el Festival de Cosquín es un muestrario de estas realidades diversas. Su secuencia demuestra una situación cultural más compleja que la polaridad entre la persecución política o colaboración y continuidad inalterada. Nos permite entrever las contradicciones de este período, un corrimiento en las temporalidades habitualmente situadas desde el comienzo de la última dictadura en 1976, y algunas rupturas y continuidades que no tienen relación directa con la situación política nacional sino con la realidad multifacética del folklore.

Los valores del Festival de Folklore de Cosquín son muchas veces contradictorios. Como hemos analizado a lo largo de nuestra investigación, en su concepción, adopta símbolos de la cultura de los pueblos originarios, pero contribuye a su silenciamiento. Apela constantemente a una herencia indígena acallada, inerte, sin voceros propios. Se enseñan lenguas y costumbres a partir de seminarios dictados por académicos con poco nexo con las comunidades mismas. El único espacio de expresión auténticamente indígena es la feria artesanal, que cumple un rol menor en el marco del festival y limita la expresión de sus actores a los objetos expuestos.

Hemos observado, en el período estudiado, una continuidad en cuanto a las contradicciones propias del festival: En su dimensión político-partidaria, contiene simultáneamente músicos con una ideología política más conservadora como el grupo Los Chalchaleros, Eduardo Falú y artistas con clara tendencia de izquierda como Mercedes Sosa, Hamlet Lima Quintana, Armando Tejada Gómez, Jorge Cafrune, asegurando de este modo la permanencia del festival a lo largo de los años y los cambios políticos.

En lo estrictamente estético-musical abarca al folklore tradicional, un folklore de vanguardia con influencias del jazz o de la música académica europea y el llamado

"folklore melódico" con influencias de la balada y boleros mejicanos. Este último tiene una fuerte impronta empresarial.

En lo que se refiere a la política en el festival, hemos observado intervenciones anteriores al Golpe de Estado de 1976. En el Festival, la asunción de Reyes Contreras, intendente electo en Cosquín en julio de 1973, tres años antes de la dictadura militar, implicó una primera intervención significativa con el desplazamiento por parte del Gobierno Municipal de los miembros fundadores de la comisión. Se instaló el protocolo de nombrar al Intendente Municipal presidente de la comisión. Esta costumbre perdura hasta la actualidad. La intervención tuvo consecuencias en la programación del festival presentando los primeros casos de censura relevados desde los medios gráficos de comunicación. Por un lado, se desplaza al histórico presentador Julio Márbiz, y a los grupos que él representaba como Los Chalchaleros y Los Quilla Huasi, figuras emblemáticas del festival. Por ideología política y presunta ideología de izquierda, se excluyó también de la programación a artistas que históricamente habían representado al festival: Jorge Cafrune, Horacio Guarany y Atahualpa Yupanqui. A partir de 1975 se excluye de la programación a Mercedes Sosa.

En 1975, ante la escalada de la violencia a nivel nacional, luego de la muerte del presidente Perón, se prohíbe por decreto nacional la realización de todos los festivales folklóricos, poniendo en duda la realización de la 15º edición del festival de Cosquín. Por este motivo, la Comisión acude al Gobierno de Intervención de la Provincia de Córdoba quienes intervienen en esta decisión del Gobierno Nacional y logran revertirla. El Brigadier Lacabanne constituye una Comisión Provincial encargada de supervisar al festival, y designa a un familiar suyo, Capitán Raúl Lacabanne como director de coordinación y programación.

Recordamos a su vez la apertura del 16º festival y la presencia del escuadrón *Dragones de la Muerte* relacionados a través de un fallido por el periodista con los *Escuadrones de la Muerte*, también llamados La Triple A.

En 1976 continúa la intervención provincial. Es el primer año en que el festival debe auto sustentarse, sin ningún apoyo económico de parte del Estado. El conflicto de poder con la Municipalidad llega a su punto de culminación en febrero de 1976 con la renuncia de todos los miembros de la comisión por la organización de un "festival de música contemporánea" que era en realidad un festival de rock. Para esto, se hace uso de todas las instalaciones del festival de folklore.

Finalmente, el Golpe de Estado en 1976 con la intervención de la Provincia de Córdoba, y posteriormente la intervención de la Municipalidad de Cosquín con Agustín Marcuzzi como intendente, contrariamente a lo esperado, resuelve los problemas locales entre comisión e intendente debido al buen vínculo entre Marcuzzi y los miembros de la comisión. Recordamos la apertura de la 17º edición del festival, con la presencia del regimiento granaderos a caballo. Continúa la presencia de una Comisión Provincial, además de la Comisión Municipal. Están conjuntamente en la apertura del festival el Gobernador Interventor de la Provincia de Córdoba, Capitán Chasseing, y el Intendente Agustín Marcuzzi, también nombrado por el gobierno dictatorial.

Podemos identificar en esta secuencia una serie de quiebres y rupturas generados por la intervención estatal en el festival. El mayor quiebre se sitúa en 1973, casi tres años antes de la dictadura militar.

El Festival Nacional de Folklore de Cosquín es un evento que se caracteriza desde sus inicios por la introducción de nuevos eventos y rituales en todas sus ediciones, que coexisten con una tradición inventada, en términos de Hobsbawm y Ranger (1983). Los fundadores del festival eran considerados precursores, con ideas innovadoras que marcaron un nuevo rumbo para la Ciudad de Cosquín rescatándola ante el riesgo de la decadencia por la llegada de la penicilina y la resolución del problema de la tuberculosis a nivel nacional. Esta impronta de innovación permanece hasta los años '80 y a ella acompañan gestos de parte de la comisión, como es la incorporación de certámenes, de espacios de discusión y reflexión sobre el folklore, la constante innovación estructural: La Plaza Próspero Molina, el escenario, las estructuras tabulares de la Feria Artesanal.

Como indica un periodista en la Revista Folklore, todos se sentían dueños y parte del Festival[130]. Esto diferencia a Cosquín de otros festivales donde hay una clara división entre público/periodistas y artistas/organizadores. Los festivales en general estaban atravesados por una programación principal que determinaba sus contenidos y pocas actividades fuera del escenario principal. Cosquín era un festival participativo, con diferentes espacios de interacción: los cursos del Ateneo, la Feria Artesanal, los conciertos del Festival, las Peñas, las guitarreadas en las playas del Río Cosquín que se prolongaban hasta pasado el mediodía. La idea de espontaneidad atraviesa al festival desde sus inicios, con el montaje del escenario en medio de la Ruta 38. A esto se asocia en el discurso del festival la idea de "milagro", acontecer sin planificación, incuestionado por ser de índole religiosa y superior cualquier institución organizadora. Ambas imágenes dan lugar a una aparente flexibilidad y acefalía en el festival que dio lugar a variadas intervenciones.

Hemos identificado al menos a seis actores en el festival: el público, los artistas, la comisión organizadora, la Municipalidad, los periodistas y las compañías discográficas o empresarios del folklore. En otro plano de importancia, pero también ocupando un lugar en las decisiones sobre la organización del Festival, estaban los comerciantes de la zona: comercios, hoteles, confiterías y restaurantes. La Iglesia también cumplió un papel importante con la figura del Padre Héctor María Monguillot quien participaba activamente del festival, organizando la peña de la Iglesia, haciendo sonar las campanas en el ritual de inicio y bendiciendo escenario y poncho, entre otros elementos del festival. Cumpliendo un rol más alejado pero también presente estaba el Gobierno Provincial, cuya comisión se limitaba a supervisar y hacer uso político del festival, y el Gobierno Nacional, que en algunas oportunidades apoyó mediante subsidios o a través de acuerdos publicitarios de Telam. El momento de mayor conflicto con el Gobierno Nacional fue en 1975, cuando por decreto se prevé cancelar la realización de todos los festivales folklóricos.

En el plano económico y empresarial, es indiscutible el lugar de las compañías discográficas en la programación. También identificamos su presencia en algunos certámenes, en especial el Festival Cosquín de la Canción. La presencia de Márbiz

[130] Revista Folklore Nº267. Febrero de 1977.

como “maestro de ceremonias” es una clara manifestación del lugar que ocupaba en el festival el mercado discográfico y la industria del espectáculo. Márbiz, además de representar a varios artistas, era director ejecutivo del sello Microfón, director de la empresa Docta, animador en programas de folklore en la televisión y director de la Radio El Mundo. El recorrido de Márbiz da cuenta del entramado empresarial del folklore, donde representantes, discográficas, festivales y medios de comunicación interactuaban para promocionar y vender a las obras y los artistas. La presencia de estos actores era muy discutida por periodistas y artistas ya que manejaba muchas veces la agenda del festival priorizando intereses económicos por sobre la estética tradicionalista.

Todos estos actores buscaron en algún momento instalar sus rituales e innovaciones en esas ediciones del festival, personificando una lucha de representación simbólica en términos de Chartier (2009). El festival se encuentra constantemente atravesado por cambios, y en este período en particular, no hemos identificado una ruptura o intervención particular al primer año del festival en dictadura, sino una serie de intervenciones, modificaciones y quiebres a partir del año 1974. Este fue el año de mayores cambios: se instaló una nueva comisión, e identificamos la mayor cantidad de ausencias en la programación, debido por un lado a cuestiones político-ideológicas, dado que la comisión de ese año se resistió a la contratación de artistas “de izquierda” y por otro lado, cuestiones empresariales, con la ausencia de artistas ligados a Julio Márbiz y la empresa Docta que fue desplazado en esa edición del festival. A su vez, se intentó modificar algunos rituales históricos, como el saludo de apertura, y la llamada Cacharpaya a la que denominaron “Supernoche”. Estos son todos rituales que busca instalar el Gobierno Municipal.

En 1974 se hace un homenaje a Hernán Figueroa Reyes. En 1975, el público, junto con el animador Tuna Esper, repite el homenaje, haciendo una procesión al Río Cosquín, cantando el Himno Nacional frente al busto de Herán Figueroa Reyes, concluyendo el ritual con el grito “¡Argentina! ¡Argentina!”. Este es un ritual instalado por el público y artistas del festival.

El Plomín Cosquín y el partido de fútbol entre periodistas y artistas son rituales instalados por el periodismo y que continuaron durante todo este período. En 1975 participa del partido de futbol el Capitán Lacabanne, designado coordinador de programación de la Comisión Provincial de Folklore.

En cuanto a los himnos y canciones patrias, el “Himno a Cosquín” en 1975 es una de las tantas innovaciones rituales de la comisión. Es una manifestación de la pretendida autonomía política que buscaba la organización del festival. La incorporación de la Marcha de San Lorenzo fue iniciativa del grupo los Quilla Huasi a principios de los ’70, y se instaló como un ritual habitual en su programación. Finalmente se incorpora la ejecución del Himno Nacional en 1974 y en 1976 como parte del ritual de apertura culminando en 1977 con la interpretación de tres canciones patrias: Aurora, La Marcha a San Lorenzo y el Himno Nacional.

La presencia militar o policial en la apertura del festival era habitual en aquellos años, con bandas militares locales, la banda de la policía de Entre Ríos en 1976 junto con el Escuadrón Dragones de la Muerte que subieron al escenario montados a caballo. En 1977 se replica la experiencia con la presencia del Regimiento Granaderos a Caballo.

Se encuentran entre el público el Capitán Chasseing, Gobernador de la Intervención de Córdoba y Agustín Marcuzzi, Intendente de la Intervención de Cosquín.

En este período, y con notoria continuidad a lo largo de los años estudiados, hemos identificado al menos tres espacios de conflicto que exceden lo estrictamente político. En primer lugar en cuanto a lo estético, existe una permanente polémica entre el folklore tradicional, la llamada "música de raíz folklórica" y el "folklore melódico". Esta puja nos remite a la construcción del folklore, y su característica estrictamente conservadora. Según explica Chamosa, el folklore se constituye como movimiento musical ante "la necesidad de autenticidad y tradicionalismo generados por el giro derechista de la elite." (Chamosa 2012:102). Hay un permanente rechazo a lo que se considera poco "genuino" o "contaminado" por otras culturas, asociado a las influencias de Buenos Aires. La introducción de una ideología progresista y de izquierda al folklore fue posterior a su surgimiento y aparece de la mano de algunos músicos que, legitimados por su pertenencia a sectores medios y provenientes del interior de la Argentina, quienes pudieron flexibilizar el lenguaje narrativo e introducirle algunas inquietudes sociales. Es el caso del Movimiento La Carpa en Tucumán en lo poético, o el Nuevo Cancionero en Mendoza que también introdujo innovaciones en lo estrictamente musical.

Dentro de esta polémica también se inscribe la puja que surge entre tango y folklore. Hubo una búsqueda de incorporación del tango en la categoría folklore en el marco del festival que se resuelve con la intervención de Márbiz en 1977, quien presuntamente citando a Carlos Vega, legitima la posición en contra del tango como folklore ciudadano.

El conflicto entre lo comercial y lo genuino estuvo también muy presente estos años. Esta puja llega a su punto culminante en 1974, cuando excluyen a Márbiz acusándolo de monopolizar y hacer uso del festival en beneficio propio. Imágenes como la espontaneidad, el milagro de Cosquín, el folklore como espacio integrador son promovidos por la comisión y adoptados por el público en general y los periodistas, contraponiéndose al folklore comercial. No obstante, en la realidad del festival hubo siempre un lugar importante para los intereses comerciales de Márbiz que tendieron un puente hacia Buenos Aires y dieron visibilidad al evento.

A modo de conclusión, hemos identificado al menos tres formas de continuidad a lo largo de estos años del festival, contradiciendo la idea de quiebre abrupto a partir de 1977: continuidad en algunas manifestaciones del folklore musical, continuidad en las intervenciones y continuidad en las polémicas y conflictos. A su vez, pudimos identificar un constante diálogo entre la política nacional, provincial y municipal con el Festival Nacional de Folklore de Cosquín, sus prácticas musicales, prácticas políticas, prácticas legitimadoras -a través de sus concursos- y prácticas académicas. Hemos descubierto en el festival un objeto multifacético, complejo y rico en cuanto a contenidos aptos a ser analizados desde múltiples perspectivas. Proponemos a través de este trabajo una mirada sobre el festival que permanece inacabada en muchos aspectos. Esperamos que pueda ser completada por las diferentes investigaciones en curso sobre la temática.

Proponemos entonces problematizar la idea reiteradamente difundida sobre un quiebre abrupto en las producciones culturales a causa de la última dictadura, pensando en

temporalidades que la desbordan (Foucault en Chartier 2009). El Festival Nacional de Folklore de Cosquín representaba en ese momento uno de los espacios más importantes del folklore argentino. Dado que este movimiento era a su vez una parte esencial de la cultura nacional, el festival era también una manifestación cultural característica de la época. Podemos observar en la secuencia de estos años, comenzando en 1974, situaciones de control, intervención y posibles casos de censura, mecanismos muchas veces adjudicados exclusivamente a la última dictadura. Esto condice con la idea de continuidad relativa entre los años previos a la dictadura y el golpe de Estado en lo que respecta las practicas políticas represivas (Franco 2012:18) y más específicamente las prácticas de intervención y censura (Avellaneda 1986) en las producciones culturales. A su vez, identificamos una serie de polémicas y espacios de conflicto que con notoria continuidad trascendieron lo estrictamente político.

Debido a la terrible violencia y represión sufrida durante la última dictadura y una voluntad posterior de ocultamiento, los trabajos sobre aquella época se han concentrado principalmente en temáticas relacionadas con la visibilización del terrorismo de Estado. Por esto, se ha dejado de lado otros aspectos de las políticas del período, entre ellos la dimensión cultural, que como ha quedado demostrado en el marco de este trabajo, articula y se encuentra en constante diálogo con la dimensión política. Su relato es parte de la historia argentina de este período. A partir de esta investigación, proponemos ampliar los límites temporales de la historia cultural de la última dictadura militar identificando la delimitación del comienzo de un proceso de reglamentación e intervención a partir de 1973-1974 problematizando la idea de quiebre abrupto en el folklore a partir de la dictadura militar y por lo tanto la idea del folklore argentino como espacio de resistencia. Finalmente, a través de la secuencia del Festival Nacional de Folklore de Cosquín entre 1973 y 1977 deseamos contribuir a una mayor comprensión de este período, dando cuenta de la relación entre la historia cultural y la historia política.

Bibliografía

Adorno, T.W., *Escritos musicales I-III. Figuras Sonoras/quasi una fantasía/Escritos musicales III. Obra completa*, Ediciones Akal SA, Madrid, España, 2006.

Argüello, S., *El Festival de Cosquín y el Pre-Cosquín. Dos expresiones de una misma tensión: tradición e innovación.*, Actas de Congreso, IASPM-AL, 2016.

Avellaneda, A., *Censura, autoritarismo y cultura 1960-1983*, Ed. Vol. 1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.

Bourdieu, P., *La distinction. Critique sociale du jugement,* Editions Minuit, Paris, 1979.

Braceli, R., *Mercedes Sosa: La Negra, Buenos Aires*, Sudamericana, 2003.

Buch, E., *L'autonomie, Par-delà le beau et le laid*. Enquêtes sur les valeurs de l'art, Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer et Carole Talon-Hugon éds., Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 23-32.

Buch, E., *L'Orchestre de Paris et Daniel Barenboïm dans l'Argentine du général Videla : la musique et le silence de la mort* , Relations internationales n°156, Musique et relations internationales II (janvier-mars 2014), p. 87-108.

Buch, E., *Música, dictadura, resistencia*, Fondo de la Cultura Económica Argentina S.A., Buenos Aires, 2016.

Buch, E., *O Juremos con Gloria Morir. Historia del Himno Nacional Argentino,* Edición Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2013.

Buch, E., en Stéphane Dorin éd., *Déchiffrer les publics de la musique classique. Perspectives comparatives, historiques et sociologiques / Unraveling classical music audiences. Historical, sociological and comparative perspectives,* Paris, Editions des Archives Contemporaines, 2016 (en prensa), p. 3-12.

Chamosa, O., *Breve Historia del Folclore Argentino (1920-1970). Identidad, política y nación*. Edhasa, Buenos Aires, 2012.

Chartier, R., *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*. Albin Michel, Paris, 2009.

Clarke, E.F., *Suject position and specification of invariants in music by Frank Zappa and P.J. Harvey*, Music Analysis, 1999.

Díaz, C., *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*, Ediciones Recovecos, 2009.

Digiano, L., *Cosquín vuelve a cantar. 50 años de historias contadas por sus protagonistas*. Editorial Corregidor, Buenos Aires, 2010.

Digiano, L., *Confitería Europea. 100 años de historia en Cosquín*, Editorial de los Cuatro Vientos, Buenos Aires, 2013.

Duarte Loza, D., Francia, M., *Entre manipulación y resistencia. Tango y folclore como sobrevivientes de la dictadura cívico-militar*, Actas de congreso, Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP) VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, 2012.

Eco, U., Cómo se hace una tesis, Editorial Gedisa, Barcelona, 2005.

El cuarto Patio (Película) producida por El Cuarto Patio Documentales, 2015.

Flury, *Breve historia de la música argentina y el folklore*, Editorial Colmegna, Santa Fé, 1959.

Falú, J., *Cajita de música*, Editorial Educ.ar, Ministerio de Educación de la Nación, 2013.

Franco, M., *Un enemigo para la nación: orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*, Fondo de Cultura Económica, 2012.

García, M.I., Greco, M.E., *Producciones Mattus: la producción discográfica independiente como estrategia y práctica de posicionamiento político*, Actas de congreso, XII Congreso de la IASPM-AL, 2016.

Giordano, S., *Había que cantar. Una historia del Festival Nacional de Folclore de Cosquín. Festival Nacional de Folclore de Cosquín*, Comisión Municipal de Folclore, Córdoba, 2010.

Glevarec Michel Pinet, H., Pinet, M., *La "tablature des goûts musicaux: un modèle de structuration des préférences et des jugements*, Revue française de sociologie, Volume 50, Cairn, 2009, pg. 599 a 640.

Gociol, J., Invernizzi H., *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Eudeba, 2007.

Guerrero, J., *Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la "música de proyección folclórica" argentina*. RUN, archivo para las ciencias del hombre. Vol. 35, núm. 2. Pg. 52-66. 2014. Disponible en: http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/1167, consultado en abril de 2016.

Guerrero, J., *Guerrero, Juliana, 2012. El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización, TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 16, http:www.sibetrans/trans/publicaciones,* consultado el 28 de abril de 2016.

Hobsbawm E., Ranger, T., *La Invención de la Tradición*, Editorial Critica, Barcelona, 1983.

Lahire, B. *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Editions La Découverte, 2001.

Longoni, A., Bruzzone, G., *El Siluetazo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008.

Marradi, A., Archendi, N., Piovani, J.I., *Metodología de la Ciencias Sociales*, Editoorial Emecé, Buenos Aires, 2007.

Martínez Zucardi, S., *Posiciones y polémicas entre la literatura del Noroeste argentino. El grupo "La carpa" y la conciencia poética en la región*, Anclajes vol. 14, Santa Rosa, 2010.

Middleton, R., Popular Music Vol. 12, *Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap*, Cambridge University Press, 1993.

Molina, J.A., *El Libro de Cosquín, Crónica del Festival Nacional de Folklore, 1961-1985*, Editorial El Oeste, 1986.

Moreno J. C., *La Espuma de la Cerveza*. Ed. El Emporio, Córdoba, 2005.

Municipalidad de Cosquín, *Cosquín su historia y su gente*, *http://www.cosquin.gov.ar/historia.aspx* , consultado por última vez en abril de 2016.

Patiño Mayer, L., La práctica artística en contextos autoritarios. Historia del festival de Cosquín. Edición 1977, Año X, Nº15, Diciembre de 2015. http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=340&nro=15, consultado en marzo de 2016.

Peterson, R.A., *The rise and fall of highbrow snobbery as a status marker,* Poetics Nº25, El Sevier Science BV, 1997.

Petrulli, A., *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: From a Meaning in Oral History*, SUNY Press, 1991.

Pujol, S., *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)*. Emecé, 2005.

Radio Inédita, *Falleció Reynaldo Wisner, fundador y primer presidente de la comisión organizadora*, http://www.radioinedita.com.ar/noticias-detalles.php?id=974, consultado por última vez en abril de 2016.

Riding, A., *And the show went on: Cultural life in nazi-ocuppied Paris*. Vintage Books, A Division of Random House Inc., 2011.

Rodriguez, E., *La determinación del género en música popular*, Arte e investigación Año 14 nº8, Pg. 150-154, 2012.

Rodriguez, L.G., *Políticas educativas y culturales durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983): La frontera como problema,* Revista Mexicana de Investigación Educativa, RMIE, Vol. 15, Núm. 47, Octubre-diciembre de 2010.

Rodriguez, L.G., *La noción de frontera en el pensamiento geográfico de 1970 y 1980 en Argentina*, Cuadernos de Geografía, Revista Colombiana de Geografía, Vol. 23 Nº2, Julio-diciembre de 2014.

Ruggiero, A., Margetic, A., *El hacedor de tesis*, Ediciones L.J.C., Buenos Aires 2013.

Samaja, J., *Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*, Eudeba, 2004.

Santos, L., Petruccelli, A., Morgade, *Música y Dictadura. Por qué cantábamos*, Capital Intelectual ediciones, Buenos Aires, 2008.

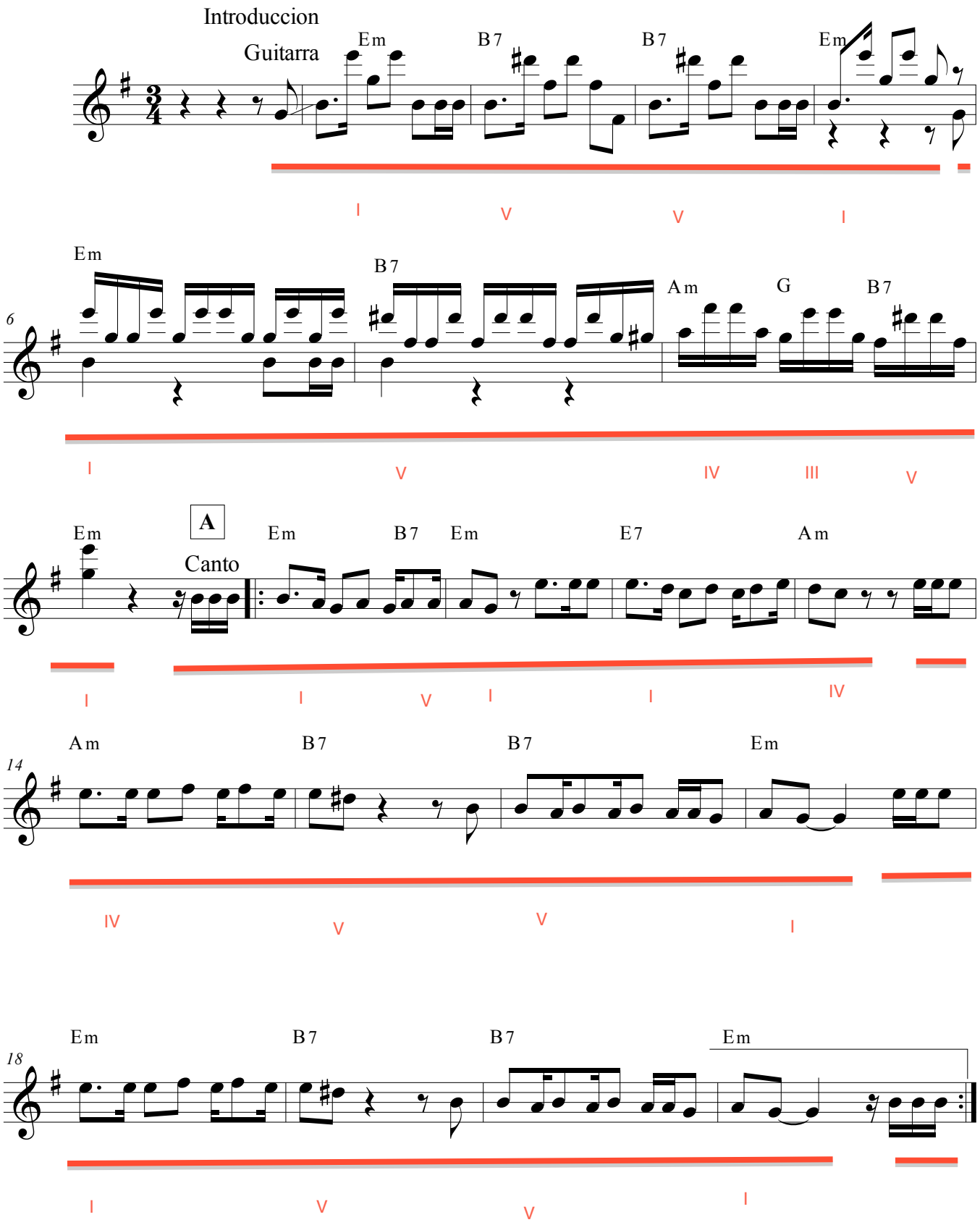
Sapiro, G., *La vocation artistique: Entre le don et le don de soi*, Actes de recharches en sciences sociales, Nº 168, Le Seuil, 2007.

Schenquer, L., *Políticas Culturales de la última dictadura de Argentina: Construir Consensos y Cooptar a la Población. El Teatro para la Salud de Santa Fe,* Terceras Jornadas de discusión de avances de investigación "Entre la dictadura y la posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina", en prensa.

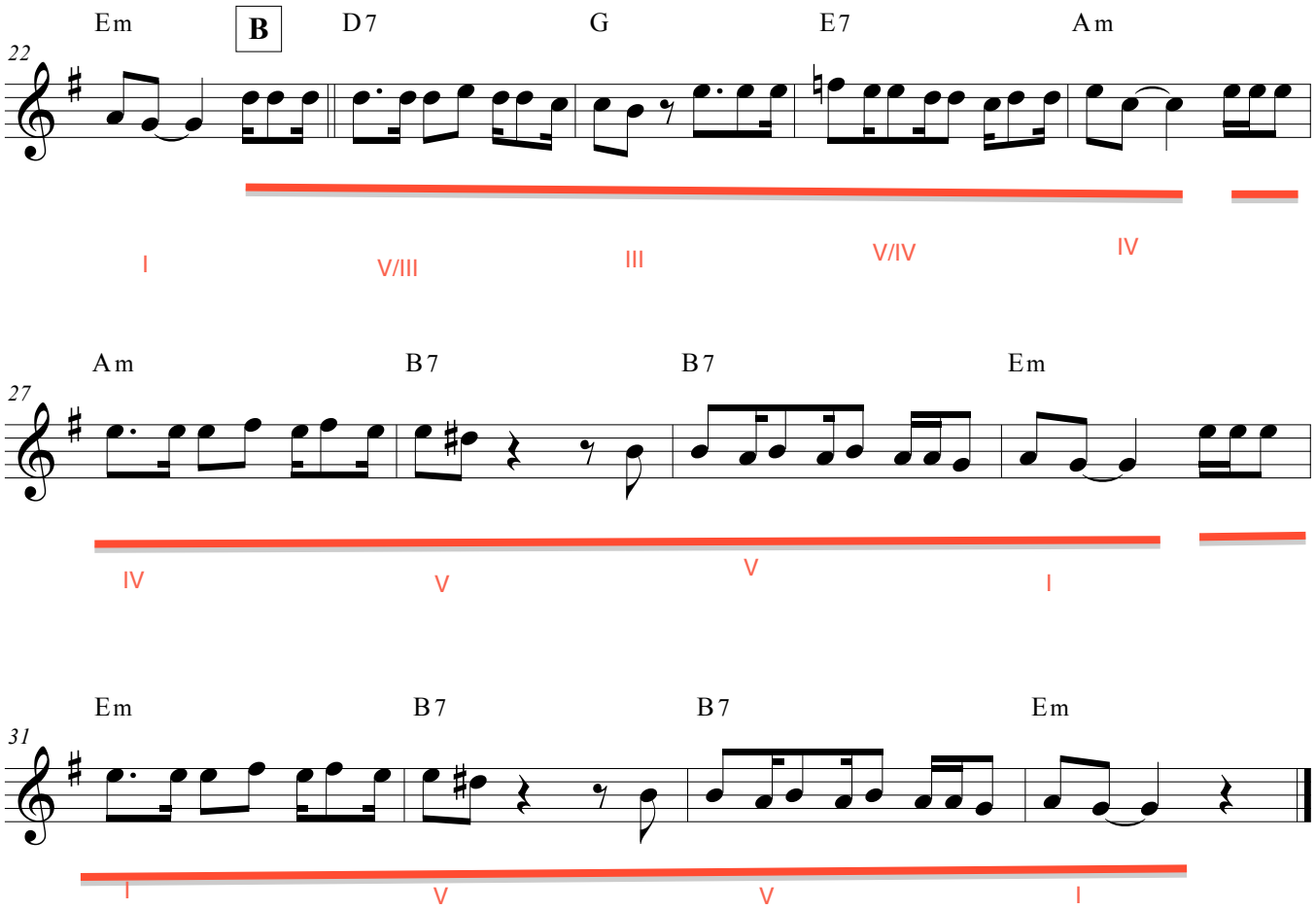
Verzero, L. *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*, Editorial Biblos, 2013.

RECORDANDOTE HERNAN

Letra: Luis Fachini-Agustín Coria
Música: Agustín Coria



©



Recordándote Hernán
Letra: Luis Fachini-Agustín Coria
Música: Agustín Coria

Llora la zamba tu triste despedida
Y se desgarran de pena las bordonas
Mudos los bombos contemplan tu partida
Hernán el trovador nos abandona

De mi Cosquín te saluda emocionada
Y la Próspero Molino de silencio estalla
Te dice adiós el pentagrama y son sus notas
Las lagrimas que llora toda Salta

Adios Hernán amigo de la noche
Compañero y cantor de madrugada
Tu sonrisa cabalgará en las copas
De toda peña y en cada cacharpaya

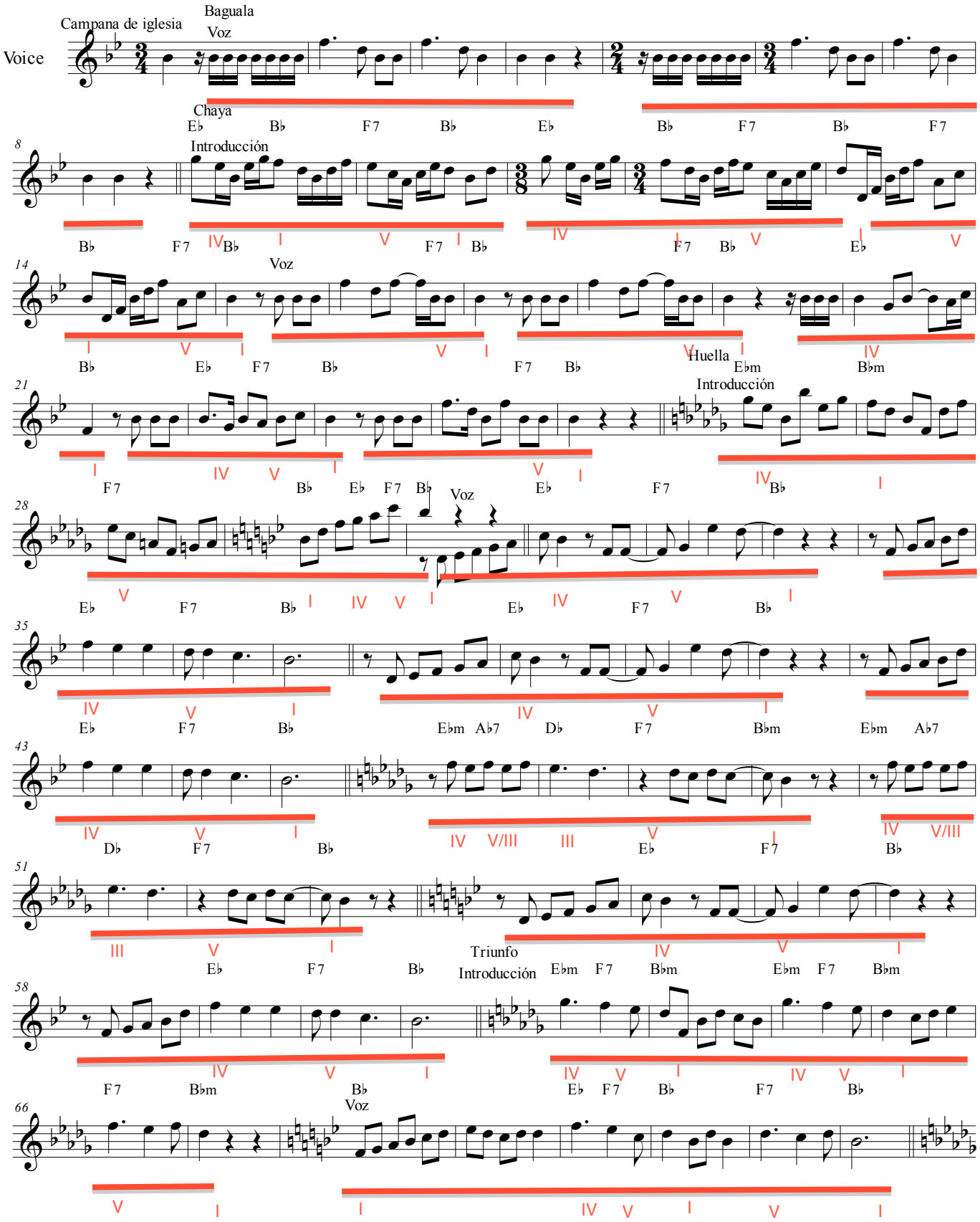
Adios Hernán te saludan los cantores
Ya que la muerte te clavó sus garras
Si en vida de zamba hiciste un rezo
Rezaremos tu nombre en cada zamba

Cayó tu voz de cantor enamorado
Y el corralero en el potrero se desgarra
No es tu cuchillo el que le hiere el pecho
Sino el silencio que enluta tu guitarra

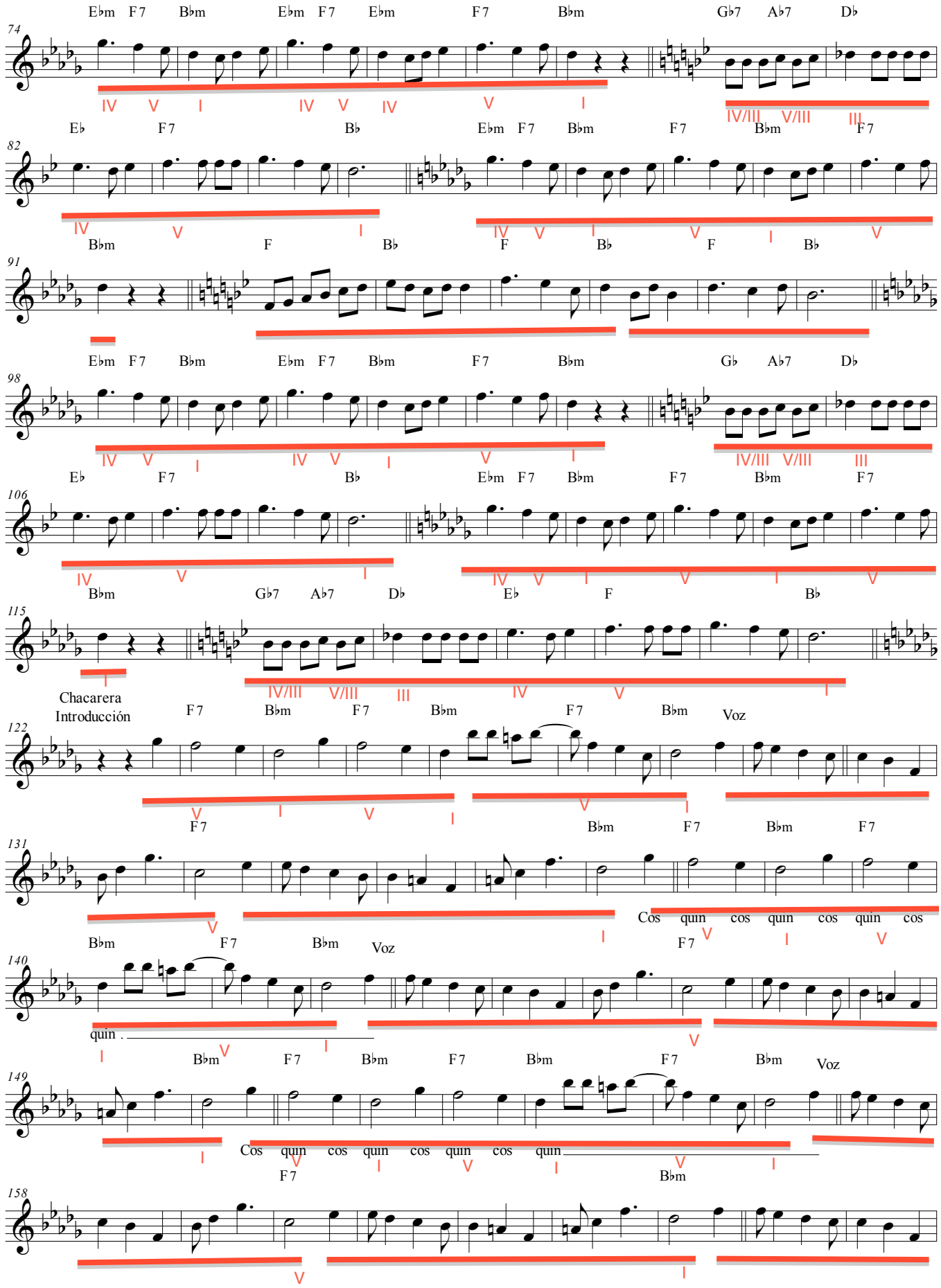
Score

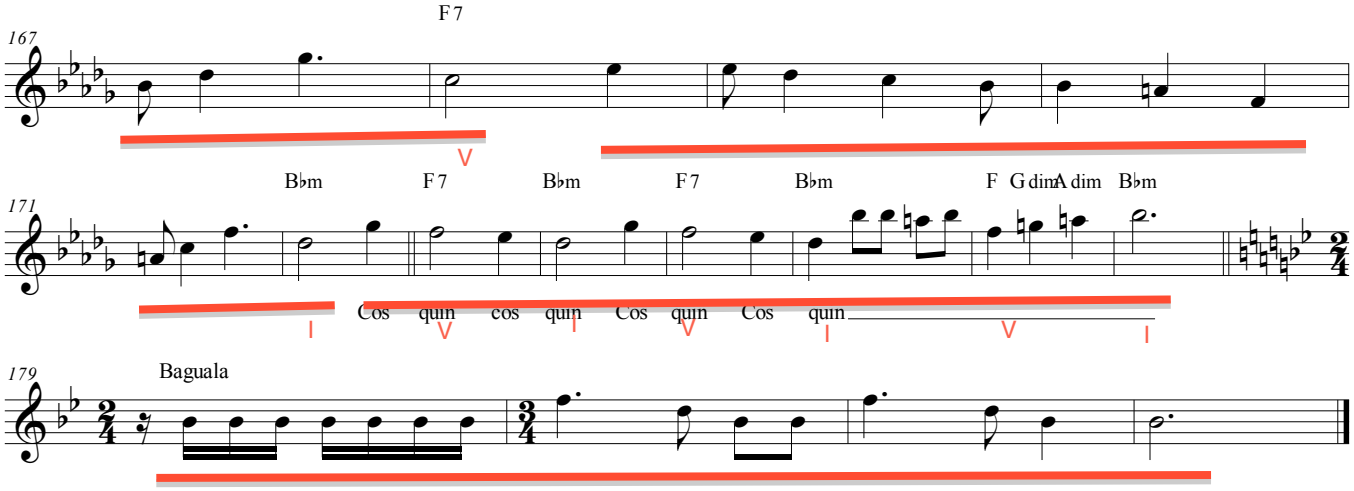
HIMNO A COSQUIN

Letra: Zulema Alcayaga; música: Waldo Belloso



©


74
E♭m F7 B♭m E♭m F7 E♭m F7 B♭m G♭7 A♭7 D♭
IV V I IV V IV V I IV/III V/III III
82
E♭ F7 B♭ E♭m F7 B♭m F7 B♭m F7
IV V I IV V I V I V
91
B♭m F B♭ F B♭ F B♭
E♭m F7 B♭m E♭m F7 B♭m F7 B♭m G♭ A♭7 D♭
98
IV V I IV V I V I IV/III V/III III
E♭ F7 B♭ E♭m F7 B♭m F7 B♭m F7
106
IV V I IV V I V I V
B♭m G♭7 A♭7 D♭ E♭ F B♭
115
I IV/III V/III III IV V I
Chacarera
Introducción
F7 B♭m F7 B♭m F7 B♭m Voz
122
V I V I V I
F7 B♭m F7 B♭m F7
131
V I V I V
B♭m F7 B♭m Voz Cos quin cos quin cos quin cos
140
quin .
I V I V
B♭m F7 B♭m F7 B♭m F7 B♭m Voz
149
I V I V I V I
Cos quin cos quin cos quin cos quin
F7 B♭m
158
V I



Himno a Cosquín (Letra: Zulema Alcayaga; música: Waldo Belloso)
Hoy es el día del canto
va a comenzar la cosecha
Una cosecha de coplas
que en nueve noches se siembra

Apaga el fuego, río cantor
que es una hoguera mi corazón
Siega la copla, río cantor
para que crezca nombrando al amor (bis)

A la huella, a la huella
Cosquín te llama
A la huella del canto
que nos hermana
cuatro rumbos nos llevan
por esta huella
cuatro rumbos la cruzan
cuatro la besan

En la cruz del camino
nació una estrella
para alumbrar el canto
de nuestra huella

A la huella, a la huella
Cosquín te llama
A la huella del canto
que nos hermana
Enarbolemos el canto
que maduró en libertad (bis)

Este es el triunfo de todos
Porque es un triunfo de paz (bis)

Enarbolemos el canto
que maduró en libertad (bis)

Triunfo de todos
Porque es un triunfo de paz

Vengan del sur y del norte
de Cuyo y del litoral (bis)

Triunfo de todos
Porque es un triunfo de paz

Vengan a ver el milagro
que en nueve noches se da (bis)
Triunfo de todos
Porque es un triunfo de paz

Escuche América toda
Cosquín empieza a Cantar (bis)

Cosquín tiene en su nombre una campana
templada con el canto de las guitarras

(Cosquín, Cosquín, Cosquín, Cosquín)

Cosquín tiene en su nombre una campana
y un corazón que late cuando nos llama,

(Cosquín, Cosquín, Cosquín, Cosquín)

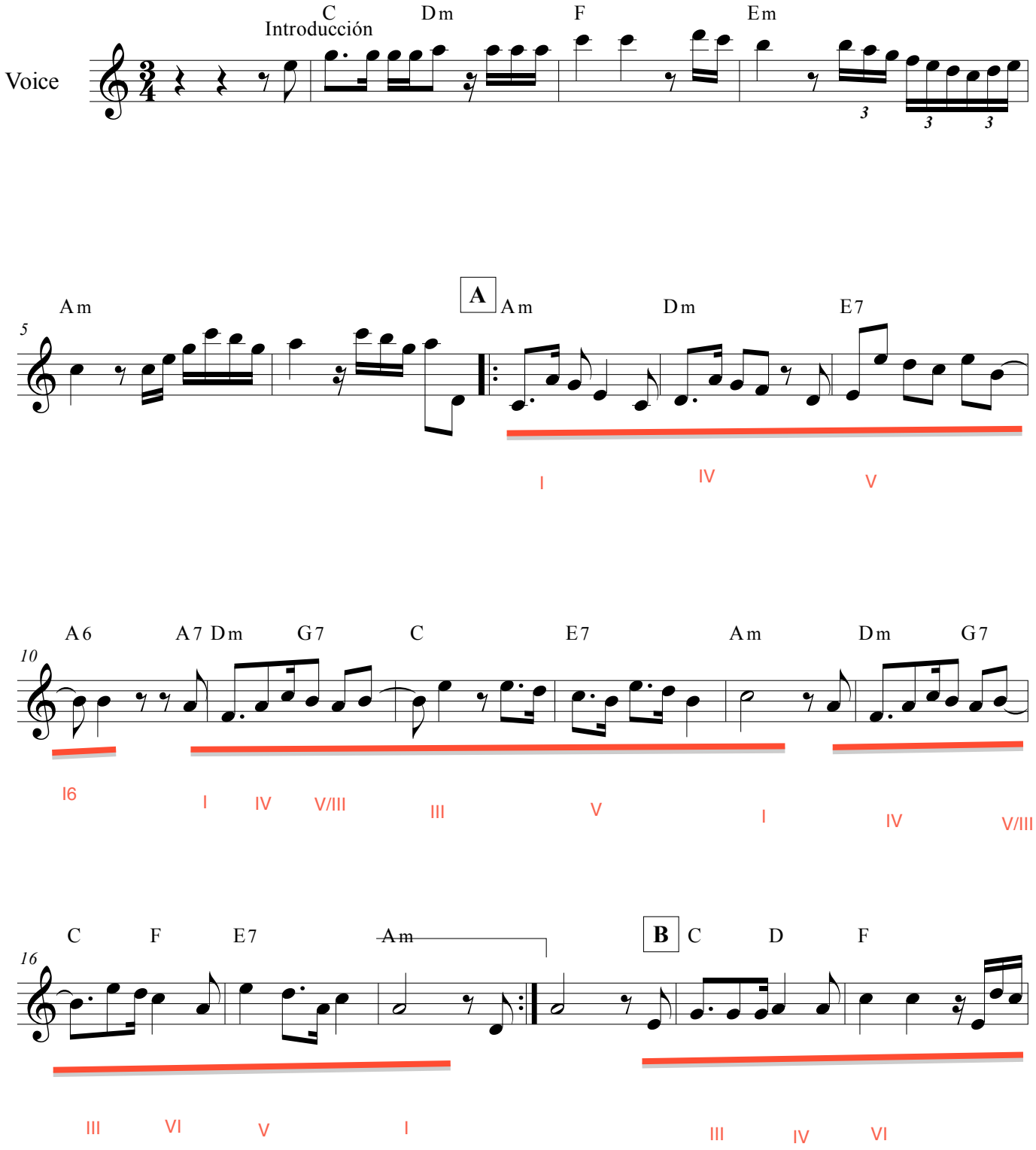
De pie que las campanas ya están tañendo
y el canto de la tierra viene creciendo.
Ya vuelan las campanas buscando el cielo
y el nombre que nos une van repitiendo

(Cosquín, Cosquín, Cosquín, Cosquín)

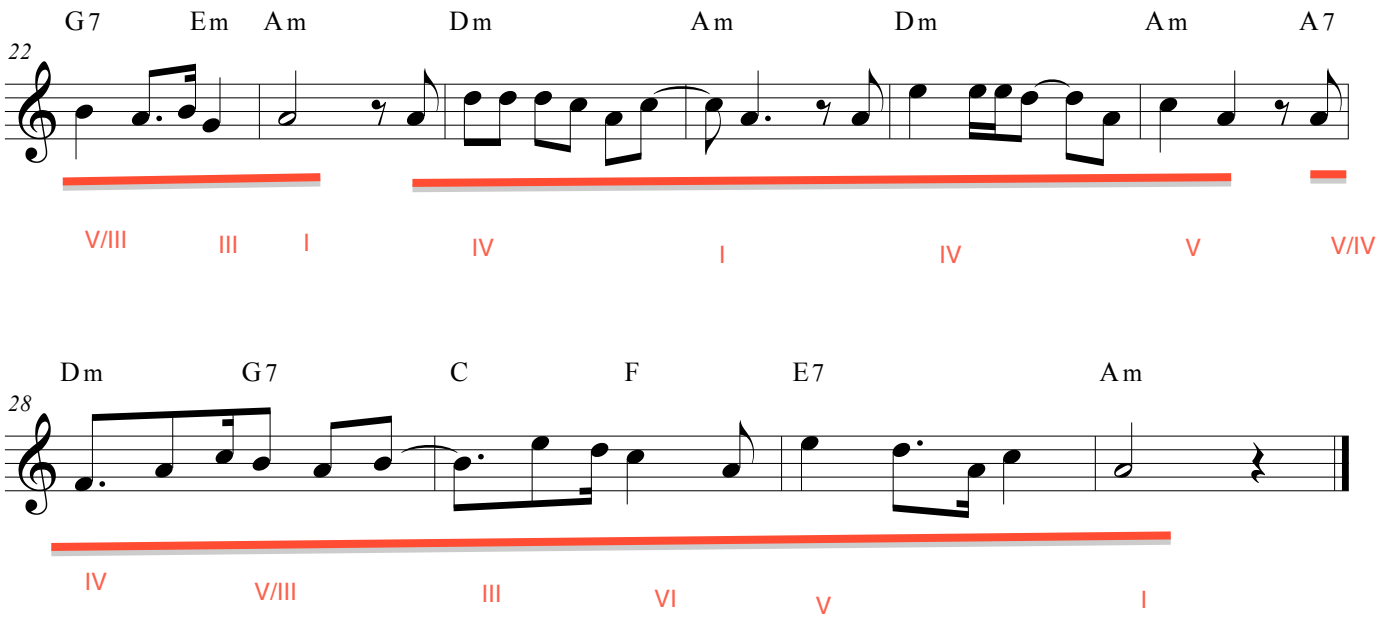
Vengan a ver el milagro
Cosquín empieza a cantar

Antigua Muchacha

Oscar Alem y Hamlet Lima Quintana



©



Antigua Muchacha
Oscar Alem y Hamlet Lima Quintana

Palomas de amor
trabajo en el sol
y el modo de las ovejas,
te hicieron vivir lo sueños
desde el campo a la cocina,
por donde tu amanecer
siempre igual,
se va, Bernardina

Te salgo a buscar,
te voy a nombrar
con pájaros y silencios.
Tu sangre caminadora
es la vida que se inclina
por donde tu anochecer,
cruz del sur,
se va Bernardina.

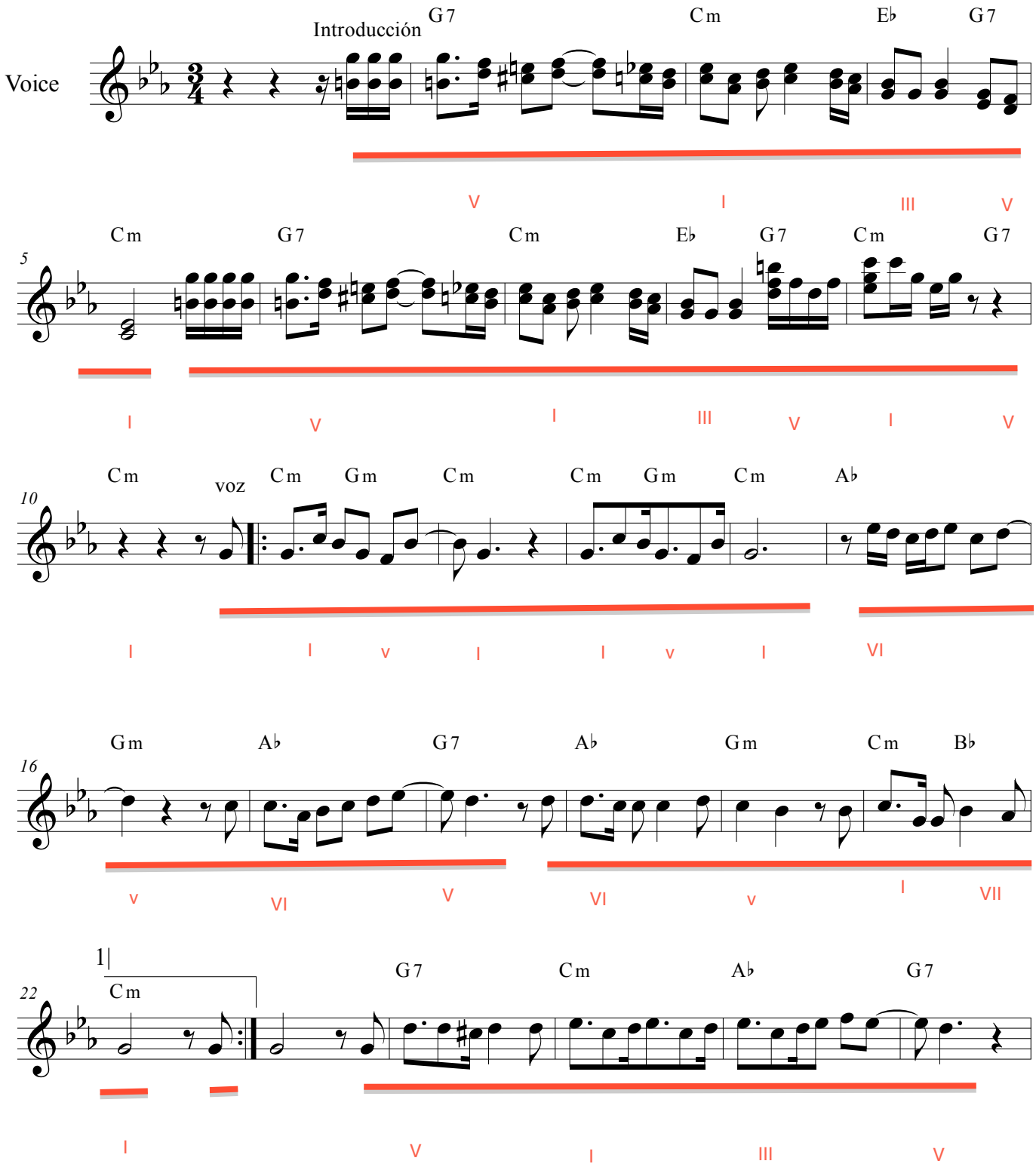
La fuente de paz,
tu fiel juventud
se fue por gastar tus modos.
Hoy vas caminando el campo
con la cruz que fue tu vida,
callando por encender,
como ayer,
tu voz, Bernardina.

Ayer fue la luz,
asombro en la flor,
la causa de tu trabajo.
La lana tejió tu suerte,
la vejez que te hace limpia,
callando por no tener,
hijo en vos,
te vas, Bernardina.

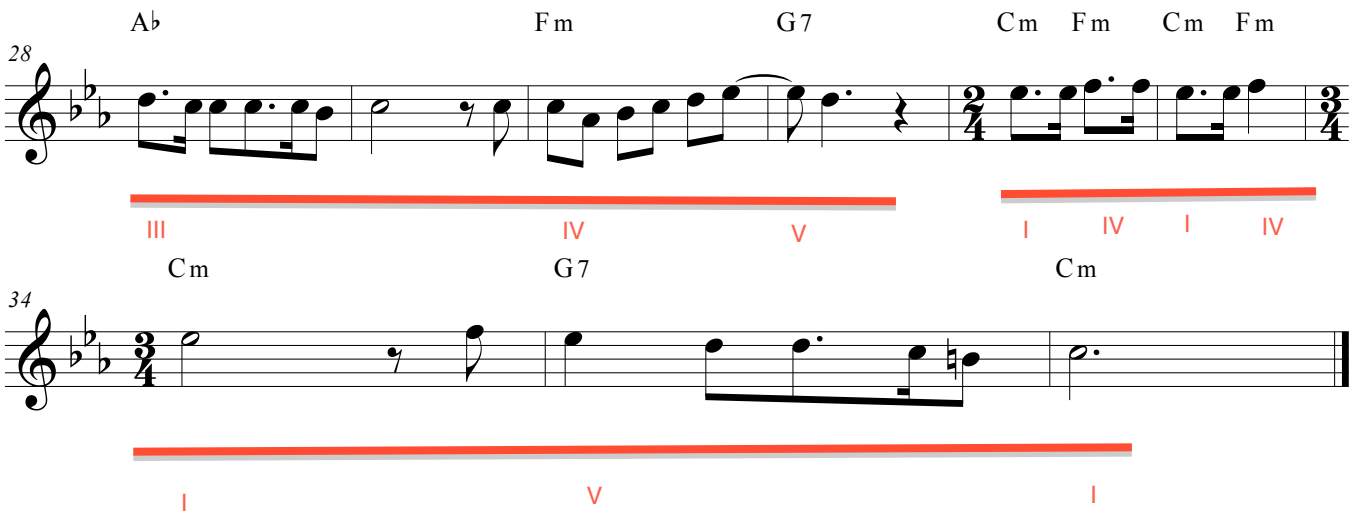
El uso se vuelve lana
y tu ternura es la manta.
El fuego encendió tus ojos,
la luna, la miel, la escarcha.
Caminas por esconder
tu pasión
de antigua muchacha

Zamba para Olvidar

Daniel Toro



©



Zamba para Olvidarte
Daniel Toro

No sé para qué volviste
Si yo empezaba a olvidar
No sé si ya lo sabrás…
Lloré cuando vos te fuiste.
No sé para qué volviste…
¡Qué mal me hace recordar!

La tarde se ha puesto triste
Y yo prefiero callar.
¿Para qué vamos a hablar
de cosas que ya no existen?
No sé para qué volviste…
Ya ves que es mejor no hablar

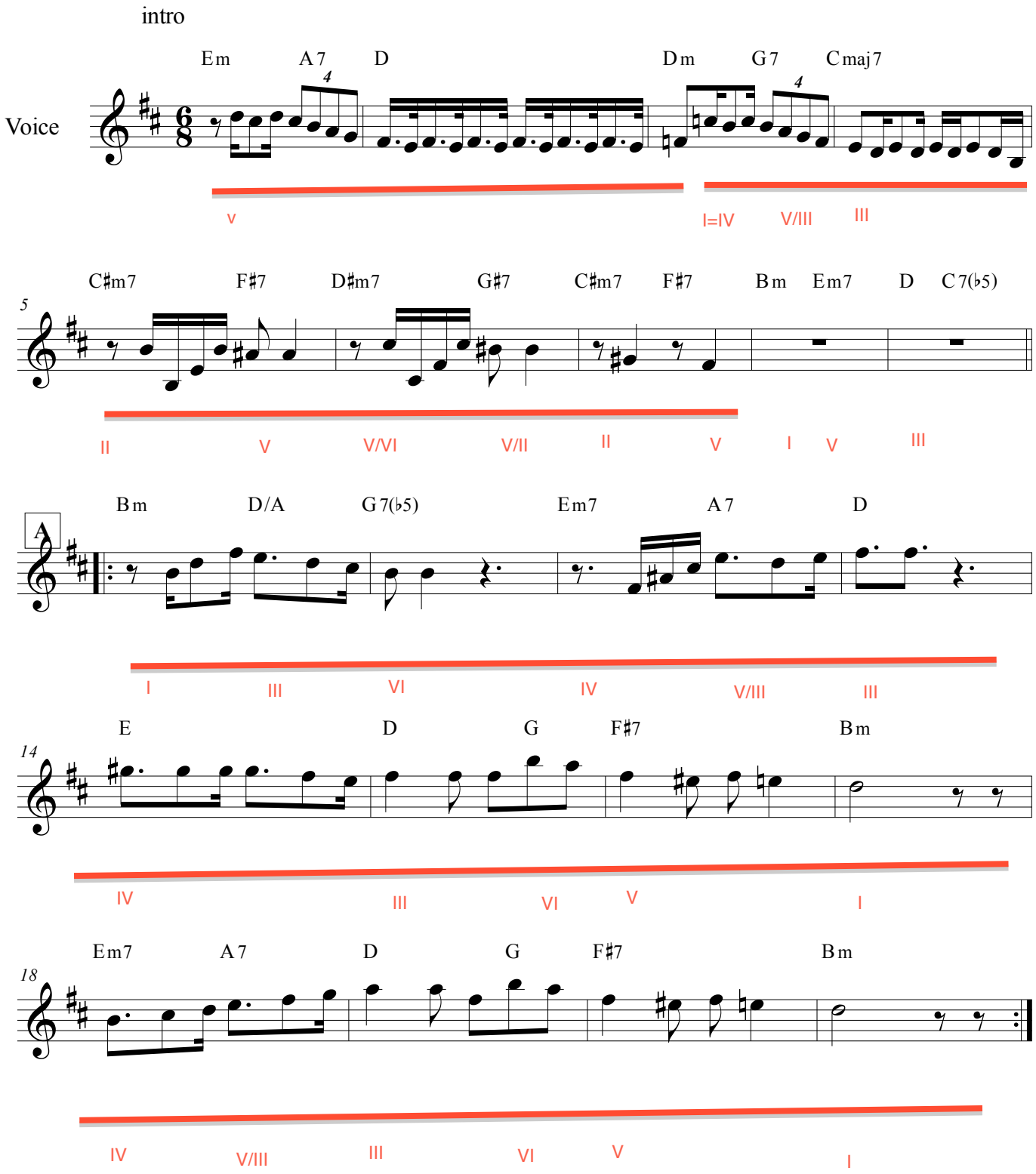
Mi zamba vivió conmigo
Parte de mi soledad.
No sé si ya lo sabrás…
Mi vida se fue contigo.
Contigo, mi amor, contigo…
¡Qué mal me hace recordar!

Mis manos ya son de barro,
Tanto apretar el dolor.
Y ahora que me hace falta el sol
No sé qué venís buscando.
Llorando, mi amor, llorando
También olvidarme de vos.

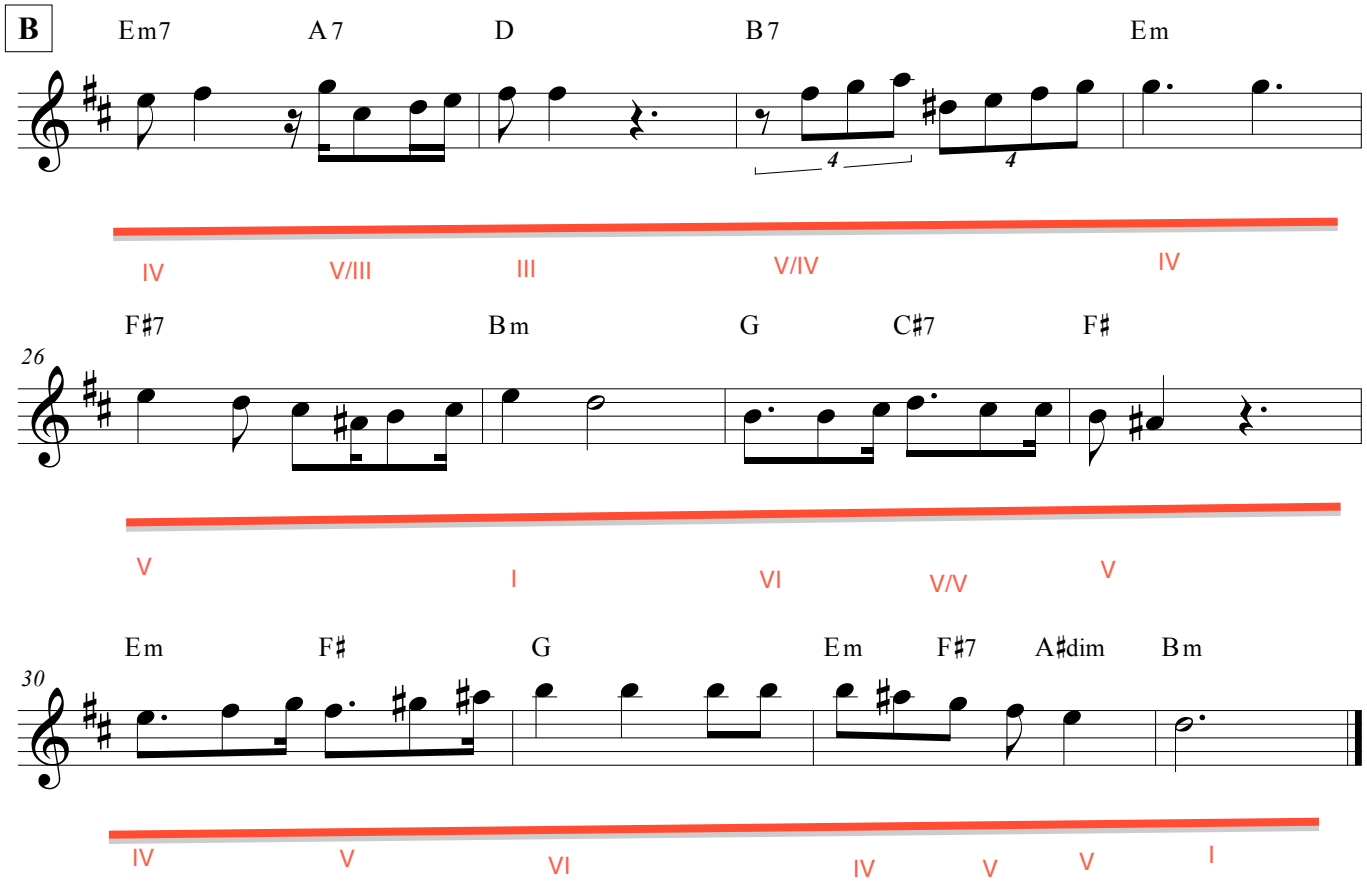
Que pena me da
Saber que al final,
De ese amor ya no queda nada.
Sólo una pobre canción
Da vueltas por mi guitarra,
Y hace rato que te extraña
Mi zamba para olvidar

Cruz de quebracho

Francisco Amado Berra, Miguel Angel Gutiérrez



©



Gaspar tenía la vida

Grabada a fuego en las manos

Dos cicatrices de tiempo

Sobre su pecho cansado

Los que lo vieron morirse

Dicen que se fue apagando

Con una estrella en los ojos

Y una sonrisa en los labios

Cuentan telares de historia

Los que estában a su lado

Que cuando se iba muriendo

Miró orgulloso sus manos

Y las cruzó sobre el pecho

Como una cruz de quebracho

Gaspar se metió en la muerte

Como en un río despacio

Y se tapó el corazón

Con dos mortajas de barro

Gaspar se rindió una tarde

Lo tumbó una parva de años

Y así como fue en la vida

Se hizo silencio en el campo