

## IX. Folklore, rock y “nueva ola”

### *Entre el rechazo y la atracción*

CLAUDIO F. DÍAZ

En 2011, Lito Vitale y Juan Carlos Baglietto editaron un DVD grabado en vivo, titulado *Más de lo mismo*.<sup>1</sup> En la presentación del tema “Mienten”, de Roque Narvaja, Baglietto hace una interesante reflexión. Dice “nosotros no venimos del tango”. En su juventud, cuenta, eligieron otras músicas. Rechazaban todo lo que venía “de los viejos”. Pero con el tiempo descubrieron que sus viejos habían “ganado la batalla”: se habían reconciliado con los afectos y con aquella maravillosa música, y estaban cantando tangos. Y no solo eso: estaban componiendo canciones, que eran tangos, como el caso de “Mienten”. Me parece que esa reflexión podría trasladarse también a la relación de muchos rockeros y rockeras argentinas con el folklore. Rechazaban esa música de los viejos, porque era de los viejos, pero a la vez había algo en ella que atraía, incluso más allá de las decisiones conscientes.

Un año después, en 2012, la cantante coscoína Paola Bernal editó su tercer disco como solista, titulado *Pájaro Rojo*. Ese mismo año, el disco fue nominado para los Premios Gardel en el rubro mejor artista femenina de folklore. La mayoría de las canciones del álbum se encuadran en los géneros folklóricos tradicionales (y así se señala en cada caso en el librito interno), aunque no así su sonoridad, fuertemente marcada por el productor artístico, Titi Rivarola,

---

<sup>1</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=DqkeuJ2S0m0>.

conocido guitarrista de rock.<sup>2</sup> Aun así, llama la atención una canción con aire de chacarera titulada “María Sabina”. En el librito interno, en lugar de la indicación de género, esta canción lleva entre paréntesis otro enunciado que completa el título: “María Sabina (Mujer Luz)”. Al final de la transcripción de la letra se puede leer: “Dedicado a la magia ancestral de la mujer latinoamericana”. En un video perteneciente al ciclo *Lo que se nos canta*, conducido por la cantante Silvia Lallana,<sup>3</sup> Paola Bernal cuenta que la letra fue armada a partir de afirmaciones de la propia María Sabina, tomadas de un libro que recoge sus palabras, con el que tomaron contacto en 2010 en una visita a México.<sup>4</sup> La letra de la canción, entonces, es algo así como un collage de palabras de María Sabina, articuladas –según dice Bernal– a partir de su propia musicalidad, como una especie de oración o de “ofrenda” (de ahí ese tono como de salmodia que tiene por momentos). María Sabina fue lo que en otros tiempos se hubiera llamado –simple y despectivamente– una “curandera”. Pero con el tiempo, adquirió el reconocimiento de una mujer sabia, chamana, sacerdotisa, sanadora. Pertenecía a la etnia mazateca, en Oaxaca, México. Hacia mediados del siglo XX, alcanzó notoriedad porque un estadounidense estudioso de los hongos, llamado Robert Gordon Wasson, publicó una serie de artículos en donde narraba los rituales en los que María Sabina le había permitido participar. Allí se utilizaban hongos alucinógenos para acceder a un saber que permitía realizar prácticas curativas. Esas experiencias fueron recogidas y publicadas en 1968 en el libro *El hongo maravilloso: Teonanácatl. Micolatría en Mesoamérica*. Con el auge de la cultura hippie en Estados Unidos, María Sabina llegó a ser una celebridad en el mundo del rock.

---

2 Titi Rivarola fue un conocido guitarrista de rock y productor musical de Córdoba. Lideró durante años la banda de rock *Tórax*, pero también tuvo una participación importante en proyectos de fusión, como la *Eléctrica folklórica*, liderada por el Bicho Díaz en los años noventa. Falleció en 2013.

3 <https://www.youtube.com/watch?v=Xc5RtbATx9Y>.

4 Sabina (2008).

Lo que intento señalar, con estos dos ejemplos, es que a principios del siglo XXI es común encontrar gente del rock que interpreta y compone tangos y canciones folklóricas, y también folkloristas que incorporan no solo sonidos rockeros a sus propuestas artísticas, sino también zonas importantes de ese universo discursivo.

En este trabajo propongo una aproximación a esa relación, que es por un lado una tensión y un rechazo, y por otro una profunda atracción, y que ha dado lugar a una amplia zona de producción de la música popular argentina. Forma parte de una investigación más amplia, cuyo propósito es explorar los cruces y acercamientos entre los campos del folklore y del rock, tal como se han desarrollado en la Argentina a partir de la década del sesenta. Justamente porque en ambos campos –aunque de manera diversa– la lucha por la apropiación simbólica de los sentidos vinculados al imaginario de la nación, ha tenido un carácter constitutivo. Esos cruces, que estuvieron presentes desde los comienzos del rock en la Argentina, se hicieron muy significativos en tiempos de la recuperación de la democracia, y no han hecho más que profundizarse desde los noventa hasta la actualidad, dando lugar a una compleja transformación de sonoridades y repertorios, e interpelando a nuevos públicos. De hecho, el análisis de estas relaciones es imprescindible para comprender buena parte de la música popular hecha hoy en la Argentina, que desborda ampliamente las fronteras de los géneros. Sin embargo, en este capítulo me detendré especialmente en el momento de la llegada del rock a la Argentina, y la emergencia del movimiento de la “nueva ola”, anterior al del rock nacional propiamente dicho. En ese momento, se hicieron evidentes las tensiones entre una música de y para los y las jóvenes, y las músicas populares más tradicionales. La constitución del campo del rock nacional exigió un esfuerzo de diferenciación tanto respecto de las músicas tradicionales, como respecto de esa música para jóvenes que se consideraba banal y pasatista. Por eso es tan importante pensar qué tipo de relación se dio

entre la juventud “nuevaolera” y esas músicas tradicionales, porque esas tensiones marcaron las opciones de los rockeros y las rockeras en los años siguientes.

En el abordaje que propongo, consideraré el rock y el folklore como campos específicos de producción discursiva.<sup>5</sup> Si bien el concepto no resulta necesariamente aplicable a todas las formas de la música popular, es muy operativo para pensar estos campos. Por una parte, a lo largo del tiempo el folklore se fue afianzando como espacio de relaciones sociales, y fue gestando un conjunto de reglas de producción, en cuyo marco diversos agentes disputan por la legitimidad (Díaz, 2022). Por otra parte, el rock argentino también ha llegado a constituir un campo de producción discursiva relativamente autónomo (Alabarces, 1994; Díaz, 2005; Pujol, 2007), con una particularidad sumamente interesante: muy resistido en los sesenta por los cultores del tango y el folklore (que lo acusaban de “extranjerizante”), en su proceso de legitimación terminó por adquirir el calificativo de “nacional”, y se convirtió en un movimiento a través del cual buena parte de la juventud entró en las disputas alrededor del imaginario de la nación.

En cada uno de estos dos campos, se desarrollaron universos de sentido de gran riqueza y profundidad, con sus tópicos, su retórica, sus estilos musicales y sus juegos metafóricos. Lo que me interesa observar es esa zona en la que estos universos de sentido se encuentran, se desafían, se rechazan y, de alguna manera, se modifican.

## Tensiones alrededor de la llegada del rock

El rock llegó a la Argentina entre mediados y fines de los años cincuenta, cuando se expandía por todo el mundo

---

<sup>5</sup> El concepto de “campo” proviene de la sociología de Bourdieu (2003), y me ha resultado operativo para abordar sistemas específicos de producción artística como el rock (Díaz, 2005) y el folklore (Díaz, 2022).

como una música y una cultura que interpelaba fundamentalmente a la juventud (Frith, 1999: 11-31). A partir de allí, el fenómeno de una música y una cultura dirigida a los y las jóvenes no hizo más que crecer en masividad. La historia es conocida: Eddie Pequenino, Billy Caffaro, después el *Club del Clan*, Sandro y *Los de Fuego*, y ya estaba en marcha la movida de la música “moderna”, la “nueva ola”.<sup>6</sup> Todavía no existía lo que después se llamó “rock nacional”, pero el conflicto generacional ya estaba instalado alrededor de una serie de tensiones.

### 1. Jóvenes vs. viejos

La llegada del rock hizo muy notable un fenómeno que ya se venía desarrollando desde antes. Había música para jóvenes, ropa para jóvenes, peinados, revistas, locales bailables, etc. Los estudios sobre la juventud vinculan la emergencia de este nuevo actor social con un conjunto de variables que incluyen cambios demográficos (el *Baby boom* en Europa y Estados Unidos), la prosperidad económica de la posguerra, y cambios en el acceso a la educación de los y las jóvenes de sectores populares, en el marco del llamado “estado de bienestar”.<sup>7</sup> Esos cambios, a su vez, estaban vinculados con el desarrollo y la capacidad de diversificación de las industrias culturales, y las formas populares de consumo. Alrededor de los consumos culturales de masas empezaban a construirse identidades sociales. Según Manzano (2017), en el caso de la Argentina la emergencia de la juventud estuvo vinculada, además, con el peronismo. Por una parte, porque durante los gobiernos de Perón se dieron las condiciones de mejora económica y de acceso a la educación secundaria de los y las jóvenes de sectores populares (Manzano, 2017:

---

<sup>6</sup> Para un análisis detallado del desarrollo de la “Nueva ola” en la Argentina, ver Alabarces y Gilbert (2021).

<sup>7</sup> Sobre la emergencia de la juventud como actor social ver Clarke; Hall; Jefferson y Roberts (2008), Margulis (1996) y Reguillo Cruz (2000).

46).<sup>8</sup> Por otra parte, porque en 1951 el peronismo impulsó la creación de la UES (Unión de Estudiantes Secundarios), “una institución concebida con el propósito de organizar las actividades de los estudiantes durante el tiempo libre e invitarlos a participar en la renovación cultural de la nueva Argentina” (Manzano, 2017: 45). De tal manera, la UES –fuertemente criticada por la oposición– fue un antecedente importante en la politización de los y las jóvenes, y contribuyó al desarrollo de una disputa creciente por dotar de sentido la condición juvenil, principalmente después del derrocamiento del peronismo. Así pues, cuando se produce la llegada del rock, alrededor del cual los y las jóvenes organizaron nuevas formas de baile, sociabilidad, esparcimiento y rebeldía, existían ya ciertas coordenadas identitarias pre-existentes que le daban profundidad a estas tensiones.

Cuando se produce la emergencia del rock nacional, entre mediados y fines de la década del sesenta, este movimiento debió construirse y legitimar un lugar dentro de un conjunto más amplio de opciones musicales que interpelaban a la juventud y se oponían a los viejos.

## 2. Modernidad vs. tradición

Pero no se trataba solo de jóvenes vs. viejos: la “nueva ola” se llamaba también música “moderna”, y ese rasgo de modernidad también tenía importancia. La gente del tango, pero mucho más la del folklore, estaba parada en las tradiciones, y el impulso moderno o modernizante tendía a minimizar la importancia de lo tradicional. Quizás valga la pena detenerse en dos aspectos de esta tensión, relevante en nuestro análisis. Por una parte, la tradición en la que se basaba el folklore era sumamente problemática. Como toda tradición, era selectiva, y eso implicaba un sistema de inclusiones

---

<sup>8</sup> La mejora en las condiciones de consumo de productos culturales, a principios de la década del cincuenta, fue señalada también por Alabarces y Gilbert (2021).

y exclusiones (Williams, 1980). El desarrollo del folklore musical, tal como circulaba a través de la industria cultural a mediados del siglo XX, estuvo vinculado con la introducción de la ciencia del Folklore a fines del siglo XIX, a las corrientes nativistas y tradicionalistas en la literatura, y a la emergencia del nacionalismo cultural alrededor del Centenario de la Revolución de mayo. Ahora bien; de un modo o de otro, todas estas corrientes estaban relacionadas con el proceso de modernización iniciado por la Generación del ochenta, particularmente con el impacto de la inmigración y la urbanización crecientes, a lo que el nacionalismo opuso una idealización vinculada con un mito del origen, que postulaba una suerte de “Edad de oro” premoderna, provinciana y criolla, cuyos valores se encarnarían en el gaucho, su mundo, sus cosas, su lengua, sus costumbres, sus canciones y sus danzas. Sin embargo –y paradójicamente–, el desarrollo del campo del folklore estuvo ligado al de la industria cultural, principalmente de la radio y de la industria discográfica. El folklore forma parte de la música popular que, según González (2013: 83-84), se define por su relación simbiótica con la industria cultural y por su carácter masivo y modernizante. De este modo el folklore, con su tradición construida en torno a significados y valores en cierto sentido antimodernos, formó parte del proceso de modernización. Y esa tensión está en la base de algunas disputas por la legitimidad entre distintas corrientes de folkloristas.

La modernización en la Argentina, durante el siglo XX, fue también un fenómeno complejo en el que pueden distinguirse diversos aspectos que generaron fuertes disputas.<sup>9</sup> Me interesa señalar, por una parte, la modernización económica en sus diferentes etapas, con los conflictos generados por sus dinámicas excluyentes, y por otra parte la modernización sociocultural, su relación con la emergencia de la juventud, y las disputas a que dio lugar. Según Manzano

---

<sup>9</sup> Para un desarrollo más profundo de la cuestión de la modernización, ver Alabarces y Gilbert (2022: 51-56).

(2017: 17), “la juventud fue portadora de las dinámicas de modernización sociocultural y también de sus descontentos, expresados bajo las formas de rebelión y radicalización política”. Ese protagonismo de la juventud generó una reacción conservadora, principalmente desde el golpe de Estado que llevó al gobierno a Juan Carlos Onganía. Avellaneda (2005: 31-45) identifica ese momento con la cristalización de una corriente discursiva que llama “Discurso de represión cultural”. Ese discurso entroncaba con la idea de una “gran nación católica”, que se apoyaba en una concepción de la tradición según la cual aspectos claves de la modernización cultural –como la liberalización de la sexualidad, la participación política de la juventud y los consumos culturales juveniles– eran identificados como parte de un amplio conjunto de significados y valores “extranjerezantes” que venían a subvertir el “ser nacional”. Y esa perspectiva encontraba algunas zonas de coincidencia con la idea de tradición que se había construido en el folklore clásico, y hasta cierto punto también en el tango. Por contraposición, para muchos y muchas jóvenes, la renovación, la adaptación a los cambios vertiginosos que se sucedían después de la posguerra, eran un valor en sí. Lo tradicional se identificaba con el anquilosamiento, con lo viejo, y no solo porque era la música de otra generación. Alabarces y Gilbert (2022: 64-65) llaman la atención sobre una escena de la película *Buenas noches Buenos Aires*, dirigida por Hugo del Carril y estrenada en 1964. Se trata de un musical basado en la revista teatral del mismo nombre, que había sido un éxito de boletería el año anterior. En la escena mencionada, se produce un enfrentamiento entre una pareja tanguera y un grupo de jóvenes “nuevaoleros” que se han reunido a escuchar y bailar su música a las puertas de una disquería. La pareja tanguera es interpretada por Beba Bidart (Nicanora) y Julio Sosa (Firulete), que atienden respectivamente un kiosco de golosinas y uno de diarios y revistas. En su diálogo, se quejan de la “nueva ola” y se burlan del baile de los y las jóvenes,

a quienes tratan de “mequetrefes”: “Parecen monos sobre una plancha caliente”, según Firulete. Éste pasa a la acción y detiene el baile de los y las jóvenes, recriminándoles que se han olvidado de la milonga, a lo que el grupo juvenil responde bailando y defendiendo sus músicas: el twist, el mambo, la conga: “La milonga huele a tango/ por eso la juventud prefiere el mambo”, dicen. Finalmente, Firulete y Nicanora interpretan la milonga “El Firulete”, de Mariano Mores y Rodolfo Taboada (guionista de la película). Tres aspectos de la letra merecen destacarse: 1. la negativa a asumir que el tango es cosa del pasado (“Quién fue el raro bicho/ que te ha dicho che, pebete/ que pasó el tiempo del firulete”); 2. la afirmación de que la milonga puede convivir y competir con los ritmos modernos (“Por más que ronquen/los merengues y las congas/ siempre habrá tiempo/ pa la milonga”), y 3. La idea de que el tango y la milonga se sustentan en la misma tradición selectiva del folklore, y en eso basan su legitimidad (“Es el compás criollo y se acabó”). La tradición criolla, además de enfrentarse a lo moderno, remite, entonces, a la nación.

### 3. Transnacional vs. local

La cuestión nacional estaba muy vinculada con otra tensión que generaba ese impulso modernizante. Lo moderno se identificaba también con lo transnacional (lo global, se diría después). Es decir que el folklore y el tango no solo eran vistos por la juventud como cosa de viejos, y como algo tradicional en un sentido negativo, sino también como lo local en el sentido de limitado y atrasado. La música de la juventud se presentaba como moderna, renovadora y también como transnacional, deslocalizada, vinculada a un movimiento universalizante. De hecho, la “nueva ola” fue un fenómeno transnacional, como lo había sido el bolero. Por toda América Latina y de manera simultánea, la llegada

del rock generó respuestas similares, aunque con especificidades locales.<sup>10</sup>

Según Manzano, las construcciones de “la juventud” y de “lo transnacional” son recíprocamente constitutivas. Para muchos y muchas jóvenes, “el descontento abrevó en un repertorio transnacional de imágenes, sonidos e ideas que recorrieron el mundo de entonces” (Manzano, 2017: 22). Sin embargo, sería un error pensar esa tensión local/transnacional como un puro rechazo de lo tradicional por parte de la juventud, o de lo moderno por parte del folklore y el tango. Si bien los y las jóvenes encontraban, en ese repertorio transnacional de significados y valores, un símbolo generacional, también es cierto que las subjetividades vinculadas con las luchas antiimperialistas y con el peronismo (por entonces, proscripto pero políticamente activo) le daban a lo local o lo nacional un matiz ligado a la opresión de los pueblos en el Tercer Mundo.<sup>11</sup> Lo local, lo tradicional, expresado en el folklore, podía repensarse en relación con las raíces, y particularmente con las raíces nacionales. En la Argentina de aquel entonces, la cuestión nacional interpelaba muy profundamente, y generaba debates. De hecho, dentro del campo del folklore, desde principios de los años sesenta se venía produciendo la emergencia de una corriente modernizadora, que cuestionaba los términos excluyentes de la tradición que había construido el folklore clásico. Y uno de los ejes de ese cuestionamiento era una nueva narrativa identitaria, que ponía la cuestión nacional en relación con las luchas antiimperialistas en todo el Tercer Mundo, de manera que la tensión entre lo local y lo transnacional,

---

<sup>10</sup> Sobre las apropiaciones y adaptaciones del rock en América Latina, ver Díaz (2010: 219-226).

<sup>11</sup> Entre fines de los cincuenta y principios de los sesenta, en diferentes países del Tercer Mundo, se crearon frentes de liberación nacional que vincularon la cuestión nacional con las luchas anticoloniales y antiimperialistas. A modo de ejemplo, en 1954 se fundó el Frente de Liberación Nacional en Argelia; en 1961, el Frente Sandinista de Liberación Nacional en Nicaragua. Con el regreso de Perón, el peronismo se presentaría a elecciones en 1973 con el nombre de Frente Justicialista de Liberación (FREJULI).

aun antes de la emergencia del rock nacional, generaba una oscilación entre la atracción y el rechazo.

## La “nueva ola” escuchaba folklore

Esta atracción por la raíz que, de algún modo, se vinculaba con lo nacional, la sintieron algunos “nuevaoleros” incluso desde antes de que el rock nacional existiera como tal. Alabarces y Gilbert señalan un tema que Palito Ortega grabó en 1964, que formó parte del LP *Palito Ortega*, grabado para RCA Víctor, y lleva por título *El changuito cañero*. La letra, que presenta una escena situada en los cañaverales de Tucumán, podría haber sido de una zamba; de hecho, en un recital en el Luna Park en 2011,<sup>12</sup> el propio Palito Ortega dijo que la canción –según él, su primera canción– fue compuesta originalmente “en tiempo de zamba”, puesto que lo que escuchaba en su infancia era música folklórica; pero al llegar a Buenos Aires, la compañía discográfica le propuso grabar el tema con bajo y guitarra eléctrica, de modo que la sonoridad cambió radicalmente; se volvió moderna, aunque tampoco llegó a ser un twist característico como “Despeinada” o “Bienvenido amor”. Sin embargo, lo que llama la atención verdaderamente es la letra, que se aparta de la temática de amores sencillos y diversiones adolescentes –dominante en los discos de Palito Ortega por esos años–, y se aparta desde el título y el lenguaje: expresiones como “changuito”, “Tata”, “chinita” o “pa’l surco” remiten a esa lengua que había adoptado el folklore como representación del habla gauchesca y provinciana. Pero además, toda la escena representada responde a algunos rasgos característicos de lo que he llamado “el paradigma discursivo clásico del folklore” (Díaz, 2022):

---

<sup>12</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=zVqoZVD52Co>.

En la mañana temprano  
 se va el changuito con su papá,  
 van rumbeando pa'l surco  
 a pelar cañas del Tucumán  
 La chinita cocina mientras  
 su mama lavando está  
 y a lo lejos se escuchan  
 los machetazos al cañaverál.  
 Se ha terminado el día,  
 ahí vuelve el chango con su papá,  
 y en el rancho le esperan,  
 mate cocido y caliente el pan.

Se trata del paisaje idealizado del pago. Si bien está representado el trabajo –incluyendo el trabajo infantil–, no se lo recrea en términos de explotación o de conflicto, sino como parte de una estampa provinciana. La dominante afectiva es la nostalgia, puesto que, a pesar de la pobreza y el trabajo, hay armonía y predominan los valores familiares.<sup>13</sup> Como en tantas canciones folklóricas clásicas, el pago idealizado es sede de los valores, a diferencia de lo que ya por entonces estaba empezando a ocurrir en otras corrientes del folklore. Es pertinente recordar que, un año antes –en 1963–, se había lanzado el manifiesto del *Movimiento Nuevo Cancionero*, uno de cuyos ejes modernizadores es justamente el cuestionamiento de esa idealización de los paisajes provincianos. Sin embargo, la perspectiva de Palito Ortega, el cantante “nuevaolero”, seguía ligada a la mirada tradicionalista. Y no es la única canción del disco que remite a ese universo folklórico. Otro tema llama la atención desde el título: “Mi tierra”. Musicalmente se trata de una especie de marcha briosa, con tuba, pífanos y redoblante, que arranca con un estribillo interpretado por Palito Ortega y un coro, que se repetirá una y otra vez entre estrofa y estrofa:

---

<sup>13</sup> La división del trabajo según los géneros forma parte de esa imagen idealizada de armonía familiar.

Mi tierra es tan linda que hay que conocer  
 Venga a recorrer, yo lo guiaré  
 Mi tierra es tan linda que hay que conocer  
 Venga a recorrer, yo lo guiaré.<sup>14</sup>

A partir de ahí, en las diferentes estrofas se van presentando símbolos provincianos, casi a la manera de un folleto turístico: de su tierra, el Jardín de la República, dice que “se conserva igual/ con su humildad tan colonial”; de Mendoza y San Juan dice que “sus vinos brindarán/ su sol usted no olvidará”; “la Pampa, con el mate y la guitarra son/ un símbolo de tradición”. El recorrido sigue por el litoral, las sierras de Córdoba, el sur y la Capital. Como puede apreciarse, la mención de las diferentes regiones y provincias tiene una función simbólica similar a la que ya por entonces tenía en el Festival de Cosquín la presentación de las delegaciones provinciales.<sup>15</sup> La idea era mostrar la unidad de la nación en la diversidad de sus regiones y sus estilos musicales, pero aquí se celebra la diversidad de un modo que llama la atención en un “nuevaolero”, sobre todo si se tiene en cuenta la escena antes analizada de la película *Buenas noches Buenos Aires*.

Es notable cómo esa presentación un tanto ingenua de la belleza de la tierra contrasta fuertemente con lo que estaba aconteciendo con la “canción militante”, según los términos de Molinero (2012).<sup>16</sup> Si volvemos al “Movimiento Nuevo Cancionero”, contemporáneo de la producción de Palito Ortega, es interesante contrastar esa mirada con el proyecto de los primeros discos de Mercedes Sosa quien, según Tejada Gómez (en la contraportada de *Canciones con*

<sup>14</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=VtfOUCfNGMI>.

<sup>15</sup> El tema anticipa en diez años el tono de la célebre milonga “Mire qué lindo es mi país, paisano”, de Argentino Luna, que inicia el álbum del mismo nombre, grabado para el sello Odeón, en 1974.

<sup>16</sup> Alabarces y Gilbert señalan, además, el contraste con toda una producción cultural de la época, incluyendo el cortometraje de Gerardo Vallejo *Las cosas ciertas* de 1965, que usa el tema de Palito Ortega, para generar un contraste entre el duro relato de un zafrero y la imagen idealizada de la canción.

*fundamento*, de 1965), también se proponía cantarle al país todo, pero “al paisaje con el hombre adentro. El hombre con la vida adentro. El trabajo, el dolor, la rebelde esperanza y la altamente desmesurada alegría de vivir” (Díaz, 2022: 155). Así, la crítica que el “Movimiento Nuevo Cancionero” le hacía al folklore tradicionalista (al que también llama “folklore de tarjeta postal”) podía aplicarse incluso a la mirada que tenía, sobre la tierra, un “nuevaolero” y referente de la juventud moderna como Palito Ortega. Dicho en otros términos, cuando Palito Ortega vuelve su mirada hacia la tierra, se nutre de los significados y valores –e incluso de la retórica– del folklore clásico, justamente aquello que estaba siendo cuestionado por la corriente renovadora y modernizante del folklore.

Algo parecido sucedía con otro ídolo “nuevaolero” de mediados de los sesenta. Leo Dan había saltado a la fama en 1963, con el éxito de “Celia” y la edición de su primer disco de larga duración para CBS. Al año siguiente, su segundo LP, *Cómo te extraño mi amor*, incluía, como tema de apertura, una canción que sería uno de sus grandes éxitos: “Santiago querido”. Leopoldo Dante Tevez era santiagueño, y según Alabarces y Gilbert (2021: 60-63), el único artista que vendía más discos que Palito Ortega. Así como decía, más arriba, que la letra de “El changuito cañero” podría haber sido de una zamba, la de “Santiago querido” tiene todos los rasgos característicos de una chacarera:

Santiago querido  
 Santiago ha añorado  
 En ti yo he soñado  
 Tú a mí me has dado  
 Todo lo más puro  
 De mi corazón  
 Por ahí cuando escucho  
 Una chacarera  
 Me acuerdo del pago  
 No es la vez primera  
 Y pienso en Santiago

Queriendo volver<sup>17</sup>

Hoy te canto yo desde aquí  
 Te canto como un crespín  
 Que pronto quiere volver a Santiago

Como he sostenido en un trabajo anterior (Díaz, 2022), el tópico del pago perdido y añorado, que se recupera simbólicamente en el ejercicio del canto, es un elemento central en el dispositivo de enunciación del paradigma clásico del folklore. Y es particularmente recurrente en las chacareras, uno de cuyos modelos paradigmáticos es “Añoranzas” de Julio Argentino Jerez. De hecho, en 1966 Leo Dan incluyó en su disco “Así soy yo”, su propia versión moderna de la clásica chacarera (moderna rítmicamente, en una forma cercana al twist, pero incluyendo quena y charango en el arreglo).

Pero la historia de “Santiago querido” no termina en la canción. Al año siguiente, el éxito del tema dio lugar a una película con el mismo nombre, dirigida por Catrano Catrani y Virgilio Muguerza, y coprotagonizada por Leo Dan y Marta González. Si bien no hay espacio aquí para un análisis de este film, hay algunos detalles que vale la pena resaltar. En primer lugar, está ambientada en Termas de Río Hondo (en la provincia de Santiago del Estero), y la acción se desarrolla en la pequeña ciudad, pero con gran importancia de los espacios rurales; la canción “Santiago querido” abre y cierra la película, con Leo Dan recorriendo esos espacios, principalmente rurales, en un jeep, al principio solo y al final con su coprotagonista. Estos recorridos de apertura y cierre tienen importancia simbólica: el paisaje folklórico es recorrido por un joven moderno en su jeep, mientras canta una canción moderna con letra folklórica. Además, Leo Dan representa a José Luis, un joven de condición humilde que pretende a Marina (Marta González), una muchacha

---

<sup>17</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ChvFRr8fsoo>.

de familia acomodada. Es rechazado por la familia, pero celebrado por los jóvenes, porque en su condición de “mercachifle” es el que trae los discos y los bailes de moda; es decir, como comerciante es vehículo de una de las formas modernas de distribución de la música para jóvenes. En la trama tiene gran importancia un niño huérfano, Cachilo, criado en la zona rural que aparece vestido con un poncho y montando su burrito, Yunga. También hay un personaje de cuento folklórico, el “Yastay”, que lo ayuda a recuperar el burro, cuando lo pierde. Esos personajes folklóricos dieron lugar a varias canciones más, en sucesivos discos. Una de ellas, “Había una vez un burrito”, del disco *Bajo el signo de Leo* (1965), es un carnavalito con arreglo de quenas y charango que ya aparece en la película. Y en *Libre, solterito y sin nadie* (1966), además de la “Canción de Cachilo”, y de títulos llamativos como “Por el Alto Paraná”, “Ni Tata ni Mama” y “Al campo ven”, se incluye una canción titulada “Qué linda es mi patria”, que sigue exactamente la misma línea que “Mi tierra” de Palito Ortega. Es decir que nuevamente se repite el mismo esquema: el cantante moderno, que en su mirada hacia la tierra se nutre de los significados y valores del folclore más clásico y tradicionalista.

Pocos años después, en 1968, CBS editó el álbum que instalaría a Leonardo Favio como cantante: *Fuiste mía un verano*. En varios detalles de ese disco puede apreciarse esa atracción por lo folklórico, aunque con algunas diferencias. En primer lugar, el tema que abre el disco tiene un título llamativo: “Así es Carolita... (con suficiente folclore para que también la conozcan los turistas)”. Si bien se la define en términos de género musical como una balada, la mención del folclore, en el título de la canción, muestra una similitud con la concepción que aparece en “Mi tierra” y “Qué linda es mi patria”. Eso que consideramos valioso es algo para ser mostrado... a los turistas (justamente, aquel folclore de “tarjeta postal” que era criticado por el *Manifiesto del Nuevo Cancionero*), aunque en el título también puede percibirse un tono humorístico, con un dejo de ironía. Aun

así, la presencia de lo folklórico en la canción va más allá del título. Si bien se trata de una balada, desde el comienzo hay un arpegio de guitarra, muy común en un tipo de canción folklórica que circulaba en la época, y que era habitual en composiciones –por ejemplo– de Horacio Guarany (como “Canción del perdón”, de 1967, o “Adiós amada”, de 1966). Algunas canciones de ese tipo se hicieron muy famosas a partir de 1970, cuando fueron parte del disco titulado *El Potro*, editado por el sello Phillips: “Si se calla el cantor”, “Memorias de una vieja canción” y “Puerto de Santa cruz”. Pero en “Así es Carolita...”, lo más llamativo es que en el estribillo, después de toda una descripción poética de los rasgos de Carola,<sup>18</sup> la canción se transforma en un aire de chacarera para decir: “Me gusta chapar la guitarra y hacer el milagro de alguna canción/ Decirle que todo mi sueño gira en torno suyo porque ella es mi amor”. Y hacia el final se repite el contraste balada/chacarera, y termina con la orquesta sonando en ritmo de chacarera, y la voz de Favio soltando interjecciones: ¡Aura! ¡Yes! ¡Ole! Es imposible no notar el toque de ironía en esa mezcla de interjecciones folklóricas y modernas. En otra letra del disco, el paisaje rural del folklore aparece con claridad. Se trata de “Amanecer y la espera”: “Llegan lejanas tristes campanas/ diciendo el día va a comenzar/ El sol se expande, vuela una garza,/ ya la montaña es un madrigal./ Mansa la oveja, camina y pasta/ Junto al aroma te he de esperar”. Lo mismo ocurre en otras canciones posteriores, principalmente ligadas al mundo de la infancia, como en el caso de “Chiquillada” del disco *Hola che*, de 1970, o incluso en la ambientación de una de sus primeras películas, *El romance del Aniceto y la Francisca*. Y en la música misma de algunas de sus baladas más famosas, hay algunos elementos folklóricos, principalmente de las milongas sureñas que estaban entre sus preferencias musicales (Otal Landi, 2022). Es el caso, por ejemplo, del arpegio

---

<sup>18</sup> La Carola de la canción fue Zulema Carola Leyton, segunda esposa de Favio y destinataria poética de muchas de sus canciones de amor.

de guitarra en la introducción de “Fuiste mía un verano”. En una entrevista publicada por la revista *Panorama* en 1969, y recuperada por Otal Landi, el propio Favio reflexionaba sobre su manera de entender la balada:

Me interesa recalcar cuánto me gusta la balada, un mensaje popular que viene de lejos; cada uno le da la forma y lo devuelve al pueblo de donde salió. Por eso se acompasa con ritmos musicales difíciles de admitir fronteras. Las mías son nacionales por la letra, que capta una modalidad argentina, sentimental, yo diría casi tanguística (Otal Landi, 2022: 35).

En relación a los otros “nuevaoleros”, hay una diferencia sutil en esas canciones de Favio con referencias folklóricas, que es señalada por Otal Landi, y tiene que ver con su adhesión cada vez más abierta al peronismo. Según Otal Landi, “*Hola che* podría ser uno de los discos más argentinos de Favio, por donde se pasean desde “Juan el botellero”, hasta la llegada del Mesías desde un barrio carenciado... La letra de “Nació Nazareno” es una oda al pueblo” (Otal Landi, 2022: 71). Llamativamente, en dicha canción, cuando se habla de cómo se celebra el nacimiento de ese Mesías villero, se escucha: “Vinieron compadres de las otras villas/ y bailan y cantan, todo es alegría/ *chamamé* y *polca*, y *tango* también/ juegan con el niño, no lo pueden creer”. La mención de los géneros folklóricos como parte de una celebración, de la alegría popular, adquiere una connotación política en el conjunto del disco. Además, esa progresiva asunción pública de su militancia peronista lo llevó a grabar canciones cada vez más politizadas, y con muchas reminiscencias folklóricas. Según Otal Landi, el álbum *Leonardo Favio*, el primero grabado para Parnaso Records en 1973, “galopa entre la milonga y la balada, con una fuerte presencia de guitarras; novedad que mantendría en los trabajos siguientes”. Ejemplos muy interesantes son “Milonga del hombre nuevo” y “Estoy orgulloso de mi General”, definida como chacarera en el mismo vinilo. Pero ahora lo nacional que convocan esas reminiscencias folklóricas estaba fuertemente marcado

por los debates políticos de la época, y por eventos como la masacre de Ezeiza, de la que Favio había sido testigo (Otal Landi, 2022: 127-131). Además del ritmo de chacarera, y del acompañamiento con bombo legüero, la letra es muy significativa:

Cantando voy los caminos  
 Porque es mi destino cantar y cantar;  
 Soy amigo del amigo  
 Y a los enemigos yo no le doy paz.  
 Muchos dicen que estoy loco  
 Y yo no me enojo porque eso es verdad:  
 Loco de amor a la gente,  
 De amor a la vida y a la libertad.  
 [...]  
 Amo la vida y el canto,  
 Me gusta gritarlo porque es mi verdad.  
 Soy soldado de mi pueblo  
 Y estoy orgulloso de mi General.<sup>19</sup>

Más allá de las diferencias señaladas, estos tres artistas “nuevaoleros” tienen aspectos en común que vale la pena señalar, porque aportan elementos para pensar la manera en que la apropiación del rock que ellos hicieron estuvo atravesada por dinámicas y subjetividades culturales pre-existentes. En los tres casos, tienen trayectorias que se parecen mucho a las de quienes, una generación antes, habían fundado el mundo profesional del folklore: los “cabecitas negras”, provincianos cantores, que llegaron a Buenos Aires para iniciar una carrera artística. Es decir, tenían que ver con la base social del peronismo, y de hecho todo ellos adhirieron a esa fuerza política.<sup>20</sup> Pero también son trayectorias

<sup>19</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=a4-ZLkyGAVA>.

<sup>20</sup> Como es sabido, Palito Ortega fue gobernador de Tucumán por el Justicialismo, con el apoyo del entonces presidente Carlos Menem, entre 1991 y 1995. Por su parte, Leo Dan fue candidato a gobernador por el justicialismo en 1995, encabezando el sub-lema llamado “Santiago querido”, pero no obtuvo un buen resultado.

que se asemejan mucho a las de los fundadores del folklore clásico. Si hubieran llegado a Buenos Aires unos años antes, tal vez habrían sido folkloristas. Y esa música, especialmente valorada durante el peronismo, es la que escuchaban en su infancia, de manera que es natural que muchos elementos –tanto letrísticos como musicales– ingresaran en sus propuestas. Si no fueron mucho más allá en su acercamiento al folklore, es porque la juventud era también una fuerte marca identitaria. Aunque, como dijimos más arriba, también la emergencia de la juventud como actor social llevaba, en la Argentina, la marca del peronismo.

### Sonidos modernos en el folklore

Si bien, como es sabido, la actitud de la gente del folklore y del tango, con respecto al rock y la “nueva ola”, fue en general de hostilidad y rechazo, también es cierto que esa actitud no fue la única, y aún en el rechazo hubo matices diferentes. Por ejemplo, desde la revista *Folklore*<sup>21</sup> se difundía por un lado una actitud de queja y de rechazo. Julia Parodi señala dos notas interesantes al respecto: la primera es una entrevista a Horacio Guarany, publicada en el n° 90, de 1965, justo cuando el cantor volvía de representar a la Argentina en dos festivales internacionales. Allí denunciaba la “competencia desleal de los nuevaoleros”, que contaba con el apoyo de los medios y la publicidad, y reivindicaba haber ganado el “Primer premio a la canción popular”. En apoyo a la posición de Guarany, la revista lo mostraba rodeado de público joven. La otra es una nota firmada por Marcelo Simón, publicada en el n° 200 de 1971, con el título “Juicio a

---

<sup>21</sup> Dicha revista empezó a publicarse en noviembre de 1961, independizándose de su primer formato, como suplemento de la revista *Tanguera*, con el título *Aquí está el folklore*. Dirigida en su primera época por Julio Márbiz, se convirtió en el principal órgano de difusión de las actividades de los folkloristas, hasta que dejó de aparecer en 1982 (Parodi, 2022).

la televisión”, en la que el periodista se quejaba por la ausencia de artistas del interior, del folklore, por la preferencia por los “nuevaoleros”, y por la falta de contenido “nacional” (Parodi, 2022: 65-66). Sin embargo, en la misma revista se daba lugar a las diferentes líneas del folklore, incluso a aquellas que implicaban cierto grado de modernización en relación a las tradiciones folklóricas, como puede verse en las sucesivas tapas dedicadas a Waldo de Los Ríos, y en la defensa de su propuesta estética.<sup>22</sup>

El campo del folklore no se agotaba en su línea más tradicionalista. Según Juliana Guerrero, en los años sesenta, ya había varias corrientes de folkloristas que buscaban un sonido más moderno, renovador, menos tradicionalista. Para Guerrero, pueden identificarse tres grupos: los artistas que se nuclearon en torno al “Movimiento Nuevo Cancionero”; la corriente formada por los grupos vocales que siguieron la senda abierta por los Huanca Hua desde 1960, y un conjunto de artistas de la corriente de “Proyección folklórica” (Guerrero, 2016: 187). En otros trabajos, he desarrollado los rasgos renovadores y modernizadores del “Movimiento Nuevo Cancionero” (Díaz, 2022: 149-186). Para este artículo, basta con recuperar las siguientes palabras del “Manifiesto El Nuevo Cancionero”:

Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos. Aspira a renovar en forma y contenido nuestra música para adecuarla al ser y al sentir del país de hoy (Cf. Díaz, 2022: 154).<sup>23</sup>

En cuanto a los grupos vocales, Guerrero incluye en esta corriente a Los Trovadores (fundado en 1960), Las

---

<sup>22</sup> Más adelante, a fines de los años setenta, varios rockeros fueron entrevistados y tenidos en cuenta por la revista (Parodi, 2022: 181-183).

<sup>23</sup> Sobre las prácticas renovadoras en el “Nuevo Cancionero”, ver García (2013: 79-97).

Voces Blancas (1964) y el Cuarteto Zupay (1966), entre otros. Es decir, se trata de formaciones contemporáneas al ascenso de la “nueva ola”. Según Guerrero, estos grupos se caracterizaban por desarrollar un repertorio de música folklórica, pero con arreglos en los que se destacaron sus exploraciones polifónicas; predominaron los contrapuntos y contracantos e introdujeron cuartas y quintas voces. Y en el caso específico de los Huanca Hua, además de sus conocidos trabajos con las onomatopeyas, es sabida la inspiración que el grupo encontró en el estilo del grupo estadounidense The Mills Brothers. Se trataba de un grupo vocal, famoso desde la década del treinta, que interpretaba jazz cantando a cuatro voces y con el único acompañamiento de una guitarra, y a veces imitando el sonido de los instrumentos de viento. Así, la búsqueda modernizadora de estos grupos abrevaba tanto en la música erudita, como en músicas populares transnacionales que formaban parte del proceso formativo del rock y del pop.

En cuanto a la corriente de proyección folklórica, Guerrero incluye allí a artistas como Waldo de los Ríos, Eduardo Lagos, Manolo Juárez, Juan Enrique “Chango” Farías Gómez, Ángel “Kelo” Palacios, Dino Saluzzi, Jorge López Ruiz, Domingo Cura, Jorge Cumbo, y José Luis Castiñeira de Dios. Varios de estos artistas colaboraron con músicos de rock en los años siguientes, como Manolo Juárez, Kelo Palacios, Dino Saluzzi y Domingo Cura. Y Castiñeira de Dios, con su grupo Anacrusa, fue referencia para los rockeros en tiempos de la dictadura.

La característica general de todas estas corrientes es que, en su impulso modernizador, se nutrían de elementos sonoros provenientes de las músicas de tradición erudita, pero también del mundo de la música internacional, que incluía el jazz, el pop y el rock. Del mismo modo, en la letrística se incorporaban técnicas de la poesía de vanguardia, y un posicionamiento ideológico latinoamericanista que excedía el nacionalismo cerrado del folklore clásico.

A partir de la emergencia del rock nacional, aquel interés por el universo del folklore, que apenas se había manifestado en los “nuevaoleros”, se profundizó. Para la gente del rock, diferenciarse y construir una identidad propia implicaba involucrarse en dos disputas simbólicas de mucho peso. Y en ese proceso encontró una zona de confluencia con las variantes renovadoras del folklore.

## Rock nacional y folklore

Cuando se produjo la emergencia de lo que, con el tiempo, se llamaría rock nacional, su desarrollo estuvo condicionado por toda esa compleja red de relaciones. Ese acercamiento al folklore, que en la movida “nuevaolera” no alcanzó a profundizarse, en el rock dio lugar a una larga búsqueda, y a toda una historia de influencias mutuas que continúa hasta hoy. El desarrollo de los campos del folklore y del rock, desde los años sesenta, fue parte de un conjunto de disputas simbólicas fundamentales en la sociedad argentina. Y en dos de esas disputas, una parte del mundo del rock y una parte del mundo del folklore encontraron una zona de afinidades. Me refiero a las disputas por la definición de las formas legítimas de la juventud, y a las disputas por la definición de la idea de nación o de patria.

### 1. Las disputas por la juventud

Según Manzano, la emergencia de la juventud y de sus dinámicas modernizadoras no solo eran hechos notables, sino que además tenían un carácter “contencioso” (Manzano, 2017: 18). Dicho de otra manera, se había desatado una lucha simbólica por imponer una forma legítima de ser joven, que limitaba los impulsos libertarios que parecían asociarse con la idea de juventud. Esto debe pensarse, por supuesto, teniendo en cuenta procesos políticos y sociales

más amplios, de carácter global pero con una especificidad local. Desde el derrocamiento del peronismo en 1955, y principalmente desde el triunfo de la Revolución cubana en 1959, amplios sectores de la juventud se habían ido radicalizando políticamente, en el marco de una nueva cultura de izquierda que pensaba a la juventud como un actor clave de los procesos de cambio. Como contrapartida, a partir del golpe de Estado perpetrado en 1966 por Onganía, había ido ganando importancia el discurso de la represión cultural que analizara Avellaneda (2005). Para ese discurso, todas las formas “modernas” eran mecanismos de infiltración ideológica, que infestaban todo el sistema cultural, y debían ser combatidas porque apuntaban especialmente a los y las jóvenes. En ese marco, el naciente rock desarrollaba estrategias para diferenciarse respecto de la música “nuevaolera” o pop, que consideraban superficial, comercial o banal. Y una parte sustantiva de esas estrategias pasaban por acentuar su perfil crítico, con lo que, en poco tiempo, el rock empezó a ser visto como sospechoso. A partir de ahí hubo muchos intentos de disciplinamiento de la juventud; algunos, verdaderamente trágicos; pero otros apuntaban a construir una idea de juventud que aceptara la novedad generacional, aunque reencauzándola. Un ejemplo interesante es la saga del profesor Hippie,<sup>24</sup> comprensivo, amigo del alumnado, que ejerce un rol de mediador –y de garante– entre el mundo adulto y el mundo juvenil. Los y las jóvenes obtenían así ciertos permisos (por ejemplo para bailar, divertirse, organizar festivales y festejar la primavera), pero sin cuestionar ni poner en peligro el orden establecido. Como contrapartida, una parte del rock, en su búsqueda por definir una actitud verdaderamente rebelde, encontró –entre muchas otras cosas– las producciones de cierto folklore

---

<sup>24</sup> Me refiero a una saga de películas protagonizadas por Luis Sandrini, que encarnaba al Profesor Tito Montesano. La primera fue *El profesor hippie* (1969). Tuvo su continuidad con *El profesor patagónico* (1970), y luego con *El profesor tirabombas* (1972), todas dirigidas por Fernando Ayala. Para un análisis más detallado de la saga, ver Díaz (2018).

que también convocaba a la juventud rebelde. Al decir de Mario Luna (que en los ochenta organizó el Festival de la Falda), en los sesenta había “un folklore de vanguardia que convocaba a la juventud” (Pousa, 2016: 199). Se refería a los Huanca Hua, el Cuchi Leguizamón, Mercedes Sosa y toda la corriente renovadora del folklore. En ese intento por construir una identidad joven y rebelde, hubo una primera zona de encuentro entre el rock y el folklore.

## 2. Las disputas por la patria

La otra gran disputa simbólica, que marca la relación, es la que gira alrededor del significado de la nación o la patria. En el folklore, esa disputa es central y constitutiva. Para fines de los años sesenta, ya se habían acumulado varias capas de sentido que giraban alrededor de esa idea. El viejo sello del nacionalismo oligárquico, que todavía estaba presente en las expresiones más clásicas, convivía en conflicto con miradas cercanas al peronismo, con una construcción de carácter más latinoamericanista y antiimperialista proveniente de la izquierda, y hacia principios de los años setenta, con un nacionalismo muy chauvinista y autoritario, ligado al discurso de represión cultural, tal como ocurre en el caso de Roberto Rimoldi Fraga, o de algunas canciones de Hernán Figueroa Reyes. No es de sorprender que, desde ese tipo de miradas, se viera el rock como extranjerizante, y que desde el rock llegara un tipo de respuesta como la de los famosos versos de “Botas locas” de Sui generis:

Los intolerantes no entendieron nada  
ellos decían guerra, yo decía no, gracias  
Amar a la patria bien nos exigieron  
Si ellos son la patria, yo soy extranjero.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qHEctqjfxo>.

Pero la respuesta rockera no fue un puro rechazo. La cuestión nacional también interpelaba a la gente del rock, y algo encontraba en el folklore. ¿De qué se trataba? Carlos Molinero, en un trabajo reciente, nos invita a recorrer brevemente la historia de los conceptos teóricos del folklore (como “neofolklore”, “folklore de proyección” o folklore “moderno”), con los cuales los investigadores han propuesto acercarse a la creación de autor, no anónima (Molinero, 2019). Molinero plantea una hipótesis muy sugerente: si la idea de lo “folk” sigue apareciendo en los nombres y en las apropiaciones de nuevos y nuevas artistas (aun con las hibridaciones actuales), es porque lo “folk” sigue remitiendo a alguna idea de “raíz” que todavía resulta legitimante. Esa idea de raíz es un anclaje en lo local, que abre a universos de sentido diferentes respecto del mundo moderno occidental, y en ese sentido confluyó desde el principio con las búsquedas rockeras. Pero a la vez la disputa por la identidad nacional tuvo –y sigue teniendo– un fuerte valor político en nuestros países, porque la idea misma de nación contenía –y sigue conteniendo– una potencia emancipatoria. Y eso, sin ninguna duda, está vinculado con la persistencia de la situación de colonialidad de nuestros países. Tal como se viene planteando desde los estudios subalternos y los estudios decoloniales, esto hace de la cuestión nacional en América Latina un asunto diferente a lo que ocurre en los países centrales, y por eso me interesa insistir en que la nación/patria es una idea en disputa. El rechazo visceral de la canción de Sui Generis se dirige a una idea sumamente excluyente de nación, que entronca con el proceso de formación de los estados nacionales, pero que había adquirido una forma muy autoritaria durante el gobierno de Onganía. Pero una parte del rock tendió a confluir con otras ideas de nación que confrontaban con esa definición autoritaria. Así, por ejemplo, durante la última dictadura se fue profundizando un acercamiento, que tuvo su visibilización con el regreso de Mercedes Sosa en 1982,<sup>26</sup> convertida en símbolo y

---

<sup>26</sup> Sobre el retorno de Mercedes Sosa ver también Díaz (2019) y Mariani (2019).

en catalizador capaz de articular una diversidad de expresiones y de públicos, con algunos aspectos comunes más allá de sus diferencias. Porque encarnaba la tradición crítica y las ideas del “Nuevo Cancionero”, pero también una mirada abierta que seducía a los y las jóvenes, una voz reconocida en el mundo que había cantado los sufrimientos de la sociedad argentina durante su exilio, y una mirada latinoamericana que tenía vínculos con artistas que formaban parte del universo rockero. Tal vez por eso, en los años siguientes, sin dejar de ser una figura central en el mundo del folklore, Mercedes Sosa colaboró asiduamente con músicos de rock, e incorporó en su repertorio temas de Charly García, Fito Páez, Luis A. Spinetta, León Gieco, David Lebón y Alejandro Lerner. Y en 1997, el mismo Charly García que había dicho “si ellos son la patria yo soy extranjero”, subió con Mercedes al escenario “Atahualpa Yupanqui”, y cantó su versión del himno nacional.

## Coda

Los cruces entre estos campos no cesaron de profundizarse en las últimas décadas, y tuvieron algunos momentos de gran productividad, cuando la cuestión nacional volvió a interpelar con fuerza. Eso ocurrió, por ejemplo, al principio de los años noventa, como respuesta al quinto centenario de la conquista de América, entre mediados y fines de esa década, bajo la influencia de nuevos movimientos emancipatorios como el Zapatismo en México, o alrededor de las celebraciones por el Bicentenario de la Revolución de mayo. La idea de nación sigue interpelando, y sigue estando en disputa, porque conviven en ella dos tendencias opuestas. Por un lado, desde el viejo proyecto oligárquico de tiempos del centenario –que postuló una esencia nacional basada en el mundo criollo–, es una fuerza excluyente y homogeneizante. Por otro lado, hay en ella una potencia emancipatoria, que deriva de la lucha de los pueblos contra la

colonialidad. Los cruces entre rock y folklore hicieron que sus universos de sentido se potenciaran. Los y las rockeros/as se acercaron a los mundos populares, rurales y provincianos, llegando así más allá de los ámbitos modernos y urbanos en donde se formaron. Los y las folkloristas vieron que las tradiciones se resignificaban en contacto con la agenda ambientalista, con un acercamiento alternativo a las espiritualidades de los pueblos originarios, con las luchas de la juventud y los nuevos movimientos sociales, e incluso con una recuperación de las raíces afro. La canción de Paola Bernal que presentábamos al principio es solo un ejemplo entre muchos otros, como parte sustantiva del folklore alternativo. En síntesis, aquello que a los primeros rockeros se les presentó como una batalla –tal como lo recordaba Baglietto–, para muchas propuestas artísticas contemporáneas es ya parte de nuevas articulaciones identitarias.

## Bibliografía

- Alabarces, P. (1994). *Entre gatos y violadores*, Buenos Aires: Colihue.
- Alabarces, P. y Gilbert, A. (2021). *Un muchacho como aquel. Una historia política cantada por el rey*, Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Avellaneda, A. (2005). “El discurso de represión cultural (1960-1983)” en *Revista Escribas*, n° 3, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires / Córdoba: Aurelia Rivera.
- Clarke, J.; Hall, S.; Jefferson, T. y Roberts, B. (2008). “Subcultura, cultura y clase” en Pérez Islas, J. A.; Valdez González, M. y Suárez Zozaya, M. H. (comp.). *Teorías sobre la juventud. Las miradas de los clásicos*, México: Porrúa.

- Díaz, C. (2022). *Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*, Santa Fe: UNL.
- (2022). *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el Rock Argentino (1965-1985)*, Unquillo: Narvaja.
- (2010). “Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina” en Recasens, A. y Spencer, Ch. (comps.). *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Madrid: Seacex.
- (2018). *Vidas con bandas sonoras. Músicas e identidades en Argentina* [Clases del seminario cuatrimestral en el ciclo «Entre la pedagogía y la cultura»], Córdoba: ISEP.
- (2019). “Alta Fidelidad. El rock, el Folklore... y Mercedes Sosa” en *Ecos del Folklore*, n° 3, Buenos Aires: Academia Nacional de Folklore.
- Frith, S. (1999). “La constitución de la música rock como industria transnacional” en Puig, L. y Talens, J. B. (eds.). *Las culturas del rock*, Madrid: Pre-textos.
- García, M. I. (2013). “El Nuevo Cancionero. Una expresión de modernismo y renovación de la canción popular en Mendoza” en *Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza*, Mendoza: Edinuc.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*, Buenos Aires: Gourmet.
- Guerrero, J. (2016). “La ‘música de proyección folclórica’ en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 11, n° 2, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Manzano, V. (2017). *La era de la juventud. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires: FCE.
- Margulis, M., ed. (1996). *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*, Buenos Aires: Biblos.
- Mariani, T. (2019). “El folklore en el año de la Guerra de Malvinas (1982): el disco Mercedes Sosa en Argentina”, *Música e investigación*, n° 27.

- Martín Criado, E. (1998). *Producir la juventud. Crítica de la sociología de la juventud*, Madrid: Istmo.
- Molinero, C. (2012). *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*, Buenos Aires: Ross.
- (2019). “¿Nombrar la tradición...o el futuro? Folk-lore, posfolklore, folk-link. Dudas, comentarios y propuestas” en Díaz, C. (comp.). Dossier “Nuevas articulaciones entre Folclore, política y nación en América Latina”, *Racial*, vol. 10, n° 16, Córdoba: UNC.
- Otal Landi, J. (2022). *Era... cómo podría explicar. Biografía musical de Leonardo Favio*, Buenos Aires: Fabro.
- Parodi, J. (2022). *La revista Folklore (1961-1981) desde un enfoque sociodiscursivo. Veinte años como espacio de consagración de un campo en disputa* [Tesis presentada en Doctorado en Letras]. Córdoba: UNC, mimeo.
- Pousa, N. (2016). *La Falda en tiempo de rock*, La Falda: edición de autor.
- Pujol, S. (2007). *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, Rosario: Homo Sapiens.
- Reguillo Cruz, R. (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Buenos Aires: Norma.
- Sabina, M. (2008). *Soy la mujer remolino*, México: Almadia.
- Williams, R. (1980) *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.