.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesis de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: "Tradiciones de allá y acá": un acercamiento a las prácticas culturales de migrantes del interior en peñas de la ciudad de Buenos Aires

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Juan José Biancatto

María Mercedes Liska, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2016

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

UBA Sociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Carrera Ciencias de la Comunicación

Tesis de Grado

"Tradiciones de allá y acá": un acercamiento a las prácticas culturales de migrantes del interior en peñas de la ciudad de Buenos Aires

Tesista: Juan José Biancatto **Tutora:** María Mercedes Liska

Tesista:

Juan José Biancatto
DNI: 28.642.055
Email: Jbianca05@hotmail.com
Teléfono: 011-1568838095

Tutora:

María Mercedes Liska
Ayudante de primera

Fecha de entrega: Buenos Aires, Febrero de 2016

INDICE

INDICE …….. 3

INTRODUCCION ……..…… 4

METODOLOGIA ……..... 6

Capítulo I: Movimientos migratorios y folclore en Buenos Aires …… 11

Capítulo II: Socialización y tradiciones “de allá”: las peñas de Buenos Aires en la actualidad 31

Capítulo III: La peña: espacio de encuentro, de relaciones y de apropiación …... 48

Capítulo IV: Entre zambas y chacareras: la corporalidad y la fiesta en el folclore 62

Conclusión ……. 81

Bibliografía …… 87

Introducción

En la presente tesina nos proponemos realizar un acercamiento a los modos de socialización de un grupo de migrantes del interior del país en la ciudad de Buenos Aires, en particular, en una peña folclórica. Esta investigación tiene como propósito observar los cambios, desplazamientos y rupturas que se ponen en juego dentro de este espacio de socialización. Del mismo modo, analizar algunas transformaciones que suceden en las peñas folclóricas de la ciudad porteña.

La temática de esta investigación surgió a raíz de observar un creciente interés por parte de jóvenes de diferentes edades de participar de encuentros de música folclórica, principalmente en los lugares denominados peñas. En los últimos quince/veinte años ha habido una proliferación de espacios destinados a bailar, tocar y disfrutar de la música folclórica, que convocan principalmente a muchos jóvenes que llegan a Buenos Aires desde el interior del país para estudiar o trabajar.

Para poder analizar esta práctica nos resulta esencial regresar a otros momentos históricos en donde se sucedieron hechos similares como el ocurrido en las primeras décadas del siglo pasado. En este acercamiento hacia otra época de la historia y a otra coyuntura sociocultural, pretendemos advertir continuidades, semejanzas y contrastes con el periodo actual.

Otra de las cuestiones en las cuales este trabajo tiene interés es indagar en cómo las peñas llegaron a convertirse en algo cotidiano dentro del paisaje de la ciudad de Buenos Aires en las últimas décadas. Ante esto nos es indispensable lograr un acercamiento a cómo fue que surgieron, registrar cuáles son sus principales características y especialmente describir cuáles fueron los factores socioculturales que posibilitaron la revitalización del folclore en la Argentina.

Uno de los aspectos en los cuales esta investigación hace hincapié es en los modos de participación e interacción sociales que se establecen dentro de la peña. Migrantes que llegan de diferentes lugares del país comparten largas noches un espacio de encuentro alrededor de la música y el baile. Esto nos permite reflexionar sobre los modos de socialización que se producen alrededor de una práctica cultural específica como el folclore. Los migrantes llegan desde sus lugares de nacimiento con sus propias costumbres y las ponen en juego en la relación con otros pares, lo cual nos va a permitir analizar los contrastes y distinciones que se producen dentro de un grupo social. En este sentido es valioso indagar en las prácticas subjetivas y ver cómo estas se resignifican en la relación con el otro. En definitiva este trabajo permite reflexionar en cómo estos inmigrantes de distintas ciudades construyen relaciones y en este contexto entender cómo juegan las diferentes características de cada uno, es decir, si estas entran en conflicto o por el contrario, si conviven y se armonizan en el grupo. Asimismo, buscaremos examinar qué ocurre con las identidades culturales locales. Intentaremos lograr un acercamiento a sus prácticas cotidianas y observar cómo estas se

comportan dentro del proceso de migración. En este sentido conocer cómo las adquirieron, qué sentidos tienen y cómo las representan actualmente lejos de su lugar de origen. Considerando que las prácticas alrededor de la música y el baile construyen significados y que los modos de participación dentro de la peña giran en torno a estas actividades, el presente trabajo buscará reflexionar en relación a su historia, en particular, el proceso de academización del género. Realizando un recorrido histórico sobre la institucionalización del folclore indagaremos en las maneras actuales de bailar y en las similitudes y diferencias que surgen con los modos académicos establecidos durante el siglo pasado. Además buscará indagar en cuestiones relacionadas con los temas de género dentro de la danza y el valor que tienen los géneros musicales de acuerdo a la región de procedencia. El análisis central de este trabajo estará puesto en las prácticas musicales y de danzas que se producen dentro del espacio en el cual trabajamos. La intención es indagar en las prácticas musicales para conocer las experiencias de significación y resignificación del entorno social y geográfico de la Argentina.

Según Simon Frith (2003) los grupos sociales se reconocen a sí mismos por medio de las prácticas culturales, que estas no expresan valores y creencias previas. Es decir que las identidades o el sentido de pertenencia se construyen en la práctica misma. No existen identidades previamente construidas que van a guiar las prácticas de un grupo sino que la experiencia misma de la práctica de todos los participantes es la que va a dar sentido a esta. Por este mi motivo unos de los aspecto en los cuales este trabajo hace hincapié es en las resignificaciones de las prácticas que hacen los sujetos en el nuevo contexto migratorio.

Del mismo modo nos apoyamos en lo que afirma Alejandro Grimson (1999) que los migrantes no reproducen en el nuevo contexto las prácticas que realizaban en sus lugares de origen, sino que estas se reconfiguran de acuerdo al contexto migratorio. La experiencia de una práctica cultural nos brinda una manera de estar en el mundo y una manera de poder construir sentido en ese mundo. Es así que entendemos que son los propios sujetos quienes otorgan el sentido de aquello que realizan y es lo que pretendemos ver en las actividades culturales que analizaremos.

El espacio elegido para llevar adelante el análisis será la peña denominada Los Cardones, que es exponente en el cual conviven migrantes del interior que llegan a Buenos Aires para trabajar y estudiar. Allí los recién llegados construyen relaciones de socialización y pertenencia que se sostienen en el tiempo. A la vez, es intención de esta investigación conocer cómo los sujetos se apropian de las diferentes prácticas culturales y qué sentido le dan a la misma durante este proceso. Además interesa analizar si la peña reproduce prácticas que realizaban en sus lugares de origen o si se presentan cambios en las mismas.

Sin dudas este trabajo es importante para el campo de las Ciencias Sociales porque permite indagar en las prácticas de sujetos en un nuevo contexto social. Analizar cómo estas se elaboran y se resignifican aportando elementos de conocimiento en relación a la formación identitaria de nuevos grupos sociales, así como también a la representación y la subjetividad de los mismos. Así mismo consideramos que contribuye al campo de la comunicación y la cultura porque nos permite entender a la música como una práctica social que es "capaz de crear una identidad colectiva espontánea" (Simonett 2000, 109) en donde los sujetos pueden producir un nuevo significado de su entorno. Helena Simonett (2000) argumenta que la música popular permite crear fuertes imágenes de identidades que permiten a los grupos que la practican comunicarse hacia la sociedad. A partir de esto entendemos que el folclore puede ser utilizado por determinados actores sociales para comunicar características y diferenciarse de otros sectores. Asimismo, la música permite crearles elementos con los cuales identificarse y distinguirse y su análisis permite ahondar en la construcción de las representaciones simbólicas debido que, como afirma Ana Andrada (2003), las costumbres y tradiciones constituyen procesos dinámicos que redefinen los modos de socialización.

Metodología

El método etnográfico ha sido el utilizado para el análisis de la problemática planteada, porque nos permite observar y conocer las experiencias subjetivas de las respecto de las actividades culturales. La posibilidad de establecer relaciones con los nativos en el propio campo nos ayudará a escuchar y comprender los modos de convivir de estos y ampliar nuestro conocimiento.

Como afirma Guber (2005) solo a partir de situaciones cotidianas y reales es posible descubrir el sentido de sus prácticas y verbalizaciones de las mismas. A su vez, la etnografía nos permite sumergirnos en la "cultura del otro" en términos de Krotz (1991), y por este medio observar en el propio espacio las maneras de actuar, relacionarse y familiarizarnos de cada una de sus prácticas. Interactuar, convivir y participar han sido los recursos centrales del análisis. He participado por un periodo prolongado en el lugar donde desarrollé el trabajo de campo. Llegué a la peña hace seis años con la intención de aprender a bailar folclore. Buscaba por aquellos tiempos una actividad que me permitiera ocupar mis espacios libres por fuera de la facultad y el trabajo. Vine desde Bragado, Provincia de Buenos Aires hace diez años con el objetivo de estudiar, ya que como es común en muchos lugares del interior luego de terminar el secundario uno se ve obligado a elegir entre buscar un trabajo o irse para seguir una carrera en la universidad. Como otros jóvenes de clase media podía emprender el viaje con la ayuda económica de mis padres hasta que me acomodara y pudiera manejarme por mi cuenta.

Conocí la peña por medio de un amigo de Bragado que me llevó un viernes para pasar un rato mientras escuchábamos folclore. Luego volví varias noches más, algunas veces solo, para escuchar guitarrear entre las mesas y ver bailar a los que concurrían. Hasta que un día anunciaron que había un taller de baile y después de un tiempo de indecisión por no conocer a nadie del lugar decidí lanzarme y empezar en el mundo de la danza. Con el correr de las clases fuimos formando un grupo estable que después de cada jornada de taller nos quedábamos en la peña para compartir un momento juntos y practicar lo que aprendíamos en las clases. Luego de varios meses concurríamos más allá del día de taller y entablamos relación con todas las personas que asisten habitualmente al lugar, a tal punto que no era necesario organizar con un amigo para ir una noche ya que alguien conocido siempre encontraba en la peña.

La posibilidad de ser una persona que experimentó el lugar, me permitió acercarme a sus actores y alcanzar así una relación fluida con ellos. También me permitió conocer ciertos códigos del lugar para poder trabajar sin generar inconvenientes. Sin embargo esto también obligó a tomar precauciones. Es necesario evitar que nuestras categorías de conocimiento, que surgen desde nuestro lugar de investigador, se interpongan y nos hagan acceder a nuestro objeto de estudios desde lugares preconcebidos (Rockwell 1999; Guber 2005). Por lo tanto se tuvo especial cuidado en que la reflexividad producto de la participación y el conocimiento previo como miembro de las prácticas no se convirtiera en un obstáculo para comprender la perspectiva de otros participantes en forma dialógica.

Uno de los objetivos centrales de este trabajo fue observar y analizar los detalles de sus prácticas cotidianas para acercarnos a su racionalidad, ya que como nos dice Rosana Guber se produce un encuentro de reflexividades diferentes, "pero el sentido último del campo lo dará la reflexividad de los nativos" (2005, 19). En este sentido mi rol fue conocer cómo los participante de la peña construían el espacio habitado y les daban sentido a través de sus comportamientos, es decir, "convertirse en interlocutor de aquellos en cuya realidad se interesa" (Krozt 1991, 55). Para este proceso propusimos realizar una continua revisión de la perspectiva inicial porque, como afirma Rockwell, "nunca se emerge de la experiencia etnográfica pensando sobre el tema lo mismo que al inicio" (1999, 66). Es necesario e importante reflexionar acerca de que la teoría no determina el conocimiento sino que acompaña dicho proceso.

Los medios utilizados para obtener datos en el contacto con los asistentes a la peña también fueron acompañados de entrevistas formales. Esta herramienta permitió obtener información sobre cuestiones más específicas sobre cuestiones observadas en el lugar. Por medio de conversaciones individuales se plantearon ciertos temas y surgieron nuevos disparadores para la investigación.

Parafraseando a Maurizio Catani (1995) lo que se buscó es que ellos se transformen en interlocutores de sus propias experiencias.

El trabajo de campo propiamente fue realizado entre los meses de septiembre de 2014 y julio de 2015 en la peña Los Cardones que la misma se ubica en el barrio de Palermo, en la calle Jorge Luis Borges 2180 casi esquina Paraguay. La misma es una peña salteña donde concurren sujetos en su mayoría del norte argentino, principalmente de la provincia de Salta. Como comentamos anteriormente la elegimos para trabajar porque es representativa de un espacio donde conviven sujetos que llegan del interior del país y que producen una apropiación del lugar.

Durante el lapso que estuvimos realizando el trabajo de campo se realizaron 8 entrevistas con jóvenes que concurren habitualmente. Primero participamos de las diferentes actividades que se realizan en la peña y luego se efectuaron las conversaciones individuales. Se intentó indagar sobre cómo fue su llegada a Buenos Aires y cómo fue el proceso de adaptación. Luego se abordó el tema de su arribo a la peña y como se fueron integrando a la misma. Por último indagamos en temas relacionados a lo estético, principalmente a la música y las maneras de bailar para poder observar ciertos desplazamientos en los modos tradicionales de entender el folclore.

En el recorte que intentamos hacer se buscó que los entrevistados fueran personas que participaran de la peña de manera habitual. De ellas elegimos a cinco chicos que pertenecen a la región de Salta y Jujuy ya que la peña se caracteriza por representar a la tradición de aquella zona del país. Luego, mantuvimos charlas con personas de otras zonas del país, para poder ver cómo se integran aquellos que no son provenientes del norte. Además de estas entrevistas mantuvimos diálogos informales con muchos de los jóvenes que participan en la peña en momentos de compartir noches o alguna actividad.

Los chicos provenientes del norte con quienes dialogamos en nuestro paso por la peña son Mariano, de 30 años, proveniente de Salta y que llegó a Buenos Aires para estudiar abogacía. Su relación con la peña empezó gracias a un taller de baile como veremos en capítulos siguientes. Jesús es de la ciudad de Orán, Salta y estudia arquitectura en la UBA. Tiene 27 años. También entrevistamos a Matías y Daniel ambos de la ciudad de Salta y de 28 años cada uno. El primero dejó la carrera de leyes y el segundo estudia gastronomía. Por último, mantuvimos un contacto con Gustavo, o conocido en el ambiente de la peña como *sushi* por sus rasgos orientales. Este estudio gastronomía, su especialidad es justamente el sushi y cocina para hoteles y congresos que se realizan en Buenos Aires. De los chicos que provienen de otros puntos cardinales del país dialogamos con Leonardo de la localidad de San Julián, al sur del país. Con sus 26 años está finalizando abogacía. También del sur hablamos Cristian que es oriundo de Ushuaia, de 26 años, padre de un niño y que suele subir a los escenarios para tocar la guitarra. Es conocido como el

changuito por interpretar el tema “Soy Changuito”. La última persona entrevistada se llama Javier, de la ciudad de Chivilcoy en la provincia de Buenos Aires, de 24 años y está finalizando los estudios para contador.

Estructura

La tesina está conformada de cuatro capítulos. En los dos primeros capítulos examinamos la relación de la inmigración, la música y las peñas haciendo referencia a momentos históricos e investigaciones precedentes. En el apartado inicial se trabajó la cuestión a los movimientos migratorios en Argentina, más específicamente, se indagó en relación a los estudios realizados hasta el momento tanto de los movimientos ocurridos en las primeras décadas del siglo XIX como los movimientos producidos en las últimos periodos del mismo siglo con la llegada de extranjeros de países vecinos. En este capítulo se indagó cuáles fueron las causas que produjeron la necesidad de trasladarse, cómo fue la inserción a la ciudad y principalmente se describió como desarrollaron sus actividades culturales en el nuevo contexto social. Intentamos focalizar en correspondencia a los cambios que se produjeron y las consecuencias sociales que esto trajo en cada época. Además nos acercamos al fenómeno migratorio en su relación con la música y cómo influyó en la conformación de nuevas comunidades. El siguiente capítulo hace hincapié en el fenómeno de las peñas en la actualidad, más específicamente cómo resurgieron en el mapa de la ciudad de Buenos Aires, cómo surgieron y cuáles fueron sus fines iniciales, su lugar de localización y describir algunas de las prácticas que realizan los jóvenes en las diferentes peñas. También se indagó en cuales fueron las causas o hechos sociales, culturales y políticos que permitieron el resurgimiento de las peñas en la actualidad.

En el tercer capítulo, consiste en el acercamiento a las prácticas que se realizan dentro de la peña en la cual se realizó el trabajo de campo. Narrar los modos de relacionarse que tienen los migrantes por medio de las diferentes actividades culturales que se desarrollan en la misma. Se describen las prácticas que realizan y como las mismas son resignificadas por los integrantes del lugar por medio de la propia experiencia. A través del trabajo etnográfico llegamos a conocer sus actividades, analizar cómo las realizan, mantener charlas con los integrantes de la peña Los Cardones y compartir momentos de socialización. A partir de esta exploración se pudo llegar a indagar el imaginario de cómo se construyó el grupo en sí mismo y hacia el exterior, lo que permitió encontrar contrastes y semejanzas tanto hacia adentro como hacia afuera.

En el cuarto y último capítulo se indaga la relación de la música, la danza y el cuerpo como productor de sentido. Aquí se analizaron los cambios que se produjeron en los modos de bailar por parte de los jóvenes que concurren cada noche y cómo se ponen en correlación con los esquemas

propuestos por instituciones como academias de danzas o por el propio Estado en la creación de primeros ballets de danza folclórica. En este apartado examinamos cómo se expresan los bailarines en el momento de representar una danza folclórica, específicamente exploramos cómo se vislumbra la relación entre cuerpo y baile dentro de un espacio que se construye a nivel individual y colectivo. En este sentido también trabajamos aspectos específicos como lo relacionado con las cuestiones de género, específicamente los roles de hombres y mujeres dentro del baile tradicional.

Para finalizar apreciamos el rol de la música regional dentro de un espacio, que si bien se construye como salteño, está compuesto también por migrantes que llegan desde otros puntos cardinales del país. Hicimos una descripción de los temas y géneros más destacados para comprender las causas de estas elecciones y ver las identificaciones y representaciones que estas crearon en el imaginario de los participantes del lugar.

CAPITULO I

MOVIMIENTOS MIGRATORIOS Y FOLCLORE EN BUENOS AIRES

"*…busco al fondo de las calle un cerro;*
pero encuentro un cielo y nada más…"
(Eduardo Falú y Jaime Dávalos, "La Nostalgiosa")

Entre el "aluvión zoológico" y el "crisol de razas"

Para poder desarrollar nuestro trabajo sobre cómo un grupo de personas llegadas del interior del país logran construir redes de socialización dentro de una peña folclórica en Buenos Aires, resulta necesario realizar un recorrido histórico de otros momentos de migración producidos en Argentina. Cada uno de estos momentos dejó su huella en el ambiente social en el cual se produjo la aparición de los nuevos habitantes en la gran ciudad. En este sentido buscaremos indagar en los motivos de su desarraigo y los cambios sociales, culturales y estéticos que este proceso produjo en la capital de nuestro país. Utilizaremos para ello estudios que han trabajado cuestiones semejantes a las propuestas aquí en otro momento histórico y con fines diferentes a los nuestros.

En este camino intentaremos explorar el lugar que ha ocupado el folclore en otros momentos históricos del proceso migratorio del interior del país a la Capital Federal y el conurbano de la provincia de Buenos Aires. Analizaremos su aparición en el nuevo espacio, el lugar que ocupó entre los individuos recién llegados y, también, con la sociedad receptora. Indagaremos cómo personas de distintos lugares de Argentina se relacionaron por medio de la música folclórica y qué importancia tuvo para los grupos que se fueron formando en cada época.

En este desarrollo histórico también nos interesa observar las relaciones con la sociedad que recibe a los migrantes del interior, porque si bien buscamos ver las interacciones y convergencias de la población desplazada, cómo se organizaron o qué conflictos surgieron en ésta, los mismos se establecen en base al nuevo entorno que habitan; es decir que no podemos dejar de lado a la sociedad receptora, sus juicios de valor, los modos de evaluar esta nueva presenta, entre otros. Es a partir de las relaciones culturales que se producen entre los nativos y los nuevos habitantes donde indagaremos las situaciones que tienen que vivir los recién llegados, es decir en esos espacios, que Alejandro Grimson (1999) llama *situaciones urbanas interculturales*, ya que son un espacio privilegiado para analizar los procesos de interacción entre grupos, donde se producen diferenciaciones, conflictos, negociaciones, "e innumerables malos entendidos" (Grimson 1999, 43). Entendemos que en esta relación entre experiencias disímiles se construyen situaciones de

alteridad donde grupos e individuos se definen en relación a otros estableciendo diferencias y disputas.

El objetivo del capítulo es poder hacer un recorrido por etapas anteriores y tener elementos de análisis para poder explorar similitudes y diferencias con la población y el contexto actual con la cual trabajaremos. Si bien existen estudios anteriores que han analizado cuestiones similares a las que intentamos observar aquí, estos lo hicieron en otras circunstancias y con objetivos diferentes, pero que nos servirán de guía para el desarrollo que proponemos realizar. Por un lado, estos trabajos que mencionaremos realizaron análisis socioculturales macro y no desde una perspectiva etnográfica como la que proponemos llevar en nuestro trabajo. Los estudios sobre migraciones internas tanto en la etapa previa como durante el peronismo analizan cuestiones sociales, económicas y culturales, pero vemos poca producción sobre la cuestión de la música y la importancia que ésta pudo tener en este proceso. Similar es el caso de los estudios sobre los movimientos de personas entre países de fines de siglo XX, donde observamos que existen análisis sobre las fiestas de las colectividades pero no el lugar que ocupa la música en la dinámica de socialización y reinserción colectiva para los migrantes.

Para avanzar en nuestro proyecto es relevante hacer un repaso por los años que se desarrollan entre el fin del modelo económico agroexportador en 1930, los años previos al peronismo y el ascenso de éste al gobierno. Es durante este largo periodo que se produce en forma gradual la llegada a la Capital Federal y el conurbano de la provincia de Buenos Aires de contingentes de personas de distintos lugares del país. Junto a este fenómeno también el folclore se convierte paulatinamente en uno de los géneros más escuchados, desplazando a otros de gran importancia como el tango. Nos resulta pertinente estudiar este lapso histórico porque estos inmigrantes internos se van a constituir con el tiempo en el nuevo proletario; de a poco van adquirir presencia en la ciudad y sobre todo van a crear las primeras peñas, asociaciones y agrupaciones de migrantes. Estos espacios de reunión van a ser lugares donde van a desarrollar las costumbres de su tierra natal, entre las se encuentran la música popular y el baile tradicional, permitiendo generar modos de relacionarse entre sí.

En este capítulo empezaremos recorriendo este lapso de tiempo que va desde los años ’30 hasta el arribo del peronismo al poder a mediados de los ’40 en donde indagaremos cómo fue su inserción en la ciudad, sus modos de adaptarse a ella y el desarrollo de las primeras peñas y bailes. Luego abordaremos la etapa de Perón en el gobierno. Por estos años, Claudio Díaz (2009) sostiene que gracias a las políticas laborales y económicas del Partido Justicialista, los migrantes se convirtieron en un público con capacidad de consumo que hizo posible el sostenimiento de los distintos modos de circulación de las canciones que le darían la fisonomía definitiva al campo (Díaz

2009, 85) hasta alcanzar lo que se llamó el "boom del folclore" en los años sesenta (Gravano 1985). Durante este último tiempo el folclore se consolida, se desarrolla lo que se denominó el paradigma clásico y se consagraron numerosos artistas que llegaban del interior para tocar en los escenarios más importantes de la capital. Numerosos festivales, revistas especializadas y programas de TV y de radio son ejemplos de estos efervescentes años. Por último, intentaremos observar cómo aproximadamente a fines de esa década del 60', el folclore comienza lentamente una fase de declinación donde otros géneros van a ocupar ese espacio aglutinador.

1.1 Migraciones internas, transformaciones sociales y la llegada del folclore a la ciudad

Comenzando el recorrido planteado, vemos que la aparición de los primeros contingentes de inmigrantes en la ciudad de Buenos Aires y el conurbano se produce desde finales de la década del '20 en adelante, producto de la creciente industrialización que se generó por aquellos años. La crisis económica y financiera de 1929, producto de la caída de la bolsa de Wall Street, golpeó a los países centrales trasladando las consecuencias al resto de los países del mundo. El modelo agroexportador en el cual nuestro país se había consolidado a partir 1880 se retrae generando una crisis económica (García Delgado 1994). Hasta ese momento la exportación de materias primas como la carne y los granos que se generaba en las tierras de toda la Argentina permitían obtener un ingreso de divisas que era la principal fuente de ingresos para la compra de mercancías que no se fabricaban en el país. El mundo que se organizaba bajo un régimen de países productores de manufacturas y otros de materias primas colocaba a la Argentina en una posición privilegiada dentro de ese orden económico. Dentro de aquel esquema muchos autores definían al país como "el granero del mundo" y a esto podemos agregar que no sólo la actividad agroexportadora era la que mayor incidencia tenía dentro del PBI interno, sino que además era la que demandaba mayor mano de obra (Vazeilles 1998).

El colapso de la bolsa de New York provocó que el modelo económico del país entrara en crisis. La caída de las exportaciones golpeó duramente a los ganaderos del interior hasta el punto de perder sus propiedades, provocando desocupación y dejando a miles de campesinos sin ingresos para su sustento. La magnitud del colapso fue tan grande que con rapidez la situación en las diferentes provincias se tornó complicada y difícil, lo que llevó a que en poco tiempo se observaran modificaciones en la vida diaria de muchas personas. Un dato de color al respecto lo entrega el historiador Felipe Pigna (2006) quien describe que muchos productores no pudieron afrontar los costos de los préstamos tomados que iban a pagar con ingresos de futuras cosechas y tuvieron que dejar el campo en busca de oportunidades económicas, no ya como propietarios, sino como

proletarios. Esto los llevo a mudarse a los centros urbanos más importantes donde se comenzaron a desarrollar las primeras fábricas y junto con ello se generaron nuevas relaciones y prácticas sociales.

Así durante los primeros años de 1930 encontramos un panorama donde las exportaciones del país habían caído un 51% entre 1929 y 1933[1] y la producción de estos productos era una buena opción para un sector económico de la sociedad que volcaría sus ingresos en la producción de bienes. El nuevo escenario mundial, provocó la necesidad de desarrollar la actividad industrial como estrategia superadora de la crisis. Así fue como empezaron a fabricarse en el país, algunos de los productos que antes se importaban. Estos son los años del nacimiento de las primeras fábricas, las cuales van a demandar mano de obra y a ellas se dirigirán los miles de personas que llegaban desde el campo permitiendo que los desocupados de las aéreas campesinas fueran absorbidos por la naciente industrialización que se desarrolló para poder producir aquello que ya no se podía importar, dando surgimiento al Modelo de Sustitución de Importaciones (García Delgado 1994).

Entonces, las nuevas fábricas necesitaban mano de obra barata, la cual fue cubierta con la masa de campesinos que poco a poco iban llegando a Buenos Aires para suplir las penurias que se vivían en sus tierras de origen (Gravano 1985). Este proceso fue continuo durante toda la década del ’30 generando un fenómeno particular en donde la necesidad de obreros para las fábricas provocó un traslado masivo de campesinos a los grandes centros urbanos a tal punto que “el país quedó con una masa de población urbana considerablemente mayor a la rural” (Vazeilles 1998, 66) cuando en años anteriores la situación era inversa. Una clara muestra de la cita anterior lo demuestran los índices de población de la ciudad de Buenos Aires: en el año 1914 el número de habitantes ascendía a 1.576.597 mientras que en el censo de 1936 la cantidad alcanzaba la cifra de 2.415.142 ciudadanos, lo cual representa un 53% más con respecto al registro anterior.[2] Incluso, si queremos profundizar en los datos demográficos podemos observar que para el año ‘14 los extranjeros representaban el 49,35% (778.044 habitantes) del total de la población, mientras que en el segundo censo, su presencia en la ciudad disminuía al 36,07% (871.177) a pesar de haber seguido ingresando personas del viejo continente. Esto demuestra la magnitud del proceso de migración interna que se dio en aquel momento. Así con el correr de los años la ciudad porteña vería multiplicada su población con mucha rapidez pero estuvo lejos de hacerlo bajo un orden y planificación adecuada. Esto tendrá sus consecuencias en la estructura de la ciudad en relación a cuestiones de vinculadas a lo habitacional y de salud. Lo mismo ocurrirá en torno a las relaciones

[1] Datos obtenidos de la Cámara Argentina de Comercio en http://www.cac.com.ar/institucional/De_1920_a_1930_675
[2] Datos obtenidos de la página del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
http://www.buenosaires.gob.ar/areas/hacienda/sis_estadistico/banco_datos/buscador

sociales en el encuentro de los recién llegados con los habitantes habituales del nuevo lugar habitado.

Como mencionamos en el párrafo anterior, y según señalan los trabajos citados, hasta ese momento la industrialización que se desarrolló no fue producto de una política de estado por parte de la clase dirigente, sino que fue resultado de una necesidad económica sin orden ni planificación. Esto tendría sus consecuencias en una ciudad que no estaba preparada para el arribo de los nuevos habitantes de forma tan abrupta. Es así que los primeros contingentes de campesinos encontraron dificultades para insertarse en la ciudad. Estos se fueron aglutinando en los alrededores de la ciudad en lugares donde las condiciones de vida no eran las adecuadas, y que con el tiempo conformarían lo que se denomina segundo cordón del conurbano. La necesidad de un trabajo para poder ayudar a sus familiares hizo que estos migrantes internos se fueran insertando en la capital en un escenario dificultoso. Tanto las condiciones de los lugares que habitaban como la de trabajo estaban lejos de ser las apropiadas para el desarrollo humano, para 1937 el 60% de las familias clase obrera de la capital vivía en un cuarto cada una (James 1990). Para poder describir un poco más el escenario que se presentaba recurrimos a Felipe Pigna (2006) quien relata que ante una mirada distraída de los gobernantes se fueron formando las primeras villas miserias con casas precarias y con viviendas insalubres. A esto se le suman las largas jornadas de trabajo y salarios que no eran lo suficientes acompañado de la falta de legislación laboral adecuada, ya que la misma era escasa y "su cumplimiento obligatorio se imponía sólo esporádicamente" (James 1990, 21).

No sólo ante las dificultades económicas y estructurales de la ciudad debieron enfrentarse los recién llegados de las diferentes latitudes de Argentina. Como si ello no fuera poco también se encontraron ante una sociedad que los rechazó desde el primer momento que los vio moverse por las calles de la ciudad. Las posibilidades laborales y un modo de vida mejor que trajeron a los nuevos inmigrantes a la capital porteña produjeron cambios significativos en la fisonomía de la metrópoli. En aquel momento Buenos Aires ya se había establecido como el poder económico y político del país. El centro de la ciudad estaba conformado por familias de clase alta y media de gran poder adquisitivo, que en su mayoría eran terratenientes de grandes hectáreas o productores ganaderos que ostentaban su poder participando en círculos privilegiados como la Sociedad Rural entre otros. En este contexto la presencia del migrantes no fue bien vista, por lo que sufrieron todo tipo de estigmatizaciones y discriminaciones no sólo con respecto a ellos mismos sino también con las diferentes prácticas culturales de sus lugares de origen. La sociedad y cultura construida por una elite de repente se vio cuestionada o interrumpida cuando la diversidad social se hizo presente en su territorio. En este contexto podemos rastrear la aparición de los primeros lugares de encuentros de los provincianos recién llegados. Lejos de poder participar en los entretenimientos que ofrecía

Buenos Aires por aquel entonces se reunían en centros para compartir encuentros entre provincianos. Claudio Díaz (2009) sostiene que existe, en aquellos inicios en relación a la música folclórica, una esencia nativista diferente a lo que sucedería años después con el auge del folclore como consumo masivo. El autor afirma que la música folclórica no era el centro de un espectáculo sino que era parte de una serie de actividades que se desarrollaban en conjunto con el resto de los participantes en donde se incluían juegos y comidas típicas. Se desarrollaba dentro de un estructura "donde la práctica de las danzas y la música era más bien una fiesta compartida que un espectáculo profesional" (Díaz 2009, 97). Amancio Varela en su trabajo sobre la Historia del Folclore (1980) detalla que la población que llegó desde las provincias comenzó a reunirse primeramente en casas de familias "para evocar al lejano terruño, volver a escuchar los acentos de una danza y gustar de la cocina lugareña tan rica en matices que permitiera acortar distancias" (1980, 62). Al ir aumentando la cantidad de familiares y amigos se comenzó a alquilar establecimientos que permitieran organizar estas reuniones. Si bien el autor no precisa fecha afirma que el primer local habilitado para este tipo de encuentros fue realizado por un grupo de riojanos en la calle Venezuela 3560, de la ciudad de Buenos Aires. Es en esta década de 1930 que en un gesto humanitario se forma la asociación Provinciano Unidos en la calle Perdernera 263, también en la ciudad porteña, con el objetivo de socorrer a los recién llegados hasta que logren encontrar trabajo y vivienda. De a poco comienzan a surgir numerosos patios criollos, centros tradicionalistas y peñas folclóricas como "el Ceibo" en el barrio de Belgrano o la Enramada en Palermo. Volver a recordar danzas, canciones, letras, alguna comida regional o rememorar paisajes era el objetivo de estos espacios de encuentros (Varela 1980). Lo que observamos es que las reuniones de estos provincianos surge de una necesidad de reunirse y compartir costumbres de su tierra natal al ver impedido el acceso a otros lugares de entretenimientos y no como producto de un mercado para el consumo como ocurriría años después. Es decir, y apoyándonos en Pablo Vila (1987), si bien aparece el folclore en la ciudad, aún éste es marginal ya que se halla ligado a los primeros contingentes de migrantes internos que llegaron y que reproducen en las peñas y lugares de encuentro su música nativa.

Como dijimos, las peñas que se conformaron eran para los nuevos habitantes de la ciudad un lugar de encuentro y diversión, pero también existieron ciertas diferenciaciones entre sus propios participantes y esto lo planteamos en relación a las particularidades regionales de cada uno de ellos. Como afirma Varela (1980) cada grupo provinciano formaba sus propios centros tradicionalista, lo cual no quiere decir que no concurrieran de otras provincias pero si existía una clara diferenciación. En relación a este tema, Ariel Gravano (1985, 36-50) describe que los cancioneros autóctonos (tritónico y pentatónico) de cada zona convivieron y se mezclaron con otros cancioneros de la región y de Europa, estableciendo influencias entre los mismos, y que las diferentes regiones

desarrollaron particularismos propios que incluso se mantienen hasta hoy. En este sentido cada uno de los participantes bailaba o cantaba las canciones tal como lo había aprendido en su pueblo, como una manera de revivir las tradiciones. Así podemos imaginar las diversas formas de zapatear o de bailar las zambas de acuerdo a los estilos de cada lugar, como puede ser un ritmo 3/4 o con un estilo carpero como se solía realizar en las épocas de carnaval en algunos lugares del NOA. Es decir que los elementos musicales y coreográficos locales era una forma de distinguirse entre ellos, al igual que los modos tradicionales de vestir o las maneras diferenciadas de elaborar las comidas típicas. Queremos aclarar que esto no era un foco de conflicto entre los inmigrantes, sino solo una forma de diferenciarse dentro de los grupos y también podemos pensar que eran modos de identificarse entre sí. Claudio Díaz (2009,79) trae un ejemplo interesante cuando se refiere a la manera de cantar vinculada a los orígenes y la identidad, que es la forma de "cantar de oído que es una característica de los músicos intuitivos, y al hacerlo 'como en mi pueblo' implica, por un lado, la distancia y la pérdida del pago pero, por otro, la reivindicación de origen y la tradición". Es un momento donde marginalmente aparecen algunos programas de radios como "Chispazos de Tradición" (Díaz ídem: 96) y lo que prevalece es la dificultad de los artistas del interior de encontrar lugares para mostrar su música. Según Gravano (1985, 68) estos son años donde aún hay desprecio por las manifestaciones culturales populares, lo que Atahualpa Yupanqui llamara luego "el gran silencio".

En este proceso de aparición de la música folclórica en la Capital Federal hay un hecho que no hay que dejar de señalar ya que puede considerarse como un hito en su desarrollo en la ciudad de Buenos Aires. No referimos a la presentación de la compañía de baile de Don Andrés Chazarreta en el teatro Politeama en marzo de 1921. Su gran éxito consistió en haber recogido las danzas de las diferentes provincias y lograr difundirla a lo ancho del país, convirtiendo su espectáculo en un éxito. La gran virtud de este empresario era recorrer el país con su presentación y mostrar las diferentes danzas que se desarrollaban en todos los rincones de Argentina que no eran difundidas o conocidas en otras regiones, ya que como él mismo decía: "millones de argentinos mueren sin conocer la música tradicional creada por nuestros antepasados" (Gravano 1985, 79) y ese era su objetivo, el de hacer revivir las tradiciones. Su tarea no fue sencilla ya que debió enfrentar duras críticas de los círculos cultos de la burguesía, no sólo de Buenos Aires sino también del interior, ya que consideraban que la música nativista no era para ser presentada en un teatro, sino que más bien era un espectáculo "de circo" porque las danzas folclóricas eran cosa del pasado y no de la moderna civilización (Gravano 1985). Sin embargo Chazarreta siguió con su ímpetu de rescate y difusión de la música tradicional y logró formar un ballet con un grado estético de baile muy elevado que con el tiempo fue aplaudido y reconocido principalmente en el momento de auge del folclore. Pero su tarea no fue sencilla, desde que fundó en 1911 su primer Conjunto de Arte Nativo debió trabajar

mucho para dejar atrás las críticas y consagrarse junto con sus bailarines y músicos. Su destacada labor se ve reflejada cuando le permiten crear en Buenos Aires la Compañía Infantil de Danzas Nativas en 1936 y la creación de Academia de Danzas Nativas en 1941. Logró un destacado reconocimiento durante el auge del folclore por aquellos que se acercaron a ver sus espectáculos, "todos deseosos de reencontrarse con la infancia o la adolescencia embellecida por el tiempo y la distancia, asomado por el recuerdo de la montaña, de la selva y de los ríos natales" (Vega 1981, 1941).

Resumiendo, la década del 30' son años de aparición de la actividad industrial, movimientos internos de personas al centro económico del país y aglomeración en una ciudad no preparada para ello, en donde el folclore comienza hacerse visible primero en los lugares de encuentros de los provincianos y de a poco en forma marginal por medio de las radios y algunos espacios de espectáculos.

La música como lugar de encuentro y reconocimiento

Mencionábamos anteriormente que los migrantes en las peñas disfrutaban de muchas de sus costumbres y desde nuestro lugar entendemos que la música tenía un lugar privilegiado. Pero, qué canciones aparecían en estas reuniones y en sus letras que alusiones son las más recurrentes para que sean las elegidas por los migrantes. En este apartado rastraremos en diferentes autores (principalmente Díaz 2009; Gravano 1985; Vila 1987) las canciones folclóricas que estos grupos venidos del interior del país solían recordar en las reuniones de peñas, indagando cuáles eran las temáticas recurrentes. Siguiendo nuestro recorrido seguiremos examinando la década del '30 y en gran parte la del '40, en donde el folclore aún es marginal y está asociado a los primeros contingentes de personas que llegaron desde las provincias.

A pesar de las dificultades, para estos provincianos que empezaron a confeccionar su vida en los cordones del conurbano que se iban formando alrededor de la ciudad, la música folclórica permitió ilustrar las vivencias y nostalgias del provinciano en su duro camino de adaptación a la ciudad (Vila 1987). Entendemos que la música fue un puente imaginario que les permitía recordar sus costumbres y paisajes, es decir con la tierra que quedó atrás que tanto idealizaban en las letras que escuchaban y bailaban. Este periodo musical del folclore se enmarca de lo que se denomina el paradigma clásico (Varela 1980; Gravano 1985; Díaz 2009) y cuya principal característica es estar formado por un sistema de reglas de producción de los enunciados que van a compartir los agentes que forman parte del campo del folclore en relación a los procesos narrativos, los tópicos a desarrollar en las canciones o el uso de determinados géneros musicales. Por ello en sus letras encontramos referencias a paisajes, lugares, nostalgia del pago, a costumbres, actividades y

cuestiones religiosas de sus lugares nativos. Es a través de la zamba, la chacarera, la cueca o el chamamé que habían aprendido de chicos con lo que se sentían identificados y representados, porque lograba a través de la música conectar con sus vivencias anteriores. Así, entonaban canciones para recordar aquel pasado cercano como "Zamba de mi pago" de los Hermanos Abalos: "Y andaré y andaré, donde quiera que iré, pero a mi pago (Santiago), tan solo muriendo olvidaré" o, también de los mismos autores, "Nostalgias Santiagueñas" que dice: "Pago donde nací, es la mejor querencia y más me lo recuerda mi larga ausencia". Pablo Vila (1987) describe que durante los años '30 el tango era la música popular más escuchada, pero que lo migrantes no lograban verse atraídos por la misma. El autor sostiene que los migrantes no se vieron reconocidos en las letras del tango ya que expresaban la vivencias de otros actores sociales que los precedieron en la vida ciudadana, y que la elección del folclore fue "también producto de la estigmatización de que son objeto por parte del habitante urbano y apelan a su propia música para expresar sus vivencias" (1987, 84).

Como nombramos anteriormente, en esta música logran encontrar un espacio que les permite transitar la situación de migración que les toca vivir en el nuevo lugar que habitan. Les permite hallar un refugio y recordar cómo era la vida provinciana antes de llegar a la capital, rememoran la familia, las montañas y las calles de su pueblo. Desde nuestra mirada vemos que estos temas que se escuchaban en las peñas, les permitían reconocerse como provincianos ya que al nombrar aspectos de las provincias del interior se experimentaba la posibilidad de encontrar cuestiones comunes a todos. Muchas de las letras del folclore de aquel entonces se refieren a estos motivos y son expresiones de valores al paisaje de sus pagos y se añora la vida tradicional y provinciana, como describe la zamba de Jaime Dávalos y Eduardo Falú citada al comienzo del capítulo: "busco al fondo de las calle un cerro; pero encuentro un cielo y nada más". Se idealiza el "pago" como lugar puro donde se sentían parte del entorno, donde si bien había necesidades se lo quiere recordar porque evoca "un modo de vida anterior a la modernidad que toma forma en una mirada idealizada sobre la vida rural y, casi siempre, en una visión negativa del espacio urbano" (Díaz 2009, 123). Ese modo de vida que se vuelve más valorado cuando en las letras se lo asemeja con la nostalgia de la pérdida y así se reconstruye la vida eufórica del interior del país. Este estilo se ofreció para los migrantes como la posibilidad de una experiencia musical de un viaje a ese paisaje del verdadero interior (Gutiérrez Reto 2005, 13). Podemos afirmar que se construyó una dicotomía que por un lado mostraba un mundo del interior, auténtico y solidario frente al paisaje oscuro del rechazo que ofrecía Buenos Aires, como describe la canción "Villanueva" de Ernesto Montiel y Emilio Chamorro:

"…Desde Buenos Aires te envío este humilde canto
Tu calle añoro porque te quiero
Las noches porteñas de ti me recuerdan siempre
por eso canto con este acento tan lastimero…"

Dentro del cancionero de la época también aparecen letras que recuerdan diferentes ceremonias religiosas de las diversas regiones del país como "Virgen India" de Los Hermanos Albarracín o "Plegarias de la difunta" de Manuel Jaime y Dante Segura: "Promesantes del camino, siervos de la tradición, van buscando tu milagro, consuelo al caminador". Tampoco hay que olvidar los numerosos chamamé que hicieron los correntinos en honor a la Virgen de Itatí. También los festivales y jornada de fiestas se vieron reflejados en las letras como "Zamba del Carnaval" de Gustavo Leguizamón o la conocida "la Cerrillana" de Marcos Thames y Abel Saravia que describe la historia de una pareja que se conoce en una noche de carnaval y se enamoran "entre medio de los cuetes y serpentinas".

En otro sentido también podemos encontrar canciones que nombran a un pueblo o un paraje como "Paisaje de Catamarca" de Rodolfo Giménez o a un sitio especifico como es la consagrada letra "Balderrama" que escribieron de Manuel Castilla y Gustavo Leguizamón en referencia al boliche donde muchos de los grandes poetas del folclore pasaban largas noches.

Entonces, el folclore es una expresión cultural que les sirve a muchos provincianos para afrontar el nuevo lugar urbano que habitan, pero entendemos que la elección no es algo buscado conscientemente sino que está ligado a una necesidad del momento producto de la situación que les toca afrontar, ya que como dice Pablo Vila (1987), el uso de la música popular puede funcionar como expresión de las necesidades sociopolíticas de determinados actores sociales.

El renacer del folclore, esa "cosa de negros"

Hasta este momento intentamos recrear las dificultades de cómo fue la inserción de los sectores recién llegados en Buenos Aires, el rechazo y los diferentes tipos de estigmatizaciones que sufrieron. Su cultura entró también en este proceso de desprecio y junto con ello su música: el folclore, el cual fue caracterizada como ese estilo que era "cosas de negros" (Gravano 1985). Sin embargo, esta situación comienza a modificarse durante la década del 40' con el arribo de Juan Domingo Perón, primero en la Secretaria de Trabajo y Previsión, y luego, como presidente de la Nación. Estos serán años donde los inmigrantes tendrán un lugar destacado en la política peronista y será la preparación para el periodo que se conocerá como el "boom del folclore" en los años '60 y que el poeta mendocino Abelardo Vázquez bautizará como la "tercera fundación de Buenos Aires" (en Gravano 1985). En este apartado recorreremos el periodo peronista, en donde la situación del inmigrante y su música cambiarán. Es una época de mejoras laborales que, sumado a la centralidad que adquieren los proletarios, hará posible la formación de una industria cultural que permitirá la consolidación de un mercado de consumo que se verá reflejada en revistas, bailes, programas de radio, audiciones, espectáculos y en el cancionero.

Con el paso del tiempo el migrante se fue integrando como parte de la población nativa, perdiendo muchas de sus prácticas e incorporando las dinámicas de la gran ciudad. Deja atuendos propios del interior, ciertas costumbres, maneras de comportarse y comienza a asimilar detalles conformes a la vida ciudadana. Estos van a formar parte del proletariado que llevará a Perón a la presidencia de la Nación que contará con el apoyo de éstos por medio de políticas sociales. Los obreros serán un actor importante de la política peronista y junto a ello la expresión cultural que los representa: el folclore (Vila 1987). Al comienzo mencionábamos que el tango era la música que más se escuchaba al inicio de la tercera década y el folclore era marginal en la vida ciudadana. Como afirmamos, éste se escuchaba en los suburbios, en las primeras peñas que se fueron creando en donde los inmigrantes podían desarrollar su música, bailar y oír a algunos artistas que llegaban del interior a Buenos Aires. Esta situación comienza a revertirse a medida que asciende el peronismo en la política Argentina. Son los inmigrantes que trabajan en las fábricas los que forman la base del electorado que apoya al partido justicialista: "en este proceso, la música de raíz folclórica queda ligada tanto al cabecita como al peronismo, y de ahora en más, el habitante urbano ´histórico' puede esconder su desprecio hacia el provinciano detrás de una fachada política" (Vila 1986, 46). Como dijimos, el movimiento político del peronismo se apoya en las bases del proletariado como actor principal de sus políticas. Juan Domingo Perón, antes de ser presidente, desde su lugar en la Secretaría de Trabajo y Previsión, se dedicó a atender las necesidades de la fuerza laboral de las industrias. Cuando ocupó el lugar como primer mandatario, la extensión de sus políticas tuvo efectos mayores en donde los migrantes internos fueron los que se vieron beneficiados (James 1990). Junto con esto también adquiere relevancia la expresión cultural que los representaba: el folclore. El sociólogo Pablo Vila (1987) afirma que este proceso de integración de los inmigrantes en la ciudad comenzó a través de los sectores más afines a él, geográfica y políticamente: el obrero metropolitano. Esto se dio porque éste comenzó asistir a los bailes que surgieron de la irrupción del migrante y luego por el gusto por la música folclórica que permitía expresiones diferentes a la música ciudadana.

Este proceso que venimos nombrando, tuvo un efecto directo en la inclusión de los trabajadores en el mercado de consumo donde "la vida céntrica de la ciudad se peroniza" (Pujol 1999, 216). Esto sin dudas marca una diferencia con el periodo anterior, ya que como explica Federico Neiburg (2003), Buenos aires era considerado hasta el momento como un espacio donde las clases dominantes exhibían su poder, marcaban su presencia y daban testimonio de su posición en la sociedad, mostrando todos sus emblemas. Luego del 17 de octubre de 1945, las clases populares invaden la ciudad y se apropian de espacios prohibidos por su condición, lo cual fue calificado como el "aluvión zoológico". Según Sergio Pujol (1999) esta peronización de la vida

céntrica se ve reflejada en la formación de un mercado de consumo producto de la articulación de una industria cultural que venía creciendo en el campo del folclore y también con la formación de un público en condiciones económicas para el consumo.

A su vez surgió una industria cultural que aprovechó esta posibilidad promoviendo audiciones especializadas de radio, publicaciones de revistas como "Folclore" o "Nativa", y con la llegada de la televisión también se hará lugar para este género. Con un sentido más comercial surgen nuevas peñas como "La Querencia, Rincón Tradicional" (1949) en dónde cambian algunas estructuras con respecto al periodo anterior. Estas tienen horarios y días fijos y las personas ya no son parte de la fiesta, sino que se convierten en el público de artistas que llegan a la ciudad después de haberse consagrado en los festivales del interior (Diaz 2009). Las peñas se encuentran dentro de una estructura alejada de aquellas reuniones donde se tocaba y bailaba entre los miembros de la comunidad. Esto está acompañado con cierta esquematización que sufre el folclore también en los modos de bailar. Los autores Natalia Díaz y Claudio Díaz (2011) describen que entre los años 40 y los 70 se da un proceso donde comienzan ciertas codificaciones del baile, por medio de academias y escuelas de baile, lo cual estuvo asociado a "la necesidad que el campo del folclore tuvo desde el principio, pero más aún desde que se produjera el masivo fenómeno de reapropiación popular de estas músicas durante el peronismo, de darle legitimidad y dignidad a sus producciones" (Díaz y Díaz 2011, 4).

La producción discográfica empieza a alcanzar importantes volúmenes de venta y comienzan a consagrarse grupos que llegan desde todas partes del país a presentar sus espectáculos a Buenos Aires. Un ejemplo claro de esto lo demuestra el mendocino Antonio Tormo, el primer cantante de nuestro país en superar el millón de copias vendidas. El principal éxito del álbum era un rasguido doble titulado "El rancho 'e la Cambicha" (escrito por Mario Medina en 1950), el cual en su letra recuerda con realismo el ambiente festivo y picaresco del baile chamamecero del cual va a participar y describe la vestimenta del paisano que se prepara para la noche: "luciré camisa 'e plancha, mi pañuelo azul celeste, mi bombacha bataraza, que esta noche estrenaré". A su vez narra lo que ocurre en la fiesta incluyendo el tipo de seducción desplegada: "le hablaré lindo a las guainas" o "un frasco de agua florida, para echarle a las guianas". La consagración fue tal que el simple alcanzó un total de cinco millones de copias vendidas, lo que demuestra cómo el folclore comenzaba a tomar mayor protagonismo en aquellos años.

No sólo el peronismo ayudó a la creación de este mercado de consumo por medio de mejoras laborales y de ingresos. También existió una política activa para el impulso del folclore por parte de la dirigencia que tuvo un fuerte impacto en su desarrollo y éxito. Como comenta Ariel Gravano (1985) el Poder Ejecutivo de la Nación crea el Instituto Nacional de la Tradición con la

finalidad de “salvar el alma del pueblo argentino porque es lo que corre riesgo de perderse” (ídem: 88). También promueve la enseñanza de las danzas folclórica en las escuelas y gracias al decreto Nº 33.711 se obliga, tanto en los lugares públicos como en las emisoras, a difundir en iguales proporciones música nacional como extranjera. Estos fueron aportes desde el Estado que ayudaron al crecimiento del folclore entre los años de las décadas del ‘40 y ’50.

Este crecimiento muestra que para 1950 el tango es seguido muy de cerca por el folclore en cuanto a la producción de partituras editadas (Vila 1986) y en muy poco tiempo lo supera siendo la música del interior la de mayor preferencia por parte del mercado. A pesar del rechazo inicial, el migrante comienza a mezclarse en la ciudad y poco a poco el folclore se consagra adquiriendo una centralidad inesperada en otras circunstancias. Pero más allá del orden económico y ascenso de la clase popular en el mercado de consumo, el motivo principal que podemos nombrar por el cual el folclore logra superar en popularidad al tango y convertirse en la música principal de un sector social es que logra interpelarlo en esas letras provincianas. No sólo porque nombra paisajes de coloridas montañas o costumbres recordadas de sus tierras nativas, sino porque habla sobre sus necesidades y sus vivencia en un nuevo contexto urbano. Porque señala el trabajo de Grimson (1999), se puede pensar que lejos de ser una mera reproducción de prácticas culturales como se realizaban en su lugar de origen, éstas les permiten agruparse y generar nuevos relatos para insertarse en la nueva situación, y de este modo construir una nueva colectividad.

La consagración, “el boom del folclore”

Como veníamos comentando, la etapa de peronismo fue la instancia preparatoria donde se crearon los cimientos para lo que será el momento más importante de la música de raíz folclórica. A comienzos de la década del ’60 comienza lo que se conoce como el “boom del folclore” (Gravano 1985) cuando se impone en lugares de esparcimiento y entretenimiento porteño sobre otros géneros musicales (Vila 1987).

Es una etapa en donde la música folclórica alcanzó un auge muy importante hasta convertirse en una práctica corriente de la sociedad porteña en la que se podía ver a jóvenes con guitarras y bombos por las calles, lo que antes “hubiera producido vergüenza y pudor” (Gravano 1985, 120). Habíamos mencionado que la aparición de un mercado de consumo y una industria cultural fueron importantes en el desarrollo del folclore en la etapa anterior, pero qué fue lo que permitió que en ese momento adquiriera un lugar destacado. Tanto Vila como Gravano concuerdan en que resultó significativo el cambio de posición de la clase media con respecto a los sectores populares y el peronismo. Argumentan que los fracasos del modelo desarrollista y la desconfianza con el sector que los representaba (UCR) hace revisar su relación con los otros sectores. En este

proceso hay que nombrar también un cambio de posición de la clase media con respecto de uno de los ritmos de la música folclórica. Es un momento donde las zambas adquieren un valor estético y un estatus notable. Son los poemas de Dávalos, Figueroa Reyes, Leguizamón como "Tonada del viejo amor" que adquieren notoriedad ya que "respondían a necesidades estéticas del nuevo sector social que se encarga de difundir la música de raíz nativa y genera el boom del folclore" (Vila 1987, 87). Estas canciones llenas de metáforas y poesía con un destacado contenido estético son las que acercan a nuevos sectores sociales a la música popular.

Esto se ve claramente reflejado en los medios de comunicación donde los horarios centrales son ocupados por el folclore. Surgen en el año 1962 programas de televisión como 'la pulpería de mandinga', 'El patio de Jaime Dávalos', Sábados criollos o 'Peñas en TV'. En el mismo año en la radio se registran 16 espacios diarios dedicados a esta música. Incluso el Luna Park se convierte en el escenario de grandes artistas que luego de consagrarse primero en el interior del país llegan a Buenos Aires para realizar recitales y grabaciones de simples. Del mismo modo se pueden observar las grandes cifras de ventas, el interés de los sellos grabadores y de la industria discográfica. El éxito fue tal que en el año 1963, el presidente José María Guido por medio del decreto Nº1547 instituye a la última semana de enero como "Semana Nacional del Folclore".

Por otro lado, observamos que en este proceso de boom y consolidación del folclore se desdibuja la figura del inmigrante del interior. Estos se fueron incorporando definitivamente a la vida diaria de Buenos Aires. Como ya hemos detallado, dejan atrás muchos de sus atributos particulares que lo distinguían para asimilar los de la capital. Esto no quiere decir que hayan olvidado su pasado, pero nos animamos a inferir por lo descripto, que se produce un proceso de hibridación durante su transición desde su lugar de origen hasta que se asientan en la ciudad. El antropólogo argentino Néstor García Canclini (2004) definió el concepto de hibridación como: "procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas". Queremos decir que los migrantes dejaron atrás cuestiones propias de su lugar de origen y asimilaron otras del lugar donde llegaron, y de igual manera pasa con la sociedad receptora. Ambos grupos se relacionaron y en este camino el inmigrante del interior deja de ser denominado así para ser integrante de esa sociedad receptora.

A pesar del auge de la música nativa se establece que para fines de la década del '60 esta comienza a entrar en una etapa de declive. Son varios los factores que entran en juego, como la privatización de los festivales donde estos se alejan de los objetivos propuestos, la explotación del artista en duplicar su trabajo alejándose del público (Gravano1985) y un hecho importante es el surgimiento del Nuevo Cancionero que, según Claudio Díaz (2009), desató una lucha por la

redefinición de las reglas en el campo del folclore e incluso del propio nombre de esta práctica artística. Nuevos artistas que propusieron otras estéticas que se alejan de lo descriptivo y que ponen el acento en la crítica social: el artista se presenta como voz de una realidad social. A esto se le suma un contexto político de aquellos años de dictadura donde lentamente el rock empieza a adquirir preponderancia. Los jóvenes ven en este ritmo un "marco de referencia y sustento de identidades colectivas" (Vila 1987, 87).

Durante la dictadura que se inicia en 1976, muchos artistas folclóricos fueron censurados y silenciados, lo mismo que programas de radio y revistas. La dictadura silenció las voces cercanas al nuevo cancionero, próximas a las políticas de izquierda, y ajustó los valores estéticos a la corriente cercana al paradigma clásico. En los 80', con el regreso de la democracia, se produce una renovación del folclore. Aparecen nuevas figuras y voces que reavivaron las ideas silenciadas en los '70. Natalia Díaz y Claudio Díaz describen que en esta época el rasgo de la corriente renovadora "fue la recuperación de compromiso político que había caracterizado al movimiento del Nuevo Cancionero pero en una clave distinta en cuyo centro estaban la valoración de la democracia, el compromiso con los derechos humanos" (2011,7). En relación a las peñas estos autores describen que se iba a las peñas a "escuchar", ocupando el escenario un centralidad que obligaba al público a tener un rol secundario. Lo que veníamos observando en relación al proceso de cambio de las peñas, en los '80 parece que logra una consolidación. Estos se trasforman definitivamente en lugares comerciales donde el bailarín o músico que venía del interior ahora forma parte de un público que se dedica a presenciar un espectáculo.

A pesar de esto, el folclore va continuar inserto en la escucha de gran parte de la población de Buenos Aires, mezclado con otros géneros musicales. Los espacios en los medios de comunicación mermarán al igual que la producción discográfica, al menos hasta el siglo siguiente donde encontraremos un nuevo auge. Esto lo trataremos en el siguiente capítulo cuando trabajemos la aparición de nuevas peñas a donde concurrirán estudiantes llegados del interior del país. Lo que sí debemos destacar es que en los trabajos sobre la música folclórica que hemos logrado recorrer no llegamos a encontrar bibliografía relacionada con las propias prácticas de los migrantes. Tampoco en lo referente a las experiencias personales en el contexto de inmigración, el cual constituye uno de los objetivos centrales de nuestro trabajo. Si bien hay citas o referencias a algunas peñas y prácticas concretas, éstas son más a modo ilustrativo que parte de un análisis más exhaustivo. Si a esto le sumamos que los migrantes internos dejaron de ser calificados como tales luego de ser asimilados como parte del proletariado y la sociedad receptora, es difícil encontrar trabajos que hablen sobre migración y sus prácticas culturales, salvo los realizados por Alejandra Cragnolini en las últimas décadas (1999 y 2003) en relación a los correntinos y el chamamé en Buenos Aires.

1.2 Movimientos migratorios limítrofes en los años ’90

Queremos referirnos aquí sobre otro proceso migratorio que pretendemos destacar porque nos va permitir encontrar nuevos elementos para entender las relaciones que se producen en épocas de migraciones. Nos referimos al que tuvo lugar a fines del siglo XX con el movimiento que se produjo desde los países limítrofes como Bolivia y Paraguay a la Capital Federal y sus alrededores (Grimson 1999, Halpern 2009 y Bruno y Maguid 2009). Particularmente analizaremos el periodo de la década de los ‘90 ya que fue un momento donde la cuestión de la inmigración adquirió relevancia en la sociedad Argentina al ser un tema que adquirió visibilidad para el Estado y los medios de comunicación. Lo que intentaremos realizar en este apartado es describir y analizar las similitudes y diferencias con el proceso anterior examinado. Lo haremos indagando en discursos académicos que trabajaron sobre las prácticas de los nuevos ciudadanos en relación a su inserción en la sociedad receptora.

Se entiende que las causas que posibilitaron el inicio de los movimientos migratorios de los países vecinos hacia nuestro país se ven reflejadas en circunstancias económicas que golpearon a Latinoamérica al finalizar el siglo XX. La implementación de políticas neoliberales de desregulación y apertura de mercado (Bruno y Maguid 2009) generaron una profunda crisis en la región. A pesar que Argentina también pasaba serios problemas como la desocupación, crisis social y bajo sueldos, muchos de los residentes de Paraguay y Bolivia se mudaron desde sus lugares de origen motivados por el tipo de cambio monetario que había en el país. Bruno y Maguid (2009) observan las expectativas que generaba en los residentes la posibilidad de generar ingresos en dólares, los cuales eran enviados a los familiares que quedaron en el país nativo para aliviar su situación allí.

En la última década del siglo pasado Argentina vivió serios problemas económicos y sociales que derivaron en la crisis del 2001 con la renuncia de De la Rúa de su cargo como presidente de la Nación. Entre las dificultades más relevantes que emergieron podemos nombrar la fuerte desocupación que superó los dos dígitos, alcanzando el 18 % en el año 1995, la ley de flexibilidad laboral, la inseguridad, la crisis del sistema de salud y del sistema educativo producto de implementación de políticas económicas neoliberales. En este contexto, la llegada de extranjeros fue utilizada como un chivo expiatorio ante la falta de repuesta del Estado, lo cual fue generando en la sociedad receptora un imaginario que colocaba a los extranjeros como culpables de las dificultades que se vivían en Argentina.

En los apartados anteriores vimos cómo los migrantes del interior del país a principios de siglo XX afrontaron también una mirada negativa por parte de la sociedad receptora. Como

observamos anteriormente, su presencia en las calles generó una serie de estigmatizaciones a su condición de migrante, como el conocido cabecita negra. Su integración se pudo lograr en su acercamiento a los sectores obreros, donde fueron perdiendo sus características diferenciadoras y asimilando las de la ciudad. Mientras esto ocurría se generaron representaciones en torno a sus modos de comportarse y costumbres. Durante los '90 también arribaron a Buenos Aires jóvenes del interior del país pero que la llegada de extranjeros permitió correr el foco y centrarla en las provenientes de otros países. Gerardo Halpern (2009) sostiene que muchos de los discursos sobre inmigrantes suelen estar atravesados por prejuicios alentados, producidos y reproducidos por el Estado, a lo cual podemos agregar que tienen una amplia difusión en los medios de comunicación (Gotero 2008 y Halpern 2007). Y es en ese momento que se producen formas discriminatorias que generan dinámicas de etnización que logra colocar a los inmigrantes como culpables de muchos de los males que se viven en el país, permitiendo tapar las causas reales de los problemas, focalizando en un 'otro' al cual señalar y controlar.

Es interesante observar que los movimientos migratorios de los países vecinos como Paraguay, Bolivia o Perú se presentan como una constante poblacional en la historia Argentina. A lo largo de los diferentes censos realizados desde 1869, los extranjeros de los países mencionados no superaron el 2 o 3 % de la población total, con la particularidad que nunca habían sido evaluados como un problema o cuestión a manifestar por parte de la sociedad. A pesar de este dato objetivo, a partir de los '90 se elabora la visión de 'oleadas' o 'invasiones silenciosas' generadoras de crisis. Una particularidad que ayuda a elaborar esta mirada sobre los extranjeros es que en esta época las migraciones se asientan sobre la ciudad de Buenos Aires y el Gran Buenos Aires como producto de la caída de las economías regionales y debido a la crisis del sistema de convertibilidad: "los migrantes limítrofes se refugien en los empleos aún más precarizados, evitando quedar fuera del mercado de trabajo" (Bruno y Maguid 2009: 2). Incluso el mismo Estado genera decretos y reglamentaciones "que fueron construyendo la visibilidad del sujeto inmigrante regional, predominantemente desde una concepción fuertemente restrictiva o, en principio, 'limitacionista' en lo referido al acceso a derechos y a la igualdad" (Halpern 2007, 4).

Halpern (ídem) nos describe cómo funcionarios de diferentes áreas de gobierno (salud, trabajo, economía) visualizaban a los extranjeros al frente de estas problemáticas, formando la visión de un otro que viene a romper con el orden instaurado. Del mismo modo existen trabajos que analizan esta problemática y que hacen hincapié en cuestiones específicas como la salud, la inseguridad y el mercado laboral.

Así se fueron formando un conjunto de creencias que construyeron una alteridad opuesta al ser nacional (Halpern 2009). Como detallamos en lo sucedido con los migrantes del interior, sus

prácticas también fueron cuestionadas por la sociedad receptora y debieron buscar espacios propios para realizarlas. En la década del ’30, las peñas fueron un lugar de encuentro para los provincianos; hasta que el folclore logró cierta aceptación debieron establecer lugares propios. De este modo los inmigrantes extranjeros eran cristalizados desde una óptica opuesta a la cultura legítima que fomentaba un sector de la sociedad. Una visión deslegitimadora no sólo de las prácticas, también de su cultura, lo cual permite la construcción del otro subalternizado:

> “Buena parte de las prácticas de los inmigrantes latinoamericanos son tamizadas por el lente xenófobo que considera a esas prácticas (y a los sujetos que la encarnan), formas primitivas antes que exóticas de aquellos (y aquellos) que, de este modo, pasan a estar excluido(s) del nosotros nacional (construyendo, a la vez, en ese gesto, la unidad cultural en términos nacionales que delimita al nosotros en su clave especifica civilizada)” (Halpern 2009, 182).

Los medios de comunicación también cumplieron un papel importante a la hora de conformar la idea prevaleciente en sectores medios y altos de la sociedad que la inmigración era la causa de los problemas económicos y sociales que se desarrollaban en el país. Desde su lugar preponderante lograron poner en la agenda el tema de la cuestión de la inmigración y elaboraron una visión negativa del extranjero que colaboró con el discurso construido desde el Estado. Así vemos en las distintas páginas de los diarios de mayor tirada como se trataron diferentes problemas. Uno de ellos es el que tiene que ver con la aparición del cólera en el año 1992, en donde los bolivianos aparecen como la causa de la enfermedad. También en relación al desempleo se informaba que se “comenzaría a aplicar un estricto control en los puestos de frontera como medida para combatir la desocupación y la contratación de mano de obra ilegal” (Halpern 2010, 9). Incluso con el tema de la inseguridad y las drogas los extranjeros son criminalizados como los culpables, construyendo al otro como peligroso e indeseable. Esta mirada del inmigrante sigue vigente hoy en día con afirmaciones de funcionarios públicos y medios de comunicación en noticas como la toma del Parque Indoamericano o las declaraciones del Secretario de Seguridad de la Nación, Sergio Berni, cuando afirma que los extranjeros vienen a delinquir a la Argentina.[3.]

Las prácticas culturales como lugar de encuentro

Asumiendo esta mirada estigmatizadora y discriminatoria por parte de la sociedad receptora los inmigrantes en Buenos Aires afrontan las diferentes prácticas que realizan en la cotidianeidad. Como desarrollamos anteriormente, es en la situación de intercambio cultural donde se elaboran estas construcciones de un ‘nosotros’ y un ‘ellos’ en el cual los propios actores se definen a sí

[3] Diario La Nación del día martes 19 de agosto de 2014.

mismo y a la sociedad receptora. En este proceso, se recrean formas culturales no sólo para reproducir prácticas tradicionales sino también como una manera de comunicarse con la sociedad receptora, dando a conocerse desde otro lugar, y por qué no, para adquirir cierto reconocimiento.

Siguiendo el trabajo de Alejandro Grimson (1999) vemos que los bolivianos en Argentina crearon redes, organizaciones o desarrollaron fiestas en la cuales se buscó la cohesión de la comunidad a la vez que permitió tender puentes. En este marco de diálogo con los nativos, las problemáticas identitarias vinculadas a cuestiones étnicas y de clase que se daban en Bolivia quedaron subordinadas a la identificación con la nación definida en términos culturales (Grimson 1999). Es así como este trabajo analiza en las fiestas, los bailes, la música y los programas de radio los múltiples sentidos que se desarrollan de acuerdo a las concepciones propias de los participantes, pero que es a la vez, en diálogo y en tensión con la sociedad mayor. De esta manera, formar una identificación por encima de las diferencias les ha permitido elaborar un discurso para comunicarse con los nativos y lograr un acercamiento y compresión en momentos de hostigamientos.

En la vida contemporánea de Buenos Aires, diferentes colectivos realizan intentos para darse a conocer culturalmente, hecho sistemáticamente obturado por las situaciones de discriminación, con el fin de modificar el sentido hegemónico y la visión estigmatizante que se ha construido sobre ellos. Es el propio Grimson quien describe que "no se puede vivir 'en comunidad' aceptando los procesos de marginalización, aunque tampoco disolviendo la identidad nacional de origen. Entonces difundir la cultura y mejorar las condiciones de vida se vuelve fundamental para insertarse en la sociedad" (1999, 115). En definitiva, estas prácticas son modos de defenderse y darse a conocer, esperando que la sociedad receptora los escuche y conozca parte de sus costumbres, al tiempo que la música es utilizada para tener presente el recuerdo de lo que quedó atrás:

> "Cerrar los ojos, para poder 'pensar que estamos en nuestra tierra', que será evocada por esa 'música que viene sonado' que es 'sentida' por los oyentes. Esa tierra imaginada, evidentemente, no es otra que la *nación*, identificación que convoca a los oyentes, aunque cada uno pueda pensar en *su propia tierra real* que 'ha quedado atrás' y que 'no podrá olvidar'" (Grimson 1999, 221).

Las festividades musicales y religiosas de las comunidades bolivianas se realizan en espacios abiertos que cumplen esa doble función de visibilidad e invitación a la participación (Giorgis 2000; Grimson 2009). Si bien hay personas encargadas de la organización, las ceremonias son participativas e inclusivas y es corriente que finalicen con bailes y comidas típicas. Por ejemplo, Grimson (1998) describe que la celebración de la Virgen de Copacabana se desarrolla en tres etapas de las cuales no todos participan en cada una de ellas. También están los que se acercan para vender productos otorgando un sentido diferente a la fiesta, el cual no sería propio de un ritual religioso

tradicional. Marta Giorgis en su análisis de la celebración de la Virgen de Urkupiña, ve que los pobladores han hecho del ritual un vehículo para establecer su condición de migrantes en un país extranjero y a su vez "esta misma condición ha modificado la forma y el sentido de la fiesta" (2000, 234).

En relación a lo anterior, podemos interpretar dos cuestiones importantes. En primer lugar, que la música es una práctica cultural que permite articular distintos contenidos de cohesión, legitimidad e integración. En segundo lugar, que las formas culturales establecer modos de tramitar las situaciones de desarraigo, recreando y reinventando espacios y prácticas sociales. Estas dos lecturas se relacionan con la llegada de los inmigrantes en los años '30. Principalmente la segunda, porque como vimos anteriormente, en las letras que formaron el paradigma clásico del folclore hay constante alusión a la tierra que quedó atrás, imaginándola como un lugar carente de conflictos. Con respecto a ese primer periodo analizado, vimos que a través de la música los migrantes alcanzaron un mayor grado de legitimidad y reconocimiento social.

Todo esto nos permite entender la importancia de las prácticas musicales en los procesos de inmigración tanto para asimilar el camino a otra geografía como también para lograr algún modo de reconocimiento y espacio dentro de la sociedad en la que se insertan

Capítulo II

Socialización y tradiciones "de allá": las peñas de Buenos Aires en la actualidad

En el presente apartado nos proponemos realizar un recorrido por las peñas que se encuentran hoy en día en la ciudad de Buenos Aires analizando qué tipo de público concurre a las mismas y haciendo hincapié en la particularidad de cada una de ellas. Si bien no podemos dar cuenta de todos los establecimientos que hay actualmente, lo cual no es de nuestro interés, abordaremos aquellos lugares en donde concurren jóvenes del interior del país.

Observamos en las últimas décadas un crecimiento por el gusto de la música folclórica por parte de jóvenes mujeres y varones, siendo las peñas uno de los lugares donde este fenómeno se hace visible. Si bien se puede inferir que han surgido numerosos establecimientos folclóricos producto del crecimiento comercial y del movimiento turístico que hay en el país, entendemos que el florecimiento de esta actividad se debe a diversos factores, los cuales intentaremos mencionar aquí. En los lugares que recorremos vamos a encontrar un cúmulo de huellas significantes que permiten identificar determinadas características relevantes de cada peña y así lograr un acercamiento a este fenómeno cultural que se hace presente en la ciudad.

Iniciaremos nuestro recorrido indagando la aparición a mediados de los '90 de peñas con características nuevas y diferentes a las que surgieron en la ciudad de Buenos Aires durante la década de 1950. Surgimiento que se produjo luego de una etapa destructiva del folclore durante la última dictadura militar, como lo dice el ex Director Nacional de Arte José Luis Castiñeira de Dios (El Federal, septiembre 2013). Veremos cómo las peñas poco a poco se fueron insertando en la cotidianeidad de Buenos Aires hasta convertirse años más tarde en un lugar de encuentro para muchos jóvenes que buscan otros ámbitos de socialización además de los habituales que hay en la ciudad.

En este recorrido haremos un acercamiento inicial de la peña "Los Cardones" en la cual realizaremos nuestro trabajo de campo para ir conociendo detalles del lugar en donde vamos a dialogar con sus participantes y así contar el contexto en el cual surge. Por último, intentaremos examinar cuales fueron los hechos o factores que influyeron en la aparición de estos nuevos lugares de encuentros relacionados con la música folclórica ya que entendemos que este renacer de las peñas no es algo que surge por causa solamente de una oportunidad comercial sino porque se producen una serie de acontecimientos y hechos que permitieron construir en nuestro país un discurso que vuelve a revalorizar elementos de la identidad nacional que habían sido olvidados. Un desarrollo cronológico y los motivos que pueden haber permitido la aparición de peñas será lo que intentaremos abarcar en el presente capítulo.

1 De peña en peña…

"…Soy noche de serenata, Perfume de chacarera
Soy guitarra amanecida, Junto a la luna peñera…"
(Miguel Padilla Ruiz, "Soy de Salta")

De una mezcla entre la recuperación de las tradiciones del interior del país, el rescate de un pasado imaginado y una oportunidad comercial, las peñas de Buenos Aires cada vez son más numerosas y atraen a personas de todas las edades y latitudes. Si bien no son muchas, en este apartado recorreremos algunas de las peñas que convocan a jóvenes del interior radicados en Buenos Aires en busca de diversión y de integración en un grupo social.

Desde sus comienzos las peñas han representado refugios donde se preserva y se difunden las tradiciones populares. Esto que en el interior del país es algo habitual de encontrar, principalmente en el noroeste, se trasladó a las grandes ciudades generando nuevos focos de reunión y encuentro. Si bien habíamos nombrado una etapa destructiva del folclore, luego de la última dictadura se comenzó a registrar un reverdecer del folclore de la mano de los jóvenes que fueron los principales impulsores

Las peñas actuales vienen cargadas con características propias y diferentes a las comentadas en el capítulo anterior de la década del '50 cuando se desarrollaban en centros barriales o en instituciones como clubes deportivos. A partir de esta investigación se pudo determinar que la peña que marcó el rumbo de las que siguieron fue la Peña del Colorado, creada alrededor del año 1996 en el barrio de Palermo. Mejor conocida como La Peña del "Coló", el espacio nació en Salta en el año 1986 y luego se instaló en Buenos Aires. Se estableció como un lugar de encuentro para disfrutar de comidas regionales, música folclórica y un ambiente similar al de las provincias del interior. La propuesta de generar un clima provinciano y de amigos donde hay lugar para cantar mientras se toca una guitarra o un bombo, son rasgos que se van a ir perpetuando en muchas de las peñas que van a aparecer posteriormente. Sin dudas, esta peña marcó un camino en las que vendrían después.

La peña tiene el aspecto propio de una casona antigua y con un amplio fondo. Adornada con la bandera Argentina, cuadros camperos de Molina Campos, discos folclóricos, instrumentos musicales y demás elementos tradicionales que ayudan a configurar un imaginario que remite a cualquier ambiente del noroeste argentino. Concurren chicos y chicas de diferentes edades, muchos del interior del país y también estudiantes de carreras de música y baile. La edad promedio del público es entre los 25 y 40 años, con las excepciones que pueden surgir. Sin dudas que al estar ubicada en el barrio de Palermo favorece a que concurran muchos estudiantes universitarios del

interior que generalmente se asientan en esa zona cuando llegan a Buenos Aires. El motivo es que este barrio cuenta con muchos albergues para estudiante, también con casas de estudiantes que las diferentes provincias o ciudades del interior alquilan para los jóvenes que se arriman a la capital Argentina. Otro motivo que ayuda a que los jóvenes se asienten en esta zona es que muchas universidades tienen sede o están cercanas a este barrio.

En la Peña del Colorado predominan los adornos regionales.

A pesar de los años y la gran concurrencia de público hay que recordar que la peña vivió momentos difíciles. Debido a problemas económicos, durante el 2010 el dueño del local se vio obligado a cerrar sus puertas y dejar en la calle a los empleados. Ante esto, los trabajadores decidieron unirse y generar un proyecto autogestionado. De este modo surgió la Cooperativa de Trabajo La Peña del Colo, la cual logró sobrevivir gracias al esfuerzo de sus trabajadores, el apoyo de vecinos y del público habitual. En 2013 estuvo nuevamente a punto de cerrar debido a la concreción de la venta del inmueble, pero finalmente reabrió y fue declarada por la Legislatura de la ciudad como un inmueble de utilidad pública.

En la actualidad podemos afirmar que se despliega un interesante desarrollo cultural donde se realizan show de folclore, tango y también música latinoamericana. Además suele realizarse una peña literaria entre semana y se creó un taller literario. Tampoco faltan los talleres de baile, guitarra, percusión, oratoria y violín. Sin olvidar que en el lugar se suelen hacer presentaciones de artes plásticas y de discos de nuevos artistas. Durante las noches de peña, los espectáculos folclóricos comienzan a las 22 hs. y luego de estos se agrupan mesas entre amigos o conocidos para jugar a las cartas, cantar y bailar. Es interesante y agradable ver durante la trasnoche la aparición de mates y pavas en las mesas, donde los grupos comparten el ritual mientras charlan y comen chipa, pastelitos,

bollo tucumano o tostadas con miel de caña que se preparan luego de la medianoche. Todos estos rasgos de reunión y compartir entre amigos es lo que podemos acentuar como una características de las peñas en Buenos Aires. Esto que comenzó a mediados de los ’90 se expandió al resto de las peñas que surgieron con el tiempo.

Volviendo al recorrido cronológico, no hay que olvidar otras peñas que aparecen a fines de los ’90 y que generaron espacios de encuentros entre provincianos dando el punta pie inicial de los que son las peñas en la actualidad. Por el año 1999, aparecía la peña La Señalada en el barrio del Abasto. Esta peña recorrió varios barrios de la ciudad debido a los problemas económicos que se vivían en esos años y por las referencias consultadas este fue su lugar de surgimiento. Se presentaba como gran peña bailable en donde había clases de iniciación de danzas y un excelente sonido para la música grabada, además de artistas en vivo. Luego recorrió otros barrios de Buenos Aires donde siempre se caracterizó por tener un gran patio para bailar.

También en ese año aparecía la peña El Rincón de los Amigos, la cual se realizó durante 15 veranos los días domingos en la plaza de Parque Patricios a cielo abierto. A la misma concurrían chicos y grandes de la zona y no tanto estudiantes, pero no podíamos dejar de nombrarla ya que fue una de las que estuvo presente durante el impulso contemporáneo de las peñas porteñas. Tampoco hay que dejar de recordar a peñas que surgieron a comienzos de siglo, como La Trunca o en el año 2000 o la peña La Baguala en el Teatro Verdi del barrio de La Boca. Esta nació como un proyecto de amigos del taller danzas folclóricas del Centro Cultural Fortunato La Cámera pertenecientes al Programa Cultural del gobierno de La Ciudad, pero que con los años se volvió popular debido a la cantidad de bailarines que participaban de cada una de sus noches. Comenzó como un proyecto sin fines de lucro pero vivo más de 12 años concurrida por un público del interior y muchos estudiantes de danzas que encontraron un lugar para disfrutar del baile.

A pesar de la crisis que vivió el país en el año 2001 el renacer folclórico no se detuvo. A partir del año 2003 podemos encontrar la aparición de peñas en forma ininterrumpida que van a poblar la ciudad de Buenos Aires acompañando por un auge de lo tradicional y nativo que muchos jóvenes comienzan a vivir por esos años. Así podemos nombrar a La Paila en el barrio de Palermo Hollywood. Se caracteriza por ser un lugar cálido y bien norteño donde se destacan platos hechos con humita y quinoa. El público que concurre es en su mayoría norteño, pero podemos decir que no son habitué siempre los mismos grupos de personas ya que por lo general los que concurren se acercan por determinados artistas que se presentan a tocar. Se desarrolla un taller de guitarra y cuenta con un pequeño escenario que ha sido recorrido por reconocidos artistas del folclore. El local está ambientado con elementos norteños como telares y cuadros. Tampoco faltan las guitarras que hay en el lugar o que el público suele llevar para tocar, aunque el ambiente no es tan festivo como

en las peñas ya nombradas. Durante el invierno, se destaca una salamandra que reúne a los visitantes a su alrededor.

En el amanecer del 2003, más precisamente en el mes de enero surge la peña La Encrucijada, en costanera sur frente al monumento de Lola Mora, bajo las tipas. Nace gracias a un grupo de amigos que con ganas de bailar folclore se juntó en la costanera con un grabador a pilas todos los días martes por la noche. Muchos curiosos que recorrían la zona se fueron acercando y se sumaron a la reunión de amigos. Esto se repitió las siguientes semanas y terminó convirtiéndose en un hábito semanal. El invierno los obligó a buscar un lugar y encontraron un subsuelo en el barrio de San Cristóbal. Con el tiempo este quedó chico porque el público fue aumentando gracias al boca en boca. Así se tuvieron que mudar a un boliche antiguo de la zona de San Telmo donde se empezó a bailar folclore hasta el amanecer y también a escuchar grupos que subían a un improvisado escenario, tales como fue alguna vez un músico de las nuevas camadas del folclore contemporáneo: el Duende Néstor Garnica.

Otra peña emblemática que surge en este envión folclórico es unas de las emblemáticas de la ciudad de Buenos Aires, Los Cumpas. Es la peña jujeña en Capital Federal y también podemos decir que representa todo el norte andino de nuestro país. De los lugares que hemos recorrido sin dudas es la más grande en cuanto al espacio físico que ocupa y la cantidad de personas que concurren. Surgió en 2003 gracias a la voluntad de dos hermanos jujeños que llegaron para estudiar en la Universidad de Buenos Aires. Ambos observaron que no había en la ciudad espacios donde disfrutar de la música y tradición de su provincia por lo cual ellos decidieron encarar el proyecto. Los Cumpas es una peña que se desarrolla una vez por mes y que es itinerante. En sus comienzos se realizaba en un sector de Casa Amarilla en la boca, luego gracias al crecimiento se fue mudando primero al club Huracán, luego el Teatro Verdi, la Federación de Box y actualmente se desarrolla en el barrio de congreso precisamente en el centro Asturiano. Si bien no hay datos precisos sus organizadores suelen decir que en ocasiones especiales suelen acercarse a la peña alrededor de 2.500 personas. El público que concurre son en su mayoría chicos y chicas del norte argentino, principalmente de Jujuy. También es común encontrar estudiantes universitarios y de institutos de danzas como el IUNA. Con solo recorrer cualquiera de sus noches se puede observar que es un volver a Jujuy en cada encuentro peñero. Desde que comienza el espectáculo musical se escuchan los diferentes estilos andinos que los participantes bailan toda la noche. Si bien hay show, mesas y una cantina, los cumpas es una peña a donde se va a bailar. Lo grupos de amigos se reúnen para bailar y divertirse en un ambiente agradable que, como dice uno de sus fundadores, Fabio Barcos: *"hay gente que viene por primera vez, que se anima a ir sola, y termina con muchos amigos"* (Recursos Culturales, 2014)

Jóvenes bailando en grupo en la peña Los Cumpas

Es interesante observar el trabajo que realizan sus organizadores para mantener vivas las tradiciones de su provincia, permitiendo generar un puente imaginario a pesar de la distancia. En Los Cumpas, cada 1 de agosto se festeja la Pachamama manteniendo todos los rituales enseñados a través de los años por los antecesores. Es un ritual en donde se agradece a la tierra por todas las bendiciones otorgadas durante el año, motivo por el cual se prepara la caña con ruda, hojas de coca, platos de comida, frutas, dulces, bebidas, cigarrillos y hierbas aromáticas para que los participantes lo depositen en las entrañas de la tierra como sentida ofrenda, con el acompañamiento del elemento del fuego y los sahumerios aromáticos. Como participan en las peñas muchos porteños o personas de otras provincias, se enseña el ritual para que participen del mismo, permitiendo ese acercamiento con la comunidad receptora. Del mismo modo se recuerda el Éxodo Jujeño, el carnaval, el entierro del carnaval, el día de la provincia de Jujuy, varias fechas que permiten mantener la identidad cultural de la provincia. También los mismos jujeños aportan lo suyo cuando se los ve vestidos con ropas típicas o representando al diablo mientras bailan.

Peña Los Cumpas en el barrio de Congreso

Sin dudas que para esta altura de nuestro recorrido podemos establecer que las peñas son algo que comienza a ser familiar en la noche porteña. Así en el año 2006 nace, otra peña que con el correr del tiempo se terminaría convirtiendo en representativa de este renacimiento folclórico y que sería parte de la consolidación de este movimiento, la peña de Los Cardones. Este recinto, que será con el cual haremos nuestro trabajo de campo, se ubicada en el barrio de Palermo y funciona de miércoles a sábado desde las nueve de la noche hasta el amanecer.

Es una casona vieja de aquellas que tienen un gran fondo con ladrillos a la vista, lo que deja apreciar su antigua construcción. Como muchas casas antiguas de principios de siglo XX, cuenta con un patio y un pequeño alero que cubre la puerta de salida del fondo. Se encuentra ornamentada con elementos decorativos que representan al norte y principalmente a Salta permitiendo a los visitantes lograr una identificación cultural y social. Así contamos con imágenes y cuadros como diferentes objetos como guitarras, bombos, cuadros e imágenes que remiten a lo salteño como son fotos de Los Chalchaleros, de Cafayate, réplicas de Cardones y fotos de distintas regiones de Salta. El público que concurre en su mayoría son chicos y chicas del interior y muchos de ellos son estudiantes universitarios que buscan un lugar para encontrarse con amigos y tratar de recordar valles y quebradas que quedaron atrás cuando llegaron a la capital, porque como dice su fundadora, Belén Aragón: *"yo soñaba trasladar un pedacito de Salta para hacer menos amarga la estadía*".

La presencia de universitarios es tal que los días miércoles suelen hacerse peñas a beneficios de casa de estudiantes y los días jueves es característico ver la presencia masiva de chicos y chicas que cursan en facultades de Buenos Aires. También concurren porteños que se acercan para disfrutar del folclore y extranjeros atraídos por la difusión de las costumbres argentinas, o porque previamente recorrieron el norte argentino y se acercan para repetir lo que vivieron allá.

Al igual que La peña del Colorado, tiene espectáculos folclóricos y luego de estos es común ver a los jóvenes reunirse en círculos y empezar a tocar guitarras y bombos para cantar y bailar hasta el amanecer. Lo interesante es la apropiación del espacio que se genera por parte de un sector de los chicos que concurren habitualmente y que lo utilizan para gestionar un lugar de encuentro y amistad. Es lo que se denomina en algunos deportes un "tercer tiempo", como un ambiente para generar lazos. En esta apropiación del espacio que va a repetir en el tiempo, podemos observar como los jóvenes del interior cada uno con sus propias particularidades conviven y se relacionan generando nuevos vínculos entre pares. Entendemos que en esta interrelación los chicos y chicas participan de un proceso de socialización diferente al cual estaban acostumbrados en sus ciudades natales, lo cual nos permitiría observar cambios en la formación de su subjetividad. Si anteriormente esta construcción se daba en torno a la familia, la escuela y del ambiente social del

cual participaban, ahora en el nuevo contexto y con diferentes relaciones de pares se formarían nuevas subjetividades para comprender el mundo al cual arriban. Si a priori entendemos que estos lugares de encuentro son buscados por los participantes se nos genera el interrogante si esto se debe a una forma de resistencia o si por el contrario forma parte de un desarrollo común y normal de los recién llegados a la ciudad. Principalmente nos interesa prestarle atención a esta apropiación del espacio y a los sentidos que se construyen en esta práctica de autogestión. Esto lo iremos desarrollando en el siguiente capítulo cuando trabajemos en profundidad con los integrantes de estos espacios.

En los últimos años han florecido otras peñas como La resentida en el barrio de Caballito, más precisamente en una vieja playa de cargas en el interior del ferrocarril Sarmiento donde se encuentras el centro cultural "Estación de los deseos", donde se desarrolla la peña preferida que es la preferida por los bailarines. Es un centro cultural propiamente dicho, que durante la semana se enseñan variedad de actividades y en su mayoría alejadas del folclore. Muchos de los que participan en este lugar recuperado se acercan a disfrutar de las noches de peña. El público que se acerca son chicos y chicas que buscan bailar toda la noche y aquí encuentran un lugar ideal. La mayoría son universitarios y estudiantes de música del conservatorio.

Peña La Resentida: los bailarines tienen el protagonismo

Similar es el caso de peña La Rivera que se desarrolla todos los veranos y se destaca porque se realiza al aire libre. La misma no queda en el centro porteño sino que funciona desde el 2006 en el barrio de Olivos, en las márgenes del rio donde la corriente de aire que llega de allí es un

adicional propio del lugar. Tiene características similares a La Resentida ya que el público que concurre es similar, jóvenes de diferentes ámbitos, no estrictamente del folclore, que sin embargo disfrutan del baile tradicional. Estos dos últimos lugares son los que más espacio contemplan para bailar y esto marca un punto de inflexión ya que una de las quejas con respecto a otros lugares es la falta del mismo. También podemos nombrar a otros lugares que surgieron del 2010 a la actualidad y a la que concurren hombres y mujeres jóvenes en su mayoría estudiantes y que suelen participar en muchos de los lugares que hemos nombrado como son peña La Capilla en el barrio de Once, peña el Empujón del Diablo en Palermo, La peña de La Copla en Boedo o peña la de Los Jueves en Almagro que se caracteriza por la llegada masiva de bailarines, la itinerante Nortpeña, Circo Criollo en Olivos o La Jalapeña en Palermo.

La peña de La Rivera florece cada verano y los jóvenes colman su patio al aire libre.

A partir de esta reseña cronológica que hemos realizado sobre la aparición de peñas en la ciudad de Buenos Aires podemos describir un conjunto de características comunes que se visibilizan. Observamos que en el nacimiento de las peñas hay un elemento común que es el de conformar un espacio de encuentro y de compartir el gusto por el folclore. Así por ejemplo algunas como Cardones y Los Cumpas nacieron para rememorar las costumbres y música de su lugar de origen y otras como La Encrucijada o La Baguala para organizar lugares de baile de música folclórica para un grupo de amigos. A esto lo enmarcamos dentro de lo que Joaquín Algranti y Valeria Ré (2005) denominan la formación de redes comunitarias emergentes que aparecen en Buenos Aires como lugares de integración de individuos. Esto en una época donde se desarticulan los ámbitos e instituciones que contenían a los ciudadanos como la escuela o la familia y además en un contexto donde el espacio público se construye como un lugar inseguro (Murillo 2002). Así las peñas que venimos nombrando les permite a sus protagonistas generar espacios de encuentro con un componente afectivo que ayuda que las personas puedan identificarse por medio de la participación.

Por otro lado, vemos que se puede hacer una clasificación de las peñas en dos grupos; por un lado tenemos a las peñas que ofrecen un servicio de restaurant junto con recitales de artistas para un público que se acerca específicamente para ello. Por otro lado, tenemos las peñas a donde se va decididamente a bailar. En estas la organización del espacio es más flexible y el público tiene mayor protagonismo en el lugar.

En lo que interesa a nuestro trabajo, podemos afirmar que es relevante la presencia de chicos y chicas del interior de país, principalmente universitarios y estudiantes de danza y música que en los tiempos libres aprovechan para ir a reunirse con amigos a estos lugares nocturnos y pasar un momento de encuentro con aquellos con los cuales comparten intereses en común. También podemos mencionar un rasgo común a todas y es que el baile siempre está presente. Si bien puede haber un espectáculo folclórico y una distribución del espacio similar a un restaurant, los visitantes buscan algún sector para zarandear cualquiera de los estilos folclóricos. Otro de los rasgos pertinentes es que en muchas hay siempre instrumentos de música como guitarras o bombos con los cuales los jóvenes se organizan alrededor de ellos para cantar y bailar. Y en relación a esto último vemos una apropiación de los hombres y mujeres de estos lugares de encuentro. Luego de que se terminan los recitales programados y parte del público que se acercó a disfrutar de los mismos, se tornan protagonistas de la noche aquellos jóvenes que son habitué de cada noche de peña. En círculos se agrupan y alrededor de instrumentos musicales bailan sin parar hasta el amanecer. En esta apropiación del lugar se producen lazos de encuentro, solidaridad y amistad que van a generar experiencias distintas a las que se originaban en instituciones de las sociedades disciplinarias y que se han desarticulado en la actualidad. Este lugar de encuentro que permiten establecer espacios de socialización va a generar nuevas percepciones y sensaciones en sus participantes desarrollando subjetividades entorno a la ciudad actualmente.

Hemos descripto la aparición de las peñas en la ciudad de Buenos Aires pero no hemos indicado las causas de este fenómeno que se hace presente actualmente. Como hemos mencionando al comienzo del capítulo creemos que no se debe solo a un desarrollo comercial y turístico sino que debe haber otros elementos que permitieron generar en nuestra sociedad un discurso que revaloriza esta propuesta cultural. En el apartado que sigue intentaremos aportar argumentos que permitan aclarar más su surgimiento y así poder entender su importancia para la aparición de numerosos establecimientos folclóricos en los últimos 20 años como los que hemos nombrado. Buscaremos elementos que nos aclaren por qué el folclore volvió a ocupar un lugar importante dentro del escenario cultural de la ciudad de Buenos Aires y también cómo fue que se acercaron los jóvenes a esta propuesta cultural.

2 Revitalización del folclore y transformación socio-cultural de Buenos Aires.

En la ciudad de Buenos Aires, a fines de la década del 90' y comienzos del nuevo siglo, surgieron discursos y señales que insinuaban una revalorización de la música folclórica permitiendo la aparición de artistas, festivales, un acercamiento del público juvenil y, en relación a nuestro trabajo, nuevos espacios para la práctica y el desarrollo de esta actividad cultural. Entendemos que este cambio en la música folclórica se encuentra en relación con la coyuntura económica y política que transcurría en Argentina a fines de siglo lo que permitió un giro en torno al lugar que ocupaba el folclore dentro de las propuestas culturales de la sociedad porteña. Se trata de una época en donde se genera un paulatino interés por la música folclórica y en el cual los sectores juveniles van a tener un lugar destacado en su revitalización. También debemos mencionar que en este contexto se produce el resurgimiento de peñas folclóricas como espacios de sociabilización y lugar de concurrencia de los jóvenes. Al principio de este capítulo habíamos mencionado que el interés que se manifiesta por la música folclórica no es producto de una moda o fenómeno aislado, sino que obedece a un proceso paulatino que permite la conformación de un discurso que posibilita revalorizar al folclore y sus distintas expresiones. Este proceso estuvo marcado por una serie de sucesos que van a permitir su visibilización. Estos son aspectos políticos y socioculturales que van en conjunto pero que aquí separaremos para el análisis que intentamos hacer.

En relación a lo sociocultural, Ana Wortman (2003) describe que la década de 1990 es un punto de inflexión en relación al desarrollo de nuevos procesos culturales donde prácticas tradicionales como ir al cine o al teatro pierden lugar ante la aparición de nuevas experiencias más vinculada con el aire libre y a lo estético. En su análisis, la socióloga argentina observa que se producen cambios en los consumos culturales de la población y a esto lo vincula en relación a los efectos producidos por la decreciente situación económica y cambios en el mundo laboral que generó un desinterés por parte de la población por las cuestiones políticas desplazando sus inquietudes al plano de lo estético. Así los ciudadanos comenzaron acercarse a actividades ofrecidas por centros culturales, clubes barriales o instituciones vinculadas muchas de ellas al baile y la danza.

Para ejemplificar esto, recordemos que en el apartado anterior describimos que la peña La Baguala surgió por el interés de chicos que participaban en un programa del gobierno de la ciudad. Hay que destacar que esta creciente inclinación por nuevas actividades encuentra también atracción en el público juvenil que además busca nuevas alternativas al aproximarse por ejemplo a ritmos musicales más cercanos a la tradición rioplatense (Wortman 2003, 212) y es por ello que vemos que en la ciudad de Buenos Aires hay un interés creciente por el tango y, en menor medida, por otras actividades como el folclore, pero que de a poco fue ganando lugar. Según los informes hechos por

el Ministerio de Cultura de la Nación a través del SInCa, en la actualidad un gran porcentaje de personas entre 18 y 40 años escucha folclore en forma frecuente y en algunas oportunidades, lo que demuestra como este fenómeno que comenzó a fines de siglo pasado se fue consolidando en el tiempo.

En síntesis, podemos decir que en la década de 1990 se registran ciertos cambios en las prácticas de consumo culturales de la población en general y también vastos sectores de la juventud. Así se acercaron a instituciones barriales o centros culturales y comenzaron a tener contacto con actividades como el folclore y el tango donde aprende a bailar, tocar instrumentos y a conocer más de estos mundos culturales, lo cual permite vislumbrar una reactivación de actividades desplazadas en décadas anteriores.

Manifestamos que esta revitalización por actividades más vinculadas con el pasado de nuestra historia fue acompañada por una renovación que se va a vislumbrar al paisaje urbano. Si bien personas de todas las edades comenzaron a realizar diversas actividades son los sectores más jóvenes los que le dieron mayor impulso lo que va permitir la aparición de espacios nocturnos para que estos puedan disfrutar de lo que aprenden en su tiempo de ocio.

Como comentamos anteriormente el tango fue la actividad que tuvo mayor atracción y es por ello que podemos encontrar mayor cantidad de trabajos en relación al auge cultural durante los años ’90. Pero el folclore también tuvo, en menor medida, un proceso similar. Lo podemos observar en la aparición de talleres de danza y de enseñanza de instrumentos que se comenzaron a realizar en los diferentes centros culturales, en la aparición de peñas como nombramos anteriormente, profesionalización de instituciones (IUNA) y en las propuestas del gobierno de la Ciudad por medio del Programa Culturales en Barrios donde el folclore fue uno de los talleres más solicitados o el apoyo a la Feria de Mataderos el cual es un lugar de difusión de las raíces gauchescas en la ciudad.

Un claro ejemplo de este desarrollo en el plano cultural lo podemos encontrar en el trabajo de María Mercedes Liska (2013) sobre la revitalización del tango en la ciudad de Buenos Aires en la década mencionada donde hombre y mujeres de diferentes edades, y principalmente jóvenes, comenzaron a participar de escuelas de baile y milongas. El Tango vivió una etapa de florecimiento despertando un profundo interés en los jóvenes y a partir de ello generando una gran capacidad de convocatoria que esta práctica desde los años 1950 no tenía (Cecconi 2009). Dentro del marco social que veníamos mencionando de desinterés por la política y la realidad diaria, Liska afirma que “el baile ganó buena parte del tiempo de ocio y el ofrecimiento de clases para aprender floreció en todos los barrios, insertándose en la geografía urbana como lugar de interacción social” (Liska 2013, 1). Así, en este proceso de auge del tango podemos encontrar el surgimiento de nuevos

institutos de enseñanza, espacios exclusivos para escuchar y bailar tango, la aparición de producciones audiovisuales (Liska 2013, 2) y lo que Sofia Cecconi (2009) llama la atención es en la aparición de formas novedosas de territorialización. Así para la década del ’90 encontramos con una transformación en las actividades culturales que se desarrollan en la ciudad de Buenos Aires que permite una revitalización de prácticas como el folclore y son los sectores juveniles una parte importante en este proceso.

Desde un punto de vista político, la crisis económica que vivió Argentina en el año 2001 puso de manifiesto transformaciones en el ámbito de la cultura, producto de la etapa pos dictadura o neoliberal, con fuertes consecuencias en las identidades nacionales (Molinari 2003; Liska 2013). En este sentido, ya habíamos mencionado que a partir de la última dictadura la música folclórica entró en un periodo de destrucción donde numerosos artistas tuvieron que emigrar y otros se autoproscribieron, provocando un distanciamiento del público, como afirma Juan Castiñeiras de Dios. Incluso Ana Worman (2003) afirma que el descenso de los consumos culturales que existieron a partir de 1974, no solo se debió a las fluctuaciones económicas sino también a la destrucción del campo cultural la cual se convirtió en una política de Estado para la dictadura militar.

Además, durante la etapa neoliberal, que la podemos situar aproximadamente entre 1976 y 2001, asistimos a una época en donde se debilita el Estado-Nación (Murillo 2005) y las identidades que había promocionado. Este relega su lugar central ante el poder del mercado que como dice Viviana Minzi se transforma en el nuevo agente socializador: la oferta y demanda de bienes de consumo “desembocaron en nuevas maneras de nombrar, comprender y pensar el mundo” (Minzi 2003, 254). Lo que apunta la autora, es que el mercado comienza a desempeñar la función que le correspondía a diferentes instituciones estatales como es el caso de la escuela pública. Este construye sujetos consumidores que “no solo gastan dinero y consumen productos sino que organizan muchas de sus acciones cotidianas, construyen conocimientos acerca del entorno y edifican su identidad” (Minzi 2003, 257). En síntesis, la crisis del 2001 va a poner en relieve estas tensiones y el nuevo gobierno va a centrar su política en recuperar el papel del Estado a través de un discurso federal, pluralista y participativo dando relevancia a los sectores excluido tanto en el orden de lo económico y social como también en el ámbito cultural.

A partir de 2003, con la llegada al gobierno de Néstor Kirchner, se comienza a elaborar un discurso que tiene en cuenta a sectores excluidos construyendo un relato de identidad nacional. Los Estados nacionales recurren a diferentes expresiones culturales como la música y la danza cuando pretende vehiculizar procesos de pertenencia nacional (Hirose 2010). En esta dirección se apropian a prácticas culturales de las clases urbanas o campesinas para generar elementos compartidos por

todos los habitantes para favorecer la integración nacional. En este sentido, María Belén Hirose (2010) afirma que las danzas o expresiones clasificadas como folclóricas pasan por un momento de recontextualización y son apropiadas alcanzar adhesiones nacionales. Se ejecutan de este modo políticas culturales en esa dirección y vemos como emergen diferentes programas para incentivar su difusión y la participación de los ciudadanos.

En la última década asistimos a un discurso que se apoya en un relato federal que intenta reconocer en las expresiones de los pueblos rasgos distintivos de la patria. En la actualidad podemos ver el paulatino crecimiento que han tenidos diferentes festivales folclóricos de distintos lugares del país gracias a la intervención estatal. En los últimos años es cada vez mayor la cantidad de fiestas y festivales que se transmiten por la televisión pública en los horarios centrales. Era común ver por el canal estatal festivales como Jesús María y Casquín, pero en el presente forman parte de una grilla otros encuentros como la fiesta de la Vendimia, de la Chaya, de la Tonada, de la Chacarera o el novedoso el Festival del Lago. También hay que destacar festivales de un género algo relegado dentro folclore como el chámame. Este estuvo en la pantalla pública por medio de los festivales que se realizaron en Corrientes y Entre ríos. Por otro lado, desde el gobierno se publicitaron las fechas de carnaval no solo en Buenos Aires sino en todo el país destacando las diferentes danzas de las regiones. Debemos mencionar que en el pasado se había llevado a cabo un proceso similar. Fue durante los dos primeros gobiernos de Perón, aunque sus inicios fueron en años anteriores cuando al país llegaron contingentes ultramarinos y estaba la necesidad de crear identificaciones nacionales. Sin embargo, en aquella época dice Hirose (2010), el lugar de anclaje fue el sistema público educativo y en la época actual lo podemos encontrar principalmente por la acción del Estado como la promoción de festivales y también en diferentes espacios como centros culturales, peñas folclóricas, salones de tango y en la implementación de diferentes políticas públicas de distintos organismos estatales.

La organización por los festejos oficiales del Bicentenario de la Revolución de Mayo muestra un ejemplo en este sentido. Tanto en el desfile de carrozas como en los espectáculos callejeros se vieron ilustraron los acervos musicales del país y expusieron la diversidad cultural que compone lo nacional (Armendariz, Liska y Venegas 2000). El festejo de gran impacto visual y emotivo realizó un reconocimiento a la diversidad cultural del país y sus expresiones pero también, como dicen las autoras Armendariz, Liska y Venegas, generó un desplazamiento con respecto al pensamiento establecido en los acontecimientos del Primer Centenario donde las diferencias culturales en nombre de la igualdad y la identidad nacional fueron ocultadas. No solo las expresiones culturales indicaron esto, sino que además los invitados, delegaciones extranjeras, actividades y diferentes inauguraciones de museos y espacios de memoria apuntaron hacia este

camino. De esta manera en los festejos del 2010 el Estado dejó entrever un discurso federal y latinoamericano que respondía a una intención política. Si bien las autoras mencionadas afirman que no todos los géneros musicales tuvieron el mismo lugar de participación podemos observar que las expresiones folclóricas de las diferentes regiones del país fueron visibilizadas ayudando a este proceso de florecimiento del folclore que intentamos mostrar. Entonces la ceremonia del Bicentenario pone de manifiesto una intensión discursiva que el Estado propone y que se diferencia de la etapa anterior.

Esto se encuentra acompañado con la aparición de nuevos intérpretes que le dieron una renovación musical al folclore. Para fines de los años '90 aparecen artistas como Soledad Pastorutti, Luciano Pereyra, Los Nocheros y El chaqueño Palavecino entre otros que con un estilo más acorde a los gustos del público de momento. Dejan atrás modos de hacer folclore de épocas pasadas para ajustarlo a los gustos de la juventud del presente. Aparecen instrumentos eléctricos, se suman otros que no eran pensados para folclore como la batería y movimientos arriba del escenario que rompen con ciertos modos de hacer como es saltar o revolear un poncho mientras se canta. Estos artistas que surgen del interior del país también construyen un discurso por el rescate de valores propios de la identidad nacional. Hablan campechanamente, cuentan historias de pueblos, se hacen llamar por sus apodos, se visten con vestimentas gauchas y la adornan símbolos patrios, permitiendo acortar las distancias entre cantante y público. También en las canciones que eligen tocar hay un direccionamiento hacia un discurso nacionalista y recuerdan las etapas duras del folclore, como reniega la letra de la canción Pilchas Gauchas que Soledad Pastorutti por esos años recitaba en los escenarios: "… pero si ando musiqueando el canto de otro lugar, sin conocer un estilo, una baguala, un balseao, guacho de nuestra cultura, extranjero en su lugar…". En relación a esta cantante y al contexto que se vivía, Alejandro García (2006) afirma que basta leer los títulos de sus álbumes para observar el dialogo que entablo con el público joven en tiempos de crisis económica, social y política en Argentina con disco como "Yo si quiero a mi país" (1999) o "Libre" (2003). También desde el Movimiento Folclórico Universitario en Córdoba aparece Raly Barrionuevo con canciones comprometidas con los movimientos sociales e indígenas acompañando de otros autores como el Duo Coplanacu. El ya citado Marcelo García (2006) describe que asistimos a una nueva generación de folcloristas (una formación) al menos para el gran público de la ciudad porteña aparecía en escena.

También podemos circunscribir esta revitalización del folclore dentro de lo que Hernán Morel (2009) denomina "turismo cultural". El autor se refiere que hay una revalorización por parte del Estado de expresiones culturales "tradicionales" que están motivadas a turistas que se trasladan hacia distintos lugares para experimentar otras culturas y vivirlas como propias. De este modo los

organismos oficiales realizan estrategias para difundir y promocionar expresiones culturales construidas como referentes identitarios de un país, región o de una ciudad. Si bien el autor utiliza este concepto de "turismo cultural" para referirse al fenómeno del tango en la capital Argentina, podemos llevar esta referencia también al ámbito del folclore. En este sentido el gobierno de la provincia de Buenos Aires creó "Marca Folklore" para estimular al sector a nivel nacional e internacional, creando incluso el Festival Internacional de Folclore de Buenos Aires. Además se promueve la música folclórica, se generan nuevos espacios de difusión, se entregan apoyos económicos y se desarrolló la campaña "escucha folclore". Lo que se busca en estos programas oficiales es construir una identificación con ciertas expresiones culturales para el país o una ciudad que permitan promocionar el turismo y generar inquietud en los visitantes por las tradiciones del lugar que visitan. Así el gobierno nacional como el de la ciudad realizan diferentes declaraciones y normativas promoviendo la música y la danza como patrimonio culturales (Morel 2009) alentando festivales, actividades, espacios de enseñanza y promocionando las mismas en medios de comunicación. De esta manera nos encontramos con extranjeros recorriendo espacios como peñas o salones de tango buscando conocer más sobre las expresiones culturales y también queriendo aprender a bailar, viviendo la experiencia en forma directa.

En definitiva y como habíamos anunciado anteriormente, La revitalización que vivió el folclore y la aparición de peñas dentro del paisaje de la ciudad de Buenos Aires fue motivo de la adición de varios elementos que no surgieron por casualidad. El interés desde los '90 por nuevas actividades culturales como la danza y la música entre ellas la folclórica, se sumó al surgimiento de nuevos artistas con un renovado estilo más cercano a los tiempos actuales de la música, la juventud y el mercado. Todo esto se vio acompañado por un discurso político de federalismo e identidad nacional para diferenciarse de etapas políticas anteriores como el neoliberalismo. Desde un plano simbólico podemos decir que el Estado puso el acento en sectores excluidos de la sociedad entre ellos el interior y sus tradiciones que se vio manifestado en propuestas culturales y en especial en los festejos del Bicentenario. En toda esta etapa surgen en la ciudad talleres, cursos, espacios y peñas folclóricas que van a ir apareciendo paulatinamente gracias a este resurgimiento del folclore. Si bien van a participar muchos de los jóvenes que aprenden a bailar, cantar y tocar instrumentos en los centros culturales de la ciudad hay que destacar un elemento más que hemos mencionado al pasar pero que no lo hemos expuesto como tal: los estudiantes universitarios y jóvenes que migran del interior. A pesar de que la educación ha caído en calidad sigue siendo un valor para muchas familias de clase media como modo de ascenso social y pertenencia de clase (Wortman 2003). Es por ello que muchos jóvenes arriban a Buenos Aires para incorporarse en la universidad y en sus tiempos libres participan de espacios donde puedan compartir muchas de las actividades que solían

hacer en su lugar natal o al menos sentirse cerca de sus costumbres. Es también por este motivo que las peñas logran sostenerse en la actualidad ya que en ellas conviven las chicas y chicos que se acercan del interior del país junto con aquellas personas que aprendieron de esta actividad en la ciudad. Analizar cómo estos jóvenes que llegan del interior, de lugares diferentes y con sus propias costumbres establecen redes de socialización dentro de una peña folclórica es de lo que nos centraremos en el próximo capítulo.

Capítulo III

La peña: espacio de encuentro, de relaciones y de apropiación

"Que felicidad, amigo mío,
tenerte aquí conmigo y recordar.
Haces que florezcan pecho adentro
ardientes capullos de amistad…"
(Juan Carlos Carabajal, "Entra a mi hogar")

Este capítulo describe las prácticas que se realizan dentro de la peña. Narrar los modos de relacionarse que tienen los inmigrantes por medio de las diferentes actividades y prácticas que se desarrollan en la misma. Indagaremos en sus comentarios y modos de actuar para advertir cómo se van generando situaciones de encuentro y de desencuentro. Buscaremos en los relatos de los participantes de la peña detallar la manera en que dentro de esta se logra, por un lado, generar en los agentes un imaginario compartido que remite a los modos de ser y vivir en el interior; por otro, las apropiaciones de la peña y la creación de usos diferentes a los establecidos ya sea por el mundo del folclore o por el marco comercial del espacio.

Comenzaremos describiendo cómo se desarrolla una noche en la peña, para luego, a través de las entrevistas personales con los participantes, ver qué costumbres recogieron de su vida cotidiana antes de la llegada a Buenos Aires y cuáles constituyen las tradiciones reapropiadas en la peña. Por último veremos qué cambios han ocurrido en el mundo del folclore que colaboraron en los modos de relacionarse en la peña.

"Un pedacito de Salta en Buenos Aires"

Caminar cuando avanza la noche por la intersección de Borges y Paraguay genera siempre un llamado de atención cuando los sonidos de una zamba, gato o una chacarera logran imponerse sobre los ecos molestos del tránsito de la ciudad. La música siempre es una invitación. Es habitual observar por cualquiera de las ventanas de la peña cuerpos que se asoman para lograr dilucidar qué hay dentro de esa casona antigua que tanto barullo exhibe hacia el exterior. Curiosos se quedan observando, otros deciden tomar nota de la pizarra ubicada allí, algunos sonríen mientras escuchan un tema o directamente se animan a pasar para presenciar lo que ocurre adentro. Desde los días martes o miércoles, dependiendo de la semana, hasta los sábados es habitual ver esta escena en la Peña Los Cardones, el lugar donde un grupo de jóvenes comparten la experiencia de frecuentar la noche folclórica porteña.

(Guitarreada en Peña Los Cardones)

Los Cardones está situada en la calle Jorge Luis Borges 2190, en el corazón del barrio de Palermo, y funciona de miércoles a sábado desde las 20 hs hasta que el último habitante de la noche decida poner fin a su visita por la peña. Si debemos poner un horario estimativo podemos decir que los días de semana se puede extender hasta las dos o tres de la mañana y los fines de semana es probable que termine al amanecer. El hecho de no tener un horario específico de cierre es una característica singular de este espacio que rompen un poco con la costumbre de los restaurants de la zona.

"Un pedacito de Salta en…" es una frase que, a modo de slogan, presenta y publicita a la peña y este no nos parece casual, sino que nos permite adelantarnos sobre la cantidad de salteños que concurren, así como el imaginario folclórico que se reconstruye tiene que ver centralmente con esa provincia. La página web[4] de la peña describe a la misma como "un viaje al norte de nuestro país desde la ciudad de Buenos Aires". Y hacia allí iremos, para conocer cómo es que llegaron a este lugar. Ya se pudo inferir en el capítulo anterior, cuando hablamos sobre el surgimiento de las peñas en la ciudad de Buenos Aires, que esta población de migrantes del interior del país busca espacios donde reencontrarse con aquellos aspectos que los acerquen a su lugar nativo.

Muchos de los que se acercan a la peña alguna noche, vuelven. En general, irrumpen por la recomendación de un amigo. También se puede dar que van porque se enteran que su grupo o cantante de folclore toca allí y como les agrada el lugar vuelven para concurrir alguna otra noche. Los motivos que advertimos en los comentarios de nuestros interlocutores es que encontraron en el lugar personas que los recibieron y los integraron, que se sentaron a conversar con ellos o que simplemente los invitaron a compartir una guitarra alrededor de una mesa. Daniel, proveniente de Salta para estudiar gastronomía, nos contaba que llegó acompañado a la peña de la mano de su primo que ya vivía acá y que después que hizo conocidos empezó a ir solo ya que sabía que iba a encontrar alguien para charlar. También Mariano contó que se acercó a la peña para aprender a

[4] www.cardones.com.ar

bailar folclore y la curiosidad hizo que después de las clases se quedara y comenzara a ir todos los días además de los días de baile. Por su parte, Leo que nació en San Julian, ciudad de pocos habitantes al sur del país, contó que ir a la peña era como salir en su pueblo porque siempre eran las mismas caras. Algo que recuerdo de mi experiencia en la peña, es que un jueves de invierno que estaba sentado en una mesa, recibí el llamado de un grupo de chicos que se disponían a jugar al truco invitándome a participar. El asunto terminó en que fuimos las últimas seis personas en irnos de la peña tras jugar varias partidas de truco y que en las siguientes noches fueron nuevos amigos con los cuales charlar y compartir alguna mesa. Sin dudas que el lugar donde está ubicada la peña permite que se genere esta forma de acercamiento. Hay que mencionar que la zona donde está ubicada la peña, en el barrio de Palermo, forma parte de un circuito comercial y turístico que ayuda para que personas que no residen allí tengan la posibilidad de conocer la peña en alguna de sus salidas nocturnas. También el barrio es un lugar donde llegan personas del interior del país cuando arriban a Buenos Aires debido a que hay numerosas pensiones y centros de estudiantes y porque además es un sector de la ciudad desde donde se puede llegar a las diferentes universidades.

Si bien el presente trabajo indaga en estudiantes universitarios que llegan del interior del país es necesario mencionar la variedad de público que podemos encontrar en la peña. A los espectáculos musicales llegan extranjeros motivados por conocer las tradiciones de nuestro país tal como se las ofrecen las agencias turísticas, personas de edad avanzada que gustan del folclore, jóvenes de ciudad que van a ver a algún artista o que visitaron al norte y que buscan revivir el recuerdo del viaje. La peña permite contemplar la integración de personas de diferentes edades y de distintas procedencias.

La peña entra en el rango de las descriptas como más comerciales ya que observamos una estructuración principal que busca ofrecer un espectáculo pago y entregar una atención gastronómica orientada más a lo comercial y lucrativo con platos regionales, más allá que luego encontremos una serie de hechos que permitan desarrollar otro tipo de relaciones entre sus participantes con respecto a recrear las tradiciones norteñas. Si bien es el folclore el eje que organiza la peña, podemos describir durante cada noche dos momentos diferentes y que a la vez son complementarios. Primero, el momento del recital musical y de servicio gastronómico, y luego, un tiempo de encuentro más horizontal para cantar y bailar. Desde muy temprano con la apertura del salón concurren personas que vienen a presenciar el espectáculo folclórico previsto para esa noche. El público asiste a ver artistas favoritos acompañado de una cena con menús típicos del noroeste de nuestro país y luego de culminado el recital es normal verlos retirarse en su mayoría. La semana previa los organizadores dan a conocer los espectáculos que habrá y la publicitan por medio de la web o a través de correo electrónico para que el público reserve lugar. Una noche cualquiera se

compone de una serie de tres o cuatro recitales donde el último lugar está ocupado al artista principal y es el de mayor duración. Suele ocurrir que entre el público se hace presente algún músico reconocido que ante el pedido de la audiencia suele subir al escenario para cantar o tocar un breve tema musical. Estos suelen ser artistas salteños que cuando pasan por Buenos Aires concurren a la peña, como es el caso del chaqueño Palavecino o el cantante tropical Ricky Maravilla que en dicho escenario se destacó con temas folclóricos haciendo gala de su origen salteño. Sin dudas que estas particularidades le dan un matiz extra en donde se aprecia cierta fraternidad entre provincianos. Los artistas se desenvuelven en un escenario bien diferenciado del público, quienes observan la actuación desde sus mesas siempre acompañando con palmas que reproducen los ritmos clásicos del folclore. Existe un presentador que interviene durante el momento del recital y se ocupa de contar detalles de los grupos que participan y pasar revista de las actividades de la peña o de futuras presentaciones de grupos musicales. Cuando se despliegan los shows todos permanecen sentados y escuchan con atención el recital.

Grupo de amigos reunidos alrededor de una guitarra. Al fondo una pareja baila mientras otro instrumento suena en otra mesa.

Cuando acaba el espectáculo musical, pasada la medianoche, la mayoría de los que vinieron a disfrutar del show, lentamente se van retirando y de apoco van ocupando las mesas jóvenes que

arriban a esa hora a la peña o que se encontraban en la parte del fondo, en el patio, tomando alguna bebida o comiendo empanadas. Así, paulatinamente se va encaminando hacia el segundo momento que es el cual nos interesa analizar. Es una transición espontanea que poco a poco se va llenando de melodías, dejando atrás la música de fondo de los parlantes, cuando una guitarra comienza a sonar en alguna mesa ocupada por quienes van a ser los protagonistas del resto de la velada. Mientras los mozos limpian las mesas, las chacareras, zambas, gatos y carnavalitos comienzan a fluir y las parejas se disponen a bailar. Suelen formarse tres o cuatro grupos que se convocan alrededor de alguien que se anima a romper el hielo cantando alguna canción conocida mientras el resto se va sumando lentamente. Generalmente son conjuntos de jóvenes que con el tiempo de participar cada noche establecen vínculos de confianza. "De a poco te vas haciendo amigos de todos, llegas la primera vez a la peña y te sentís sapo de otro pozo porque vez grupos de chicos que se juntan entre sí. Pero al tiempo los conoces y te sentas en cualquier mesa" nos dijo Daniel que cuando llegó a la peña por primera vez solo conocía a su primo y con el tiempo se fue integrando al resto de los concurrentes del lugar. El ambiente se conforma con mujeres y varones de diferentes localidades del interior del país, principalmente de provincias del norte argentino, aunque no faltan jóvenes de la ciudad de Buenos Aires y otros pueblos cercanos de la provincia. Sin dudas en ese momento entramos en otro contexto, como si fueran dos peñas en una; aquí el público se convierte en protagonista. No quiere decir que durante el show no bailen algún tema al costado del escenario, pero luego de este se produce un sentido muy diferente a cuando la función permanece arriba del escenario. Ya no se escucha el silencio respetuoso hacia el artista sino que el contexto de varias mesas tocando instrumentos, cantando y dialogando despierta otro ambiente.

Pareja bailando al comienzo de una noche de guitarreada

Es claro que los integrantes encuentran en ese tiempo un lugar de libertad y de expresión que las reglas convencionales del recital del comienzo no le permiten y esto forma parte de lo que afirman en su trabajo sobre peñas en la ciudad de Córdoba, Claudio Díaz y Natalia Díaz, que se "viene proponiendo la recuperación de la danza folklórica como parte de una fiesta cuyo protagonista es la gente" (2011, 2). La cuestión es entender cómo es que logra generarse este entorno festivo en un lugar que observado desde afuera podría entenderse que es un típico restaurant con espectáculo musical ornamentado con estilo norteño. Si bien el lugar genera las condiciones, la razón para que se provoque ese ambiente está dado por los propios participantes en la interacción. Son ellos los que ponen sentido al contexto. Pierre Bourdieu (1998) definía al espacio social como el conjunto global de las relaciones estructuradas y estructurantes entre individuos que presentan diferentes posiciones relacionales. Con esto queremos decir que son los propios individuos, con sus propias particularidades y por medio de la relación, quienes dan sentido al espacio habitan. Siguiendo al sociólogo francés tenemos que decir que también el capital cultural y económico que posee cada individuo ayuda la construcción del espacio y a la relación que se da entre los mismos, estableciendo relaciones de poder, o al menos en nuestro estudio, ciertas distinciones entre pares. Sobre esto trabajaremos más adelante en este capítulo, pero por el momento queremos esclarecer que el espacio que se genera en la peña es producto de la relación entre los propios individuos quienes dan al lugar una característica que pueden o no compartir con otros establecimientos similares en la ciudad de Buenos Aires.

En lo que sigue indagaremos cómo se dan estas relaciones en cada noche.

Espacios, costumbres e historias: la elaboración del *interior* en la Capital

Si entendemos que existe una construcción del espacio por parte de quienes participan en la peña cada noche es también porque se produce algo que mencionamos en el capítulo anterior y que tiene que ver con la idea de apropiación. La antropóloga Elsie Rockwell (2005) dice que la apropiación tiene la ventaja de transmitir simultáneamente un sentido de naturaleza activa y transformadora del sujeto y, a la vez, el carácter coactivo, pero también instrumental, de la herencia cultural. Esta idea alude al proceso activo de las personas con su entorno, donde, por un lado, hay una característica arraigada en conceptos y prácticas, y por otro, también existe una experimentación por parte del sujeto. Podemos decir que hay una acción transformadora en la apropiación, o al menos creadora, incluso Roger Chartier dice que la apropiación siempre "transforma, reformula y excede lo que recibe" (en Rockwell 2005, 30). Queremos exponer que no solo se puede desarrollar este espacio o idea del interior que se genera en la peña con solo llenar al lugar de adornos (como ya describimos en el capítulo anterior) de cardones, cuadros alusivos a Salta

y sus paisajes, a sus cantantes y la referencia a la comida norteña. Porque del mismo modo en cualquier restaurant temático (mexicano, chino o peruano) debería generarse similares espacios sociales y entendemos que esto no ocurre como pasa con el lugar que estamos trabajando. La diferencia radica en que los habitantes de la peña se apropiaron del lugar estableciendo una experiencia diferente a la que se podría haber pensado en el momento en que se inauguró la misma, porque como nos contó Belén Aragón, uno de los hermanos fundadores de la peña, que su idea era traer "Salta a Buenos Aires" pero no con la magnitud que hoy tiene la peña. La idea era hacer amena la estadía de los que vinieron de allá pero no imaginaba que se iban a quedar todos los fines de semana hasta el amanecer. Es interesante observar que hay días que ella se va del establecimiento porque está cansada y deja la llave para que otro lo cierre cuando se retire el último de los chicos. Un dato no menor es que la peña como lugar comercial, tiene un horario de cierre establecido por el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, pero que a partir de las cuatro de la madrugada trabaja a puerta cerrada solo para los que están adentro. Los usos que han hecho del espacio físico quienes participan del mismo han generado una transformación en el mismo que rompe con las reglas establecidas para cualquier lugar comercial.

Establecer cómo se generaron los modos de relacionarse y establecer lazos de fraternidad entre provincianos dentro de la peña no es algo que podemos determinar con exactitud porque es un proceso que ya viene desde hace tiempo. Sin embargo mediante los discursos que circulan allí y los que nos pueden contar nuestros informantes, podemos dilucidar ciertas condiciones de producción de cómo se fue conformando la misma, es decir en términos de Eliseo Verón (1993), reconstruir la red semiótica que le da sentido a este fenómeno. Sin dudas que la ornamentación que acompaña al lugar ayuda a crear un ambiente que recuerda a cualquier ciudad del norte, pero hay situaciones que ocurren que sin dudas repercuten para crear una representación de cosas que se dan en el interior del país. En una de las entrevistas realizadas, Gustavo, que es conocido en la peña como "sushi" por sus rasgos orientales, asemeja una experiencia que se da en la peña que le recuerda a cuando era chico en su Jujuy natal y que tiene que ver con el fiado y con la confianza. En su relato recuerda lo difícil que eran las cosas en el norte y que había que pedir en los almacenes de barrio cuando el dinero no alcanzaba y que en Buenos Aires no le ocurre lo mismo: "la libreta del fiado eso es una de las cosas que hoy en día actualmente yo lo estoy viviendo. Yo, por ejemplo en la peña me decías ¿qué es la cosa que te pasó en la peña y no esperas que te pase? Eso, de que me fíen porque yo hago eso. Yo voy, yo pido, cobro a fin de mes voy y bajo mi cuenta". Del mismo modo Leo recuerda que varias veces se ha quedado sin plata y no ha tenido para comprar bebida o comida en la peña y que le han dicho que lo podía pagar en cualquier momento, "y eso en Buenos Aires no te pasa, ¿quién te conoce acá? Recuerdo una vez que eran como las 7 de la mañana y en la peña querían cerrar. Con

los chicos queríamos seguir guitarreando y nos fuimos para casa. Le pedimos a Verónica (la persona que atiende la barra en la peña) si nos daba una botella de fernet y unas cocas que la otra semana se las pagábamos, ¡hasta una bolsa con hielos nos dio!". La palabra confianza es un valor positivo para los chicos con los cuales dialogamos, no solo por el tema fiado, sino desde dejar guardado cosas de valor en la peña o dárselo a algunos de los chicos para que otro día se lo devuelva porque "sabes que te lo va a cuidar" (Mariano). Vemos que existen ciertos significados que están asociados en el imaginario de la sociedad como perteneciente al interior, como es el caso de dar fiado o la seguridad donde aún se escuchan relatos que el ciertos lugares se puede vivir con la puerta abierta. Son relatos construidos en relación al interior y en oposición a lo que ocurre en Buenos Aires. Una de las cosas que me llamó la atención fue un día que a una de las chicas le faltó el celular, que los buscaron todos con preocupación y que después de no encontrarlo dijo "seguro que fue alguien de afuera". Esto me impactó en el sentido de como ellos tienen determinado quienes pertenecen a la peña y como cada uno se siente que pertenece a la peña. Esta es una dimensión más para comprender el proceso de apropiación que hacen del lugar, como si el lugar fuera propio y les permita establecer quiénes forman parte de la misma y quiénes no.

Quien recorre cualquier noche estos encuentros de amigos puede observar que se repiten en general las mismas prácticas. A medida que van llegando a la peña se agrupan para tomar algo y comen empanadas fritas. Nadie los convoca sino que van directamente ya que saben que allí van a encontrar a sus amigos. Puede ser que el miércoles o jueves se envíen un mensaje para saber si el otro va a estar, pero siempre terminan en la peña. Como dice *Sushi*:

> "La juntada es el descargue, porque es donde uno rompe la rutina diaria de tu vida. Yo lo siento así porque si no es como dice Charly [García] en el tema 'De la cama al living', nosotros de la casa a la facu, de la facu a la casa. A mí me hace falta eso, me hace falta salir una o dos veces a la semana para romper ese esquema, me hace falta ir, compartir con otra gente, hablar de otras cosas, guitarreadas y canto, tomar algo".

Este es un rasgo que lo identifican como "del interior" o que han vivido de chicos antes de llegar a la ciudad. Es común para todo grupo de amigos del interior juntarse en un lugar predeterminado sin necesidad de organizarse. Puede ser en un club, una esquina, la casa de alguien o alguna canchita de fútbol a la cual se dirigen porque alguno de sus amigos va estar. Aquí marcan un rasgo diferencial con *La Capital* ya que: "No es como acá que en Buenos Aires que tenés que estar revisando porque si no vos no te vas a encontrar nunca en la noche porque vos podes estar a 10 kilómetros del otro". Con los conocidos que son de Buenos Aires tienen muy buenas relaciones e

incluso comparten sus estudios en la universidad, pero a pesar de esto existe el marcar la diferencia entre lo que es ser del interior y de la capital.

Siguiendo el hilo de cómo se desarrolla una noche en la peña, ocurre que siempre hay alguien que puede tomar una guitarra y tocar para que unos canten, otros bailen y otros escuchen mientras juegan una partida de truco. En todo momento se hace referencias a prácticas que remiten al norte argentino o a los lugares nativos. El coqueo es una muestra de ello. Esta práctica se utiliza para minimizar los efectos de la altura en el norte argentino, el cual pierde sentido hacerlo en un lugar llano. Sin embargo lo hacen para recordar costumbres de allá aunque cuando dialogamos con algunos de ellos en su lugar de origen tampoco solían realizar dicha práctica. Vamos a retomar este tema del coqueo, pero lo que queremos señalar acá es la búsqueda de recursos que los identifiquen con "el interior".

El coqueo, llevar la bolsita de cuero de toro con las hojas de cocas traídas de allá en las últimas vacaciones, ponerse una alpargata, un cinto con yunta o cualquier rasgo que permita identificarse y distinguirse como provinciano es una construcción dinámica. Autores como Taylor (1993) y Hall (2003) explican que la identidad es un proceso relacional en el cual se pone en juego el reconocimiento. En este proceso dinámico encontramos elementos con los cuales se identifican y que excluyen a otros que desde el sentido común podemos citarlos como parte de la 'provincianía' como por ejemplo cierta vestimenta o significado asociados a la patria que en los visitantes de la peña no aparecen. La idea del interior es un discurso de reconocimiento donde los individuos se reflejan y les permite sentirse parte de un grupo y allí ocupar un lugar en "La Capital".

En el capítulo 1 señalamos que en los años treinta ciertos modos de bailar y de vestirse de los migrantes del interior que llegaron a Buenos Aires servían como elemento distintivo de su tierra de origen. En este caso actual, los elementos se utilizan, por un lado, para reconstruir "el interior" en el nuevo contexto, y por otro, para diferenciarse internamente entre sí según la provincia de origen. No es lo mismo la elección de un sombrero o una yunta que un gorro coya o una vestimenta de aguayo: si en el siglo pasado la vestimenta formaba parte de la ropa disponible y cotidiana, en este caso sirve para establecer diferencias "a conciencia". Cuando los chicos eligen ciertas vestimentas para participar cada noche lo hacen como una manera de distinguirse dentro del grupo. Hablando una noche con Gustavo sobre si usaría cierta vestimenta me dijo: "no, eso es de salteño y a mí me gusta que me vean con la ropa de mi Jujuy".

El baile sirve también como un elemento de integración. Mariano cuenta que ir a los talleres de baile le permitió participar en la peña, incluso, ha ido a clases especiales de zapateo porque es un rasgo fundamental para bailar bien. Es decir que a pesar de venir del interior y gustarle el folclore, Mariano aprendió a bailar en Buenos Aires. Comenzó a ir a los talleres para hacer una actividad y

luego se fue apropiando de la peña junto a los compañeros de las clases. Lo interesante de su relato es que saber bailar le permitió generar vínculos sociales pero no sólo eso, porque quiso perfeccionar su estilo de baile yendo a otros lugares aprender. Del mismo modo, saber cantar o tocar un instrumento es un capital valioso en la peña. No es necesario tener estos requisitos pero sin dudas que son elementos que le permite participar más activamente. Después de pasar mucho tiempo en la peña uno aprende a distinguir que hay ciertos chicos que son caracterizados por saber tocar bien un instrumento o tener mejores habilidades para el baile. Estos son por lo general los más conocidos por todos en la peña y que simbólicamente logran una distinción con respecto del resto de los participantes de la peña. Varias veces escuche decir en la peña que tal persona tocó con Los Nocheros o que tal chico baila en el "Ballet Siempre Salta". Estas son distinciones que conforman un Capital en las personas en términos de Bourdieu (1998) que generan una distinción dentro del campo que constituyen.

Ser del interior es un rasgo que se valora positivamente, cualquiera que llega al lugar es común preguntarle de donde viene como si ya de manera predeterminada se diera por sentado que si se queda hasta tarde es provinciano. Cuando indagamos por qué se juntan en su mayoría jóvenes del norte del país suelen decir que comparten el mismo folclore, pero en otro caso uno de los entrevistados sostenía que era el folklore que los incluía a todos. ¿Será que el folclore del noroeste se considera más "nacional"?.

"Son reuniones donde están las raíces provincianas, sacando toda la cultura de allá, ves mucha gente de la provincia, mucha gente conocida que te recuerda a allá, a los sonidos, todo me hace acordar allá". Esto último pone en relieve cuáles son los temas que suelen surgir en la peña, el *changuito* proveniente de Salta capital, apodo ganado por interpretar el tema "Soy Changuito, soy cantor", cuenta que siempre se recuerdan cuestiones del norte: "pensá que todos estamos en la misma edad, vivimos cosas iguales y que acá sale el recuerdo". Suele hacerse referencia a los carnavales, peñas y músicos de Salta.

Las relaciones que se establecen dentro de la peña en algunos casos se extienden afuera de ella, al punto de irse a Corrientes al casamiento de uno de ellos por ejemplo. Leo, nuestro entrevistado de San Julián, llegaba hace unos días de ese casamiento y contaba que la persona que contrajo matrimonio ya hacía unos años que se había ido a su provincia pero que siempre viaja a Buenos Aires y desde el camino va llamando para que lo esperen en la peña.

No solo comparten noches de peña sino que también participan de otras actividades como juntarse y armar un grupo de música o participar de talleres de baile. También comparten vacaciones en el norte, asados al horno "porque en los departamentos parrilla no hay" o simplemente algunos mates una tarde cualquiera que deciden juntarse. Por lo general suelen irse

uno o dos meses a sus lugares nativos y la fecha elegida siempre es carnaval. Como son estudiantes pueden quedarse un tiempo más en sus casas que lo que cualquier otra persona puede hacerlo. Suelen organizarse para visitarse, quedándose varios días en la casa del otro. Incluso siempre hay alguien que para estas fechas recibe a alguien que viene de otra provincia porque encontrar alojamiento para época de carnaval es una tarea difícil. Algunas veces escuché decir a los jujeños o salteños a chicos de otras provincias: "venite para mi casa que yo te voy hacer conocer el verdadero carnaval y no el que van todos los turistas". Este es otro capital que genera estatus dentro de la peña.

La integración a la ciudad

Al comienzo hablábamos de cómo los participantes de la peña fueron conociendo el lugar e integrándose con el tiempo. Vimos que esto ocurrió sin inconvenientes gracias a la hospitalidad de los concurrentes, al menos en los relatos que pudimos recoger. Sin embargo, también encontramos discursos de los chicos donde nos contaron que su ingreso a la ciudad no fue tan sencillo. Gustavo nos describió que muchas veces se sintió dolido por ciertas discriminaciones que percibía: "recuerdo que molestaba que mucha gente me miraba mal, como si le fuera hacer algo, me ocurrió mucho. Pero con el tiempo te acostumbras y te das cuenta que hay gente que tiene miedo por lo que pasa y encima yo soy medio morocho". A pesar de esto no considera a los porteños malas personas o que discriminen sino que lo atribuye al contexto de inseguridad que se vive aunque critica que no sean más solidario con la gente que está en la calle: "yo he regalado una campera a un abuelo que pasaba frío en la calle y al gente pasaba por al lado con total indiferencia, ¿cómo se puede ser así? Eso no lo entiendo". De igual manera Leo, cuenta que cuando ingreso a la facultad le fue difícil integrarse, sobretodo porque "me encontré con grupos de chicos ya armados, muchos se conocían de la escuelas o de otras materias. El primer amigo que hice en la facultad y compartí un trabajo práctico era chino. Los dos estábamos solo y terminamos haciendo varias materias juntos después". Cuando hablábamos con ellos sobre el tema de su llegada a Buenos Aires y las dificultades nos dijeron que en la peña se sentían diferentes ya que todos los conocen, "desde el mozo, la cocinera y hasta la cajera" lo cual los ayudo a vivir algunos momentos de dificultad cuando llegaron a la capital. Lo que pudimos notar cuando hablábamos sobre lo que es el arribo de Buenos Aires es que la peña logra de alguna medida suplantar espacios de sociabilidad que no encontraron inicialmente en su llegada. Aquí lograron establecer relaciones rápido y lograr una contención hasta que alcanzan insertarse en otros ámbitos. Con todos los chicos que hablamos sobre su relación con los ciudadanos de Buenos Aires nos afirman que se llevan bien y que no tienen ningún problema. Sin embargo esto lo notamos cuando ya pasaron muchos años de arribar a la

ciudad y ya de alguna manera lograron cierta integración. Lo que nos queda pendiente por indagar e mayor profundidad es que pasa cuándo uno es recién llegado ya que entendemos que vamos a encontrar más relatos como los de Gustavo y Leo ya que como dice Crognolini (1999) existe en la migración un desmembramiento de las redes familiares y sociales próximas al llegar a la nueva ciudad que va generar una perdida en estos.

Prácticas no tan cotidianas

En algunos de los relatos que hemos mencionado anteriormente nos encontramos con afirmaciones de que varias de las personas provenientes del norte no sabían bailar, tocar un instrumento. Gustavo nos cuenta que empezó a coquear en la peña: "yo sentía que era jujeño y tenía que coquear hasta que después me quedó de costumbre, de insistir con esas boludeces porque sos jujeño, que me parece una pelotudez re grande pero lo hice y bueno quedó la costumbre". Esto nos lleva a recordar la cuestión mencionada anteriormente de que los migrantes no reproducen las mismas prácticas como lo hacían en el lugar de origen (Grimson 2009). La mayoría de los entrevistados han aprendido a tocar un instrumento o bailar en la ciudad de Buenos Aires. Leo recuerda que en San Julian aprendió a tocar el bombo por su hermano pero que: "siempre quise tocar la guitarra. Lo que pasa es que no tenía guitarra y haciendo unos laburitos, yo tenía una changa en esos momentos, te estoy hablando hace 15 años atrás, me pude comprar la guitarra y tomé un par de clases porque por lo menos para que me enseñen las notas, viste? Y ahí seguí… pero siempre tuve la idea de tocar la guitarra y termine aprendiendo acá". Incluso, cuenta que cuando con sus amigos se juntaban en San Julian "era para charlar pero no para hacer cosas de folclore". Por su parte, *el changuito* recuerda haber participado de los carnavales, bailar y divertirse, pero que nunca cantó en Salta como lo hace en la actualidad. Hoy con amigos de la peña han formados distintas agrupaciones y algunas veces ha recibido la oportunidad de cantar y tocar en el escenario de la peña: "no me lo imaginaba, tenía otras metas, ahora hasta toco en mi pago cuando voy". Sushi recuerda que cuando trabajaba con su padre o cuando iba o volvía camino a la escuela podía llegar a silbar alguna que otra canción pero no cantar como le hace ahora en la peña:

> "Allá yo tenía los arranques de cantar, tenía la cabeza, arranques tenía, sí, sí, por ahí iba caminando solito, iba ondeando palomas y me iba tarareando y cantando temas que escuchaba en la radio de chiquito cuando volvía del trabajo o cuando salía de la escuela o caminaba esos largos caminos para volver pero de tocar no, todavía no".

Él buscó maneras de pertenecer a la peña. Recuerda también que en su casa se celebraba La Pachamama todos los primeros de agosto y que se hacían ofrendas familiares en el patio de su casa. Otros me han contado que para los mayores de la familia la celebración tenía gran importancia y que buscaban trasmitir eso al resto de la casa. Generalmente el ritual estaba dado por el más grande del hogar, una abuela o abuelo, y que cuando estos fallecían el mando se pasaba a algunos de los tíos o padres. Cuando llegaron a Buenos Aires no la practicaron ya que en los departamentos no hay tierra, hasta que lograron dar con grupos de provincianos que los invitaron a un lugar especial o el la peña de Los Cumpas que se hace un ritual simbólico y se ofrenda a la pacha. Sin embargo las formas de hacerlo en Buenos Aires difieren de cómo se conforma la ceremonia. Como dijimos la ofrenda es más simbólica que un verdadero acto de ceremonia tradicional.

Sobre lo expuesto, observamos que las prácticas tradicionales o folclóricas que existen en el interior no se reproducen de la misma manera en el nuevo lugar que habitan. Sin dudas que las conocían, que podían tener curiosidad por las mismas y que las podían practicar con amigos y familiares, pero que no se realizan de la misma manera. Es que como ya habíamos mencionado en capítulos anteriores juega un elemento que es fundamental y que tiene que ver con el contexto de inmigración.

La peña folclórica: hacia un nuevo paradigma de lo público

Había afirmado anteriormente que en la peña se produce un proceso de apropiación por parte de los que concurren habitualmente y que la misma permite establecer marcos de pertenencia por parte de sus integrantes. Esto que se desarrolla en Los Cardones no se genera solo aquí sino que podemos encontrarlo dentro de un proceso que viene ocurriendo paulatinamente desde hace tiempo en el campo del folclore. En su trabajo Claudio Díaz y Natalia Díaz (2011) desarrollan que desde mediados de los ’90 algunas peñas comenzaron a sufrir una modificación en donde se rompía el esquema de las peñas para escuchar folclore. Esto se relaciona con el auge que desde los ’80 viene retomando lo que se conoce como el *nuevo cancionero* (Gravano 1985; Díaz 2009) y la renovación cultural tras la apertura democrática que conlleva un alejamiento del paradigma clásico para acercarse a propuestas innovadoras del folclore, incluso por la redefinición del propio nombre de esta práctica artística, que muchos empezaban a concebir en términos de música popular argentina (Díaz 2009, 237). Esta renovación se marcó en lo estético, en la valorización de contenidos ideológicos nuevos y en la reivindicación de luchas de sectores nuevos de la sociedad como los indígenas y los movimientos ecologistas.

En este proceso también encontramos una ruptura con los modos de bailar que se daban en una peña adquiriendo otro protagonismo la danza “que al descender de los escenarios se transforma

en una fiesta en la que pueden participar todos (Díaz y Díaz 2011, 11). Hasta el momento, las peñas eran consideradas un lugar para ir a ver un espectáculo de folclore, con límites bien marcados del lugar que ocupaba el artista y el público. En esta transformación que empieza a verse en las peñas, el público comienza adquirir una relevancia central. El goce por el baile y la música es un rasgo distintivos que vemos en los participantes de cada noche que permiten generar un clima de fiesta de las cual participan todos.

En este movimiento las peñas no solo se organizan para que vaya un artista a realizar un recital sino que también se da un protagonismo al público para que participe de la fiesta por medio del baile y la expresión de los cuerpos. Incluso el estilo de baile también rompe con las reglas del paradigma clásico y comienza a expresarse de manera más flexible. Esta característica la podemos encontrar en diferentes lugares en los cuales se desarrollan espectáculos de folclore.

Ya hemos nombrado en el capítulo anterior a las distintas peñas que se organizan en Buenos Aires para ir a bailar. Incluso, podemos dar un ejemplo aún más contundente donde la relación del público cambió: Cosquín. Cada vez es más habitual que el público adquiera protagonismo parándose en los recitales y bailando entre las diferentes hileras de sillas. En décadas anteriores no era común ver a parejas bailar delante del escenario hasta el punto que hoy debe colocarse personal de vigilancia para cuando las parejas interfieren con las cámaras de televisión. Del mismo modo cada año surgen nuevas peñas alrededor de la plaza principal de Cosquín donde el público va a bailar y muchos de ellos no asisten al espectáculo central.

Este fenómeno que estamos describiendo viene acompañado de otro elemento que demarca la transformación importante que ha tenido el mundo del folclore: hoy los jóvenes no van la peña a ver/escuchar un espectáculo folclórico sino que van a la peña a bailar y a cantar ellos mismos. Esto fue promovido por los talleres de danza. Asimismo, se ve reflejado en las modificaciones de los espacios: “desaparecieron las mesas y sillas, aparece una barra o buffet donde se compran bebidas y comidas típicas y las dimensiones de la pista se ensanchan hasta llegar todo el espacio destinado al público” (Díaz y Díaz 2011, 12).

De este modo vemos que la experiencia en esta peña está relacionada con un fenómeno de cambio más extendido en el mundo del folclore. Junto con ello, los modos de considerar el baile, sus movimientos y sus reglas, los roles de género, entre otros, han ido cambiando y será lo que indagaremos en el próximo capítulo.

Capítulo IV

Entre zambas y chacareras:
La corporalidad y la fiesta en el folclore

"…Milagro de toda zamba
No hay nada que brille como a tu cuerpo
Cuando bailas, tu mirada
Alumbra la copla de mi deseo…"
(Roberto Cantos, "Mientras Bailas")

"*… sigue girando la zamba*
sigo asentado en tu pecho
te enredo con mi pañuelo
me enredas con tu silencio…"
(Raly Barrionuevo, "Zamba y Acuarela")

Finalizábamos el capítulo anterior comentando que asistimos a una modificación en el folclore en relación a los modos de participar del público que concurre a las peñas. Observamos que se produce una apropiación del espacio por parte de quienes participan en ella y especialmente del grupo de personas con las cuales dialogamos durante nuestro trabajo en Los Cardones.

Por otro lado, comentamos que en este proceso donde las peñas dejaron de ser un espacio para ir a ver un espectáculo para convertirse en un lugar festivo y autogestivo aparecían modificaciones en las maneras de bailar en contraste al estilo promovido por academias e instituciones calificadas desde mediados el siglo pasado. Del mismo modo, notamos un corrimiento en los temas musicales que los jóvenes elegían para compartir durante las veladas nocturnas. Dentro de este proceso se pueden ver modificaciones en la música folclórica. Si ya habíamos hablado de la renovación de la música folclórica con respecto a un paradigma clásico, aparecen nuevos modos de interpretar las letras, al menos en el espacio donde se realizó la investigación. No apuntamos a señalar la aparición de un nuevo paradigma musical pero si a marcar algunos rasgos distintivos en la elección musical de parte de los jóvenes. A continuación vamos a desarrollar estos temas.

Peñas folklóricas: rupturas y continuidades en las formas de bailar

En varias oportunidades me pregunté si realmente el espacio en el cual estaba incursionando se podía definir como una peña. En el momento que se termina el espectáculo arriba del escenario y se produce la apropiación por parte de sus participantes se rompen todas las reglas convencionales de lo que puede entenderse como una peña en sentido clásico. Ver personas charlando en una barra, otros tocando en una mesa y otros bailando por diferentes lugares del salón hacen a la pregunta. Muy similar a lo que puede ocurrir en un boliche, confitería o pub, se improvisan coreografías de manera descontracturada.

Leandro, uno de los salteños que asiste a la peña, estudiante de abogacía, nos dice: “bailar no sé, pero aprendí algunas cosas para arreglármelas y bailar con las chicas. Y así me divierto con los chicos del grupo”. Esto nos permite pensar en un desplazamiento paulatino.

Cualquiera que se aproxime cualquier noche a la peña puede encontrar en los modos de bailar cuestiones que rompen con ciertas estructuras y codificaciones de lo que se piensa cómo serían las maneras establecidas de bailar. La manera convencional de bailar obliga a los bailarines a tener posturas corporales determinadas, a desarrollar una danza de acuerdo a coreografías preestablecidas, a maneras de poner las manos, de mirar a un compañero y a acotar los pasos de baile dentro de un rango establecido. Si nos paramos a observar encontramos que hay bailarines que se disponen de diferente modo frente a su pareja, dejando atrás las convencionales posturas rígidas del cuerpo con el torso elevado hacia arriba con los hombros hacia abajo, el pecho henchido y la panza hundida. En lo referente a la postura vemos que se paran con un estilo más desestructurado y no tan estricto donde no importa si los brazos están a la altura de los ojos como dicen los manuales. Cuando los observamos bailar no vemos un cuerpo erguido y firme sino más expresivo gracias a posturas flexibles como poder colocarse de costado (no de frente como es lo habitual) al inicio de una danza o utilizar movimientos más cimbreante mostrando un mayor dinamismo en las figuras. Los bailarines de las peñas suelen crear en el momento pasos o movimientos nuevos que surgen gracias al conocimiento de desplazamiento ya aprendidos con anterioridad. Mariano, nos contó que en las clases de baile que hay en la peña se aprenden diferentes movimientos y que la profesora los incentiva a mezclarlos cuando están bailando. Lo importante es que mantengan los tiempos de la coreografía, pero que después pueden ir utilizando diferentes movimientos. También notamos que las coreográficas sufren algunas modificaciones, por ejemplo en la chacarera o en el gato se puede dejar atrás el conocido círculo de la vuelta entera de ocho compases para incorporar nuevas formas de completarla como giros o cruces entre bailarines. No es lo mismo ver una coreografía de una vuelta entera en una chacarera haciendo ochos compases en redondo hasta regresar al punto de partida, que hacerlo girando en el centro rompiendo lo convencional, dándole más energía a la relación con el compañero y mayor vitalidad expresiva al cuerpo. Otro rasgo que notamos, y que vamos analizar con mayor detalle, es la ruptura en relación a los géneros durante el baile. Aquí observamos que no solo se necesita un hombre y una mujer para bailar como indica la ortodoxia, sino que ahora las mujeres bailan entre sí y que también estas interpretan el rol del hombre, esto se produce dentro de ciertos límites como vamos a marcar. Lo que percibimos es una inclinación a modos de bailar más expresivos tanto para la pareja como para el exterior. Los bailarines van dejando atrás maneras rígidas del “cómo” se baila para interpretar el baile dentro de algo más amplio como es la comunidad que integra. Es decir se baila para divertirse, pasarla bien y para

compartir buenos momentos con el grupo con el cual se está, abriendo la posibilidad a un sentido más cotidiano de la danza y no como algo alejado que sucede en los escenarios.

Al igual que en el baile del tango de los últimos años vemos que en el folclore se produce cierta modificación de los códigos que estaban tradicionalmente establecidos. Mercedes Liska (2013) observa que a fines de los 90' la aparición de un público juvenil en las milongas generó cierta crítica de parte de los adultos experimentados porque veían que se producía un alejamiento de las normas, por ejemplo en la manera de invitar a bailar tradicional del tango. En el ámbito del folclore también aparece la discusión sobre los cambios en el estilo de baile, pero el público de esta peña comparte la idea de que los movimientos nuevos le dan "onda y no lo hacen tan aburrido", nos dijo Jesús cuando hablamos sobre como los bailarines interpretan las danzas ahora.

Cuando charlábamos con Leo, sobre las diferentes maneras de bailar, nos decía que no le importaba si cambiaban los pasos de la coreografía "porque mientras mantengan la esencia está bien. Tampoco te digo que están bien esos que se hacen los Julio Bocca que levantan las piernas para todos lados y lo que menos que hacen es folclore". Similar fue el comentario de Jesús cuando nos decía que si bien "algunos se hacen los estilizados, está bien que hagan cosas nuevas para que el folclore este más a la moda, sea más moderno".

Entendemos que en este proceso de cambio en el folclore se puede relacionar con un proceso más amplio sobre la manera de concebir los cuerpos en el baile. Para la antropóloga Sabrina Mora (2010) desde mediados del siglo pasado asistimos a una forma diferente de concebir al cuerpo en las danzas, ya no como un instrumento sometido a un conjunto de reglas, sino de uno que se expresa en el movimiento. Un cuerpo que en el baile logra expresar sentimientos y que este sirve para "conocer la vida interior del artista, con el énfasis puesto en la introspección y en la expresión por medio del cuerpo en movimiento" (Mora 2010, 213).

En este sentido podemos observar que hay más libertad en las maneras de bailar que tienen los bailarines donde ya no siguen con rigidez las manera de hacerlo que se establecen por convención. Como nombramos anteriormente dejan atrás posturas erguidas, la cabeza en alto siempre mirando al compañero con una sonrisa, brazos siempre extendidos a la altura de los ojos con las palmas de frente, la obligación de los hombres zapatear con el pecho hincado representando la virilidad masculina y las damas que tomen sus polleras de manera delicada y suave para agradecer al caballero. Notamos un desplazamiento hacia movimientos no tan estructurados donde la expresión en el cuerpo y los gestos es más notoria. Los bailarines mantienen la sonrisa como dicen los manuales pero también la van modificando de acuerdo al sentido de la canción y junto a esto incorporan la gestualidad lo cual era algo que no estaba permitido. Estos gestos que incorporan le dan otra expresión al sentido que tiene la canción y permite un juego facial entre los bailarines.

Del mismo modo aparecen nuevas figuras dentro de las coreografías donde el cuerpo juega con movimientos nuevos donde por ejemplo el zapateo puede ser interpretado con golpes suaves y siempre tienen que ser fuertes para mostrar la virilidad del caballero. Del mismo modo notamos que en las zambas los bailarines utilizan el pañuelo de maneras más libres y creando nuevos movimientos a los convencionales. Estas cuestiones no permiten inferir que las parejas suelen complementarse entre sí más que ser dos personas que hacen sus movimientos por separado para completar una coreografía. Observamos que existe una complicidad entre los bailarines que no vemos que ocurra cuando se baila de manera más convencional como ocurre arriba de los escenarios. Del mismo modo reiteramos que se advierten modificaciones los roles de varón-mujer, donde las bailarinas pueden ocupar el rol del hombre e incluso pueden bailar entre ellas. De este modo encontramos bailarines que modifican su manera hacia un estilo más cotidiano, mostrando con complicidad con el compañero, gozando del encuentro con el otro y disfrutando de hacerlo a la vez que notamos mayor libertad para expresarse corporalmente. No siguen las pautas regladas de la academia sino que se mueven de acuerdo a lo que la música los hace sentir y así lo expresan por medio del cuerpo en movimiento como argumentaba Sabrina Mora (2010).

Estas modificaciones que venimos dando cuenta nos hace inferir que en la peña estamos en presencia de lo que podemos denominar un retorno a formas de bailar más cotidianas. Podríamos pensar en una vuelta a las maneras de bailar de otras épocas, aquellas en las que los cuerpos populares expresaban libremente hasta la llegada de las escuelas de enseñanza de danzas nativas, que imprimieron a la danza de reglas y estructuras. En el capítulo II mencionamos la importancia que tuvo la empresa que desarrolló Andrés Chazarreta en la formación de una compañía de danza que promovió la difusión del folclore. Este hecho significativo en la historia de la música nativa fue considerado para algunos autores como un acto de expropiación (Díaz y Díaz 2011) ya que a partir de entonces se comenzó paulatinamente a una estructuración en las maneras de bailar. Estas con el tiempo se fueron perfeccionando con la aparición de escuelas de danzas especializadas en todo el país o con la creación de instituciones por parte de Estado para difusión de las mismas (Gravano 1985). La investigadora Isabel Aretz (1997) recuerda que en su paso por Chicligasta, Tucumán, como las personas bajaban por los valles y cerros para disfrutar de la música y el baile que se generaban en las calles, pulperías y carpas. En estos bailes de alegría y diversión muchos buscaban pareja y luego regresaban a sus casas para constituir un hogar. Hasta ese momento las danzas se desarrollaban en ambientes familiares o en fiestas provinciales como en los carnavales en el norte del país donde el público participaba en forma espontánea junto con la comunidad expresándose libremente. La llegada de las compañías y las escuelas de formación marcan un proceso donde el folclore poco a poco se iría transformando en un espectáculo comercial (Díaz 2009; Gravano 1985;

Varela 1980) y según Natalia Díaz y Claudio Díaz (2011) se reestructura complejamente bajo una forma de mercancía. Al respecto estos autores comentan como fue esta trasformación:

> Lo que antes pertenecía espontáneamente a la gente, ahora requería de un tipo de cuerpo y de aprendizajes específicos, con lo cual no solo las danzas y las músicas habían sido expropiadas, sino que también los cuerpos populares fueron excluidos de los espectáculos folclóricos, excepto de condición de público (Díaz y Díaz 2011, 2).

Este proceso que buscaba vehiculizar los sentimientos de pertenencia nacional (Hirose 2010) significó a su vez el establecimiento de criterios de selección de bailarines, modos de bailar y desarrollar corporalmente la danza, trasformación de vestimentas y arreglos de coreografías que estaban distantes de las maneras que tenían los sectores populares y que entendemos se logran recuperar actualmente en las noches de peñas. En este desplazamiento en donde las danzas folclóricas se convierten en materia de espectáculo y en vehículo de construcción identitaria se descontextualizan "los comportamientos expresivos de ciertos grupos, los sanitarizan ideológicamente y los convierten en entretenimiento para audiencias urbanas pasivas" (Hirose 2010; 190). En todo esto vemos que con el correr de las décadas se va a ir produciendo un alejamiento de las danzas de lugares donde se desarrollaba habitualmente para transformarse en un producto que se va a desarrollar dentro de parámetros establecidos. Es decir que se convierte en una mercancía para ir a observar, que sube a los escenarios para ser percibido más que para vivirlo en el propio cuerpo. Así comentamos anteriormente la cantidad de festivales que surgen a lo largo y ancho del país a partir de la década de 1960 como Cosquín, Baradero o Jesús María (Varela 1980, 171) donde el público participa como espectador.

Por lo tanto se asistió a un desarrollo en donde las danzas fueron tomadas de las diferentes regiones para ser llevadas a un escenario y convertirlas en espectáculos, despojando a las mismas de sus particularidades regionales. En ese recorrido, también se produjo un trabajo sobre los cuerpos que interpretaban las danzas. Ya no es la persona quien representaba una melodía de un modo subjetivo sino que se le impuso cómo actuarla para otros y en ese camino el cuerpo se sometió a un conjunto de codificaciones construidas con anterioridad.

El sociólogo David Le Breton (2002) explicaba que el arribo de la modernidad trajo también la individuación del cuerpo, es decir que el hombre se convierte en sí mismo antes que ser un miembro de la comunidad. Hasta entonces al cuerpo lo rodeaba un sentimiento de pertenecer al mundo y que era vector de inclusión. Era un cuerpo que expresaba lo que vivía con el mundo. Hasta la llegada de la formación de las compañías de danzas, los paisanos de los distintos lugares del país vivían las maneras de bailar bajo un sentimiento de comunidad y en relación a esta. Muy similar a la representación que hace Bajtín (1987) sobre los cuerpos populares durante la edad media los

cuales estos vivían en cosmovisión con el mundo que los rodeaba, con sus manifestaciones festivas opuesta a la cultura oficial. Luego se fue abriendo una incisión entre ambas maneras de entender las danzas folclóricas. La formación de los primeros ballets también llevaban consigo otro rasgo moderno que es la separación del hombre y el cuerpo y a convertir a este último en un objeto disponible (Le Breton 2002). A la hora de conformar las compañías de baile, el eje sobre el cual se trabajó y se hizo hincapié fue el cuerpo. Así desde 1921, año de aparición de la compañía de Chazarreta, los diferentes maestros, profesores e instituciones elaboraron técnicas para la enseñanza y de esta manera producir bailarines para los espectáculos. La formación de esto implico "la creación de rutinas de entrenamiento y ensayo, la codificación corporal y coreográfica de las danzas y el desarrollo de técnicas de incorporación y disciplinamiento de los cuerpos sobre la base de un ideal de belleza" (Díaz y Díaz 2011). Encontramos ejemplo de esto en el Manual de Danzas de Pedro Berrutti (2010) donde marca reglas de oro para bailar bien nuestras danzas:

- No hable Ud., ni con el compañero ni con los circunstantes; es antiestético, convierte al baile en acto mecánico y revela que se tiene poco interés en él. Además, todas las danzas tienen un argumento o un significado, y la charla lo anula o desnaturaliza.
- No observe sus pies al bailar, lo hace aparecer improvisado. En lo posible observe a su compañero
- Respete el baile y su significado, ajustándose fielmente a la coreografía y a las figuras propias y tradicionales. No haga ni invente cosas raras, tratando de exhibirse o sobresalir, nunca desluzca un baile por querer lucirse Ud. Bailar con "estilo propio" no significa - ¡qué esperanza! - tener carta blanca para hacer cualquier modificación.
- Procure desarrollar un estilo propio, pero respetando siempre las coreografías y la naturaleza de las danzas. Aténgase a los pequeños detalles de ejecución: forma de marchar, zapateando o no en ciertos momentos, largo de los pasos, según los diferentes tramos de las figuras, práctica u omisión de pausas y detenciones: zapateos, zarandeos característicos, etc.

Muchas de las técnicas de enseñanza fueron copiadas del ballet clásico, que en su formación en el disciplinamiento de los cuerpos, produce un distanciamiento con el público (Díaz y Díaz 2010) y además le extraen todo tipo de erotismo. En este sentido podemos afirmar que se elaboraron, en términos de Foucault (2009) "cuerpos dóciles", es decir un cuerpo analizable y manipulable ya que es dócil un cuerpo que puede ser sometido, utilizado, transformado y perfeccionado. Buscando hacer un cuerpo obediente y útil. Con el tiempo se fue desarrollando cada vez más debido a iniciativas del Estado en creación de nuevos ballets, la enseñanza de las danza en la escuela y en la formación de los docentes. Un escenario donde cada vez fue más habitual encontrar a los públicos alejados de la experiencia de baile y estableciendo un consumo desde la contemplación.

Del mismo modo en la música encontramos ejemplos de cómo se fue elaborando este alejamiento. Claudio Díaz (2009) señala que las composiciones de los artistas del folclore fueron tendiendo a la elaboración de sonoridades para escuchar. Claudio Díaz observa que aparece un

predominio de la palabra sobre el baile (Díaz 2009; 274). Esto se relaciona directamente con el desarrollo del *nuevo cancionero* donde las letras se relacionaban más con la denuncia política de injusticias en Argentina y América Latina en un sentido político que a confeccionar canciones para la participación a través del baile. Esto nos muestra que no sólo se generó homogeneidad y profesionalización a través del estado, sino que desde el pensamiento de izquierda también se le dio poca importancia al baile y a la participación del público. Muchos intelectuales, artistas y escritores durante las décadas 60' y 70' fueron ocupando un rol político dentro del contexto social de esos años y llevando ese compromiso a su producción artística tomando la palabra como una voz de reclamo, dando surgimiento a la figura del intelectual comprometido (Gilman 2003). Vemos como de este modo lo estético y el baile pasan a un segundo plano dando prioridad a lo político.

Todo lo mencionado son algunos de los factores que restaron importancia al baile y que contribuyeron a la conformación de un público-espectador menos participativo en la creación estética del folclore.

El cuerpo como productor de sentido en el folclore

Inferimos que el desplazamiento en las formas de bailar que hemos mencionado fue ayudado por ciertos cambios que se fueron produciendo en otros ámbitos y que de alguna manera pueden haber influido en el folclore, en algunos profesores de enseñanza o en el ámbito de muchas peñas que hemos mencionado en el capítulo II y en otras del interior del país como detallan Natalia Díaz y Claudio Díaz (2011) en su trabajo de las peñas de Córdoba. Así podemos mencionar los cambios que se desarrollaron con la aparición del Nuevo Cancionero a mediados de 1960 permitiendo una renovación de bailarines y cantantes con otras perspectivas, el surgimiento de la fenomenología que permite pensar los cuerpos desde otro lugar y también las modificaciones que se dieron en la danza clásica que seguramente han impactado en las danzas en general. Estos tres elementos interrelacionados nos brindan argumentos para analizar el desplazamiento que queremos describir.

Notamos en nuestras conversaciones que para los participantes de la peña bailar no es solo concretar una actividad como alguien que puede concurrir a un gimnasio. En la peña descubren un espacio de encuentro, de establecer relaciones con otros y de compartir vivencias similares donde la música y el baile son los ejes articuladores para esto. En este sentido Jesús, que llegó de la localidad de Orán (Salta) para estudiar la carrera de arquitectura, afirma que bailando en la peña se pueden establecer mejores vínculos que "si lo haces sentado en una mesa. Si acá o en otras peñas no bailáramos, estos lugares serían de esos que pagas una entrada para ver un cantante y entre nosotros no nos conoceríamos. Es más, no sé si estaríamos acá. Pero acá es diferente, venís tomas algo,

escuchas a alguien cantar, charlas y bailas". Por su parte Mariano nos decía que él venía a la peña porque le gusta el folclore pero además porque le gusta bailar y que para eso le ayudaban mucho las relaciones que se establecían dentro de la Peña:

> "cuando no sabía bailar bien me costaba salir hacerlo fuera de las clases. Veía a otros hacerlo y quería animarme pero le esquivaba. Pero cuando nos fuimos haciendo amigos y me dieron confianza, me anime y fue cuando aprendí a bailar. Me acuerdo que me equivocaba pero estábamos entre nosotros y no importaba porque la idea era divertirse. Así me liberé y de a poco a bailar aprendí".

Para que se vaya conformando este desplazamiento que recupera el baile por medio de la fiesta y el goce vamos a detallar 3 cuestiones que hemos mencionamos a comienzo del apartado. Primero comencemos con las trasformaciones que vemos dentro del folclore. En los capítulos anteriores habíamos nombrado la importancia del nuevo cancionero que surge a mediados de la década de 1960 que permitió una renovación del folclore en lo ideológico, lo estético y en la relación con respecto a las tradiciones populares (Gravano 1980; Díaz 1999). Esta corriente innovadora permitió la apertura a nuevas perspectivas no solo musicales sino también en lo concerniente a la danza. Natalia Díaz y Claudio Díaz (2011) cuentan la importancia que tuvo la aparición de figuras como la de Juan Serafín Saavedra y Silvia Zerbini quienes inculcaron la enseñanza de la danza desde un lugar opuesto a las academias. Saavedra, quien nació en una familia de músicos, marcó una revolución dentro del folclore con un pensamiento basado en la relación del hombre con la naturaleza y en lo emocional, como dice el propio bailarín de los montes: "Hay que contar con una condición emocional que nos haga ilusionar y ver lo invisible" (Donadío 2011). Así aparece una tendencia donde la expresión corporal es el eje de la enseñanza donde el cuerpo se expresa en la vivencia con su entorno. El mismo Saavedra nos cuenta que es por medio de la emoción, el sentimiento y la expresión que la persona tiene con su entorno (y por fuera de las imposiciones culturales) es que el hombre aprende a bailar. La técnica viene después, primero debe saber expresarlo (Donadio 2011; CDA). Lo que surge es una perspectiva diferente de lo que se tenía hasta el momento a la hora de bailar ya que se rompen las reglas que trasmitían las escuelas de enseñanza de danzas para acercarse a una propuesta que busca una manera de bailar más expresiva donde los bailarines se expresen por medio del cuerpo y en la relación con la pareja. En definitiva busca a volver a instancias previas de toda codificación de la danza. Esta aparición fue una semilla que fue germinando de a poco y que en la actualidad se visualiza con mayor frecuencia en cualquier lugar que la música nativa aparezca.

Una segunda cuestión y relacionado con lo anterior es la aparición de una corriente fenomenológica. En unos de sus presupuestos, la fenomenología rechazó la noción de concebir los comportamientos humanos como un proceso mental: "el significado de una acción corporal no está

dado a la acción por algún agente externo sino que está en la misma acción". Esta corriente pone de manifiesto la capacidad del cuerpo en relación con el mundo la posibilidad de conocer y de expresarse, y no como dos entidades diferentes donde el cuerpo responde a los designios de la mente. Y es por medio del cuerpo como logramos conocer y también podemos expresarnos, como dice Maurice Merleau Ponty somos sujetos en relación con el mundo. Como dice el propio fenomenólogo francés, "mi cuerpo tiene su mundo, o comprende su mundo, sin tener que hacer uso de mi función 'simbólica' u 'objetivadora'" (Merleau Ponty 1993, 140). Lo que aporta es la posibilidad de darle al cuerpo un lugar distinto, donde por medio de la expresión se logra comunicarse con el mundo. Es decir, es por medio de la danza que el cuerpo expresa sus sentimientos y los da a conocer al mundo. No solo un cuerpo individual, sino en relación a otros. El desarrollo de esta corriente filosófica nos permite inferir que se empieza a generar un pensamiento donde el la expresión corporal permite crear sentido y a esto lo podemos relacionar con nuestro tema. Los cuerpos que se utilizan para representar coreografías folclóricas arriba de los escenarios son cuerpos que deben seguir determinadas posturas y movimientos. Sin embargo, esta corriente filosófica permite un desplazamiento de esta concepción, en donde se abandonan ciertas codificaciones del cuerpo permitiendo la aparición de cuerpos más expresivos o libres de crear nuevas figuras en el momento de bailar.

Por último, y también relacionado a lo anterior, queremos comentar algunos cambios que se observaron en el mundo de las danzas clásicas, en donde el ballet es la base del resto de las danzas. En su trabajo de tesis de grado, Sabrina Mora (2010) comenta que desde el siglo XVIII comienzan a surgir cambios en las concepciones estéticas de la danza que en el siglo XX se van a traducir en la idea que de un cuerpo no instrumental sino con énfasis puesto en la introspección y en la expresión por medio del cuerpo en movimiento. La danza comienza a ser considerada como una forma de arte basada en el movimiento con un fin expresivo y cargada de significado. Se asiste a cambios estéticos donde el cuerpo y la expresión van a tener otro rol dentro de este arte. La expresión corporal, que comenta Mora, esta está basada en la improvisación, que a su vez está motorizada por la intención de incrementar la creatividad y potenciar la expresión del mundo interno de quien baila. Lo interesante de esta corriente es que se basa en la exploración y en el conocimiento de propio cuerpo donde la improvisación es el eje de su trabajo. Lo importante para esta danza de expresión corporal es el propio cuerpo como un lugar de expresión de las emociones. Esto nos parece interesante de comentar porque bailarines como Silvia Zerbini, José Valdivia, el bicho Díaz o el nombrado Juan Saavedra adquirieron mucho de esta tendencia y lo trasladaron al folclore donde rompen con la codificación de las academias y trasforman a la expresión corporal en el eje de la transmisión conceptual y vivencial (Díaz y Díaz 2011). Es fundamental la idea de

improvisación porque en la peña los bailarines suelen crear movimientos al momento de interpretar una danza. Sobre la base de la coreografía que tiene una mudanza ellos improvisan pasos en el momento de bailar. Es muy probable que esto genere malestar en personas de mayor edad debido a que rompen con ciertas codificaciones que tiene el folclore o podemos decir a lo que estaban acostumbrados a ver tradicionalmente. La verdad que este es un punto para analizar en otro trabajo ya que no hemos dialogado aquí con personas de mayor edad pero es probable que existan ciertas reticencias a esta idea de improvisación.

Si bien lo hemos presentado a estos tres elementos como cuestiones separadas creemos que se dan en un conjunto interrelacionado. Es una tendencia que va a permitir pensar el lugar del cuerpo desde otro lugar y frente a otras concepciones que contemplan al mismo desde otra perspectiva más instrumental o racionalista. Y entendemos que esta visión ayudó a la revitalización del baile que observamos en la peña ya que permite la posibilidad de un cuerpo que se exprese en la danza por medio de la improvisación.

En este recorrido hemos encontrado elementos que permiten inferir que están surgiendo dentro del folclore una manera diferente de interpretar las danzas tradicionales. Esta reconoce la posibilidad de exploración del propio cuerpo, la relación con el otro y la contingencia de improvisar en el momento de bailar. Los bailarines en la peña no solo se apropian del espacio simbólico que se construye allí, sino que además se apropian de la música y el baile como modo de expresión corporal. “Bailar es como dejar atrás todas las cosas de la semana y descargar toda la energía negativa. Bailar te renueva, te da la posibilidad de volver a ser vos, porque te olvidas de todo y te relajas” nos dijo Mariano al momento de preguntarle por qué le gustaba bailar. Como afirman Natalia Díaz y Claudio Díaz (2011) la danza no es para ser exhibida sino para ser sentida y en este camino creemos se están dando las modificaciones que observamos en la peña. Y en esto encontramos que hay muchos bailarines que no se ajustan a las normas tradicionales de interpretar una danza que eran producto de la codificación académica que se generó en la formación de los primeros ballet, en la manera de aprender en las escuelas o en los lugares de formación de profesores. No afirmamos que asistimos a un cambio radical donde ya no se siguen ciertas normas al momento de bailar pero si a un desplazamiento en lo referente a los movimientos, coreografías y maneras de interpretar las danzas. Esto que logramos advertir nos permite pensar en la recuperación del baile folclórico por parte de los bailarines a una manera similar antes de la codificación de las mismas, donde primoreaba el encuentro con el otro y compartir momentos en comunidad en un sentido de fiesta:

> Si la danza no es una práctica que realizan únicamente los artistas, si no hay un cuerpo legítimo que la ejecute, si no es necesaria la disposición de un determinado capital cultural el único requisito para la fiesta es el encuentro con el otro, con el mundo y con aquello que cada uno

> quiera expresar. El requisito para la fiesta es la existencia de una comunidad (independientemente de que esta sea efímera) (Natalia Díaz y Claudio Díaz 2011, 10).

Baile y género hacia una inclusión más amplia

Otro elemento que debemos mencionar en relación a los cambios en los modos de bailar que presenciamos en la peña está relacionado con las cuestiones de género en donde roles específico determinados para hombres y mujeres empezaron a romperse. En la peña se puede ver a mujeres bailar juntas entre sí y **adquirir el rol tradicionalmente masculino**. No solo hacen la coreografía del varón sino que también se animan a zapateo, figura **históricamente** masculina.[5] Esta norma creada para varones basa su invención en la figura que representa al zapateo que hace el gallo a la gallina durante el galanteo[6]. El objetivo era impresionar a la mujer haciendo alarde de su habilidad y fuerza, quien debe agradecer el galanteo por medio de un delicado zarandeo.

Del mismo modo, las bailarinas recrean una zamba representando a dos mujeres enamorándose entre sí mientras se sonríen por debajo de los pañuelos eliminado el sentido conferido a este ritmo que representa simbólicamente el acto de seducir por parte del varón**.** "Que ellas bailen entre sí no tiene nada de malo, hasta muchas veces pueden hacerlo mejor que los hombres" nos cuenta Mariano que no haría el rol femenino en ninguna danza ya que no tiene la delicadeza de las mujeres para llevarlo a cabo. Es así que muchas veces la mayoría de los bailarines en los lugares que se baila dentro de la peña son mujeres, de las cuales muchas hacen con naturalidad las coreografías masculinas y otras se miran entre sí para mejorar la técnica mientras se ríen por algunos errores cometidos. Algo muy interesante que surgió en una conversación fue cuando Leandro contó que hay veces que no sacó a bailar una chica porque bailaban tan bien que no quería quedar mal. En este ejemplo se pone de manifiesto como también las estructuras de géneros convencionales perduran en muchos casos ya que es el hombre quien debe mostrar la habilidad en el momento de la danza ya que muchas de estas tienen un sentido de galanteo. Pero no hay dudas que las maneras de vivir y expresarse corporalmente que venimos mencionando en el apartado anterior también permiten romper con cuestiones de género como estas donde mujeres deciden bailar entre sí o representar el rol masculino en una coreografía.

No solo debemos examinar estas modificaciones que venimos nombrando por cambios que observamos dentro del baile y la expresión corporal, sino que también a nivel sociopolítico en las últimas décadas en Argentina surgieron leyes, debates y acontecimientos que ayudan a romper con esquemas dualistas hombre-mujer. Así leyes como la de matrimonio entre parejas del mismo sexo o identidad de género, los colectivos feministas y de diversidad sexual ayudaron a romper las pautas

[5] http://www.aquifolklore.com.ar/Espanol/zapateo.htm
[6] http://www.aquifolklore.com.ar/Espanol/zapateo.htm

de género en las prácticas estéticas (Torres y Girz 2014). Lo que demuestran estas experiencias en la peña es cómo que estas ampliaciones de derechos civiles han impactado en la vida cotidiana.

Ana Torres y Mariano Grizt (2014) mencionan dos características que se hacen notorios y que sin dudas modifican los modos de bailar convencionales. Por un lado en las danzas de parejas sueltas se rompe con la relación de quien es conquistado/da y en el caso de las danzas enlazadas como el chamamé se derriba la obligación de que el hombre conduzca a la mujer, pudiendo intercambiar los roles. Incluso, la aparición de danzas Queer[7], viene marcando la ruptura con las políticas de heteronormatividad en las experiencias de baile (Torres y Grizt 2014, 3).

En la peña, por ejemplo, en una chacarera las parejas se ponen enfrentadas y entre todas hacen la vuelta entera formando un círculo y de acuerdo con quien quede enfrente realizan el zapateo y el zarandeo correspondiente. Ya no necesario que siempre bailen varón-mujer y no puedan expresarse de otra forma. Sin embargo debemos mencionar que esto se realiza dentro de un contexto en donde los bailarines son conocidos entre sí, lo cual marca un límite con respecto a la relación de género. Mariano al respecto dice: "es otra forma de divertirnos, acá estamos siempre juntos y buscamos cosas para divertirnos. Incluso los que nos ven se ríen de cómo nos las ingeniamos para coordinar". Javier, otros de los integrante de la peña que estudia abogacía, cuenta que en Salta no veía las **chicas** bailar entre sí pero que tampoco le molesta que lo hagan, "¿por qué no pueden hacerlo?, al contrario; permite que todos la pasen bien a su manera sin tener que pensar nada malo o extraño". Lo que nos cuenta Javier con respecto a lo que recuerda de Salta es que este desplazamiento en las relaciones de géneros está presente en las grandes ciudades y que todavía en el interior se mantienen los rasgos de géneros tradicional. La aceptación de la diversidad sexual es algo que es más permeable que se desarrolle en las grandes capitales y que aún en sociedades de pocos habitantes y conservadoras sea algo reticente a la misma. También debemos mencionar que dentro de la peña no tenemos la información de que algunos de los bailarines no sea heterosexual y que por lo tanto no se da la posibilidad que estos cambios de roles que hemos nombrado sea realizado, por ejemplo, por alguien gay. Se baila con pareja del mismo sexo pero sabiendo que son personas heterosexuales y por lo cual no tenemos referencia de que pasaría si esto no fuera así. Estos cambios de roles en los modos de bailar se dan entre parejas heterosexuales marcando cual es el límite de dichos cambios. En verdad se amplían las maneras de bailar pero en relación al generó no se integra a sectores gays o de otra orientación sexual.

[7] Queer es término que se utiliza para afirmar que los géneros, las identidades sexuales o las orientaciones sexuales son el resultado de una construcción social ficticia y arquetípica y que, por lo tanto, no están esencialmente o biológicamente inscritos en la naturaleza humana, sino que se trata de formas socialmente variables.

Estos cambios los observamos en el espacio que lo bailarines construyen debajo del escenario. En lo que se refiere a espectáculos folclóricos que se desarrolla para un público espectador, todavía no hemos podido encontrar muestras de coreografías donde se rompa con las estructuras de género que tienen las danzas de folclore. Hemos presenciado mudanzas donde se pueden observar cambios coreográficos como ocurre cuando se baila en conjunto y se intercambian las posiciones entre los bailarines pero siempre manteniendo la distinción de varón-mujer entre ellos, incluso en la representación que realizan.

Lo que observamos en el espacio que estamos analizando de la peña es una apertura a nuevos modos de representar las coreografías en el folclore que no se circunscriben a cuestiones de géneros preestablecidas, aunque aclaramos que los bailarines saben que sus compañeros son heterosexuales. Cuando hablábamos sobre la recuperación en los modos de bailar a como ocurría lejos de las grandes ciudades antes de la expropiación comercial que sufrió mencionábamos la posibilidad que existía de realizarlo en forma más libre y en comunión con el ambiente de fiesta en el cual se encontraban. No apuntamos a decir que en épocas pasadas se rompían estas codificaciones porque no lo sabemos, pero sí que se podían expresar de otras maneras a las construidas arriba de un escenario. En relación a esto vemos que los jóvenes se acercan a ese modelo de goce del baile y que en lo relativo a la cuestión de género en la actualidad se valora que cada individuo "se sienta cómodo en el rol que interpreta: el bailarín elige qué y con quién bailar para lograr una valoración positiva por parte de la pareja" (Torres y Grizy 2014, 4). Sin embargo aclaramos que en la peña los bailarines son heterosexuales y no hay en ella personas de otras orientaciones sexuales. Es por ello que nos resulta interesante el aporte que hacen los Ana Torres y Mariano Grizy (2014), quienes pertenecen al Área Transdepartamental de Folclore del IUNA, sobre tener presentes estas resignificaciones de paradigma de género y de pareja que están desarrollando en las prácticas cotidianas del folclore y que en los espacios de enseñanza se viene presionando para que los tomen y modifiquen las pautas tradicionales de instruir.

La música folclórica en la peña: estilos regionales destacados

Hemos hablado que en las mesas de las peñas se agrupan los músicos para tocar la guitarra e interpretar canciones para que unos acompañen con el canto y otros aprovechen para bailar. Desde las conocidas zambas hasta las más memoriosas chacareras pasando por escondidos, algunos bailecitos, huainos, carnavalitos y gatos se disfrutan en todos esos especies de simbólicos fogones que se arman para cantar y bailar. Como mencionamos existen dos paradigmas claros sobre los cancioneros que han existido a los largo de la música folclórica de proyección (Gravano 1985; Díaz 2009). El primero de ellos es el paradigma clásico y el segundo el Nuevo Cancionero que se

desarrolló desde mediados de 1960. En relación a esto nuestro interés fue indagar cuáles eran los temas que se interpretan en las reuniones y ver si los podíamos encuadrar en algunos de los paradigmas del folclore. Si bien es difícil determinar esto ya que el grupo con el que dialogamos es solo una porción de los participantes de la peña, entendemos que este análisis puede servir para generar nuevas hipótesis de investigación.

Realmente es muy amplia la variedad de canciones que se interpretan en la peña, desde composiciones del paradigma clásico hasta canciones de nuevo cancionero, temas compuestos por autores de principios de siglo pasado como también de artistas contemporáneos. Esto motivó buscar en las letras de las canciones seleccionadas por el grupo social huellas que remitan a sus condiciones de producción (Verón 1993); es decir, indagar los paradigmas se podían rastrear a través de la lírica de las canciones. Del mismo modo exploramos en los diálogos que mantuvimos para ver cómo se elegían las canciones que se escuchaban en la peña ya que había un grupo de canciones que se reiteraba cada noche y que diferentes guitarristas elegían interpretar.

Primero vamos a indagar cuáles son los géneros que más se interpretan en la peña y ver por qué es así. Al comienzo de cada noche se interpretan chacareras, gatos o canciones con mucho ritmo, invitando a cantar y bailar. Las canciones más lentas como las zambas aparecen más tarde y se intercalan entre las más movidas. Las zambas más poéticas aparecen cuando la noche se vuelve más tranquila y no se las baila. Además, las chacareras, gatos y escondidos se prestan más para bailar y la zamba tiene una coreografía más difícil de realizar y son lo menos quienes la bailan. Es común observar que cuando se interpreta una zamba muchos se sientan y cuando resurge una chacarera vuelven a levantarse. Lo contradictorio es que muchos dicen que las letras de la zamba son las que más les gustan y su baile también, pero que no lo hacían porque no saber hacerlo bien o porque es difícil si no se cuenta con una pareja con quien te entiendas. A pesar de esto, para bailar prefieren los ritmos como la chacarera, el gato o el carnavalito lo cual nos lleva a decir que optan por temas que tienen más ritmo y de fácil coreografía la hora de interpretarla. Y del mismo modo vemos que quienes tocan prefieren hacer principalmente temas de este estilo para que otros los acompañen en el canto y el baile.

Esto nos lleva a pensar que el objetivo de tocar ciertas canciones y temas está supeditado a la relación con el grupo y el entorno. Leo, uno de nuestros entrevistados, nos decía que es importante para él cuando toca el bombo o la guitarra que otros lo acompañen con las palmas o también que lo escuchen en el momento que toca una zamba con mucha poesía, y que si la bailan es mejor porque siente un halago. Lo cual nos da la pauta de que las relaciones que se establecen dentro de la peña son fundamentales para generar el clima en la peña y que los que tocan y los que bailan lo hacen en base a estas relaciones que se construyen allí. Y volvemos a algo anterior: el

clima de fiesta. Un género que debería estar muy presente, si pensamos en esto que venimos describiendo, es el chamamé ya que es una danza alegre y animada, pero esta no suele tocarse en la peña. Esto nos parece contradictorio pero lo englobamos en el lugar que tiene el chamamé dentro de lo que se llama música folclórica. Este ocupa un status menor en relación a la Chacarera, zamba o gatos los tres de mayor importancia. Si pensamos en relación de un orden de grado, el género del litoral argentino aparece relegado. La antropóloga colombiana Sayuri Raigoza Rivera (2013) en su trabajo sobre el significado del chamamé en Buenos Aires afirma que este género fue excluido del folclore en el momento de la constitución del Estado Nacional ya que no representaba los paisajes sonoros del país. Es decir que desde sus comienzos el chamamé fue relegado como género folclórico nacional (Cragnolini 1999). Cuando indagamos en la peña sobre el tema pudimos notar dos cosas. La primera es que no muchos saben tocar o cantar temas chamameceros y quienes sí saben, apenas conocen uno o dos canciones. Lo segundo fue que nos sorprendió que algunos nos dijeran que bailar chamamé les resulta aburrido ya que es siempre igual desconociendo la cantidad de variedades de pasos que tiene. Incluso cuando nombramos a la chamarrita[8] algunos no sabían de su existencia. Esto nos demuestra como el chamamé resulta relegado aún en lugar como una peña en donde supuestamente se desarrollan diferentes actividades folclóricas. La exclusión de este género es tal que los residentes del litoral deben ir a lugares específicos donde se desarrolla esta actividad. Todo esto nos demuestra la exclusión que vive este estilo aún en lugares donde debería tener participación. Sería interesante investigar si el chamamé debería ser considerado dentro de lo que denomina folclore o por el contrario hay que inscribirlo por fuera de este ya que hay elementos que permiten observar la exclusión a la que se encuentra expuesta. En definitiva dentro del mundo del folclore existen diferenciaciones de status entre los géneros que obliga a los migrantes del litoral refugiarse en lugares determinados para poder disfrutar de su música. Lo extraño es que dentro de la peña hay residentes que son del litoral y sabiendo esto se adaptan en la peña a escuchar, tocar o bailar canciones de otros lugares del país. El litoraleño en la migración sufre este desplazamiento pero igualmente convive en otros lugares donde no se escucha chamamé aunque si les gustaría (Raigoza Rivera 2013). Esto nos muestra cómo las identidades son permeables y que las personas se adaptan al contexto migratorio resignificando la práctica musical, eliminando la idea de reproducción de las prácticas que traen desde su lugar de origen.

En relación a los géneros musicales que se desarrollan en la peña advertimos que hay un claro recorte geográfico debido al público que concurre. El libro "Didáctica de las Danzas Folclóricas Argentinas" publicado por Juan de los Santos Amores (1993) dice que las danzas se

[8] La chamarrita es una danza de pareja suelta e independiente sin coreografía determinada. Es una danza litoraleña y que suele considerarse hermana menor del chamamé.

pueden clasificar de acuerdo a su geografía. Ya desde su nacimiento la peña produce una supresión musical porque Los Cardones se presenta como una peña salteña y que justamente fue pensada para migrantes de esta provincia del país. Si bien concurren jóvenes de diferentes lugares, el salteño tiene un lugar significativo en relación a quienes llegan de otras latitudes. Este recorte geográfico permite que géneros como chacareras, gatos y zambas tengan un lugar primordial dentro de la elección musical para los concurrentes. La cercanía de la provincia con Jujuy y la presencia de nativos de este lugar hacen que estilos norteños como el carnavalito, cueva o bailecito tengan algún lugar dentro de la temática musical.

Si hay algo que caracteriza al folclore musical es la gran variedad de estilos que alberga y sin embargo en la peña lo vemos suprimido a unos pocos de acuerdo al lugar preponderante que tienen los salteños en primer lugar y los norteños en segundo lugar. Ya nombramos como el chamamé se encuentra relegado dentro de la peña aunque allí encontremos migrantes que llegan del litoral y gustan de este estilo. Similar es el caso de lo que ocurre con un estilo tradicional de la región pampeana y principalmente de la provincia de Buenos Aires como es la milonga surera. Muchos de los migrantes que hay en la peña son bonaerenses pero difícilmente encontramos en la peña que se interprete esta música característica de la pampa húmeda. Es interesante el caso porque cuando se nombra a payadores como Argentino Luna, José Larralde o Jorge Cafrune suele decirse que son grandes artistas o guitarreros pero es muy difícil escuchar tema de ellos en la peña. Llegan migrantes de ciudades como Chivilcoy, 25 de Mayo, Pergamino o de Bahía Blanca pero es muy extraño que se toquen en la peña una huella, vals o una cifra. Lo mismo ocurre con estilos cuyanos como la tonada o la cueca que muy rara vez se puede escuchar una composición de aquella región.

Por lo tanto, observamos que en la elección musical de lo que se interpreta en la peña está suprimida a una cuestión de nacimiento de la peña y también geográfica. Es decir, la peña surge para recibir principalmente a migrantes salteños por lo que estilos de este origen tienen un lugar destacado. Podemos decir que Salta es el faro que guía la música que se realiza en la peña y a medida que se aleja de allí los demás estilos van perdiendo protagonismo a tal punto de no interpretarse en la peña y aunque haya migrantes (no pocos) de otros lugares del país. Cuando dialogamos con Leo le comentamos este tema ya que al ser del sur del país conoce temas sureros. Nos dijo que sabe varias canciones de Argentino Luna y que suele tocar en su casa mientras está solo, pero que solamente ha llegado a tocar en la peña algunos de los conocidos ya que al resto de los temas es difícil que lo acompañen porque no conocen su letra. Lo que inferimos es que también es importante que los temas musicales sean conocidos por todos para que puedan cantar o bailarse en la peña. Al ser la mayoría de los concurrentes salteños es difícil que aparezcan temas de otras regiones del país si no son los conocidos popularmente. Quien escribe sufrió un proceso similar con

respecto al repertorio artístico. Llegado de la provincia de Buenos Aires me encontré con una variedad de temas que nunca había escuchado pero que en la peña era muy interpretado. Con el tiempo y luego de participar varias noches escuchando esos temas los fui cantando también a la vez que relegué temas que conocía antes de llegar a la peña. Sin dudas esto debe pasar con cada uno de los migrantes que llegan de otras regiones e ingresan a este ámbito norteño. Quien desee participar de esta peña salteña debe ajustarse a los gustos musicales que allí se imponen ya que es un rasgo de la misma. A muchos de los migrantes de otras regiones del país le gusta interpretar temas que conocen de antes de llegar allí pero que deben relegarlo para poder participar del espacio que se genera en la peña. No sabemos si algunos estilos son más importante que otros, pero lo que sí sabemos es que en la peña hay algunos que se imponen sobre otros aunque haya migrantes a los que le gustaría interpretar otros temas. Creo que un claro ejemplo de esto está dado por el chamamé donde los litoraleños deben acercarse a lugares determinados para disfrutar de esta danza que está relegada dentro del ámbito del folclore (Raigoza Rivera 2013). Sin embargo esto no nos da una pauta sobre el paradigma al cual pertenecen los temas que se seleccionan al momento de tocar.

Natalia Díaz y Claudio Díaz (2011) en su trabajo sobre el baile en las peñas folclóricas de Córdoba, sostienen que la música se encuentra alineada con las propuestas del nuevo cancionero. Con respecto a esta afirmación estamos de acuerdo en relación a la integración que hizo el folclore con la música latinoamericana y también con la fusión que proviene de otros ritmos como el rock. En la peña nos encontramos que los guitarristas tienen una manera de tocar no tan clásica, que han experimentado en otros géneros musicales y que le permiten dar otra impronta a los temas folclóricos. Del mismo modo, hay temas que refieren a América Latina y también se tocan canciones de Bolivia. Pero en este caso no se ciñe a esa temática. En la peña se escuchan muchos temas del *paradigma clásico* y hay canciones que recuerdan los paisajes del interior, la idealización del pago, las costumbres y ciertos toques que podríamos encuadrarlos en lo que son valores para la construcción de la identidad nacional. En nuestra recorrida por la peña podemos observar que estas siguen vigente en la peña. En este sentido, se tocan canciones como Añoranza[9], La Cerrillana[10], Agitando Pañuelos[11] o Pampa de los Guanacos[12], que fueron compuestas en el periodo aludido. Del *nuevo cancionero* también aparecen temas que remiten a las características mencionadas perteneciente al *paradigma clásico*, tales como Luna Tucumana de Atahualpa Yupanqui, Zamba del Cantor Enamorado de Hernán Figueroa Reyes, Huella de Ida y Vuelta[13] o Chacarera del Chilalo[14].

[9] Compuesta por Julio Argentino Jerez
[10] Compuesta por Marcos Tames y Abel Saravia
[11] Compuesta por Alfredo Avalos
[12] Compuesta por Agustin Carabajal
[13] Compuesta por Roberto Yacomuzzi

Existe una clara diferencia entre los públicos que van a la peña Los Cardones y las que existen en el circuito peñero que describen Natalia Díaz y Claudio Díaz (2011). Primero que el público cordobés es en su mayoría estudiante universitario y, segundo, que están en contacto en cada noche de peña con artistas componen desde el paradigma del *nuevo cancionero* con fusiones en el rock, canciones latinoamericanas y que reivindican movimientos sociales de izquierda (ejemplo MOCASE) como pueden ser Raly Barrionuevo o el Duo Coplanacu. Un elemento también importante para diferenciar a los públicos es que en las peñas de córdoba los migrantes son minorías a diferencia de lo que ocurre en Buenos Aires y por ello puede ser que no se elijan para interpretar temas del periodo del paradigma clásico ya que la idea del pago o las costumbres dejada atrás no está tan presente.

En definitiva, las huellas que encontramos en las letras de las canciones la peña remiten a ambos paradigmas con las modificaciones necesarias que ha tenido el folclore de otros géneros como el rock. Sin embargo, vemos un predominio en las letras de temáticas referidas al pago que quedó atrás, haciendo referencia a la migración vivida por ellos al igual que lo hacían los provincianos que llegaron en la década de 1930. Gustavo, uno de los entrevistados, mencionaba que cuando llegó a la peña había muchos sonidos que lo hacían acordar a Jujuy: "el lugar son reuniones donde están las raíces provincianas, sacando toda la cultura de allá. Vi mucha gente de la provincia, mucha gente conocida que no veía antes de allá, sonidos, todo me hace acordar allá, cuando se habla de los cerros, los valles o los animalitos de allá y mucho de eso se da en las canciones". Del mismo modo Leo nos dice que algo que lo sorprendió de la peña es el nivel de cantores que hay: "en San Julian se escuchaban los temas conocidos, pero acá me encontré con cantores de la puta madre, con unos temas que te dibujan el norte del país che, canciones que no había escuchado nunca".

¿Entonces podemos decir qué hay una mixtura entre ambos paradigmas musicales del folclore? Por un lado vemos que hay cierta relación en la elección por parte de los cantantes de elegir canciones de ambos con los arreglos de otros géneros como el rock. Pero otros detalles nos llevan a pensar en un desplazamiento hacia una elección correspondiente a temas que les permitan disfrutar de la peña mientras se relacionan con el grupo. No es casual que las chacareras o gatos que se elijan tengan mucha fuerza musical que permita bailar y cantar efusivamente. Nos referimos que por momento entonan con tanta energía que se confunde con un tema de rock sino fuera por los rasguido de la chacarera. Tanto la manera de bailar como de los temas que se eligen apuntan a conformar el clima de fiesta que tanto venimos mencionando. Para ellos hay estilos que tienen un lugar destacado y otros son excluidos siendo los géneros predominantes en el norte de nuestro país los que se eligen para acompañar durante las noches de peña. Las letras no son al azar, sino que se

[14] Los Manseros Santiagueños

eligen muchas que tienen sentido para ellos, pero no hay dudas que van a preponderar las que permiten generar ese ambiente para disfrutar. No hablamos de la formación de un tercer paradigma porque solo estamos evaluando un espacio en particular y no al mundo de todas las peñas, pero sí que notamos un desplazamiento hacia formas que buscan generar un encuentro diferente con la música y el baile. Un acercamiento a maneras más libres de vivir el folclore, donde la expresión del que canta y el que baila se inscriben en el cuerpo rescatando la fiesta en relación con el entorno. Entendemos que muchos de los artistas que han surgido en las últimas décadas van en un camino similar a esto que argumentamos. Una recuperación en las letras de las costumbres del interior, de las injusticias, de los paisajes, un reconocimiento a la música latinoamericana y una propuesta innovadora desde lo musical donde esta idea de fiesta y comunidad está presente. Inferimos que estamos asistimos a un momento en donde muchos jóvenes buscan en el folclore una alternativa a los modos tradicionales de diversión de cada fin de semana. Creemos que esto se da debido a los cambios que se desarrollaron en las maneras de bailar e interpretar las canciones folclóricas en la actualidad está más cerca del modo de sentir por parte de los jóvenes de hoy. Esta es una hipótesis muy arriesgada pero logramos observar que en las peñas a las que concurren muchos inmigrantes jóvenes una diferenciación con los modos del folclore tradicional de décadas anteriores. Los modos de bailar que vemos en diferentes lugares (festivales, peñas o encuentros) y la interpretación de los temas que hacen muchos artistas que surgido en los últimas décadas están acordes a los modos de sentir de los jóvenes en la actualidad produciendo un proceso de apropiación por parte de estos.

En conclusión en este capítulo hemos podido encontrar que en el folclore han surgido nuevas propuestas tanto en lo musical como en relación al baile. Estas apuntan a lo que hemos denominado un retorno a modos de ser que tuvo el folclore previo a toda estructuración de este género musical a lo largo del siglo pasado. El retorno no implica un regreso del folclore a lo que fue en sus comienzos. Apuntamos a la relación más abierta que logran las personas con respecto al baile y la música que entendemos que existía con anterioridad. Un regreso con los cambios que ha vivido desde lo estilístico como desde lo artístico. Una música que bajo de los escenarios para ser apropiada por el público y que este expresa corporalmente todo lo que las melodías le trasmiten sin ningún tipo de codificación. Es ahí donde brotan todos los sentimientos que las canciones tienen preparadas para que el hombre exprese. Y en esta comunión los bailarines o cantores van a explayar el sentir de la tierra que aflora en cada interpretación. Porque como decía Atahualpa Yupanqui (Varela 1983), el hombre es tierra que anda, ya que junto a él camina la voz íntima de la tierra que siempre lo acompaña y que no es fácil escuchar si se anda con apuros. Es en el silencio que las personas aprenden a escuchar esta voz y que va a florecer en la guitarra, en el canto y en el baile.

Conclusiones

En el recorrido que hemos hecho nos propusimos trabajar sobre dos cuestiones que suscitaban nuestro interés. En primer lugar los modos en cómo los migrantes del interior del país lograban establecer su ámbito de socialización y pertenencia dentro de una peña folclórica en la ciudad de Buenos Aires. A partir de esto y en segundo lugar, indagar en las transformaciones que observamos en los modos de participación del público en el momento de realizar diferentes prácticas culturales. Este último punto sin dudas puede extenderse más allá de nuestro lugar de trabajo y proyectarlo al folclore contemporáneo en general.

En la peña se constituye un *nosotros* que se posiciona frente a otros (Melucci 1994). Así los migrantes se muestran hacia afuera como un grupo homogéneo que les permite elaborar una representación del interior como un territorio cohesionado y de valores comunitarios opuestos a los establece la metrópolis porteña. A través de este *nosotros* se contribuye un imaginario colectivo sin conflictos aparentes.

Un elemento que permite la elaboración de un *nosotros*, se refleja en la distinción que se realiza dentro de la peña; entre las diferencias que se marcan en relación a la vida de la ciudad respecto a la del interior luego de un proceso de desterritorialización por parte de los migrantes. La antropóloga Rita Segato (2002) afirma que es posible comprobar la aparición de elementos culturales que se expanden más allá de su lugar de origen. Esto aparece en los relatos de los migrantes resignificando vivencias anteriores en una apropiación del espacio que constituye, en términos de Renato Ortiz (1996), una nueva territorialidad desarraigada. A pesar de la distancia física, los actores que participan en la peña están en una permanente recuperación y resignificación del territorio como espacio cultural. De esta forma advertimos que el territorio se despoja del espacio físico, por lo que su importancia estaría dada por el encuentro, convivencia y relaciones sociales entre similares. En este sentido lo que logramos observar en relatos y prácticas es como los migrantes de las peñas marcan una distinción con respecto a los modos de vida urbanos. En la construcción del espacio físico representan la idea de un interior muchos más cercano a los modos de vivir en su lugar de origen pero ahora a muchos kilómetros de distancia. En esta resignificación del espacio y de los modos de vivir que elaboran, construyen un *nosotros* que se distancia de las maneras de convivir que hay en la Capital Federal.

El proceso de reterritorialidad que venimos señalando nos permite decir que las identidades locales no desaparecen dentro del contexto de mundialización de la cultura. El sociólogo Ortiz (1996) plantea dejar de hablar en términos locales, nacionales y globales como términos

diferenciados y pensar más en términos transversales. En la nueva territorialización la identidad se reconstruyen por medio de la puesta en común de los individuos en el espacio. A su vez, la misma se gesta por medio de acciones concretas de los individuos sobre el espacio reelaborado, en particular, en la utilización del folclore. El uso de vestimentas locales, prácticas propias de la región del norte o costumbres como los festejos del carnaval funcionan como símbolos culturales que se mantienen vivos en el nuevo espacio habitado. Los símbolos culturales que dieron forma a las identidades de las comunidades del norte del país se resignifican en el nuevo contexto asegurando una continuidad de las identidades locales. Asimismo, los símbolos utilizados por los migrantes también permiten establecer una demarcación con la sociedad receptora. Este *nosotros* es un proceso en permanente construcción que debe ser reafirmado continuamente por los actores sociales. Se deben crear las medidas correspondientes para que la identificación del grupo con estos símbolos sea reafirmada constantemente.

Otro elemento articulador del *nosotros* es la música, ofreciendo una experiencia inmediata de identidad colectiva (Frith 2003) y logrando destacar ideas con los cuales se identifican. Esta articulación de sujetos, imaginarios y producción musical se da dentro de un proceso gestado en la revitalización de las peñas en la ciudad de Buenos Aires en los últimos 15 años. Es en estos espacios de encuentro donde los provincianos logran construir un lugar de encuentro y pertenencia que se enfrenta a la incertidumbre que le brinda el nuevo contexto social. Aquí los migrantes son valorizados al igual que sus costumbres y prácticas culturales frente a la desvalorización que se produce por parte de la sociedad receptora. Al igual que lo hicieron sus antepasados, los migrantes internos constituyen lugares de pertenencia donde revitalizar sus prácticas culturales y costumbres. Es en estos espacios que comenzaron a revivir con mucha fuerza en las últimas décadas que los agentes sociales logran conformar un lugar de alternancia cultural frente a la hegemonía cultural de la sociedad porteña.

La representación que hemos mencionado que se produce hacia el exterior del grupo tiene ciertos matices hacia su interior. Allí podemos observar diferencias y distinciones en la relación de sus participantes. Advertimos que al interior del grupo surgen diferencias regionales que se hacen visibles tanto en las prácticas y las vestimentas, pero principalmente en las relaciones de poder que se establecen de acuerdo al capital cultural que posee cada participante dentro de un espacio elaborado como salteño y luego como del noroeste. Si bien se conforman grupos de pertenencias duraderos, los participantes que son del noroeste suelen tener mejor relación entre sí que otros participantes que llegan desde otros puntos del país. Los motivos de esto que observamos, es que comparten imaginarios propios de la región y que lo demuestran en prácticas concretas como

pueden ser festejos de carnaval o la pachamama. En estas actividades los pertenecientes de lugares del norte argentino tienen mayores conocimientos en la realización de las mismas lo cual ayuda a generar una distinción al interior del grupo. Los psicólogos sociales John French y BertramRaven (en Jiménez 2006) afirmaban que existe un poder que es reconocido por el grado de conocimientos y habilidades que una persona puede tener con respecto a otras. Sin dudas que este conocimiento es una capital cultural de aquello que lo detentan y que va a permitir generar distinciones dentro del campo (Boudieu 1998). Del mismo modo notamos distinciones en relación a los modos de bailar y tocar diferentesinstrumentos musicales. Estos son elementos que marcan diferencias entre aquellos que tienen las habilidades y quiénes no. Del mismo modo la vestimenta es otro rasgo que permite generar diferenciaciones interna dentro del grupo de pertenencia. Los elementos culturales de cada individuo son símbolos que van a marcar las diferenciaciones dentro de los grupos de pertenencia y que en muchos casos van a configurar status o jerarquía dentro del mismo.

Con respecto a la segunda cuestión, podemos identificar en el espacio que se construye en la peña cambios significativos en los modos de participación del público. Al respecto podemos advertir cómo se recuperan ciertos rasgos propios de la cultura popular. Las manifestaciones que encontramos en el espacio estudiado nos permiten señalar una recuperación en las maneras de participar por parte del público previa a toda codificación e institucionalización por parte del Estado. La música folclórica sufrió cambios durante su oficialización gubernamental y construcción comercial como elemento que ayudó a construir la identidad nacional durante las primeras décadas del siglo XX. Esto comenzó a manifestarse con la aparición de los primeros ballets profesionales en la década de 1920 creados por Chazarreta.

Las formas en que se manifiestan los migrantes en la peña presentan una diferencia importante con los esquemas oficiales institucionalizados y con las estructuras propias de un local comercial. En relación a esto las normas establecen que los espectáculos se realicen sobre un escenario por parte de unos pocos profesionales que en las maneras de actuar borran todo rasgo de vulgaridad. En el proceso de profesionalización del folclore, al baile se le borró toda huella popular y las características regionales para convertirlo en un espectáculo que podía consumirse de igual manera en cualquier teatro del país.

Sin embargo podemos afirmar que en la peña, y porqué no también en muchas áreas del folclore, una ruptura con respecto a las normas oficiales. En este sentido observamos dos cosas: primero que la peña se convierte en un lugar para salir y no para presenciar un espectáculo para ser consumido y, segundo, que el folclore baja de los escenarios para ser apropiados por los participantes. En este proceso advertimos que se reviven relaciones más horizontales de

participación. En el sistema oficial es necesario tener determinados conocimientos para participar en un escenario. Sin embargo en los modos de participación que retoman las maneras de hacerlo previa a toda estructuración oficial, no es indispensable tener un conocimiento sino que cualquier puede participar y que puede aprender a bailar sin tener que pasar por una institución de enseñanza. En esta ruptura que observamos vemos que los participantes se apropian del lugar y elaboran una fiesta en la cual todos participan sin distinción de saberes y conocimientos. Ya no es la escucha silenciosa y la observación atenta de los consumidores, sino que encontramos que se reviven las actividades en donde todo está participando y en donde el canto se confunde con la risa de quienes bailan o se divierten en otro lugar.

En relación a cómo se construye el cuerpo en la fiesta que se genera en la peña también encontramos un desplazamiento con respecto a las normas oficiales establecidas por escuelas de danzas. El cuerpo durante el proceso de institucionalización fue elaborado bajo determinadas reglas y normas. Del mismo se borró cualquier rasgo de erotismo, vulgaridad y chabacanería que no se ajustara a las normas del arte. Junto con esto se estructuraron paulatinamente las maneras de bailar y asistimos a lo que Natalia Díaz y Claudio Díaz (2011) afirmaron como un acto de expropiacióndentro del folclore. En el mundo que se genera en la peña el cuerpo cobra nuevamente revitalidad y esta enlazado al mundo de fiesta que se produce cada noche. Este deja atrás toda codificación corporal e institucionalizada para alcanzar formas de baile olvidadas. Los esquemas de cómo deben bailarse determinadas danzas siguen vigentes pero se realizan desde otros aspectos estéticos. Estos afloran en los bailarines que representan las danzas desde su propia visión y no desde maneras codificadas de hacerlo.

Antes de finalizar, es importante que abordemos el tema de los movimientos migratorios que hemos mencionado a lo largo de la presente tesina. La base de nuestro trabajo etnográfico está compuesta por estudiantes que llegaron desde el interior de nuestro país y en muchas ocasiones lo hemos puesto en relación al movimiento social que se produjo en las primeras décadas del siglo pasado. Sin embargo tenemos que afirmar que ambos procesos son diferentes y existen discontinuidades entre uno y otro. Principalmente podemos advertir que el desarraigo que se produjo en los años de 1930 estuvo marcado por una necesidad económica y social. Estos migrantes llegaron a la capital en busca de trabajo producto de los cambios en la estructura económica de nuestro país al salir del sistema agroexportador. Estos se vieron obligados a partir de su terruño mientras que los jóvenes que encontramos en la peña se movilizaron por otras razones. A diferencia de sus antepasados arriban a la Capital con el objetivo de comenzar una carrera universitaria, es decir para progresar de manera profesional. Esto nos marca que ambos grupos estaban conformados

económicamente de manera diferente. Mientras a unos los movía la necesidad de conseguir un trabajo, a los actuales migrantes los moviliza el fin de alcanzar un determinado status social.

Del mismo modo podemos observar que los jóvenes que llegan a estudiar arriban para vivir en departamentos o casas de estudiantes preparados para que no sufran carencias y puedan dedicarse a formarse profesionalmente. Los primeros migrantes debieron asentar en zonas carenciadas de los alrededores de la ciudad de Buenos Aires donde las condiciones de vida estaban lejos de ser las adecuadas ya que no disponían de cloacas, luz y los medios de higiene necesarios por lo cual debieron padecer diversas enfermedades. Estos con el tiempo conformarían los cordones urbanos que rodean a Buenos Aires compuesto principalmente por obreros.

En este sentido tenemos que afirmar que los migrantes de los años ’20 tuvieron que hacer frente a un proceso de estigmatización y discriminación por parte de la clase hegemónica de la ciudad de Buenos Aires (James 1990). Hasta que no se produjo la ocupación de la plaza de mayo por parte de los trabajadores el 17 de octubre de 1945, los migrantes no lograron hacer visibles sus demandas y sufrieron la exclusión por parte de la sociedad que los llamaba con el mote de *cabecitas negras* o su arribo era caracterizado como *el aluvión zoológico*. En la actualidad los migrantes hacen referencias a ciertas estigmatizaciones que viven en el arribo a la ciudad pero está lejos de asemejarse a lo que ocurrió en el siglo pasado. La sociedad receptora está más permeable al arribo de migrantes internos y podemos establecer que los procesos de estigmatización se trasladaron a los movimientos de inmigrantes de países vecinos. Lo migrantes internos del siglo pasado fueron quienes debieron afrontar las luchas contra las diferenciaciones sociales que afloraban en la sociedad y que hoy permite que la llegada de los nuevos estudiantes sea mucho más sencilla.

También debemos afirmar que encontramos ciertas continuidades en los procesos migratorios que hemos descripto y está referido al ámbito de lo cultural. Encontramos que en ambos movimientos una circulación cultural que se representa en la concreción de actividades y prácticas que remiten a sus lugares de origen. Los migrante en diferentes momentos buscaron crear redes de socialización para compartir aquellas costumbres y valores que les permitieran hacer más sencilla la adaptación al nuevo ambiente. La concreción de reuniones en peñas, salones o casas de familia está marcadapor resignificación de hábitos que realizaban en su lugar de origen. En este sentido la música, el baile y las comidas típicas son elementos culturales que le permiten agruparse y conformar el *nosotros* que mencionamos al inicio de este apartado. Es en al ámbito de la cultura que los agentes logran mantener vivas sus identidades locales dentro de este proceso de territorialización (Ortiz 1996). Debemos tomar al territorio como la expresión objetivada de una determinada configuración social, en donde los actores constituyen elementos necesarios para la

identificación grupal. Estos elementos se dan en torno a los símbolos culturales que se hicieron presente a lo largo de ambos proceso de migración. En ellos los agentes sociales anclan algunas de sus múltiples identidades imaginarias y que le van a permitir configurarse como grupo ante la sociedad receptora. Es por ello que a lo largo de los movimientos migratorios tanto internos como externos los rasgos culturales siempre estuvieron presentes ya que son la base por la cual los sujetos logran establecer lazos de identidad y sociabilidad. En relación a los agentes internos vemos como los símbolos y prácticas culturales de su lugar de origen conformaron elementos centrales para la constitución de redes de sociabilidad y pertenencia en un nuevo contexto sociocultural.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

LIBROS Y CAPITULOS DE LIBROS

Andrada, Ana. 2003. Comunicación y folclore en Revista de investigaciones folclórica, vol 18 págs. 80-85. Buenos Aires, Argentina.

Aretz, Isabel. 1997. Los gracejos musicales de Tucumán. En Música e investigación de la Revista del instituto nacional de Musicología Carlos Vega. Buenos Aires.

Armendariz, Naiara, Liska , Mercedes y Venegas Soledad. 2000. ¿Hacia una redefinición de la identidad Nacional? Algunas reflexiones sobre los festejos oficiales del Bicentenario en la Argentina. Actas del X congreso de la rama Latinoamericana de la IASPM "Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica" en Córdoba, 22 de abril de 2012.

Algranti, Joaquín y Valeria Re. 2005. Retorno a la comunidad: nuevas subjetividades sostenidas en las redes de formas comunitarias emergentes en *Contratiempos. Espacios, tiempos y proyectos en Buenos Aires de hoy, coord. Susana Murillo.* Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.

Bajtin, Mijail. 1987. Introducción. En Planteamiento del problema en la cultura popular de la edad media y el renacimiento. Alianza: Madrid.

Benencia, Roberto. 1997. Migrantes recientes a la Argentina. Efectos sociales del multiculturalismo *e*n *Otero, H; Velázquez, G Poblaciones Argentinas***,** *Tandil, IEHS-CIG: 159-186*. Argentina: Propiep.

Berger, John. 2009. Rembrandt y el cuerpo. En El Tamaño de una bolsa. Taurus Pensamiento: Buenos Aires.

Berrutti, Pedro. 2010. Manual de danzas nativas. Buenos Aires: Editorial Escolar.

Bourdieu, Pierre. 1998. La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Buenos Aires: Editorial Taurus.

Bruno, Sebastián y Maguid, Alicia .2009. Mercado de trabajo y movilidad ocupacional: el caso de los bolivianos y paraguayos en el Área Metropolitana de Buenos Aires. Ponencia presentada en las *X Jornadas Argentinas de Estudios de Población*, Noviembre 2009. Catamarca: Argentina.

Catani, Maurizio. 2005. Relaciones entre el entrevistado y el entrevistador, Actas del primer encuentro Nacional de Historia Oral: Temas de Historia Oral. Buenos aires 28 al 30 de octubre de 1993. Buenos aires: Instituto Histórico de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Secretaria de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

Crognolini, Alejandra. 1999. Representaciones sobre el Chamamé entre migrantes correntinos residentes en Buenos Aires: Imaginario, música e identidad. En *Revista de música latinoamericana. Volumen 20, nº 2: 234-246*. EEUU: Universidad de Texas.

Cragnolini, Alejandra. 2001. Construyendo un "Nosotros" a través del relato en torno a la música. En *Cuadernos de Nación, Músicas en transición*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura.

Cragnolini, Alejandra. 2003. Marcadores identitarios inscriptos en el cuerpo y en la música. Articulaciones de lo sonoro y subjetividad en migrantes correntino residentes en Buenos Aires. En *Revista de Investigaciones Folclóricas, Vol 18: 179-187*. Buenos Aires: Naya.

Cecconi, Sofia. 2009. Territorios del tango en Buenos Aires: aportes para una historia de sus formas de inscripción. Revista Iberoamericana Nº 33, pág. 49-68. 16 de marzo de 2009.

De los Santos Amores, Juan. 1993. Didáctica de las Danzas Folclóricas Argentinas. Buenos Aires: Editorial IDAF.

Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el Ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Buenos Aires: Ediciones Recovecos.

Díaz, Claudio y Díaz, Natalia. 2011. Devolverle el cuerpo a la gente. Danzas folklóricas y disputas por los sentidos de corporalidad, en IX Reunión de Antropología del Mercosur del 10 al 13 de julio de 2011, Curitiba, Brasil.

Hirose, María Belén. 2010. El movimiento institucionalizado: danzas folclóricas argentinas, la proliferación de su enseñanza. Revista del Museo de Antropología n°3: Universidad Nacional de Córdoba.

Frich, Simon. 2003. Música e Identidad en *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorrotu Editores.

Foucault, Michael. 2009. Los cuerpos dóciles. En Vigilar y castigar. Siglo XXI Editores: México.

García Canclini, Néstor. 2004. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.

García Delgado, Daniel. 1994. Del Estado de bienestar al Estado postsocial. En *Estado y Sociedad*. Buenos Aires: Tesis Norma.

Gravano, Pablo. 1985. *El silencio y la porfia*. Buenos Aires: Corregidor.

Giorgis, Marta. 2000. Urkupiña, La Virgen Migrante. Fiesta, trabajo y reciprocidad en el boliviano Gran Córdoba en *Cuadernos Nº 13, FHYCS-UNJu*. Argentina: Jujuy.

Gilman, Claudia. 2003. Los sesenta/setenta considerados como época. En Entre la pluma y el fusil. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gotero Laura. 2008. Discursos periodísticos, migraciones, limítrofes e integración regional. Análisis cultural-comunicacional de la construcción simbólica del inmigrante del Mercosur en la prensa argentina, nacional y provincial 2002-.2005. Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias Sociales. Tutora: Susana Novick.

Grimson, Alejandro. 2000. *Interculturalidad y comunicación*. Buenos Aires: Editorial Norma.

Grimson, Alejandro. 1999. *Relatos de la diferencia y la Igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.

Guber, Rosana. 2005. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Colombia: Grupo Editorial Norma.

Gutierrez Reto, Matías. 2005. El nuevo folclore argentino de los '50, sus flujos y comentarios críticos. Hipótesis sobre su circulación social. Ponencia presentada en el V Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica: Discursos Críticos, abril 2005 en Buenos Aires: Argentina.

Hall, Stuart. 2003. Introducción: ¿Quién necesita identidad? en *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires – Madrid: Amorrortu editores.

Halpern, Gerardo. 2007. Medios de comunicación y discriminación. Apuntes sobre la década del '90 y algo más: Boletín de la BCN Nº 123, Revista de la Biblioteca del Congreso de la Nación. Buenos Aires, Argentina.

Halpern, Gerardo. 2009. *Etnicidad, inmigración y política: representación y cultura política de exiliados paraguayos en Argentina*. Buenos Aires: Prometo.

Halpern, Gerardo. 2010. Desigualdades y diferencias. Inmigrantes regionales en la Argentina. En *América Latina interrogada: mecanismos de la desigualdad y exclusión social, coord.* Mota Díaz et al. México: Miguel Ángel Porrúa.

Hirose, Maria Belén. 2010. El movimiento institucionalizado: danzas folclóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza. Revista del museo de Antropología Nº3 pág. 187-194. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades.

James, Daniel. 1990. El peronismo y la clase trabajadora, 1943-55. En *Resistencia e integración*. *El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-197*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Jimenez Florencio. 2006. Psicologías de las relaciones de autoridad y de poder. Cataluña: Universidad abierta de Cataluña.

Krotz, Esteban. 1991. Viaje, Trabajo de campo y conocimiento antropológico. Alteridades, revista de ciencias sociales y humanidades: 50-57, año 1991. México: Universidad Autónoma de México.

Ernestor Laclau y Chantal Mouffe. 1987. Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia. Madrid: Siglo XX.

Le Breton, David: En las fuentes de una representación moderna del cuerpo: el hombre atomizado en *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Liska, Mercedes. 2013. La revitalización del baile social den tango en Buenos Aires: neoliberalismo y cultura popular durante la década de 1990 en Ethnomusicology rewiew.

Merlau-Ponty, Maurice. 1993. Fenomenología de la percepción. Buenos Aires: Planeta.

Melucci, Alberto. 1994. Asumir un compromiso: identidad y movilización en los movimientos sociales en Revista Zona Abierta, N° 69 págs. 153-180. España: Madrid.

Minzi, Viviana. 2003. Mercado para la infancia o una infancia para el mercado. Transformaciones mundiales e impacto local en *Estudios sobre comunicación, educación y cultura. Una mirada sobre las transformaciones recientes en Argentina,* Sandra Carli comp. Buenos Aires: La Crujía.

Molinari, Viviana. 2003. Una mirada sobre el rock nacional de fin de siglo… cuerpos, música y discursos en *Pensar las clases medias: consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa,* editado por Ana Wortman, 205-215. Buenos Aires: La Crujía.

Mora, Ana Sabrina. 2010. El cuerpo desde la danza desde la Antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación de danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal. Tesis de licenciatura de Facultas de Ciencias Naturales, Universidad de La Plata.

Morel, Hernán. 2009. El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires en *Cuadernos de Antropología Social Nº30, págs. 155-172.* ICA, FFyL, UBA.

Murillo, Susana. 2005. Contratiempos. Espacios, subjetividades y proyectos en Buenos Aires. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Murillo 2002. Sujetos a la incertidumbre. Transformaciones sociales de subjetividad en la Buenos Aires actual. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Neiburg, Federico. 2003. El 17 de octubre en la argentina. Espacio y producción social del carismo. En *Representaciones sociales y procesos políticos. Estudios desde la antropología social, coords* Rosato, Ana y Balbi, Fernando. Buenos Aires: Antropofagia.

Ortiz, Renato. 1996. Otro territorio: ensayos sobre mundos contemporáneos. Buenoos Aires: Universidad de Quilmes.

Pigna, Felipe. 2006. Los mitos de la historia Argentina 3. Buenos Aires: Editorial planeta.

Pujol, Sergio. 1999. Historia del Baile. De la milonga a la disco. Buenos Aires: Emecé.

Raigoza Rivera, Sayuri. 2013. El Chamamé: construyendo un significado en Buenos Aires y el conurbano bonaerense. Instituto de Altos Estudios Sociales/ Instituto de Estudios Económicos y Sociales. Universidad Nacional de San Martín.

Rockwell, Elsie. 2005. La apropiación, un proceso que ocurre entre muchos que ocurren en ámbitos escolares en *Memoria, conocimiento y utopía*. Anuario de la Sociedad Mexicana de Historia de la Educación. Barcelona-México: Ediciones Pomares S.A.

Rockwell, Elsie. 2009. Reflexiones sobre el trabajo etnográfico en *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*. Buenos Aires: Paidos.

Romano, Eduardo. 1973. Apuntes sobre cultura popular y peronismo. En *La cultura popular del peronismo*. Buenos Aires: Editorial Cimarrón.

Segato, Rita Laura. 2002. Identidades políticas y alteridades históricas en *Revista Nueva sociedad*, N 178, págs. 104-125. Buenos Aires.

Simonett, Helena 2000. Desde Sinaola para el mundo: transnacionalización y reespacialización de una música regional en *Revista Músicas en transición*. Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia.

Taylor, Charles. 1993. El multiculturalismo y la política de reconocimiento. México: FCE.

Thierry Lulle, Pilar Vargas y Lucero Zamudio. 1998. Mi historia de vida con las historias de vida en *Los usos de la historia de vida en las Ciencias Sociales*. Francia: Anthropos.

Torres Ana Soledad y Grizy Mariano Andrés. 2013. Tango y Folclore queer. Trabajo de extensión universitaria para la educación y la integración del Área Transdepartamental de Folclore del Instituto Universitario Nacional de Arte, Buenos Aires.

Varela, Amancio. 1980. Historia del folclore y de la proyección folclórica. Buenos Aires: Microfon Argentina SA.

Vazeilles, José Gabriel. 2000. La estructura Agroexportadora y la industrialización sustitutiva de importaciones. En *Historia Argentina. Etapas económicas y políticas 1850-1983*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Vega, Carlos. 1981. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. Buenoa Aires: Instituto de Musicología Carlos Vega.

Vega, Carlos. 1956. El origen de las Danzas Folklóricas. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.

Verón, Eliseo. 1993. La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad. Barcelona: Editorial Gadisea.

Vila, Pablo. 1987. Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina. In: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, nº 48, 1987. Musiques populaires et identites en Amerique Latine.

Vila, Pablo. 2000. Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales en *Músicas en transición*. Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia.

Wortman, Ana. 2003. Pensar las Clases Medias. Consumos culturales y estilo de vida urbanos en la Argentina de los noventa. Buenos Aires: La Crujía.

REVISTAS O ARTICULOS PERIODISTICOS

Braude, Diego . 2014. Peña los cumpas. La capital de Jujuy en Buenos Aires. *Revista Recursos Culturales*, septiembre 2014.

Donadío, Pablo. 2011. El bailarín de (todos) los montes. Diarios Los Andes de 16 de julio, sección Cultura.

BIBLIOGRAFIA AUDIOVISUAL

CDA. Ver Documentales, Juan Saavedra El bailarín de los montes. Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios. http://cda.gob.ar/serie/2499/juan-saavedra-el-bailarin-de-los-montes

BIBLIOGRAFIA ELECTRONICA

Ocaranza Zavalía, Nono. Reglas de Oro para bailar nuestro folclore. En http://www.folkloredelnorte.com.ar/reglas.htm

Revista El Federal. 2012. Hoy los jóvenes tienen una visión amplia de la música. En http://elfederal.com.ar/nota/revista/25112/hoy-los-jovenes-tienen-una-vision-amplia-de-la-musica

SInCA. Encuesta nacional de consumos culturales. Ministerios de Cultura de la Nación.file:///C:/Users/Juan/AppData/Local/Temp/EECC.pdf

Velázquez, **Guillermo Ángel y Gómez** Lende, **Sebastián. 2005.** Dinámica migratoria: coyuntura y estructura en la Argentina de fines del XX. En *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM [Online], 9 | 2004, Online since 14 September 2005, connection on 11 June 2014*, URL : http://alhim.revues.org/432 (Fecha de consulta: 01/07/2014).

RECURSOS ELECTRONICOS

Instituto Nacional de Estadística y Censo (INDEC): www.indec.gob.ar

Gobierno de la ciudad de Buenos Aires: www.buenosaires.gob.ar