

«El triunfo del canto es un triunfo de paz»: la política en el festival de Cosquín de 1975

“El triunfo del canto es un triunfo de paz”: politics in Cosquín song festival. 1975

Lucía Patiño Mayer

*Universidad Nacional de Lanús y en la Universidad Nacional de San Martín
lpatinomayer@gmail.com*

Recibido: 28.03.19

Aceptado: 30.09.19

Resumen

El Festival Nacional de Folklore de Cosquín es uno de los festivales más significativos de la música folklórica argentina. Es exponente de los principales referentes del género y un espacio de reflexión y construcción simbólica sobre el folklore. A lo largo de su historia, se vio permanentemente atravesado por coyunturas políticas y sociales. A través de la 15.ª edición del festival y la reiterada interpretación del *Himno a Cosquín* daremos cuenta de la pretendida autonomía del festival ante las intervenciones políticas. Identificamos al año 1975 como un año de cambios sustanciales en su organización y creciente participación de instituciones políticas en las decisiones organizativas. Buscaremos por lo tanto poner en evidencia la relación entre música y política en el folklore y las tensiones que allí se manifiestan.

Palabras clave: historia cultural, música folklórica, festival, política, dictadura argentina

Abstract

The National Cosquín Folklore Festival is one of the most representative folklore music festivals in Argentina. At the same time it is the scene where the principal artists perform and a place of symbolic construction of the musical gender. During all of its history, as any artistic or cultural event, this Festival was crossed by political and social conjunctions. In

this article, we will describe the 15th edition of the festival and the recurrent interpretation of the Cosquín Himn as a manifestation of the pretended autonomy facing the multiple political interventions in the festival. We have identified 1975 as a year of substantial changes in its organization, a growing participation of political institutions on the organizational decisions. In this article, we show the relationship between music and politics Argentinian folklore and the tensions that therefore appear.

Keywords: folklore music, cultural history, festival, politics, Argentinian dictatorship

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

Entrevista a Luis Yori, secretario administrativo del festival, en la Revista La Nación, 15 de febrero de 1975

Introducción

Desde su primera edición en 1961, el Festival Nacional de Folklore de Cosquín busca posicionarse como un evento central de la escena de la música folklórica¹ argentina. Allí se pone en evidencia el complejo entramado que caracteriza al folklore, en cuyo marco interactúan compañías discográficas, instituciones políticas, artistas, representantes artísticos, académicos, periodistas, presentadores y público, todos con intereses diversos y a menudo divergentes. Los años sesenta y principios de los setenta son considerados el período de auge del folklore musical y la edición que analizaremos en este trabajo se encuentra situada hacia finales de este período, cuando se presentan algunas expresiones que se asocian a la llamada decadencia del género.² Nos enfocaremos en la 15.^a edición del festival y las diferentes expresiones de la esfera política que de alguna manera dialogan con el folklore musical y lo constituyen.

¹ *Folklore*, ortografía actualmente aceptada por la Real Academia Española (Guerrero, 2014, p. 52), es una hispanización de la palabra *folklore*. A pesar de encontrarse con *c* en el libro de Chamosa (2012), en Guerrero (2014) y muchos otros escritos actuales sobre el folklore, en los documentos del festival y artículos periodísticos se aludía por lo general al *folklore* con *k*. Por este motivo, y para unificar criterios, hemos optado por la última opción ya que intentamos situarnos en la caracterización del folklore, como conjunto de hechos y como expresión musical, en el marco del festival.

² Esto aparece en los medios gráficos del período: diarios *Clarín*, *La Nación*, *La Voz del Interior* y la *Revista Folklore* son algunos de las publicaciones consultadas.

La 15.^a edición del festival se caracterizó por la consolidación de un marco legal para la participación de la Municipalidad de Cosquín en la organización del festival. Por otro lado, se destaca la conformación de una *comisión oficial* presidida por el sobrino del Brigadier Raúl Oscar Lacabanne, gobernador interventor de la provincia de Córdoba.³ A diferencia de ediciones anteriores, en esta edición no solo se abre el festival con el Himno a Cosquín, sino que se entona reiteradamente todas las noches del festival. Este himno hace hincapié sobre una serie de valores que promueven la autonomía del festival ante la política y el género folklórico por extensión, siendo justamente la edición analizada una edición particularmente política.

A partir de este trabajo, problematizaremos la noción de autonomía relacionada con el folklore musical. En primer lugar, la autonomía aparece en el festival a partir de una encrucijada de sus actores, principalmente de la comisión municipal de folklore ante las autoridades municipales, y la esfera política provincial y nacional. La comisión busca constituirse como un actor político autónomo, aspirando a un lugar en la escena provincial y nacional. A su vez, en el mismo marco del festival, surge el problema de la autonomía desde otra dimensión: en relación con otros géneros musicales. Se intenta constituir al folklore como expresión unificadora y genuina de una identidad nacional,⁴ con un discurso que pretende estar por fuera de la política y trascender a la historia.

En este último caso, abordamos la noción de autonomía desde la perspectiva de Esteban Buch (2014), quien distingue el concepto aplicado a la música como manifestación artística, en el sentido adorniano, de la noción pensada en el marco de las prácticas profesionales. La autonomía se traduce en independencia ante las decisiones, pero no solamente en eso, sino también en la capacidad de producir sus propias leyes. Esta producción de leyes implica una práctica ajena a la del campo musical, prestada de algún modo de la esfera política. En este sentido, la búsqueda de autonomía de parte del festival, que se centra en la autonomía política de la comisión y del folklore en general, es una estrategia política en sí misma, y se analiza en este sentido a lo largo del trabajo.

³ Se considera a la intervención militar de la provincia de Córdoba como uno de los antecedentes al golpe cívico-militar de 1976.

⁴ Esta palabra «genuina» es parte de una amplia línea discursiva que forma parte de la escena del folklore y se encuentra estrechamente ligada con la noción de autonomía. En concordancia con los preceptos nacionalistas que guiaron el pensamiento argentino de principios del siglo xx, la creciente inmigración representó una amenaza a los valores promovidos por las clases dominantes. La instalación del folklore es una estrategia política que defiende y asienta estos valores (Chamosa, 2012). Según Oscar Chamosa, contraponiéndolos a lo que se consideraba como valores de Buenos Aires con fuerte influencia de la inmigración —el materialismo, laicismo, feminismo, socialismo y anarquismo— los valores del interior de la Argentina se remitían a «la sabiduría ancestral, sencilla e incontaminada, que ponían a la religión católica, la protección de la familia, la defensa de la patria y el cumplimiento de la palabra prestada, por sobre los intereses personales.» (Chamosa, 2012, p. 13).

Como veremos más adelante, la Comisión de Folklore y el folklore como género musical, se vuelven políticos en su búsqueda de autonomía.

Por otro lado, como dan cuenta los trabajos de Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (2008), Andrea Giunta (2015), Lorena Verzero (2013), la discusión en torno a las relaciones entre arte y política hacia fines de la década del sesenta e inicios de la del setenta no se limita a la música, sino que aparece a su vez sobre otras expresiones artísticas como el teatro y las artes visuales. En este período surgen mecanismos de legitimación que exceden a los campos propios de las disciplinas y se encuentran determinados por otras categorías, en especial tomadas del ámbito de la política. Esta discusión acerca de la legitimidad y la búsqueda de categorías propias aparece también en Cosquín.

Para llevar adelante esta investigación, hemos indagado el archivo de la Comisión de Folklore de Cosquín, donde encontramos documentos de todo tipo: balances, recibos, contratos, nóminas de comisiones, cartas etc. Tuvimos también acceso al archivo completo de la Revista Folklore y archivos periodísticos del diario *La Voz del Interior* y otros periódicos. Realizamos a su vez una serie de entrevistas a lo largo de los años 2014 y 2015 a actores del festival en aquel período.

Este trabajo comienza con una descripción del festival, los espacios que lo componen y el lugar que ocupa en la escena del folklore. En segundo lugar, analizaremos la 15.^a edición del festival, poniendo en evidencia las diferentes disputas que atraviesan al festival y que ponen a prueba los límites de la pretendida autonomía. En tercer lugar, nos concentraremos en el *Himno a Cosquín* dando cuenta, a través de su análisis musical y poético y de las condiciones en las cuales se interpreta, el sentido político que allí aparece.

El Festival Nacional de Folklore de Cosquín

En los años setenta en la Argentina, y ya desde los años sesenta, el folklore era un género musical que ocupaba gran parte del mercado cultural. El Festival Nacional de Folklore de Cosquín, cuya primera edición data de 1961, se destacó por ser el festival de folklore más característico e influyente de la época, presentando a los principales referentes musicales y abriendo espacios para las nuevas figuras a través de concursos y certámenes. Era, por lo tanto, un evento de difusión y creación, además de un lugar de legitimación de las expresiones de la música folklórica. Allí se evidenciaban las tensiones dentro del folklore, como así también entre el folklore y otros géneros musicales. Había

una pretensión de hegemonía de parte del festival y sus actores, que buscaron constituirse como eslabón fundamental del entramado comercial y artístico del folklore.

El Festival de Folklore de Cosquín se organizaba en diferentes espacios, no todos de igual importancia y con objetivos diferenciados. La programación principal consistía fundamentalmente en números musicales repartidos entre grandes figuras y artistas incipientes que se presentaban sobre el escenario principal del festival. También comprendía números de danza y algunos certámenes. Estas actividades se llevaban adelante en el escenario Atahualpa Yupanqui de la plaza Próspero Molina que se encontraba en uno de los extremos de la ciudad de Cosquín, cerca del río Cosquín. El escenario había sido construido especialmente para este evento, descentralizando la plaza San Martín frente a la Municipalidad, plaza principal de Cosquín, donde se montaba la Feria Artesanal. Cada edición tenía una duración de nueve noches, a las que se refería también como «las nueve lunas de Cosquín».

Por otro lado, en 1962 se fundó el Ateneo de Folklore, por iniciativa de Alcides Santos Sarmiento. El principal objetivo del Ateneo fue promover la discusión, la construcción teórica y la consolidación del folklore como objeto de estudio. En los años sesenta hubo un fuerte movimiento del estudio sobre el folklore. Se crearon institutos de investigación, como el Instituto de Investigaciones Folklóricas y Filológicas, fundado por Juan Alfonso Carrizo, y el Instituto Nacional de Musicología, dirigido por Carlos Vega, con discusiones en torno a lo que era y lo que no era folklore desde un enfoque positivista. Entendiendo que la investigación sobre el folklore era parte de un posicionamiento estratégico, se fundó el Ateneo de Folklore de Cosquín donde presentaron seminarios y conferencias Carlos Vega, Lázaro Flury, Augusto Cortazar, Felix Coluccio entre otros. Allí se organizaban jornadas de discusión, conferencias, talleres y seminarios. Alcides Santos Sarmiento fue quien tomaba las principales decisiones sobre el Ateneo y fue también miembro fundador de la Comisión Municipal de Folklore a la cual nos referiremos más adelante. El lugar de desarrollo de las actividades era la Biblioteca Nicolás de Avellaneda de Cosquín. Este era un espacio de construcción teórica y académica, que a partir de una mirada escencialista concebía al folklore como una expresión natural y autónoma (Vega, 1941).

En tercer ámbito del festival es la Plaza San Martín, donde artesanos provenientes de diferentes provincias argentinas exhibían y ponían a la venta sus obras. Poco tiempo después de la edición que analizaremos en el presente trabajo, en 1977 con la adopción del nombre Augusto Cortazar, se definirán los objetivos de la feria:

La recuperación del patrimonio nacional, folklórico y nativista; la revalorización y difusión de las manifestaciones estéticas y

espirituales del hombre nacional; la dignificación de los artesanos, y la promoción y reactivación de las artesanías populares argentinas.⁵

Estos objetivos dan cuenta de algunos de los valores que atravesaban el festival.

En último lugar, es importante destacar que no todas las actividades que sucedían durante esas nueve noches eran «oficiales».⁶ Había una importante participación del público, comerciantes y habitantes de Cosquín, quienes llevaban adelante «guitarreadas»⁷ y peñas en diversos espacios de la ciudad.

Por último, el festival comprende también otras ramificaciones que se relacionan con la cultura de masas, las industrias culturales, empresas discográficas, espacios de radiodifusión y televisión. Allí aparecen actores que representan también este complejo entramado: representantes de artistas o empresarios como el mismo Julio Márbiz y la empresa Docta.

La organización que nucleaba todas las decisiones en torno al festival y sus actividades era la Comisión Municipal de Folklore. La comisión fundadora del festival estuvo compuesta por habitantes de la ciudad de Cosquín. La mayor parte de sus miembros eran personalidades emblemáticas y reconocidas de la ciudad. Esta institución, que nunca adquirió personería jurídica, y terminó finalmente integrándose formalmente a la Municipalidad en 1975, nació con cierta intención de autonomía, como iniciativa independiente de la política municipal, nacional y provincial.

Los cargos de la Comisión se renovaban aproximadamente cada dos años, aunque en la década del setenta hubo cambios todos los años. Hasta 1973, los cambios no son sustanciales, ya que los nombres se repetían cubriendo diferentes cargos. Los cargos eran propuestos por la misma comisión y votados por miembros del gobierno municipal. Se trataba de una formalidad, ya que por lo general el Gobierno Municipal mantenía la lista propuesta por la comisión. A medida que la comisión fue adquiriendo mayor poder en Cosquín, comenzaron todo tipo de rumores. Se decía que había una «trenza»⁸ entre la

⁵Memoria y balance 1977. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

⁶Aparece así en la prensa y en el discurso de la comisión. Se diferenciaba los eventos oficiales de los llamados eventos paralelos.

⁷ Este término se refiere a encuentros espontáneos donde se cantaba y tocaba la guitarra.

⁸ El término trenza se utiliza en el sentido de asociación informal entre personas, muchas veces oculta al resto de la comunidad, con acuerdos internos y que implica beneficio para todas las personas asociadas. Este término aparece tanto en la edición de febrero de 1974 de la *Revista Folklore*, como en el Balance y Memoria de la Comisión Municipal de Folklore de ese mismo año.

comisión y las empresas discográficas y que ambos espacios se beneficiaban económicamente por el festival.

Se destacan cuatro personalidades en la nómina de las primeras comisiones, entre 1961 y 1973: Alcides Santos Sarmiento, Reynaldo Wisner, Héctor María Monguillot y Germán Cazenave. Estos fueron los principales actores e ideólogos del festival, todos miembros de la comisión fundadora.

Nuestra mirada sobre el Festival Nacional de Folklore de Cosquín se sitúa sobre los años setenta, cuando aún regían las ideas de Carlos Vega y Augusto R. Cortazar, ambos presentes en actividades del Ateneo de Folklore. Estas figuras coincidían en la concepción del folklore como un conjunto de hechos, «inferiores y antiguos», sobrevivientes al surgimiento de otras expresiones (Guerrero, 2014). No se limitaban al folklore musical, abordaban también las prácticas y costumbres que lo acompañaban.

Desde una mirada positivista, el folklore es para Vega un conjunto limitado de objetos aptos a ser estudiados a partir de técnicas de investigación tomadas de las ciencias sociales y ciencias naturales (Guerrero, 2014, p. 54). Siguiendo esta línea, nombra a los diferentes ritmos y formas «especies» musicales. Cortazar comparte la idea del folklore como ciencia. También supone una inferioridad del folklore y sus actores ante la sociedad «instruida o culta» (Cortazar en Guerrero, 2014, p. 54). Para entender al Festival de Cosquín en los años estudiados, es importante situarnos en este marco y esta concepción que se encuentra subyacente a todas las reflexiones y testimonios de época sobre el festival. A su vez, en simultáneo, aparece otra línea de debates y polémicas entorno a lo que era o no era folklore. En el escenario principal se manifiestan diferentes estéticas que aparecen comentadas, criticadas o cuestionadas en la *Revista Folklore*⁹ y en diversos diarios de la época.

El Festival de folklore de Cosquín es una de las expresiones del «boom del folklore» (Chamosa, 2012). Este período se encuentra enmarcado entre fines de los cincuenta y principios de los sesenta y coincide con el surgimiento del festival. El auge del folklore se relaciona al apoyo que tuvo durante el gobierno peronista, y deviene luego en intereses empresariales por parte de las compañías discográficas y medios de comunicación. No obstante, en la década del setenta, el folklore se encuentra en un momento crítico, ya que comienza a ser desplazado en ventas discográficas por el rock nacional.

⁹ La *Revista Folklore* es una publicación quincenal sobre folklore que surge en el año 1961. Dentro del comité editorial aparecen figuras como Julio Márbiz y Marcelo Simón y las ediciones de enero y febrero dedicaban gran parte de la revista a analizar aspectos del Festival Nacional de Folklore de Cosquín.

El folklore es entonces un fenómeno que se ve atravesado por diferentes coyunturas políticas que lo constituyen y lo definen. No es solamente música, sino también un conjunto de prácticas, entre las cuales se encuentra la recopilación y estudio de sus prácticas más autóctonas y las actividades académicas y culturales que lo acompañan. A su vez se encuentra constituido por un conjunto de expresiones musicales, muchas de ellas atribuidas a lugares determinados del territorio argentino. La migración interna promovió la circulación y el intercambio de estas expresiones que empezaron a ocupar un lugar en el mercado discográfico. El nuevo poder adquisitivo de los sectores trabajadores, muchos de ellos migrantes de las provincias, contribuyó significativamente a este proceso.

Festival '75

La década del setenta fue un período de especial significación política y social en la Argentina, en especial entre 1973 y 1976 hubo una serie de acontecimientos que determinaron los años a venir: el retorno del peronismo en 1973, el llamado Navarrazo en Córdoba, la muerte del presidente Juan Domingo Perón en 1974 y el golpe cívico-militar de 1976. Dentro de este complejo período donde la violencia de Estado se manifestó como una estrategia decisiva para el devenir de la historia argentina, la dimensión cultural cobra mayor interés para los estudios historiográficos.

Desde sus inicios, el Festival Nacional de Folklore de Cosquín estuvo organizado por una comisión municipal de folklore compuesta por un grupo de habitantes de Cosquín con cargos específicos que se renovaban cada dos años. Entre 1962 y 1973 aparecen allí los nombres más emblemáticos de la organización del festival: Alcides Sarmiento, Reynaldo Wisner, Germán Cazenave. La creciente influencia política de la comisión y su posicionamiento a nivel provincial y nacional generó tensiones con la Municipalidad de Cosquín, que buscó absorberla en diferentes oportunidades.

En 1974, hubo un cambio sustancial en la organización del festival que consistió en el reemplazo de todos los miembros de la Comisión Municipal de Folklore, la exclusión de Márbtz como presentador, y la empresa Docta y los artistas que conglomeraba. Esta edición resulta en grandes pérdidas económicas, además de acarrear consigo una serie de deudas contraídas por ediciones anteriores. Es importante subrayar que la edición de 1974 es la primera en que se intenta llevar adelante el evento con una significativa participación de la municipalidad excluyendo a los miembros de la comisión fundadora. El desenlace negativo obliga al intendente a convocar a diferentes organismos provinciales y nacionales en busca de una ayuda económica que no logra obtener, posiblemente porque Cosquín era uno de los pocos enclaves radicales en la región.

Ante esta situación, se pone en duda la realización del 15.º festival. El 1ro de julio de 1974 muere el presidente Juan Domingo Perón y asume la presidencia María Estela Martínez de Perón, su esposa y vicepresidenta. Continúa la creciente violencia e incertidumbre a nivel nacional, y en noviembre se declara el estado de sitio, renovado en reiteradas ocasiones hasta la restitución de la democracia en 1983 (Franco, 2012, p. 128).

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

A pesar de ser iniciativa de la municipalidad, el retorno de la comisión fundadora en 1975, luego de una primera ausencia de un año, presenta reiteradas situaciones de disputa. El intercambio de cartas y notas demuestran una falta de articulación entre las dos gestiones del festival.

A quince días de haber asumido esta Comisión nos encontramos con que esta situación ha traído aparejada la desconexión entre la anterior administración con la actual; se desconoce fehacientemente cual es el estado económico financiero; Gerencia recibe a diario la visita de acreedores a quienes no puede dárselos una satisfacción por desconocerse la solución más viable.¹⁰

¹⁰ Nota de la comisión al Intendente Reyes Contreras, agosto 1974. Archivo de la Comisión de Folklore de Cosquín.

En particular, se manifiesta desconocimiento de balances económicos y situación financiera del festival. En este contexto, la histórica comisión asume la tarea de organizar un nuevo festival en enero de 1975.

En la organización de la 15.ª edición del festival, con la aparición de una comisión alternativa en 1974, se pone a prueba por primera vez la «naturalidad» de la conducción de la comisión fundadora. Por este motivo, trabajaron con particular empeño y buscaron resultados que superaran las expectativas generales.¹¹ La desconexión entre la comisión 1974 y la comisión fundadora se mantuvo. El intercambio con la municipalidad permaneció en términos formales a partir de notas y reuniones, pero no se evidencia una verdadera integración de la municipalidad a la organización del festival.

El 20 de diciembre de 1974 la comisión de folklore recurre al gobernador de la provincia de Córdoba para conseguir un apoyo político y financiero a la organización del festival. Se firma el decreto 6522/74 a partir del cual se crea una Comisión Oficial presidida por el secretario de Coordinación y Programación, capitán Roberto Andrés Lacabanne, familiar del gobernador de intervención en Córdoba, brigadier Raúl Oscar Lacabanne. No se trata de la primera vez que el festival acude al gobierno provincial: en 1970 ya había firmado el Decreto 5704/70 a partir del cual se auspiciaba oficialmente al Festival Nacional de Folklore de Cosquín y a todas sus actividades paralelas. El gobierno municipal permanece ajeno a estas gestiones.

En los primeros días de enero la Secretaría de Prensa y Difusión de la Nación suspende todos los festivales de folklore apoyándose en decreto nacional 1/75 «Designase a la Secretaría de Prensa y Difusión como organismo coordinador, promotor, supervisor y fiscalizador de los festivales folklóricos que realicen en el país».¹² Según el mismo gobierno nacional, esta acción permitiría eliminar los monopolios de empresas y discográficas que manejaban estos espacios a beneficio propio.¹³ Este decreto da cuenta de la importancia que ocupaban los festivales folklóricos en ese entonces y de un conflicto ante los monopolios económicos que presuntamente manejaban la escena del folklore. Fue esto lo que desencadenó en la intervención de la comisión en la 14.ª edición del festival. Los actores y artistas del folklore, en este caso la *Revista Folklore*, reacciona fuertemente ante esta iniciativa del gobierno nacional:

¹¹ Memoria y balance de la Comisión Municipal de Folklore. Años 1974 y 1975. Archivo de la Comisión Municipal de Folklore.

¹² Boletín oficial de la República Argentina: <https://www.boletinoficial.gob.ar>.

¹³ Diario *Clarín*, 9 de enero de 1975.

Este perjuicio moral y financiero no solamente afectaría a la Comisión de Folklore, que ya había invertido muchos millones de pesos y había contraído los innumerables compromisos que supone un Festival de tal magnitud...¹⁴

Ante la prohibición, la comisión recurrió inmediatamente al secretario general de Coordinación y Programación, capitán Roberto Lacabanne, quien viajó a Buenos Aires para solucionar el problema. A su vez, los miembros de la comisión acompañados por el jefe político departamental Sr. Mario Pollice, acudieron a una entrevista con los funcionarios de la Secretaría de Prensa y Difusión. Se realizó una reunión conjunta entre miembros de la comisión, capitán R. Lacabanne y el secretario de Prensa y Difusión de la Nación.

A su vez, en el ámbito local en respuesta a esta situación, el 6 de enero se convoca a los habitantes de la ciudad de Cosquín a participar de una asamblea a realizarse en el centro comercial de la ciudad. Es allí mismo donde mantenía las reuniones la Comisión de Folklore, que fue prohibida por la fuerza policial representada por el titular de la repartición el comisario Héctor García Rey, de la policía federal, quien organizó un contingente de efectivos «provistos de elementos para la represión de disturbios».¹⁵ Podemos inferir de esta situación la tensión política que se vivía en aquel entonces y la naturalidad ante el recurso represivo. Por otro lado, podemos observar un significativo apoyo de parte de los habitantes de Cosquín a la Comisión Fundadora y a la organización del festival en general.

El 8 de enero se dicta la Resolución 427/0200 mediante la cual «Se delega al Gobierno de Intervención Federal en la Provincia de Córdoba la coordinación, programación y realización del XVº [sic] Festival Nacional de Folklore a realizarse en la ciudad de Cosquín durante el mes de enero de 1975».¹⁶ Esta resolución confirma el decreto firmado por el Gobierno de la provincia de Córdoba y resulta en una serie de acciones que benefician económicamente al festival. Entre ellas, se designan dos contadores para ocuparse de los aspectos administrativos y contables. Se obtuvo el contrato con Telam, agencia nacional de noticias, que proveyó al festival de ciento veinte millones de pesos en concepto de publicidad. Obtuvo un subsidio de diez millones de pesos por parte del Banco de la Provincia de Córdoba. Aseguró un aporte de veinticinco millones de pesos por parte de la Municipalidad de Cosquín a partir de la Ordenanza

¹⁴ *Revista Folklore*, n.º 242, febrero de 1975.

¹⁵ *Diario Clarín*, 9 de enero de 1975.

¹⁶ Balance 1975, archivo de la Comisión de Folklore de Cosquín.

Municipal 145/69 en su art. 36º. Esto resultó en 155 millones de pesos obtenidos de organismos oficiales.

La Comisión Oficial pudo comprobar la inexistencia de supuestos monopolios y favoritismos en las contrataciones. Pudo comprobar que la organización del Festival corre por exclusiva cuenta de la Comisión de Folklore, sin la intervención de ninguna «Empresa», ni presiones ajenas a su conducción natural. Conoció de cerca la calidad de los hombres que han conducido este evento a través de los años, sin otro objetivo que el beneficio colectivo para Cosquín y su zona de influencia y finalmente certificó que en el escenario mayor del Folklore resalta el culto a nuestras tradiciones a través del canto, la danza y de la cultura, en la hermandad del pueblo argentino y en un estrechamiento de vínculos con países hermanos.¹⁷

La comisión escribe este balance luego de la edición de 1975 relatando estos sucesos. Resguardándose a partir de valores nacionalistas y caracterizaciones afectivas, se expresan en este escrito las acusaciones que habían sido dirigidas a la comisión organizadora, acusaciones que explican la intención del gobierno nacional de prohibir los festivales y la intervención en 1974 por parte de la municipalidad.

El presunto monopolio de empresas discográficas sobre el mercado del folklore musical se manifiesta en muchos testimonios. La idea de que el festival podría tener una conducción «natural», es decir sin lugar a designaciones, elecciones o recambios, reafirma la posición de la comisión quienes pretendían autonomía en la gestión y calificaban de «interventores» a cualquier organización externa tanto política o económica, que pretendiera tener incidencia en las decisiones. La «Empresa» a la que se refiere este documento es la empresa Docta de la que participaba Julio Márbiz, quien desde 1963 también estaba a cargo de la animación del festival.

El 8 de enero se anuncia formalmente que Cosquín estaría organizado por «la Comisión que habitualmente llevó a cabo las anteriores ediciones, pero con la fiscalización directa de parte del Poder Ejecutivo a través de otra comisión».¹⁸ Se acuerda a su vez que el Festival del año 1976 estuviera a cargo de la Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación.

¹⁷ Balance 1975, archivo de la Comisión de Folklore de Cosquín.

¹⁸ Diario *Clarín*, 9 de enero de 1975.

Entre los principales ausentes en la programación de la 15.ª edición del festival que también coinciden con ausencias en la edición anterior, hemos identificado a Jorge Cafrune y Horacio Guarany. A estas figuras se suma la ausencia de Mercedes Sosa en 1975, que se reincorporará a la programación recién en 1984. Luego de haber sido excluido en 1974, Julio Márbiz recuperó su lugar al igual que Los Chalchaleros y los Quilla Huasi a quienes él representaba. Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa y Horacio Guarany, todos vinculados al partido comunista y acusados de cantar «canciones de protesta» (Braceli, 2010) encontraban cada vez más difícil actuar, o ya estaban en un autoexilio por amenazas o falta de contrataciones. Considerando que todas las ausencias del año 1974 constituyen casos de algún tipo de censura, podemos concluir que se recupera en 1975 la actuación de artistas que habían sido prohibidos por intereses económicos y presuntos monopolios, mientras que las exclusiones por ideología política se sostienen y acrecientan.

Como todos los años, el festival reprodujo su ritual de apertura: campanas, fuegos artificiales y el grito de apertura «Aquí Cosquín» emitido por Julio Márbiz. Siguió la interpretación del *Himno a Cosquín* que se repetiría por primera vez a modo de ritual en la apertura de todas las noches del festival. El *Himno a Cosquín* se transforma de este modo en un símbolo del festival que perdura hasta el presente.

Hemos seleccionado identificado una obra característica del festival en cuanto a su reiterada ejecución a lo largo de los años y la apropiación que se hizo de esta: *El himno a Cosquín* (titulada originalmente *Cosquín empieza a cantar*). Esta canción fue compuesta para el festival de 1972, pero en 1975 inauguró por primera vez todas las noches del festival.

Analizaremos, en primer lugar, aspectos formales de la canción y buscaremos dar cuenta de sus significaciones. Para llevar adelante este tipo de análisis, hemos transcritto y analizado la melodía y su respectiva armonía que da cuenta de los acompañamientos y gestos armónicos. De este modo podemos entrever que no solo en la letra, sino en la música aparece una intención integradora. El análisis de la letra de la canción nos permite comprender algunos significados e intenciones de construcción de identidad y valores que atraviesan al festival.

El Himno a Cosquín

Es interesante destacar el significado de un himno a un festival, ya que a pesar de llevar el nombre de la ciudad de Cosquín, el *Himno a Cosquín* hace alusión exclusivamente al evento anual. La confusión entre Cosquín ciudad y el Festival de Cosquín no es casual ni

eventual, sino que aparece en reiteradas ocasiones tanto en discursos como en estrategias políticas de la comisión municipal de folklore. Expresa la lucha de poder entre la comisión organizadora y la municipalidad de Cosquín ¿Cosquín festival o Cosquín ciudad? Parece ser la pregunta que atraviesa a este tipo de iniciativas.

El *Himno a Cosquín* expresa entonces una intención de autonomía político-institucional por parte del festival que se manifiesta a través de dos dimensiones: autonomía ante las autoridades municipales, y autonomía de la música folklórica en su dimensión artística y profesional ante la política partidaria, es decir una posición «apolítica» del festival. El himno es expresión de identidad y cohesión, tanto a nivel nacional como lo es un himno nacional, como a nivel local, que es el caso de un himno a un festival.

El mito de los símbolos patrios los hace surgir de un espacio que no es político, que es anterior y superior a la política, y que es la esencia de la Nación misma, que por definición es buena. ¿Pero es realmente así? (Buch, 2013, p. 13).

Remitiéndose a una historia del *Himno Nacional Argentino*, Buch (2013) reafirma el lugar de trascendencia e identificación que genera la creación y adopción de un himno. Un himno naturaliza una identidad, la expresa, la asienta y la consolida. Es con esta misma intención que el *Himno a Cosquín* comprende en sí diferentes géneros de la música argentina: Abre con melodía y ritmo de baguala, sigue con un malambo y chaya, luego introduce una huella, pasando por un triunfo, chacarera y gato. Hace alusión en su letra a los cuatro puntos cardinales, con intención integradora y federal, valor muy presente en los discursos de la época y que se extiende con nuevas significaciones durante la dictadura militar.

A su vez, intenta sustraerse de valores político-partidarios e ideológicos, apelando a sentimientos y expresiones comunes. Es esta una estrategia significativa que permite la permanencia del festival a lo largo de los años a pesar de los cambios políticos.

También llamado *Cosquín empieza a cantar* el himno fue estrenado en la apertura del festival de 1972 por Hernán Figueroa Reyes. La asociación del himno a Hernán Figueroa Reyes contribuye a ciertos símbolos y personajes naturales e incuestionables del festival, autónomos de la política y sus instituciones. La ejecución del himno se repite en 1973 cerrando el ritual de apertura. No hay evidencia de su ejecución en 1974, seguramente debido al cambio de autoridades en la municipalidad que intenta intervenir al festival. Este año por primera vez se reemplazó a todos los miembros fundadores de la

Comisión Municipal de Folklore. *Cosquín empieza a cantar* da cuenta del surgimiento de una expresión propia. Cosquín empieza a cantar y parece decirnos que por primera vez cobra la fuerza e identidad suficiente como para tener una expresión propia, ya no en las voces de los artistas sino en la propia voz del festival.

Testimonios manifiestan que 1974 fue el año más «politizado» del festival, con declaraciones que se oponían a la presencia de «izquierdas».¹⁹ No es casual que este año no se ejecutara el *Himno a Cosquín*, ya que se había perdido su pretendida autonomía, es decir, la posición ideológica que defendía la comisión fundadora.

Con el retorno de los miembros de la comisión fundadora a la organización del festival, a modo de proclamación de victoria, en 1975 *El Himno a Cosquín* inaugura todas las noches del festival. De esta manera, se subraya la pretendida autonomía política del Festival Nacional de Folklore ante un municipio que es además de corte radical. El propósito de la comisión fue de promover un nuevo desarrollo económico y turístico de la ciudad de Cosquín, y eligieron hacerlo de forma independiente de la Municipalidad, a través de un festival folklórico. Con la idea de que el canto prima ante otras cuestiones — políticas en este caso— el *Himno a Cosquín* de algún modo reivindica esta propuesta autónoma ante la política regional y partidaria, y es por esto que creemos que se instala su reiterada interpretación en el marco de esta edición del festival. En la 15.ª edición de 1975, Cosquín no solo empieza a cantar, sino esta vez vuelve a cantar, una y otra vez en cada una de las noches del festival.

En 1971 se pide por encargo el *Himno a Cosquín*²⁰ al compositor Waldo Belloso y su esposa Zulema Alcayaga, especialistas en música infantil de raíz folklórica. Ambos son amigos cercanos de Hernán Figueroa Reyes. La versión analizada es la de Hernán Figueroa Reyes grabada en 1973.

Himno a Cosquín/ Cosquín empieza a cantar

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

Hoy es el día del canto
va a comenzar la cosecha
Una cosecha de coplas

¹⁹ En la edición de febrero de 1974 de la *Revista Folklore*, Juan Santos Amores, miembro de la comisión declara: «Allí había una trenza, una cosa significativa es que la Juventud Peronista y la Juventud Radical de Cosquín están unidas contra la anterior comisión. Lo que pasa es que el Festival se hacía para comercializar discos y nada más. Ahora pretendemos que el Festival recupere el ser nacional, que busque nuevas figuras. Cosquín será para los peronistas y para los radicales que son el 95 % del país. Nada de izquierdas».

²⁰ Más conocida como *El Himno a Cosquín*, esta canción fue compuesta con el título *Cosquín empieza a cantar*.

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

A la huella, a la huella
Cosquín te llama
A la huella del canto
que nos hermana
cuatro rumbos nos llevan
por esta huella
cuatro rumbos la cruzan
cuatro la besan
En la cruz del camino
nació una estrella
para alumbrar el canto
de nuestra huella
A la huella, a la huella
Cosquín te llama
A la huella del canto
que nos hermana

Enarbolemos el canto
que maduró en libertad (bis)
Este es el triunfo de todos
Porque es un triunfo de paz (bis)
Enarbolemos el canto
que maduró en libertad (bis)
Triunfo de todos
Porque es un triunfo de paz
Vengan del sur y del norte
de Cuyo y del litoral (bis)
Triunfo de todos
Porque es un triunfo de paz
Vengan a ver el milagro
que en nueve noches se da (bis)
Triunfo de todos
Porque es un triunfo de paz

Escuche América toda
Cosquín empieza a Cantar (bis)

Cosquín tiene en su nombre una campana
templada con el canto de las guitarras
(Cosquín, Cosquín, Cosquín, Cosquín)
Cosquín tiene en su nombre una campana
y un corazón que late cuando nos llama,
(Cosquín, Cosquín, Cosquín, Cosquín)
De pie que las campanas ya están tañendo
y el canto de la tierra viene creciendo.
Ya vuelan las campanas buscando el cielo
y el nombre que nos une van repitiendo (Cosquín, Cosquín, Cosquín, Cosquín) (Ver
transcripción en anexos)

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

Las armonías de esta obra son tradicionales del género, girando en torno a los I, IV y V grados. Comienza con ritmo y melodía de baguala. El primer verso del *Himno a Cosquín* anuncia la apertura del festival y las nueve noches en las que se desarrolla, vinculándolo al campo y a la siembra, imagen que coincide con lo que Díaz identifica como paradigma clásico del folklore (Díaz, 2010) en el que prevalece un discurso idealista, apolítico y referente al interior del país. El ideal criollo, relacionado con el campo, que ilustra un campesino apolítico, lejos de los movimientos obreros y campesinos que marcaron la década del veinte, y las diferentes movilizaciones que aparecían a lo largo del país en la segunda mitad de la década del sesenta y primera del setenta.²¹

Luego, se presenta un verso en ritmo de chaya, expresión musical de la región de Cuyo. Contrariamente a la baguala, la chaya es un ritmo bailado que se asocia al festejo. Este verso enuncia dos símbolos recurrentes en el discurso del festival: el agua y el fuego.

²¹ Cordobazo en 1969, Rosariazo en 1969, Tucumanazo entre 1969 y 1972, entre otras movilizaciones obreras y estudiantiles.

El fuego en Cosquín representa lo pasional, la noche y la espontaneidad relacionada con los fogones. El río Cosquín es un espacio vacacional y diurno, donde la gente del festival pasaba sus días. La mención de estos dos elementos tan presentes en muchos relatos, contribuye a la misticación de Cosquín. Las armonías son tradicionales del género, compuesta en Si b mayor, gira en torno al I, IV y V grados.

El siguiente verso es una huella, música asociada a La Pampa que evoca el movimiento y la distancia. En esta sección con la introducción de la huella, la obra hace una breve modulación hacia Si b menor, luego retoma Si b mayor. Este recurso se repite en el estribillo o parte B. La huella suele ser de carácter melancólico. La estrofa se refiere a los cuatro puntos cardinales, remitiéndose a todas las regiones de la Argentina. Nuevamente aparece el folklore como elemento integrador. La cruz del camino y la estrella son símbolos de la religión católica, siempre presente en el marco del festival.

«El canto que maduró en libertad» remite a otro valor simbólico del Festival de Cosquín: el folklore como expresión de libertad. Entendemos «libertad» en este contexto como libre de ideologías políticas, siendo la expresión folklórica la que reúne a todos, lejos de las tensiones y violencias que atravesaban a todo el país.

«Vengan a ver el milagro que en nueve noches se da». «El milagro de Cosquín», es una expresión recurrente en los discursos sobre el festival.²² El milagro nos remite a una disposición divina que supera la voluntad individual. Con esta imagen se despersonaliza la creación del evento que deviene un hecho religioso creado por Dios. Naturaliza un espacio que es al fin y al cabo un lugar de poder, representado por la comisión y sus organizadores.

El triunfo surge con el fin de la guerra de independencia hispanoamericana. Está escrito generalmente en tonalidades mayores y es firme y vivaz. Este fragmento está escrito en modo mayor, con armonías y giros tradicionales del folklore. La insistencia y recurrencia sobre el «triunfo de paz» no puede pasar desapercibida en este momento histórico. La Argentina es escenario de violencia y atentados y surge el afianzamiento de la llamada «lucha contra subversión».

Para finalizar, y a modo de desenlace, aparece el ritmo de chacarera, expresión musical característica del noroeste argentino. Es un ritmo festivo con una danza de forma simple y conocida que invita a todos a bailar. «Cosquín tiene en su nombre una campana templada con el canto de las guitarras.» La campana a la que nos refiere esta parte del

²² Presente en Memorias y Balances de la comisión, relatos periodísticos y testimonios.

himno, y se escucha al final, es la campana de una Iglesia. Desde sus inicios, el festival abrió con el sonar de las campanas de la Iglesia del Rosario de Cosquín. Vemos aquí un diálogo entre música y religión, otro de los valores simbólicos del Festival de Cosquín y del folklore en general. La presencia de la religión católica en el festival es una herramienta de legitimación del evento. A partir de la bendición del escenario, la bendición del poncho, el sonar de las campanas, y la organización de una de las principales peñas del festival, la Iglesia convoca, reúne a sus fieles y se hace presente en el evento.

Conclusiones

A partir de este análisis podemos observar que desde un gesto de autonomía, que es la interpretación de un himno propio, el festival se posiciona. El *Himno a Cosquín* remite a valores relacionados a la religión, a la política y a la cohesión nacional. Posiciona al folklore como promotor de la «paz», una paz ajena a las confrontaciones y violencias que se hacían día a día más evidentes en la escena política local y nacional. El canto como elemento integrador natural y libre de ideologías aparece como un aspecto central en el himno. En ese momento, luego del golpe policial denominado Navarrazo, el gobierno de la provincia de Córdoba se encontraba intervenido por el gobierno nacional, quien puso a su cargo a un militar: brigadier Oscar Lacabanne. La Triple A (Asociación Anticomunista Argentina) tenía una presencia clara en el panorama de la violencia en la Argentina y en Córdoba en particular, con un caso de muerte en las proximidades de Cosquín en diciembre de 1973, unos días antes del inicio del 15.º festival.

La secuencia del 15.º Festival Nacional de Folklore de Cosquín ha puesto en evidencia las diferentes tensiones y pujas de poder que existían en la organización del festival. Lejos la pretendida naturalidad en su conducción, las tensiones entre la municipalidad y la Comisión Municipal de Folklore se hacen evidentes en los intercambios que aparecen en documentos del archivo. A pesar de encontrar un punto de resolución del conflicto con la integración formal del intendente municipal a la Comisión de Folklore, los miembros fundadores siguen persiguiendo autonomía en las decisiones, y es por ello que acuden al gobierno provincial y promueven la constitución de una Comisión Oficial independiente de la municipalidad. Es importante destacar que existían también diferencias partidarias, ya que Cosquín era uno de los pocos municipios gobernados por el radicalismo, cuando a nivel nacional el peronismo se encontraba mayoritariamente al poder.

Con la incorporación de un himno a la apertura de todas las noches del festival, luego de un año de intervenciones políticas como fue 1973-74, el Festival de Cosquín proclama su autonomía. Esta autonomía no es exclusiva a este contexto, sino que ha sido heredada de la concepción de la música folklórica en general y su construcción como

género representativo de una identidad nacional. Aquellos teóricos que fueron responsables de la caracterización predominante del folklore en ese período —Carlos Vega, Augusto Raúl Cortazar, Lázaro Flury— presentes en el marco del festival a través de seminarios y simposios, buscaban abordar al folklore desde un enfoque positivista y aplicaban métodos que ellos consideraban de validez científica universal. Esta mirada sobre el folklore lo limitaba a ser un objeto de estudio sin agencia y, por lo tanto, sin significación política. No obstante, el posicionamiento del folklore como género musical representativo de la Argentina, es resultado de diferentes voluntades políticas, en parte durante el peronismo y es de este modo que surge el auge del folklore del que deviene el Festival de Cosquín.

Es aquí donde encontramos una contradicción fundamental en la posición autónoma que toma el festival desde los diferentes discursos de sus organizadores y esta reiteración sobre el folklore musical como manifestación de integración nacional. La organización del festival defiende que «el triunfo del canto es el triunfo de la paz» guardando para sí la defensa de la paz como recurso inapelable.

A través del *Himno a Cosquín*, como así también a través de las diferentes manifestaciones de su posición presuntamente autónoma, el festival logra permanencia a lo largo de los años. En la escala local, aparecen posicionamientos y luchas de poder entre la comisión y la municipalidad. En la escala nacional, hemos identificado la actuación del gobierno nacional y el gobierno provincial y su lugar en situaciones decisivas para la organización del evento. Lejos de ser autónomo, su posicionamiento del lado de lo «apolítico», con una conducción «natural» por parte de la comisión y valores del orden de lo afectivo, es por lo tanto una estrategia política que le permite perdurabilidad, y así atravesar los diferentes y múltiples cambios de gobierno, entre ellos la dictadura militar que en 1976 se instaló en la Argentina.

Referencias bibliográficas

BRACELI, R. (2010). *Mercedes Sosa: La Negra*. Buenos Aires: Sudamericana.

BUCH, E. (2014). L'autonomie, Par-delà le beau et le laid. En: HEINICH, N.; SCHAEFFER, J.-M. y TALON-HUGON, C. (Eds.). *Enquêtes sur les valeurs de l'art* (pp. 23-32). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

BUCH, E. (2013). *O Juremos con Gloria Morir. Historia del Himno Nacional Argentino*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- CHAMOSA, O. (2012). *Breve Historia del Folclore Argentino (1920-1970). Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- DÍAZ, C. (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al «folklore» argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- FRANCO, M. (2012). *Un enemigo para la nación: orden interno, violencia y «subversión», 1973-1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GIUNTA, A. (2015). *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años '60*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- GUERRERO, J. (2014). Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la «música de proyección folclórica» argentina. *RUNA. Archivo para las Ciencias del Hombre*, 35 (2), 52-66. Recuperado de: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/1167>.
- LONGONI, A. y BRUZZONE, G. (Comps.) (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- VEGA, C. (1941). *La música popular argentina: canciones y danzas criollas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- VERZERO, L. (2013). *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.