

**De Cosquín a San Antonio. Festivales de verano y discursos  
identitarios**

**Claudio F. Díaz**

*Revista Argentina de Musicología*, Vol. 21 Nro. 2 (2020): 81-106

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

## **De Cosquín a San Antonio. Festivales de verano y discursos identitarios**

En el presente trabajo propongo abordar las relaciones entre cuatro festivales realizados en Córdoba (Argentina) que han sido importantes en la construcción de narrativas identitarias diferentes, pero profundamente articuladas entre sí. Mi propósito es mostrar que si bien cada uno de estos eventos es diferente, y, si se quiere, único, todos ellos forman parte de una misma trama, que arraiga en un mismo proceso social; y, por lo tanto, sus singularidades se comprenden mejor si se los piensa en sus relaciones. Me refiero al Festival Nacional de Folclore de Cosquín, el Festival Argentino de Música Contemporánea de La Falda, el Festival Cosquín Rock, y el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo. Cada uno de estos eventos llegó a ser un rito anual cuyo centro es la música popular, en dos variantes que con el transcurso del tiempo han llegado a tener gran legitimidad en la Argentina: el rock y el folclore. Las particularidades de los festivales analizados, pero también sus vinculaciones profundas, se comprenden mejor si se relacionan con el lugar fundamental que han tenido esos dos campos de la música popular en las disputas simbólicas por la identidad nacional.

**Palabras clave:** festivales, identidades, música popular, rock, folclore.

## **From Cosquín to San Antonio. Summer festivals and identitarian discourses**

The aim of this paper is to study the relationship between four festivals that take place in Córdoba (Argentina) and have been important in the construction of identitarian narratives which, though different, are deeply interrelated. My purpose is to demonstrate that although each one of these events can be seen as unique, all of them are part of the same system stemming from the same social process; therefore their singularities are better understood by thinking in their relationship. I am referring to the Cosquín National Folklore Festival, La Falda Argentinian Contemporary Music Festival, Cosquín Rock Festival and the San Antonio de Arredondo National Culture Encounter. Each of them has become an annual rite with its center on popular music in two variants that have gained legitimation in Argentina with the passing of time: Rock and Folklore. The particularities of the analyzed festivals, but also their deep relationships, are better understood when related to the fundamental place of those two fields of popular music in the symbolic struggles to shape national identity.

**Keywords:** festivals, identities, popular music, rock, folklore.

## **1. Introducción**

En la Provincia de Córdoba (Argentina) se ha desarrollado, desde la segunda mitad del siglo XX, una serie de festivales que tienen como centro a la música popular. Festivales dedicados a géneros diversos, con formas organizativas diferentes, con distintos tipos de relación con los pobladores de las localidades en las que se realizan y con las instituciones oficiales, pero con algunas características comunes. Se llevan a cabo en localidades del interior provincial, especialmente en la zona serrana y durante la temporada de verano, se han mantenido en el tiempo y ya forman parte del perfil turístico de la provincia. Valgan como ejemplos el Festival Nacional de la Doma y el Folclore, que tiene lugar en Jesús María desde 1965; el Festival Nacional/Internacional de Peñas, que se realiza en Villa María desde 1968; o el Encuentro Anual de Colectividades, que se hace en Alta Gracia desde 1987.

Esa tradición festivalera se vincula, claro está, con el turismo como una de las principales actividades económicas de la provincia. Pero no sólo con eso. Hay una trama cultural más profunda que ha llevado a hablar de Córdoba como una “ciudad de frontera”, a pesar de su situación mediterránea,<sup>1</sup> en la medida en que la ciudad ha sido un punto de arraigo de culturas diferentes, zona de flujos, de intersecciones, punto de contacto y de confluencia. En principio Aricó se refería a una zona de contacto, hacia fines del siglo XIX, entre el influjo modernizador proveniente de Buenos Aires y una periferia latinoamericana de la que Córdoba también era parte. Pero esa zona de contactos y flujos no hizo más que profundizarse en el siglo XX, en la medida en que ha sido y sigue siendo una ciudad en la que confluyen trabajadores y estudiantes de diferentes procedencias, habida cuenta de su tradición universitaria e industrial, su ubicación mediterránea y su febril actividad cultural y política.

En el presente trabajo propongo abordar las relaciones entre cuatro festivales que forman parte de esta serie, y que han tenido una importancia sustantiva en la construcción de narrativas identitarias diferentes,<sup>2</sup> pero profundamente articuladas entre

- 
1. Francisco Aricó, “Los intelectuales en una ciudad de frontera”, en *Tramas para leer la literatura argentina*, Vol. 3, Nº 7 (1997): 155-161.
  2. Simon Frith, “Música e identidad”, en *Cuestiones de identidad cultural*, ed. Stuart Hall y Paul Du Gay (Buenos Aires y Madrid: Amorrortu editores, 2003), 181-213; Ricardo Kaliman, (comp.), *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural* (Villa María: Eduvim, 2013); Claudio Díaz, “El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas”, en *Cosechando todas las voces. Folklore, identidades y territorios*, ed. Ana María Dupey (Buenos Aires: Archivo Digital, 2018), 99-119.

sí. Mi propósito es mostrar que si bien cada uno de estos eventos es diferente, y, si se quiere, único (en cuanto a sus modalidades, sus formas organizativas, sus rasgos emotivos y sus construcciones identitarias), todos ellos forman parte de una misma trama, que arraiga en el mismo proceso de cambios políticos, sociales y culturales, que atravesó la Argentina desde mediados del siglo XX; y, por lo tanto, sus singularidades se comprenden mejor si se los piensa en sus relaciones. Me refiero al Festival Nacional de Folclore de Cosquín (1961 hasta la actualidad), el Festival Argentino de Música Contemporánea de La Falda (1980-1992), el Festival Cosquín Rock (2001 hasta la actualidad), y el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo (1991 hasta la actualidad). Cada uno de estos eventos llegó a ser un rito anual cuyo centro es la música popular, en dos variantes que con el transcurso del tiempo han llegado a tener gran legitimidad en la Argentina: el rock y el folclore. Las particularidades de los festivales analizados, pero también sus vinculaciones profundas, se comprenden mejor si se relacionan con el lugar fundamental que han tenido esos dos campos de la música popular en las disputas simbólicas por la identidad nacional.

El análisis que propongo entre estos cuatro eventos le otorga una especial importancia a una tensión que los atraviesa y que, en términos sociológicos, podría considerarse constitutiva de todos los campos organizados alrededor de la producción y consumo de lo que Bourdieu llamó “bienes simbólicos”. Según este autor, lo que caracteriza a los bienes simbólicos es su doble naturaleza, puesto que son, al mismo tiempo, significación y mercancía. Eso da lugar a una estructura de los campos de producción cultural que se caracteriza por la oposición entre un “polo de producción restringida”, que aglutina a quienes ponen el acento en los valores propiamente artísticos (como quiera que sean definidos), y un “polo de producción ampliada” que aglutina a quienes ponen el acento en el valor comercial, buscando un público lo más amplio posible.<sup>3</sup> Esta oposición es, claro está, excesivamente esquemática, puesto que la realidad está llena de matices y combinaciones diversas. Pero es interesante para pensar una tensión que forma parte de las condiciones de producción y recepción tanto del rock como del folclore, y que permite explicar algunos rasgos de estos festivales, de sus narrativas identitarias y de las relaciones que mantienen entre sí. El análisis que propongo, entonces, es un recorrido entre estos cuatro eventos que tiene en cuenta

---

3. Pierre Bourdieu, *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura* (Buenos Aires y Córdoba: Aurelia Rivera, 2003).

permanentemente esa tensión, que se expresa, incluso, en los diferentes modos de procesar la metáfora del “viaje” que implica siempre la asistencia a cualquiera de ellos.

## 2. Festivales. Entre el ritual y la mercancía

Si algo caracteriza a los festivales de música popular es que tienen algo de ritual, algo de celebración colectiva, algo de liturgia. En el festival se instaura un tiempo y un espacio *otros* que, a la manera de las celebraciones religiosas, permiten distinguir lo *sagrado* de lo *profano*.<sup>4</sup> Se trata de un corte en la marcha normal del tiempo (por eso suelen hacerse siempre en la misma fecha), una separación de ciertos espacios y fundamentalmente, la celebración de la pertenencia a una comunidad, la integración del *yo* a un *nosotros* que se define por oposición a un *otro* que no forma parte del ritual.<sup>5</sup> Por eso en los festivales se expresan ciertas narrativas identitarias al mismo tiempo que la celebración ritual es clave para producir y reproducir esas identidades.<sup>6</sup> Por otra parte, se ha señalado que, en tanto espacio/tiempo festivo, estos eventos recuperan algunos de los rasgos que Bajtín describió en relación con el carnaval:<sup>7</sup> ciertos niveles de permisividad, la suspensión (hasta cierto punto) de las jerarquías sociales, ciertos niveles de ampliación de la tolerancia.<sup>8</sup> Por eso los festivales favorecen el desarrollo de fuertes corrientes emotivas que pueden resultar transformadoras en términos subjetivos<sup>9</sup> y generar “articulaciones identitarias” específicas.<sup>10</sup> En los discursos de los organizadores y asistentes a los festivales que analizamos en este artículo, esa dimensión mítico/ritual marcada por una fuerte afectividad es una presencia

---

4. Hay toda una tradición que estudia la marcación de ciertos espacios “sagrados” que permiten celebraciones identitarias. Ver por ejemplo Durkheim, 1968 y Eliade, 1978. Más recientemente se ha retomado ese tipo de análisis en referencia a eventos de música popular. Ver por ejemplo Andy Bennett e Ian Woodward. “Festival Spaces, Identity, Experience and Belonging”, en *The Festivalization of culture*, ed. Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward (Griffith University: Australia, 2014), 11-27; y Claudio Díaz, *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)* (Unquillo: Narvaja editor, 2005) 221-282.

5. Sobre esta cuestión ver: Juan Sebastián Rojas E., “From Street *Parrandas* to Folkloric Festivals: the Institutionalization of *Bullerengue* Music in the Colombian Urabá Region” (tesis de maestría, Department of Folklore and Ethnomusicology, Indiana University, 2013).

6. Frith, “Música e identidad”, 210; David Hesmondhalgh, *Por qué es importante la música* (Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2015), 131-178.

7. Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. (Madrid: Alianza Editorial, 1988)

8. Andy Bennett e Ian Woodward, “Festival Spaces, Identity, Experience and Belonging”.

9. Michelle Duffy, “The Emotional Ecologies of Festivals”, en *The Festivalization of culture*, ed. Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward (Griffith University: Australia, 2014) 229-250.

10. Pablo Vila, “Music, Dance, Affect, and Emotions: Where We Are Now”, en *Music, Dance, Affect, and Emotions in Latin America*, ed. Pablo Vila (Lanham, Boulder, Nueva York, Londres: Lexington Books, 2017), 1-39.

permanente: se habla del “duende” o de la “magia” del festival de Cosquín; la página oficial del Cosquín Rock menciona una y otra vez el “mito” y en los testimonios se pone en primer lugar el encuentro ritual; también sobre el Festival de La Falda se destaca su carácter de “mito” marcado por la nostalgia; y los asistentes al Encuentro de San Antonio centran sus relatos en los abrazos y en esa dimensión afectiva y ritual.<sup>11</sup>

Pero por otro lado, los festivales de música popular se rigen también por la lógica del espectáculo. Se trata de enormes espectáculos masivos que, sin perder los rasgos de celebración, se organizan alrededor de la circulación y el consumo de ciertas mercancías culturales, particularmente la música. Se ha señalado que las músicas populares se caracterizan por su relación simbiótica con la industria cultural y su tendencia a la masividad.<sup>12</sup> En el caso de estos festivales, se ponen en tensión las relaciones entre las necesidades estrictamente locales (puesto que se desarrollan en pequeñas localidades serranas), el desarrollo nacional de los campos respectivos,<sup>13</sup> y las complejas articulaciones de dichos campos con la industria del espectáculo a escala global. Y en los casos que nos ocupan, las necesidades locales tienen que ver, básicamente, con el turismo, es decir una actividad centrada en el tiempo libre, el entretenimiento y el consumo.

Así pues, en la bibliografía existente sobre el Festival Nacional de Folclore de Cosquín hay amplia coincidencia en que su comienzo estuvo vinculado a la necesidad de fomentar el turismo.<sup>14</sup> Así como otros festivales folclóricos se habían articulado con las industrias locales (la industria vitivinícola en Mendoza, la industria azucarera en Tucumán),<sup>15</sup> Cosquín necesitaba fomentar el turismo para modificar una narrativa identitaria que la vinculaba con los hospitales destinados al tratamiento de la tuberculosis que habían sido el motor de su actividad desde 1900 hasta 1947. La creación de un festival aparecía como una apuesta por modificar esa situación y hacerse

---

11. En la página oficial del Encuentro, la sección dedicada a la historia del evento se refiere a sus comienzos con el título: “Los primeros abrazos”. <http://www.encuentrosanantonio.com.ar/>

12. Juan Pablo González, “Musicología popular en América latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, *Revista musical chilena*, Vol. 55, N° 195 (2001): 38-64.

13. Para un mayor desarrollo del concepto de campo para el análisis de la música popular ver Pierre Bourdieu, *Respuestas. Para una antropología reflexiva*. (Ciudad de México: Grijalbo, 1995); Claudio Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folclore argentino*, (Córdoba, Arg.: Recovecos, 2009).

14. Jane Florine, *El duende musical y cultural de Cosquín, el festival Nacional de Folklore argentino* (Buenos Aires: Ed. Dunken, 2016); Juan Alberto Molina, *El libro de Cosquín. 1961-1985*. (Córdoba, Arg.: Ed. El Oeste, 1986).

15. Oscar Chamosa, *Breve Historia del Folklore Argentino* (Buenos Aires: Edhasa, 2012).

parte del desarrollo turístico de la región.<sup>16</sup> Antes de llegar a convertirse en una instancia clave en la lucha por establecer los criterios de la “autenticidad” folclórica, el Festival Nacional de Folclore fue pensado como un espectáculo para atraer turistas.<sup>17</sup>

Algo similar ocurrió con el Festival Argentino de Música Contemporánea de La Falda. Esta localidad está vinculada al turismo desde su formación alrededor del Hotel Edén,<sup>18</sup> que abrió sus puertas al público por primera vez en el verano de 1898/1899 y dio lugar, en 1913, a los primeros loteos a partir de los cuales se fue formando un pueblo vinculado a la actividad turística.<sup>19</sup> El desarrollo de la infraestructura hotelera de la zona se vio favorecido por las políticas de turismo social impulsadas por el gobierno peronista entre 1947 y 1952.<sup>20</sup> Para 1980 la localidad contaba con un anfiteatro en el que se realizaba la Fiesta Nacional del Tango, y con una infraestructura apropiada para recibir un público masivo. Por otra parte, las políticas represivas de la dictadura militar (1978-1983) habían hecho disminuir drásticamente la cantidad de recitales de rock y no se habían vuelto a realizar grandes festivales desde principios de los años 70.<sup>21</sup> Había, pues, una vacancia, y hacer un festival en una localidad alejada parecía ser una posibilidad que se articulaba con la necesidad del municipio de desarrollar el turismo. De hecho, el principal apoyo que tuvieron los organizadores desde la primera edición, fue la Secretaría de Turismo local, que veía en el evento la posibilidad de promocionar la ciudad a nivel nacional.<sup>22</sup>

El Festival Cosquín Rock lleva ese nombre porque en los primeros años se convocó en la Plaza Próspero Molina de Cosquín, el mismo lugar en el que se realiza el Festival Nacional de Folclore. Según el testimonio de uno de sus organizadores y actual dueño de la marca,<sup>23</sup> la idea surgió de Julio Mahárbiz, quien durante años fue el locutor oficial del Festival de Folclore y un difusor muy importante de ese tipo de música. Para Mahárbiz, que había tomado la concesión de la Plaza a mediados de 2000, la cuestión

---

16. Florine, *El duende musical y cultural de Cosquín*, 38-46.

17. Molina, *El libro de Cosquín. 1961-1985*, 84.

18. Para mayor información sobre el Hotel Edén: <http://edenhotellafalda.com/>

19. Néstor Pousa, *La Falda en tiempo de rock*. (La Falda: Edición del autor, 2016), 15.

20. Gabriela Falco, “El fomento del turismo social en La Falda-Huerta Grande, Córdoba”, en *VII Congreso Nacional de Geografía de Universidades Públicas y XXI Jornadas de Geografía de la UNLP* (La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2019). Disponible en: [http://jornadasgeografia.fahce.unlp.edu.ar/front-page/actas/ponencias/ponencias-por-titulo-2019/atct\\_topic\\_view?b\\_start:int=20&-C=\) 1-16](http://jornadasgeografia.fahce.unlp.edu.ar/front-page/actas/ponencias/ponencias-por-titulo-2019/atct_topic_view?b_start:int=20&-C=) 1-16).

21. Pablo Vila, “Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil”, en *Los nuevos movimientos sociales*, ed. E. Jelin, (Buenos Aires: CEAL, 1985).

22. Pousa, *La Falda en tiempo de rock*, 21.

23. Volveré sobre Cosquín Rock como *marca* más adelante.

era hacerla funcionar y seguir atrayendo turistas más allá de las “nueve lunas” del festival,<sup>24</sup> y veía que el rock, por su masiva aceptación entre los jóvenes, podía ser un polo de atracción. A pesar del rechazo local, que terminó motivando su traslado a la Comuna de San Roque, el objetivo de atraer turistas y generar ingresos para la localidad, se cumplió ampliamente.<sup>25</sup>

El Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo, es un contraejemplo sumamente interesante. El Primer Encuentro se realizó en diciembre de 1991, impulsado por un grupo de artistas jóvenes vinculados al mundo del folclore, en su mayoría músicos y bailarines.<sup>26</sup> Dicho evento, al menos en parte, se constituyó *como oposición y alternativa* a lo que había llegado a ser el Festival Nacional de Folclore de Cosquín, fundado 30 años antes. Desde entonces el Encuentro de San Antonio ha venido afirmando su carácter ritual, que se repite todos los años en diciembre. Un ritual que expresa esa zona de producción cultural que he llamado “folclore alternativo” y que se ha desarrollado en tensión con algunos de los aspectos que han llegado a ser dominantes en Cosquín.<sup>27</sup> A diferencia de los festivales que mencioné antes, en el Encuentro de San Antonio la lógica del espectáculo ha sido reducida al mínimo puesto que se ha eliminado casi por completo la *forma mercancía*.<sup>28</sup> En el Encuentro los artistas no cobran, el público no paga y las fronteras entre unos y otros tienden a diluirse, puesto que es común ver a los artistas realizando tareas diversas (cocinar, cavar zanjas, atender el mostrador), y a parte del público que participa en acciones artísticas durante el evento.<sup>29</sup> Y como la mayoría de los asistentes acampan (también gratuitamente) en el mismo predio en que se realiza el Encuentro, el impacto turístico es más bien modesto. Aunque muy distintos entre sí, estos cuatro eventos forman parte de una misma trama, que intentaré describir en el próximo apartado.

---

24. Desde sus comienzos el Festival de Cosquín dura nueve noches, denominadas “nueve lunas”.

25. José Palazzo, *Cosquín Rock* (Córdoba, Arg.: Pilar & Agustina, Ediciones literarias clandestinas, 2009), 23.

26. Florencia Páez, Natalia Díaz y Claudio Díaz, *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo*. (Villa María: Eduvim, 2012).

27. Claudio Díaz, “Folclore alternativo. Estrategias discursivas y construcción de diferencia”, en *Hacer la diferencia. Abordaje sociocrítico de prácticas discursivas*, ed. Ricardo Costa y Danuta T. Mozjeko (Villa María: Eduvim, 2015), 161-208.

28. Karl Marx, *El Capital. Crítica de la Economía Política. Libro Primero. El proceso de producción del capital*. (Madrid: Siglo XXI Editores, 2010).

29. Florencia Páez, “Artes de hacer en Encuentros Culturales de la provincia de Córdoba (2010-2013)” (tesis de maestría, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, 2015).



### 3. Festivales, nombres e identidades

#### a) De Cosquín a La Falda

La descripción de esa trama no puede sino empezar por el Festival Nacional de Folclore de Cosquín. No sólo porque es, cronológicamente, el primero de esta serie, sino porque su peso simbólico lo convirtió en una matriz en la que los demás se referencian, aunque sea en oposición. Dados los límites de este artículo, intentaré dar cuenta, muy brevemente, de las razones de ese peso simbólico.

Más allá de la necesidad inicial de atraer turistas, lo cierto es que Cosquín vino a ocupar un espacio vacío y rápidamente mostró ser algo que el campo del folclore necesitaba: un espacio *en el interior* que funcionara como instancia de legitimación y consagración, y contribuyera al mismo tiempo al afianzamiento del campo como tal. Pero no fue sólo eso. Como espacio de consagración, Cosquín se convirtió también en un lugar de expresión de todas las tensiones, contradicciones y disputas propias del campo, y lo sigue siendo hasta hoy.<sup>30</sup> Simbólicamente, el valle serrano cordobés, donde se aloja el festival, se transfiguró en el espacio del gran “encuentro de la provincianía”.<sup>31</sup> Y para eso, la localidad reunía dos características que se articulaban muy bien con las necesidades de desarrollo del campo: estaba en el interior, y en un lugar que el turismo social había convertido en punto de confluencia de provincianos de todas partes durante el verano.<sup>32</sup> Esas dos características son importantes porque se articulaban muy bien con la narrativa identitaria que venía siendo predominante en el campo del folclore y que privilegiaba el interior provinciano por sobre la urbe moderna.

En la Argentina (como en otros países latinoamericanos), el folclore se ha ido cargando, desde principios del siglo XX, de un conjunto de significados y valores que lo vinculan con una versión de la *identidad* colectiva, que arraiga, a su vez, en una determinada idea de los orígenes de la nación.<sup>33</sup> Los estudios actuales del folclore argentino coinciden en que esos significados y valores fueron fuertemente marcados por el nacionalismo cultural que a principios del siglo XX elaboró un discurso que

---

30. Claudio Díaz, “El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas”, 99-119.

31. Claudio Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional*, 110.

32. En las sierras de Córdoba se encuentran emplazados una gran cantidad de hoteles y colonias de vacaciones sindicales.

33. Claudio Díaz, “Introducción”, en Dossier: *Nuevas articulaciones entre Folclore, Política y Nación en América Latina*, ed. Claudio Díaz, *Revista RECIAL*, Vol. 10, Nº 16 (2019): 1-11. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial>.

vinculaba la identidad nacional con el mundo criollo,<sup>34</sup> con las actividades y formas de vida rurales y provincianas, con prácticas que adquirieron el estatuto de “tradicionales”. Al desarrollarse el folclore como un cierto tipo de espectáculo, esto es, como un campo de producción dentro de la música popular, encontró en el nacionalismo cultural, y en las investigaciones y recopilaciones de los folclorólogos su fuente de valor y legitimidad. No se trataba (y no se trata) de simples canciones y danzas. Se trata de canciones y danzas que reclaman el derecho de representar la identidad nacional. Pero una identidad nacional que tiene su centro en la figura del gaucho y en los estilos de vida rurales y provincianos. En la música popular el folclore fue, al interior, lo que el tango fue a Buenos Aires. Por eso, desde el primer momento, el festival se presentó como festival “Nacional” del folclore, tanto por el alcance interprovincial que se pretendía darle como por su anclaje en ese imaginario de nación. Y eso fue rápidamente aceptado, e incluso rubricado por un decreto presidencial que en 1963 instituyó la última semana de enero como “Semana Nacional del Folclore” y convirtió a Cosquín en su capital.<sup>35</sup>

Ahora bien, en los años 60 la cuestión de la identidad nacional tenía una gran capacidad de interpelación. Y se podría afirmar que la sigue teniendo. Las ideas de “patria” y “nación” eran entonces, y lo siguen siendo, una parte sustantiva de las disputas simbólicas,<sup>36</sup> y esto se debe, además de la dinámica propia de los procesos culturales y políticos en la Argentina, a la persistente situación de colonialidad de los países latinoamericanos.<sup>37</sup> Lo cierto es que en tiempos del crecimiento del Festival Nacional de Folclore, es decir, hasta el comienzo de la dictadura en 1976, las disputas por el sentido de “patria” y “nación” adquirieron mucha importancia y alcanzaron un

---

34. En la Argentina el adjetivo “criollo” remite por un lado a los españoles nacidos en América a los que se les atribuye el protagonismo en las guerras de la independencia, y por otro al gaucho, grupo social producto del mestizaje y centro de la construcción identitaria nacionalista. Sobre la influencia del nacionalismo en el folclore ver: Diego Madoery, “Estudios sobre el folclore musical argentino”, *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 17 (2017): 15-38. Disponible en: <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/issue/view/15>; Ricardo Kaliman, *Alajhita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui* (Córdoba, Arg.: Comunicarte, 2004); Oscar Chamosa, *Breve historia del folclore argentino*; Ana María Dupey, *Cosechando todas las voces. Folclore, identidades y territorios*; Carlos Molinero, *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)* (Buenos Aires: Ed. Ross, 2012).

35. Juan Alberto Molina. *El libro de Cosquín (1961-1985)*.

36. Claudio Díaz, “Introducción”. En Dossier: *Nuevas articulaciones entre Folclore, Política y Nación en América Latina*, 1-19.

37. Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder y clasificación social”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, ed. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Bogotá: Siglo del hombre editores; Universidad Javeriana; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, 2007), 93-126.

fuerte dramatismo, paralelo al dramatismo que alcanzaban las luchas políticas.<sup>38</sup> Las ideas nacionalistas de cuño oligárquico que habían sido la primera fuente de legitimidad del folclore, eran desafiadas en esos años por un nacionalismo popular de raigambre peronista que proponía la “liberación nacional”, y por una corriente de izquierda que tuvo amplia difusión y dio lugar, entre otras cosas, al nacimiento del Movimiento Nuevo Cancionero.<sup>39</sup> Hacia mediados de los 70 también hubo en el folclore expresiones de un nacionalismo autoritario vinculado a lo que Andrés Avellaneda ha llamado “discurso de represión cultural”.<sup>40</sup> Una de las razones de la trascendencia del Festival, es que se convirtió en lugar de expresión de esas disputas: por su escenario pasaban (y se consagraban) figuras tan disímiles como Mercedes Sosa y Los Chalchaleros, Roberto Rimoldi Fraga y Los Huanca Hua, Jorge Cafrune y Hernán Figueroa Reyes. Por eso cada verano, Cosquín captaba la atención. Por eso llegar a Cosquín era un anhelo para tantos músicos. Incluso para los rockeros.

Es sabido que el primer intento de hacer un festival de rock de alcances nacionales en el interior ocurrió, precisamente, en la plaza Próspero Molina de Cosquín, un mes antes del comienzo de la dictadura, el 20 de febrero de 1976. Según el testimonio de su organizador, Mario Luna, la idea provino de Luis Alberto Spinetta, uno de los grandes referentes del rock argentino.<sup>41</sup> Según Luna, Spinetta manifestó su *deseo* de tocar en Cosquín. Para ese tiempo, la represión ya estaba haciendo estragos y muchos artistas de la corriente renovadora del folclore tenían problemas para tocar. La reflexión de Luna ante el deseo de Spinetta es interesante:

El festival de Cosquín estaba vaciado, ya no era el festival que era antes, *no estaban los músicos de vanguardia ... y no era más un ámbito donde la juventud iba todos los años*. Pero cuando el Flaco me dice eso me madura la idea que yo ya

---

38. La violencia política se fue intensificando hacia fines de los 60 y alcanzó su máxima expresión durante la dictadura.

39. Claudio Díaz, “El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas”, 99-119. Sobre las diferencias emotivo afectivas entre esas dos corrientes ver Carlos Molinero y Pablo Vila, *Cantando los afectos militantes. Las emociones y los afectos en dos obras del canto folklórico peronista y marxista de los '70*. (Buenos Aires: Academia Nacional de Folklore, 2016).

40. Andrés Avellaneda, “El discurso de represión cultural (1960-1983)”, *Revista Escribas. Revista de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba*, Nº 3 (2006): 31-45).

41. Néstor Pousa, *La Falda en tiempo de rock*, 198-199.

tenía, esta música va a reemplazar al folklore mediocre que se estaba haciendo, esto es mucho más original<sup>42</sup>

El festival de rock se hizo, duró un solo día, convocó a diez mil jóvenes,<sup>43</sup> pero no volvió a realizarse por mucho tiempo porque, según el organizador, fue “boicoteado por todo el mundo”.

Me detuve en esta anécdota porque es ilustrativa de las complejas relaciones entre el folclore y el rock en la Argentina. Si para Spinetta el escenario de Cosquín era objeto de deseo, es porque a los rockeros la cuestión nacional también los interpelaba. Las contribuciones del rock en la formación de un imaginario de nación son complejas y contradictorias, pero sirven para entender la importancia de ese imaginario en la cultura argentina. En principio la expresión “rock nacional”, que durante muchos años se impuso como modo dominante de autonominación por parte de los rockeros, constituye una suerte de oxímoron que hay que historizar para comprender. La música rock es parte importante de la industria cultural y, como tal, se ha desarrollado en el marco del proceso de globalización capitalista y ha contribuido a él. Pero por otro lado se constituyó como un movimiento de la juventud que desafió una parte importante de las reglas y convenciones del mundo adulto y generó una matriz de sentido que ha permitido pensarlo como un movimiento libertario, como una cultura de rebeldía juvenil a escala planetaria.<sup>44</sup> Ese impulso universalizante y su capacidad de interpelación hizo que en diferentes países se dieran formas de apropiación particulares, según la especificidad de los respectivos procesos sociales.

En el caso de la Argentina esa apropiación y resignificación estuvo marcada por las disputas simbólicas de los años 60 y 70 en las que, como ya vimos, las luchas por la significación de la patria eran centrales. En principio, el rock generó rechazos entre los cultores de músicas populares desarrolladas localmente (como el folclore y el tango), justamente por su carácter “extranjerizante”, que se manifestaba tanto en los aspectos sonoros como en la lengua.<sup>45</sup> Pero tempranamente la adopción de la lengua nacional

---

42. Néstor Pousa, *La Falda en tiempo de Rock*, 199. (Cursivas mías).

43. Esa convocatoria implica un lleno total de la plaza, que por ese entonces tenía 10.000 localidades. En la actualidad tiene 12.000 porque se han agregado tribunas. Si se consideran las nueve lunas, y se agregan las peñas que rodean al festival, eso da una idea de su masividad.

44. Fabio Salas, *El grito del amor. Una actualizada historia temática del rock* (Santiago de Chile: LOM ediciones 1998); Sergio Pujol, *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, (Rosario: Homo Sapiens 2007).

45. Un desarrollo más sistemático sobre la cuestión de las lenguas del rock en América Latina puede encontrarse en Claudio Díaz, “Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina”, en *A tres*

produjo un cambio. Con esa lengua fueron entrando en las composiciones de los rockeros, lugares, ambientes y tradiciones culturales específicas, modos de nombrar y de ver las cosas que fueron expandiendo los primeros núcleos temáticos y procedimientos poéticos en las letras.<sup>46</sup> Y también empezaron a entrar en los procedimientos compositivos sonoridades de músicas populares locales (principalmente el tango y el folclore) que le fueron dando ese carácter “nacional” al rock.

Ahora bien, las características propias del universo de sentido que construyeron los pioneros del rock nacional, los enfrentaba con el imaginario de la patria que se había desarrollado con el discurso de represión cultural, que tuvo fuerte presencia durante la dictadura de Onganía y que coincidió con el momento en el que se produjo su emergencia.<sup>47</sup> Quizás la forma más explícita de ese rechazo puede verse en la letra de “Botas locas”, uno de los últimos temas de Sui Generis: “Los intolerantes no entendieron nada / ellos decían guerra, yo decía no gracias / Amar a la patria bien nos exigieron / *si ellos son la patria, yo soy extranjero*”. Del mismo modo desde los sectores autoritarios se visualizaba al rock como parte de lo que amenazaba su concepción de cultura y como vehículo de infiltración ideológica.<sup>48</sup> Pero ese lugar de extrañeza con relación al nosotros construido en el discurso autoritario, no eliminaba la interpelación de lo nacional, que excedía largamente ese discurso. De hecho, esa interpelación impulsó a los rockeros a acercarse a las sonoridades del folclore porque, como ya vimos, esas sonoridades expresaban también otros imaginarios de patria, en disputa con el que se imponía como dominante. La existencia de la corriente renovadora del folclore y su manera alternativa de significar la patria hizo posible una primera vía de cruces del rock y el folclore.<sup>49</sup> Algunos músicos de rock escuchaban y valoraban a Yupanqui, Mercedes Sosa y al Cuchi Leguizamón, entre otros. Y algunos folcloristas habían empezado a incorporar elementos sonoros provenientes de universos cercanos al

---

*bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, ed. Albert Recasens y Christian Spencer (Madrid: SEACEX, 2010), 219-227.

46. A tal punto que para Blanco y Scaricaciottoli las letras de rock son parte de la literatura argentina. Ver Oscar Blanco y Emiliano Scaricaciottoli, *Las letras de rock en la Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia. 1982-2001* (Buenos Aires: Colihue, 2014).

47. Claudio Díaz, *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)* (Unquillo: Narvaja Editor, 2005).

48. Andrés Avellaneda, “El discurso de represión cultural (1960-1983)”; Pablo Vila, “Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil”.

49. Claudio Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional*.

rock, como los arreglos vocales del Chango Farías Gómez, la introducción de bajo, guitarra eléctrica y batería en algunos temas del Cuarteto Zupay, o las fusiones de Eduardo Lagos.<sup>50</sup> Es decir, que entre ese folclore “de vanguardia” que mencionaba Mario Luna como “ausencia” en el Festival de Folclore de Cosquín en esos años oscuros, y el rock, había afinidades, se construían puentes. Algunos ejemplos: A fines de los sesenta Luis Alberto Spinetta compuso la zamba que fue grabada como “Barro tal vez” en su disco *Kamikaze* (1982). A principios de los setenta, Gustavo Santaolalla estableció una relación con Leda Valladares, que lo llevaría a interesarse por los materiales folclóricos y a incorporar una serie de ritmos y de instrumentos, principalmente del noroeste, en los discos de Arco Iris. En la película *Rock hasta que se ponga el sol*, de Aníbal Uset (1973), Litto Nebbia interpreta un aire de zamba (“Si no son más de las tres (El bohemio)”) acompañado por Domingo Cura. En 1978 León Gieco grabó su primer chamamé (“Cachito el campeón de Corrientes”).

Mario Luna, quien sería el organizador del Festival de La Falda, en su programa radial llamado “Alternativa”, era justamente un impulsor de esas afinidades y puentes.<sup>51</sup> El programa se emitía por Radio Universidad desde 1974,<sup>52</sup> y se destacaba por la difusión de rock nacional. Pero no difundía sólo esa música. Mario Luna había conducido en 1966 otro programa de radio, en LV2, en el que difundía ese folclore “de vanguardia” que lo había deslumbrado en su juventud. Teniendo en cuenta estos antecedentes, es posible comprender el nombre que se le puso al Festival de la Falda como una toma de posición estratégica.<sup>53</sup> Desde su primera edición en el verano de 1980 se llamó Festival Argentino de Música Contemporánea. Aunque popularmente se lo llamara Festival de Rock de la Falda, la idea era más amplia. El calificativo “argentino” muestra la ambición de trascender lo local, de alcanzar, al menos, el área de

---

50. Juliana Guerrero, “Fusión e innovación en la música de proyección folclórica: sobre el estilo de Eduardo Lagos”, *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 18 (2017): 125-142. Disponible en: <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/219>.

51. Según Mario Luna: “la música progresiva (o rock, como la llamaríamos después), estaba muy ligada para mí con la ideología del folclore. Y de esos músicos folkloristas con ideas fuertes no había quedado uno en tiempos militares. Entonces me dije ¿por qué no hacer el festival en la cuna de los escenaristas de folclore?”. En “Mario Luna volvió a la radio tras ser padre a los 71: reflexiones sobre el karma”, *La voz del Interior*. Última fecha de acceso: 20 de junio de 2020. <https://vos.lavoz.com.ar/medios/mario-luna-volvio-la-radio-tras-ser-padre-los-71-reflexiones-sobre-el-karma>.

52. Había empezado en LV3 un año antes. Se siguió emitiendo hasta 1989. <https://www.facebook.com/121740937935789/posts/416293755147171/>. Última fecha de acceso: 20 de junio de 2020.

53. Según el enfoque Bourdiano, todo acto de nominación es una toma de posición en el marco de un campo.

cobertura de la radio. Pero evidencia también que en plena dictadura, con un discurso oficial que se había apropiado violentamente de los significados de patria y nación, la cuestión nacional seguía interpelando. Pero se trataba del deseo de una patria *otra*, de un país *otro*. Según la crónica de Néstor Pousa, la última noche de la primera edición del festival, terminó con León Gieco cantando “En el país de la libertad”.<sup>54</sup>

### **b) De San Antonio a Cosquín**

En diciembre de 1991, once años después del primer Festival de La Falda y mientras se preparaba el último, se realizó el Primer Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo. Como dije más arriba, este evento se desarrolló en parte en oposición y como alternativa al Festival de Cosquín. Y esa idea de oposición y alternativa se expresa en principio en el nombre elegido. No se trataría de un “Festival”, sino de un “Encuentro”. Según lo señalado más arriba en los festivales conviven su aspecto ritual y su carácter de espectáculo. Esto explica esa tensión, constitutiva del campo del folclore entre quienes ponen el acento en los valores artísticos y los que priorizan el valor comercial.<sup>55</sup>

Si bien estas tensiones no pueden resolverse porque son constitutivas del campo, el trabajo reciente de Jane Florine (2016) muestra que en el transcurso de las décadas el peso relativo del aspecto comercial se fue haciendo cada vez mayor en Cosquín.<sup>56</sup> La presencia de los sellos discográficos y las radios desde el principio, el interés y la cobertura de la prensa desde fines de los sesenta, la programación a cargo de productoras privadas y la incidencia de la televisión a partir de los ochenta, contribuyeron a acentuar ese aspecto. Cosquín, además de ser muchas otras cosas, se fue convirtiendo en la gran vidriera del mercado del folclore dando lugar a un sistema de

---

54. La primera edición del festival convocó a 12.000 personas, lo que equivalía prácticamente a la población estable de La Falda. En las siguientes ediciones la convocatoria creció y se fueron agregando noches, dadas las dimensiones limitadas del anfiteatro. Esas convocatorias masivas que en algunas ediciones desbordaron a los organizadores dieron lugar a algunos disturbios, y eso está relacionado con el rechazo de gran parte de la población local. Ver: Néstor Pousa, *La Falda en tiempo de rock*, 25.

55. Claudio Díaz, “Música popular, investigación y valor”, en *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, ed. Rubén López Cano y Juan Francisco Sans (Caracas: CELARG, 2011), 195-215.

56. Florine, *El duende musical y cultural de Cosquín*, 51-102.

“estrellas” que ya se había manifestado desde el principio, pero que hizo eclosión en la década del noventa con la aparición del llamado “folclore joven”.<sup>57</sup>

Para quienes iniciaron el Encuentro de San Antonio, ese peso exagerado del aspecto comercial desvirtuaba el rito del encuentro y la celebración identitaria. Y limitaba las búsquedas estéticas y culturales.<sup>58</sup> La palabra “Festival” condensaba, para ellos, esos significados. En contraposición, el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo intentó limitar al máximo ese aspecto. Por eso se organizó desde el principio sin el apoyo de *sponsors* ni del Estado, sin la participación de representantes del mundo del espectáculo y en oposición a las distintas formas de espectacularización dominantes, como las gigantografías con fotos o nombres de artistas, o los horarios especiales en las grillas para los más convocantes.<sup>59</sup> En ese sentido es interesante recuperar una frase que repiten los diferentes referentes del Encuentro de San Antonio como parte del relato identitario que lo define: “Las estrellas, a los festivales”.<sup>60</sup> Eso explica, por ejemplo, que en el Encuentro no se publica la grilla de artistas, de manera que nadie sabe quién va a tocar ni en el escenario de la noche ni en el del mediodía.<sup>61</sup> De ese modo se intenta que los artistas salgan del lugar del estrellato. La idea del Encuentro es priorizar lo ritual sobre el espectáculo, las búsquedas artísticas sobre lo comercial. Esa decisión implicó desde los comienzos el desarrollo de dos estrategias clave: por un lado la eliminación de la *forma mercancía* en cuanto a la circulación y el consumo de las obras. Los artistas (músicos, bailarines, poetas, *performers*, cuentacuentos, etc.) no cobran por su participación. De hecho, para muchos artistas hasta significa un “gasto” la participación en el Encuentro. Por otro lado, esto ha significado el desarrollo de una forma organizativa fuera de lo común para garantizar el

---

57. Natalia Díaz, “La argentinidad al palo: el folklore en los años 90”, en *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*, ed. Claudio Díaz (Córdoba, Arg.: Recovecos, 2015), 52-72.

58. Desde el punto de vista de estos artistas tener como principal objetivo el éxito comercial impedía relacionarse con otras tradiciones populares que quedaban relegadas por las modas impuestas por las discográficas. El Encuentro, en consecuencia, se convirtió en el lugar de expresiones culturales vinculadas a las raíces afro o de los pueblos originarios, a hibridaciones con distintas músicas y danzas de Latinoamérica como así también de diferentes colectivos en lucha contra la megaminería o contra la violencia de género, por sólo nombrar algunas.

59. A pesar de eso con el tiempo el Encuentro fue ganando masividad. En la edición de 2018 los organizadores calcularon unas 15.000 personas. Esa masividad llevó a los organizadores a la necesidad de “repensarse” y a la adopción de estrategias como la eliminación del escenario de la noche en 2019. Ver [www.encuentrosanantonio.com.ar](http://www.encuentrosanantonio.com.ar). Última fecha de acceso: 20 de junio de 2020.

60. Florencia Páez, Natalia Díaz y Claudio Díaz, *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo* (Villa María: Eduvim, 2012).

61. En el Encuentro hay un escenario que funciona durante la noche, y otro más pequeño que funciona al mediodía, durante un multitudinario almuerzo comunitario.



evento cada año.<sup>62</sup> Estas dos estrategias han dado como consecuencia algunas prácticas características, como la movilidad de roles. Así, es común encontrar a los artistas cavando zanjas cuando se avecina una lluvia, o colaborando en la cocina, y también es común para distintas personas que asisten al Encuentro, “devenir” artistas en su transcurso, sin serlo profesionalmente.

Pero la recuperación del aspecto ritual no es lo único en juego. El Encuentro es también un espacio de disputas por la definición legítima del folclore, y por lo tanto de los significados de nación y patria.<sup>63</sup> Todos los relatos coinciden en que los comienzos del Encuentro fueron el resultado de las búsquedas comunes de un conjunto de artistas que hacia fines de los ochenta y principios de los noventa se mostraban disconformes con las tendencias hegemónicas en el campo del folclore.<sup>64</sup> Esas búsquedas tuvieron una traducción espacial en la construcción de circuitos alternativos a las agendas festivaleras, de modo que se dio lugar a una especie de “nomadismo” y a la generación de encuentros culturales en distintos lugares del interior. El resultado fue la creación de una red que tomó el nombre de Movimiento Artístico Popular Argentino (MAPA).<sup>65</sup> El antecedente más inmediato de esta organización fue la Alternativa Musical Argentina (AMA), que empezó como un ciclo de recitales iniciado por el grupo Magma de Paraná en 1984, pero rápidamente creció convocando a muchos músicos que coincidían en caracterizar su propuesta como “alternativa” tanto en cuanto a la forma de producción como al contenido artístico.<sup>66</sup> En cuanto al primer aspecto se reivindicaba la producción independiente y la autogestión. En cuanto al segundo, se proponía una construcción cultural opuesta a la que había instalado la dictadura y se apelaba a la construcción popular de una memoria y de un proyecto colectivo. Los encuentros de AMA fueron creciendo con la participación de artistas como “El Cuchi” Leguizamón, “El Chango” Farías Gómez, Jorge Marziali, Enrique Llopis, Raúl Carnota, Rudy y Nini Flores, Liliana Herrero, Teresa Parodi, Jorge Fandermole, Fernando Barrientos, Juan Falú, Posdata, Ariel Borda, el Dúo Coplanacu y más tardíamente, Raly Barrionuevo. Esta lista

---

62. Para un análisis detallado de las formas organizativas gestadas en el Encuentro, ver Florencia Páez, “Artes de hacer en Encuentros Culturales de la provincia de Córdoba (2010-2013)”.

63. Se atribuye a uno de los asistentes al Encuentro una frase que hoy hasta los organizadores hacen propia “El Encuentro es el país en el que me gustaría vivir, por tres días”.

64. Páez, Díaz y Díaz, *Bailar en San Antonio*.

65. Páez, “Artes de hacer en Encuentros Culturales de la provincia de Córdoba (2010-2013)”.

66. Claudio Díaz, “Canciones como la gente sobre lugares comunes. Lula Fernández y las representaciones de lo popular en el folclore alternativo de Córdoba”, en *La selva, la pampa y el ande. Vías interiores en la cultura argentina*, ed. Fabiola Orquera y Radek Sánchez Patzy (Santiago del Estero: EDUNSE, 2019), 267-296.

de nombres no es casual. Muchos de ellos estaban siendo parte de una serie de acercamientos muy significativos entre el rock y el folclore, que se habían acelerado desde el retorno a la Argentina de Mercedes Sosa en 1982.<sup>67</sup> Por esos mismos años, Posdata, banda cordobesa de rock, estaba alcanzando trascendencia nacional por su consagración en el Festival de La Falda. El Dúo Coplanacu y Raly Barrionuevo estaban empezando a convertirse en referentes del circuito de las peñas universitarias de Córdoba y con el tiempo lo serían del Encuentro de San Antonio.

Todo este entramado de relaciones se había profundizado a través del MAPA y está en el origen del Encuentro. En ese período, los universos de sentido del rock y del folclore se habían contagiado mutuamente. Las culturas *underground*, la búsqueda de espiritualidades alternativas, la crítica a la civilización tecno-industrial y la perspectiva ecologista, se fueron encontrando con los mundos populares rurales, con las tradiciones regionales. Las herencias de los pueblos originarios y los afrodescendientes, negadas por el folclore oficial, encontraban un nuevo lugar. Y todo ese movimiento de préstamos y cruces se veía no sólo en la música y las letras, sino también en las formas de bailar y vestir. Para los pobladores de las sierras y para los folcloristas nacionalistas, esos artistas y su público eran “*hippies*”. Tanto como los artistas y el público del Festival de la Falda.

Según los testimonios recogidos por Néstor Pousa, ese espíritu *hippie* era uno de los aspectos que más valoraban algunos músicos y parte del público que asistía a La Falda en los primeros años. Es decir, un modo de hacer las cosas que privilegiaba el encuentro, el intercambio, el deseo de estar juntos por sobre la organización profesional del espectáculo. En palabras de Edelmiro Molinari:

Era muy divertido el Festival de La Falda en aquella época, había una ingenuidad y una especie de inocencia en general que era absolutamente natural, que venía desprendiéndose de la época de Woodstock, y eso se notaba en la gente de todos lados. Creo que después todo se transformó un poco y se comercializó mal, pero en ese momento fue maravilloso.<sup>68</sup>

---

67. Claudio Díaz, “Alta Fidelidad. El rock, el folclore... y Mercedes Sosa”, *Ecos del Folklore, Revista de la Academia Nacional del Folklore*, N° 3 (2019): 37-43.

68. Pousa, *La Falda en tiempo de rock*, 40.

Entre el público de esos primeros años, estaba José Palazzo, quien muchos años después organizaría el Cosquín Rock. En sus palabras, Cosquín Rock empezó en la cena con Julio Mahárbiz en casa de su padre, y también en La Falda 82.<sup>69</sup>

El nombre de este festival requiere una reflexión. Como ya dije, el festival se hizo los primeros años en la plaza Próspero Molina. Por lo tanto era necesario establecer el vínculo con la localidad, porque la idea era atraer el turismo joven después de las “nueve lunas” del folclore, pero al mismo tiempo marcar una diferencia: este sería un festival de rock. Ya no aparecería en el nombre el calificativo “nacional”. De hecho el nombre “rock nacional” prácticamente había dejado de usarse, o en todo caso refería más bien a un período de la historia del rock en la Argentina. Tampoco aparece esa apertura hacia otros géneros que implicaba la idea de “música contemporánea” en el nombre del Festival de La Falda. El rock por sí mismo garantizaba una fuerte convocatoria. Aún así, en su relato Palazzo insiste en lo arriesgado de la apuesta, porque para 2001 la identificación de Cosquín con el folclore era una marca de identidad. Y de hecho hubo mucha gente, incluso artistas, que se opusieron. Pero para los artistas de rock la idea seguía siendo desafiante, principalmente porque en algunos grupos, como Divididos, el acercamiento al folclore era muy marcado.

Sin embargo el festival se hizo en la ciudad por pocos años. El rechazo de los ciudadanos de Cosquín hacia el público rockero fue creciendo (tal como había ocurrido en La Falda). En palabras de Palazzo “Éramos un elemento extraño y no querido en Cosquín. Casi como un tumor”.<sup>70</sup> Desde 2005, el festival se realizó en la Comuna de San Roque, en un predio entre el lago y la montaña adquirido por la empresa organizadora. Pero conservó el nombre. El mismo año, la Municipalidad de Cosquín habilitó la Plaza para otro festival de rock, organizado por Jorge Guinzburg, que se llamó Siempre Rock. Pero Palazzo y su empresa habían registrado el nombre. De manera que el festival inició su proceso de deslocalización; había devenido una *marca*.

De hecho, la Comuna de San Roque no fue su última sede. Durante los años de realización en ese sitio, se desarrolló un conflicto judicial con un vecino que reclamaba por la usurpación de parte de los terrenos en los que se hacía el festival. En 2010 la justicia le dio la razón,<sup>71</sup> por lo que los organizadores buscaron otra sede y la

---

69. José Palazzo, *Cosquín rock*, 312.

70. *Ibid.*, 93.

71. Para mayor información ver <https://stripteasedelpoder.com/2015/02/el-rockero-del-poder/#.XuJARdRKg2w>. Última fecha de acceso: 20 de junio de 2020.

encontraron no lejos de allí, en el aeródromo de la localidad de Santa María de Punilla.<sup>72</sup> Pero el nombre siguió siendo Cosquín Rock, una marca ya deslocalizada. Y ese proceso se completó a partir de 2017, cuando se inició el proceso de transnacionalización. Según la página oficial del festival:

Desde 2017 recorreremos distintos países generando un gran intercambio cultural y artístico. La expansión del festival logró instalar nuestro espíritu en numerosos países, donde el público puede disfrutar de un encuentro único entre bandas argentinas y de distintas partes del mundo. Sumamos cada vez más seguidores y experiencias al festival más auténtico y convocante. ¡Se vienen nuevas aventuras llenas de música por todo el mundo!<sup>73</sup>

Según la información de la página, Cosquín Rock ya se ha realizado en Chile (2018), Bolivia (2017), Perú (2017), Colombia (2017, 2018), México (2017, 2018, 2019), EEUU (2019). Y se anuncia la “próxima parada” en España en agosto de 2020, aunque es poco probable que se realice en forma presencial por la situación de la pandemia de COVID 19. Sin embargo, la misma página ya está anunciando una versión online. Es decir, Cosquín Rock en la actualidad es una marca, con un funcionamiento deslocalizado, similar a otros festivales como por ejemplo Lollapalooza o Rock in Río.

#### **4. Palabras finales. Festivales y viajes**

Por diferentes que parezcan el desarrollo y la evolución de los eventos analizados, estos casos son pensables en el marco de los dos aspectos constitutivos de los festivales de música popular que planteamos al principio: encuentro ritual, celebración identitaria, y al mismo tiempo, espectáculo. Por un lado, se trata de eventos que se rigen por una lógica comercial. Por más que los discos y las canciones sean una mercancía particular, su producción está orientada al consumo, y cuanto mayor sea ese consumo más exitosas son, y más reconocidos son los artistas que las crean. La publicidad, el gran despliegue técnico de los escenarios, la construcción de la imagen de los artistas y de cierta mística de los festivales, apuntan a generar el consumo masivo. Pero por otro lado, tanto para los seguidores de rock como para los del folclore, esas

---

72. La convocatoria de Cosquín Rock ha mantenido una tendencia al crecimiento. De los 20.000 asistentes que en la primera edición desbordaron la plaza Próspero Molina, a los más de 100.000 de la edición 2020.

73. Página oficial de Cosquín Rock: <https://www.cosquinrock.net/>. Última fecha de acceso: 20 de junio de 2020.

músicas son mucho más que mercancías, porque están vinculadas a una narrativa identitaria, como he intentado mostrar. Algunos de los rasgos descriptos de cada uno de estos festivales se inscriben ya como posibilidad en esas narrativas, en los universos de sentido del rock y del folclore.

Quisiera cerrar este artículo con una reflexión sobre una metáfora que tiene un peso simbólico importante en ambos campos. Se trata del *viaje*. En el caso del rock argentino, un conjunto de canciones muy representativo de su etapa fundacional, tiene al viaje como principal programa narrativo.<sup>74</sup> En general, se trata de un viaje desde un mundo de anti-valores, representado simbólicamente por la ciudad, hacia un mundo de valores representado por el campo, el sur, algún lugar lejano, o por la carretera misma como transposición ideal de un deseo de libertad. En plena dictadura, cuando empezó el Festival, ir a La Falda era, antes que nada, un viaje. “Chicas y muchachos nos esperan allá” decía la canción de Almendra “Rutas argentinas” que se usaba en la promoción.

Susan Luckman ha hecho algunas observaciones interesantes sobre la espacialidad en los festivales a cielo abierto. Según ella este tipo de eventos empiezan en realidad con el viaje mismo. Como ocurre en la literatura y en las películas de carretera, tan caras al mundo del rock, el viaje nunca es sólo espacial, sino también un proceso de autodescubrimiento. En ese viaje, en ese peregrinar hacia un lugar fuertemente marcado se va creando una suerte de comunidad, lo que Victor Turner llamó *communitas* espontánea.<sup>75</sup> Pero además, para el mundo rockero era importante que fuera lejos, en las sierras, en el campo, espacios valorados como símbolos de libertad. Un lugar y algunos días “fuera de la ley” como decía una vieja canción del grupo Los gatos.<sup>76</sup>

Aún cuando Cosquín Rock ha llegado a ser una marca deslocalizada, esos sentidos siguen completamente vigentes. Desde la primera edición, los organizadores señalaban que había gente de todas partes. “Se podía hacer un censo de Ushuaia a la Quiaca”, dice Palazzo parafraseando a León Gieco.<sup>77</sup> En los años posteriores, cuando se mudó a la Comuna de San Roque, se promocionaba destacando la locación, a cielo

---

74. Claudio Díaz, *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)* (Unquillo: Narvaja Editor, 2005).

75. Susan Luckman, “Location, Spatiality and Liminality at Outdoor Music Festivals: Doofs as Journey”, en *The Festivalization of culture*, ed. Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward (Griffith University: Australia, 2014), 195.

76. Sobre las relaciones del rock y la Ley, ver: Claudio Díaz, *Libro de viajes y extravíos*, 180-190.

77. Palazzo, *Cosquín Rock*, 18.

abierto, entre la montaña y el lago. Y esa idea se mantiene hasta el día de hoy, porque el aeródromo de Santa María de Punilla también está al pie de la montaña. En los videos institucionales de los últimos años que pueden verse en la página oficial, se enfatiza el emplazamiento y la llegada del público al predio, con sus banderas identificatorias de lugares de origen. Pero además, desde que se hizo internacional, es el propio festival el que viaja, el que gira, como si fuera una banda de rock. Cosquín Rock no ha dejado de ser un ritual identitario, aunque sea un espectáculo, un negocio, una marca. Y como tal, se mueve, viaja en el mundo del capitalismo global.

El viaje también ocupa un lugar importante en la narrativa identitaria del folclore. Pero es otro tipo de travesía. En primera instancia es el viaje de los migrantes internos, signado por la pérdida del “pago”. El folclore fue, en su etapa fundacional, la práctica del provinciano cantor que con su canto, recupera simbólicamente el pago perdido.<sup>78</sup> También es el viaje solitario de los oficios rurales. El arriero, el jangadero, el peón golondrina. El viaje mítico de Atahualpa Yupanqui, es otra de sus formas cargadas de sentido. Don Atahualpa es el viajero que, a contramano de la corriente migratoria, se interna en las soledades rurales para conocer la vida y las prácticas de los humildes, las artes olvidadas, para rehacerlas en su poesía y su música. Y también es el que viaja por el mundo dándolas a conocer. Cosquín, simbólicamente, sintetizó todos esos viajes. El valle serrano se convirtió en lugar de peregrinación anual de provincianos de todas partes que van a reencontrarse con esa historia, con esas artes olvidadas. Durante las nueve lunas del festival se instaura un espacio/tiempo otro en el que la música, las danzas, la gastronomía, las artesanías, la vestimenta, todo está orientado a una celebración identitaria que arraiga en esa historia. Pero al mismo tiempo la Plaza Próspero Molina y el escenario Atahualpa Yupanqui son los espacios donde se alza la voz para llevar ese canto a toda la nación y al mundo. De ahí que, desde el principio se transmitió por radio y desde hace ya muchos años por la televisión abierta. La lógica del espectáculo está profundamente imbricada con el deseo de defender una identidad nacional que, por uno u otro motivo, siempre se siente amenazada.

Al Encuentro de San Antonio también se viaja. Y los géneros musicales que se escuchan y se bailan coinciden ampliamente con los del Festival de Cosquín. Sin embargo, se trata de otro viaje y de una narrativa identitaria alternativa. La gente que llega de todos lados acampa en el mismo predio que, a la manera de lo que señala Susan

---

78. Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional*.

Luckman,<sup>79</sup> se marca ritualmente.<sup>80</sup> Al haberse eliminado la forma mercancía, es necesario un gran trabajo colectivo, un proceso de apropiación y participación en las tareas cotidianas que refuerza el espíritu comunitario. En los talleres culturales que se desarrollan durante el día aparece una agenda de preocupaciones en las que puede apreciarse esa amplia zona de coincidencias entre el mundo del folclore y el mundo del rock: tradiciones populares y defensa del medioambiente, pueblos originarios y lucha contra la megaminería, aprendizaje de danzas folclóricas y bibliotecas populares. Para quienes asisten al Encuentro, se trata de “El país en el que quisiera vivir, por tres días”. Y algunos, más veteranos, piensan en aquel “país de la libertad”, que cantaba León Gieco en La Falda, hace tantos años.

## **Bibliografía**

- Aricó, Francisco. “Los intelectuales en una ciudad de frontera”. En *Tramas para leer la literatura argentina*, Vol. 3, Nº 7 (1997): 155-161.
- Avellaneda, Andrés. “El discurso de represión cultural (1960-1983)”. *Revista Escribas. Revista de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba*, Nº 3 (2006): 31-45.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Bennett, Andy e Ian Woodward. “Festival Spaces, Identity, Experience and Belonging”. En *The Festivalization of culture*, editado por Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward, 11-27. Griffith University: Australia, 2014.
- Blanco, Oscar y Emiliano Scariaciotoli. *Las letras de rock en la Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia. 1982-2001*. Buenos Aires: Colihue, 2014.
- Bourdieu, Pierre. *Respuestas. Para una antropología reflexiva*. Ciudad de México: Grijalbo, 1995.
- . *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires y Córdoba: Aurelia Rivera, 2003.
- Chamosa, Oscar. *Breve Historia del Folklore Argentino*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Díaz, Claudio. *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*. Unquillo: Narvaja Editor, 2005.
- . *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba, Arg.: Recovecos, 2009.

---

79. Susan Luckman, “Location, Spatiality and Liminality at Outdoor Music Festivals”, 197.

80. Sobre la marcación ritual del espacio en el Encuentro de San Antonio ver Páez, Díaz y Díaz, *Bailar en San Antonio*.

- . “Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina”. En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, ed. Albert Recasens y Christian Spencer, 219-227. Madrid: SEACEX, 2010.
- . “Música popular, investigación y valor”. En *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, ed. Rubén López Cano y Juan Francisco Sans, 195-215. Caracas: CELARG, 2011.
- . “Folklore alternativo. Estrategias discursivas y construcción de diferencia”. En *Hacer la diferencia. Abordaje sociocrítico de prácticas discursivas*, ed. Ricardo Costa y Danuta T. Mozjeko, 161-208. Villa María: Eduvim, 2015.
- . “El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas”. En *Cosechando todas las voces. Folklore, identidades y territorios*, editado por Ana María Dupey, 99-119. Buenos Aires: Archivo Digital, 2018.
- . “Introducción”. En *Dossier: Nuevas articulaciones entre Folclore, Política y Nación en América Latina*, ed. Claudio Díaz. *Revista RECIAL*, Vol. 10, Nº 16 (2019): 1-11. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial>.
- . “Canciones como la gente sobre lugares comunes. Lula Fernández y las representaciones de lo popular en el folklore alternativo de Córdoba”. En *La selva, la pampa y el ande. Vías interiores en la cultura argentina*, ed. Fabiola Orquera y Radek Sánchez Patzy, 267-296. Santiago del Estero: EDUNSE, 2019.
- . “Alta Fidelidad. El rock, el folklore... y Mercedes Sosa”. *Ecos del Folklore, Revista de la Academia Nacional del Folklore*, Nº 3 (2019): 37-43.
- Díaz, Natalia. “La argentinidad al palo: el folklore en los años 90”. En *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*, ed. Claudio Díaz, 52-72. Córdoba, Arg.: Recovecos, 2015.
- Duffy, Michelle. “The Emotional Ecologies of Festivals”. En *The Festivalization of culture*, editado por Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward, 229-250. Griffith University: Australia, 2014.
- Dupey, Ana María. *Cosechando todas las voces. Folklore, identidades y territorios*. Buenos Aires: Archivo Digital, 2018.
- Durkheim, Emile. *Formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires: Schapire, 1968.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama, 1978.
- Falco, Gabriela. “El fomento del turismo social en La Falda-Huerta Grande, Córdoba”. En *VII Congreso Nacional de Geografía de Universidades Públicas y XXI Jornadas de Geografía de la UNLP*. Universidad Nacional de la Plata, 2019. [http://jornadasgeografia.fahce.unlp.edu.ar/front-page/actas/ponencias/ponencias-por-titulo-2019/atct\\_topic\\_view?b\\_start:int=20&-C= .](http://jornadasgeografia.fahce.unlp.edu.ar/front-page/actas/ponencias/ponencias-por-titulo-2019/atct_topic_view?b_start:int=20&-C= .) 1-16.
- Florine, Jane. *El duende musical y cultural de Cosquín, el festival Nacional de Folklore argentino*. Buenos Aires: Ed. Dunken, 2016.
- Frith, Simon. “Música e identidad”. En *Cuestiones de identidad cultural*, ed. Stuart Hall y Paul Du Gay, 181-213. Buenos Aires y Madrid: Amorrortu editores, 2003.
- González, Juan Pablo. “Musicología popular en América latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. *Revista musical chilena*, Vol. 55, Nº 195 (2001): 38-64.



- Guerrero, Juliana. "Fusión e innovación en la música de proyección folclórica: sobre el estilo de Eduardo Lagos". *Revista Argentina de Musicología*, N° 18 (2017): 125-142. <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/219>.
- Hesmondhalgh, David. *Por qué es importante la música*. Buenos Aires, Barcelona, Ciudad de México: Paidós, 2015.
- Kaliman, Ricardo. *Alajhita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba, Arg.: Comunicarte, 2004.
- ., ed. *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*. Villa María: Eduvim, 2013.
- Luckman, Susan. "Location, Spatiality and Liminality at Outdoor Music Festivals: Doofs as Journey". En *The Festivalization of culture*, ed. Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward, 189-207. Griffith University: Australia, 2014.
- Madoery, Diego. "Estudios sobre el folklore musical argentino". *Revista Argentina de Musicología*, N° 17 (2017): 15-38. <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/issue/view/15>.
- Marx, Karl. *El Capital. Crítica de la Economía Política. Libro Primero. El proceso de producción del capital*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2010.
- Molina, Juan Alberto. *El libro de Cosquín. 1961-1985*. Córdoba, Arg.: Ed. El Oeste, 1986.
- Molinero, Carlos. *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: Ed. Ross, 2012.
- Molinero, Carlos y Pablo Vila. *Cantando los afectos militantes. Las emociones y los afectos en dos obras del canto folklórico peronista y marxista de los '70*. Buenos Aires: Academia Nacional de Folklore, 2016.
- Páez, Florencia. "Artes de hacer en Encuentros Culturales de la provincia de Córdoba (2010-2013)". Tesis de maestría, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, 2015.
- Páez, Florencia, Natalia Díaz, y Claudio Díaz. *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo*. Villa María: Eduvim, 2012.
- Palazzo, José. *Cosquín Rock*. Córdoba, Arg.: Pilar & Agustina, Ediciones literarias clandestinas, 2009.
- Pousa, Néstor. *La Falda en tiempo de rock*. La Falda: Edición del autor, 2016.
- Pujol, Sergio. *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Rosario: Homo Sapiens, 2007.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder y clasificación social". En *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, ed. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 93-126. Bogotá: Siglo del hombre editores; Universidad Javeriana; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, 2007.

- Rojas E., Juan Sebastián. “From Street *Parrandas* to Folkloric Festivals: the Institutionalization of *Bullerengue* Music in the Colombian Urabá Region”. Tesis de maestría, Department of Folklore and Ethnomusicology Indiana University, 2013.
- Salas, Fabio. *El grito del amor. Una actualizada historia temática del rock*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 1998.
- Vila, Pablo. “Music, Dance, Affect, and Emotions: Where We Are Now”. En *Music, Dance, Affect, and Emotions in Latin America*, ed. Pablo Vila, 1-39. Lanham, Boulder, Nueva York, Londres: Lexington Books, 2017.
- . “Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil”. En *Los nuevos movimientos sociales*, ed. E. Jelin. Buenos Aires: CEAL, 1985.