

**CRITERIOS DE DISTINCIÓN EN EL FOLCLORE JUJEÑO.  
USOS DE LA CATEGORÍA «FESTIVALERO»**

*(CRITERIA FOR DISTINCTION IN JUJENIAN FOLKLORE.  
USES OF CATEGORY «FESTIVALERO»)*

Lucas Andrés PERASSI \*

**RESUMEN**

Nuestra investigación acerca del folclore musical jujeño sigue el principio de la «doble hermenéutica» de Giddens (1987), que supone como tarea para el pensamiento científico la interpretación de lo ya interpretado por los actores sociales. En ese sentido, una investigación productiva acerca del campo del folclore es la de determinar cuáles son las categorías desde las cuáles los sujetos juzgan a sus interpretantes (conjuntos o solistas), establecer su procedencia, observar si éstas presentan regularidades en cuanto a sus usuarios (status socio-económico, pertenencia o no al campo folklórico, género, etc.), y, por último pero no menos importante, si la utilización de dicha categoría en algún sentido tiene su correlato en la acción social del sujeto.

En este trabajo en particular, abordamos la problemática alrededor del concepto de «festivalero», de común utilización en el campo del folclore musical, aunque no siempre para referir a la misma realidad. A partir de este análisis intentamos subrayar la importancia que tiene, para la comprensión de los fenómenos sociales, la consideración de las condiciones socioculturales en las que la categoría «festivalero», aplicada a un intérprete musical cualquiera, cobra diversos sentidos en los discursos de sectores sociales diferentes. Consideramos que, de este modo, podremos aprehender más adecuadamente los sentidos que en cada caso adopta la categoría «festivalero» dentro del campo del folclore jujeño en los discursos de agentes perteneciente a diferentes sectores sociales.

**Palabras Clave:** distinción social, festivalero, folclore.

**ABSTRACT**

*Our research on jujenian musical folklore follows the Giddens's «double hermeneutic» notion (1987), which implies as task for scientific thought to interpret what has been interpreted by social actors. In this regard, a productive research on the folkloric field is to identify the categories from which subjects judged the musicians (soloists or groups), to establish their provenance, see if they show regularities in their users (socio-economic status, membership or not to folkloric*

---

\* Universidad Nacional de Jujuy - CONICET - Av. del Congreso 924 - Palpalá - Jujuy.  
**Correo Electrónico:** [lucasperassi@gmail.com](mailto:lucasperassi@gmail.com)

field, gender, etc.) and, last but not least, whether use of that category in some sense has its counterpart in social action of subject.

*In this particular job, we analyze uses of «festivalero» category, usually employed in folkloric music field, but not always to refer to same reality. From this analysis, we try to emphasize the importance, for understanding social phenomena, of consideration of socio-cultural conditions where «festivalero» takes different meanings in discourses of different social sectors.*

*We believe that in this way we can better apprehend the senses that in each case this category takes within the jujeñian folkloric field.*

**Key Words:** *festivalero, folklore, social distinction.*

## INTRODUCCIÓN

En los últimos años, las investigaciones realizadas desde la antropología social y la sociología se centran en la experiencia del actor social como lugar privilegiado para el análisis y la comprensión de la vida social. Adhiriendo a esta perspectiva general, nuestra investigación acerca del folclore musical jujeño sigue el principio de la «doble hermenéutica» de Giddens (1987), que supone como tarea para el pensamiento científico la interpretación de lo ya interpretado por los actores sociales, es decir, la centralidad de nuestro enfoque la ocupa el sujeto (o la subjetividad) como productor y producto de la vida social.

En ese sentido, una investigación productiva acerca del campo del folclore es la de determinar cuáles son las categorías desde las cuáles los sujetos juzgan a sus interpretantes (conjuntos o solistas), establecer su procedencia, observar si éstas presentan regularidades en cuanto a sus usuarios (status socio-económico, pertenencia o no al campo folclórico, género, etc.), y, por último pero no menos importante, si la utilización de dicha categoría en algún sentido tiene su correlato en la acción social del sujeto. Es decir, aunque estudiaremos el discurso y las categorías que en este se expresan, o sea, lo que el agente dice, no procederemos como si esas categorías fueran las cosas mismas sino que corroboraremos su real correspondencia con la acción, es decir, lo que el agente hace.

En este trabajo en particular, abordaremos de problemática alrededor del concepto de «festivalero», de común utilización en el campo del folclore musical, aunque no siempre para referir a la misma realidad. A partir de este análisis intentamos subrayar la importancia que tiene, para la comprensión de los fenómenos sociales, la consideración de las condiciones socioculturales en las que la categoría «festivalero», aplicada a un intérprete musical cualquiera, cobra diversos sentidos en los discursos de sectores sociales diferentes. Consideramos que, de este modo, podremos aprehender más adecuadamente los sentidos que en cada caso adopta la categoría «festivalero» dentro del campo del folclore jujeño en los discursos de agentes perteneciente a diferentes sectores sociales.

## USOS DE LA CATEGORÍA «FESTIVALERO»

La categoría «festivalero» es de uso común no sólo en el campo del folklore sino también dentro de otros espacios musicales como el del rock y en otros campos de la cultura, como el cine y la publicidad:

«Un comercial es **festivalero** cuando se realiza pensando en la efectividad que tendrá en los festivales, más allá de su coherencia con la estrategia de marca y con la demanda del cliente. Claro, un premio ayuda a que la agencia se haga más conocida y, naturalmente, la marca también». (Güerri, 2008)

Sin embargo, aunque difundida, su utilización no implica siempre los mismos sentidos:

- Una primera utilización, en cierta medida «aséptica», es aquella que utiliza el adjetivo para designar todo aquello relativo o perteneciente al festival, sin sentido favorable ni peyorativo alguno. Esta significación es la que se presenta en frases como «primera noche festivalera» o «apostillas festivaleras» con que los periódicos de circulación nacional refieren, por ejemplo, al Festival Nacional de Folclore de Cosquín. Este uso es propio de los medios y en general responde a su necesidad de descargar el lenguaje de apreciaciones subjetivas, en pos de la «objetividad» periodística.

- Una segunda acepción es similar a la anterior pero más allá de denotar sólo una pertenencia, agrega al significado del término algunas características que el festival implica, aunque sin hacer apreciación valorativa al respecto. Por ejemplo, se habla de cierto «concepto festivalero», «tono festivalero» o «códigos festivaleros» para referir a algunas exigencias que parecen provenir de la participación en un festival folclórico: particularmente, refiere a la interpretación de un repertorio conocido por un público, generalmente no avezado en cuanto al folclore, que apunta a euforizarlo y a hacerlo partícipe del canto.

Un uso similar podemos observar en cuanto al rock:

«Atentos al concepto 'festivalero' del primer concierto de esta nueva visita a la Argentina (...), la 'chica banda' ofreció anteanoche un set compuesto mayoritariamente por canciones de 'Cuatro caminos' (2003) - hasta aquí su última placa, la más difundida y vendida en el país-, un puñado de hits bailables a prueba de tiempo y espacio (...)». (Ramos, 2007)

En el campo del folclore, este uso de la categoría «festivalero» es propio de folcloristas que entienden, por lo menos discursivamente, que el campo del folclore necesita, para su subsistencia, de la apelación a distintos «códigos» musicales y del espectáculo, de manera que lo «festivalero» puede convivir con otro tipo de expresiones, por ejemplo, más «intimistas» como modos de ejecución distintos pero que no implican posición de status de uno sobre otro.

Sin embargo, es necesario aclarar que estas expresiones provienen en general de folkloristas que han obtenido su prestigio dentro del campo del folklore como artistas no ligados a lo que ellos mismos consideran «festivalero». En otras palabras, si en el discurso los distintos modos de interpretación musical aparecen equiparados, en la práctica los agentes con este perfil (cierto prestigio obtenido en el ámbito del folklore por la apelación a un folklore más «poético» y que necesita de silencio y comprensión para su disfrute, como Mercedes Sosa y Teresa Parodi) prefieren una expresión folklórica no festivalera, de manera que aparece su uso como marca de distinción respecto de quienes hacen folklore festivalero, destinado «sólo a divertir»:

«... contribuyeron a esta escalada de tono **festivalero**. A falta de sutileza y matices, el Chaqueño ofrece espontaneidad y una insospechable franqueza. Como si no fueran ofertas compatibles» (Amuchástegui, 1999b).

«Teresa Parodi cumplía cuatro temporadas alejada de la plaza Próspero Molina, por entender que el eufórico clima **festivalero** conspira contra el protagonismo de la palabra en la canción: 'Yo viví como público la aparición de Mercedes, con ese nuevo cancionero que nos voló la cabeza, que llegó en un momento muy distinto de éste: no solamente queríamos bailar sino también pensar (...) Pero el público, en este momento, busca estrictamente divertirse. El lado bueno es que vuelven a imponerse ritmos maravillosos (...) Me sentía ahogada como autora por los códigos festivaleros; necesitaba otro espacio para mi canción» (Amuchástegui, 1999a).

Así, en general este uso de la categoría cobra una carga peyorativa de rechazo hacia un folklore cuya interpretación se considera orientada hacia la fácil consecución de un efecto de diversión y disfrute en el público a través de la apelación a un repertorio de canciones archiconocidas, o de carácter romántico, melódico (que se considera de gusto popular) y/o de algún recurso extra-musical efervorizante como, por ejemplo, revolear un poncho. Es decir, aquí la categoría «festivalero» aplicada a un músico o tipo de ejecución implica un juicio de valor con respecto a ella: que es malo buscar la fiesta o las melodías de amor «fáciles», por decirlo sencillamente, rechazo que se muestra en esta cita:

«... los 'festivaleros' revoleadores de ponchos o cultores de un romanticismo ampuloso y efectista como el que transitan Los Nocheros». (Erlán, 2004)

En este sentido, la distinción entre conjuntos y solistas festivaleros y no-festivaleros parece responder a la misma lógica que enfrenta, en el campo literario, a la literatura más consumida contra las academias que, en muchas ocasiones, ni siquiera consideran literatura a aquella (1). Estamos, para decirlo de otro modo, en una mirada que asocia despectivamente lo «popular» con lo «masivo». En esta

postura lo popular aparece dado al pueblo «desde afuera», como cultura de masa (el folclore «festivalero») que es imagen decadente y vulgar de la «alta cultura» (el folclore, sin más).

Es decir, para quien utiliza el término «festivalero» en este último sentido, el folclore así calificado es inferior en calidad con respecto a otras formas de ejecución del género. Se pretende, dentro de este contexto, que se trata de una forma musical apreciada por un público carente de «erudición» folklórica, de modo que el «folclore festivalero» es aquel falto de refinamiento, producto de un esfuerzo mínimo y, sobre todo, estéticamente defectuoso:

«La noche del Chaqueño debía ser la del folclore más tradicional. Por eso desde temprano desfilaron por el escenario expresiones de ese palo. Entre ellas Los Sauzales, un cuarteto salteño que además de usar bajo y batería –si bien pareciera que todavía no saben con qué sentido– **canta como muchos creen que debe cantarse en los festivales: feo, pero fuerte**». (Giordano, 2008)

Desde esa perspectiva sostenida por «conocedores» del folclore, habría una forma popular de folclore, la festivalera, y una forma más refinada, para el disfrute de un público avezado. Sin embargo, el reconocimiento de que esta diferenciación entre lo festivalero de lo que no lo es, por lo menos por parte de folkloristas como Teresa Parodi cuyas ideas «progresistas» parecen contradecir una postura musical que alguien podría considerar elitista (2), hace que se cuiden de emitir opinión descalificadora de los folkloristas como Palavecino, Soledad o Los Nocheros, aunque en la acción social del agente esta oposición esté presente. Es decir, la categoría «festivalero» en estos usos es discursivamente aséptica (responde al segundo modo de uso mencionado), pero muestra su carga peyorativa (como en el tercer uso) en la praxis del sujeto.

Otros, en cambio, más seguros de que el folclore festivalero no sólo es de pésima calidad, sino que además es un producto de la lógica de mercado capitalista, no tienen problemas en desdeñarlo públicamente pues ello no sólo no perjudica su imagen pública «progresista», sino que la respalda. Por ejemplo, el Chango Spasiuk quien, además, ampara su postura en palabras de un «prócer» y autoridad del folclore como Atahualpa Yupanqui:

«Desde que Yupanqui dijo en Jesús María: ‘discúlpeme, no me puedo imponer a los gritos’, cambiaron mucho las cosas en los festivales de folclore. Entonces, creo que no soy un músico festivalero (...) No fue para mí una fantasía salir a tocar fuera del país. Creo que el hecho de hacerlo se debió a que no tenía dónde tocar adentro, quizás porque no soy tan festivalero» (Secretaría de Cultura de Salta, 2008).

Por supuesto, esta disputa por el capital simbólico dentro del campo del folclore entre los cultores del folclore «estilizado» frente a lo que ellos consideraban

los folkloristas festivaleros, no es nueva. Así lo reseña una nota acerca de los Tucu Tucu:

«Fueron catalogados por aquellos que buscan el purismo por sobre la calidad popular como 'festivaleros' por la convicción que pusieron en cada presentación para animar al público y metérselo con facilidad en el bolsillo. Con sus canciones populares y con aire de romanticismo el grupo era una de las estrellas permanentes de las noches de Cosquín y Jesús María, y los demás festivales que de enero a diciembre se realizan en el interior del país. Con la receta probada, Los Tucu Tucu no cambiaron mucho y esa decisión, criticada por algunos colegas, los llevó a ser amados por un público incondicional que siempre tuvo garantizado, con su presencia sobre el escenario, un show compacto y atractivo». (Melis, 2007)

Sin embargo, en la actualidad esta consideración se articula con un discurso muy en boga que critica la década de los '90 en la Argentina como un momento histórico en el que reinó el populismo cultural, la falta de compromiso y, como lo decía Teresa Parodi, la individualidad en búsqueda de diversión por sobre el sentimiento colectivo que se cree propio del folklore. Así, se identifica esa etapa como un momento de cambio en el que los festivales se transformaron en un hecho comercial y de espectáculos antes que artístico. Frente a ello, se destaca una actitud otra: la de compartir y disfrutar la música en un ámbito más íntimo:

«... en la década del '90, cambió mucho el festival de folklore en la Argentina», explicó. Las reglas de juego en los festivales los fueron volviendo como una especie de arena romana donde hay que matar o morir. De hecho, se puede ver que los músicos suben a matar o morir. Para mí, un escenario es para compartir una estética, una visión, un punto de vista, un lenguaje. Compartir para mí, es dar, recibir y enriquecerse. Es una manera de comunicarse, releerse, proyectarse, reflexionar sobre la historia de tu país, de tu lugar, de tu música popular». (Secretaría de Cultura de Salta, 2007)

Es así que en la disputa por el capital cultural y simbólico dentro del campo folklórico se originan los denominados «contra-festivales», espacios que, según sus propios cultores, se alejan de lo que denominan como «lógica festivalera» y del aspecto «comercial» para favorecer el aspecto «artístico»:

«Desde hace algunos años, encuentros como éste nos permiten seguir revalorizando estéticas alejadas de la estridencia festivalera, muchas veces dominada por objetivos exclusivamente comerciales», dice José Ceña, músico y productor del evento (...) Los organizadores se cuidan bien de considerar el evento como un festival. Silvia Majul, permanente difusora del folklore, prefiere difundirlo como un 'antifestival, en el sentido de que no se buscan figuras nuevas sino propuestas genuinas y

enriquecedoras, útiles para conocer lo que pasa en todas las regiones del país'. (Vitale, 2006)

Tenemos aquí una distinción ya clara entre lo que sería un «folklore de masas», el festivalero, y un «folklore refinado», asociado el primero como producto industrial a lo «light», gobernado por complejos intereses que se mueven en torno a la música popular, los sofisticados mecanismos mercadotécnicos y la salvaje competitividad de algunos círculos. Frente a ello, seguiría existiendo un público sensible a la forma, escuchas exigentes cuyo oído no tolera los modos de ejecución «festivaleros» ni la apelación a un lagrimoso repertorio de canciones de tinte romántico. Y entre este público que «sí sabe escuchar», parece encontrarse un grupo aún más minúsculo, el de los músicos, o los adolescentes y jóvenes que van a ser músicos en un futuro próximo.

### **LOS PREJUICIOS CONTRA EL FOLKLORE FESTIVALERO**

Ahora bien, ¿con que clase de argumentos definen estos folkloristas la diferencia entre folklore artístico y folklore «festivalero»? ¿Con qué razones protestan contra el folklore de masas? Los argumentos más frecuentes, que aquí sólo mencionaremos por cuestiones de espacio, son los siguientes:

1. Se afirma que el folklorista festivalero cantaría sólo para ganar dinero.
2. Se asevera que el folklore festivalero seguiría utilizando los mismos temas, no añadiría nada nuevo (3) al género.
3. Existe la creencia de que un cantautor de folklore festivalero realiza un trabajo meramente superficial y técnico, mientras que el artista del folklore, en virtud de una capacidad «intelectual» mayor engendraría obras estéticas (4).
4. Existe también el argumento de un embrutecimiento cultural que traería consigo el folklore de masas.

Hechas estas aclaraciones acerca de los posibles sentidos de la categoría «festivalero» en el campo del folklore, es necesario realizar algunas aclaraciones:

- en primer lugar, que tal como hemos desarrollado, en sus dos primeros sentidos lo «festivalero» es un estado, una lógica o un código que cualquier artista asume en un festival. Por lo tanto, alguien puede plantear un recital festivalero en ocasiones, y refinado en otras, dependiendo de sus intenciones y de su público. En cambio, en su tercera acepción lo «festivalero» es una esencia, una forma de ser de ciertos intérpretes o grupos folklóricos, de la cual no les es posible desligarse, porque son, precisamente, un «producto» comercial.

- en segundo lugar, algo que parece ser evidente en las declaraciones de Spasiuk transcritas, que «la pérdida de seguridad de la carrera laboral (...) modifica no sólo las condiciones de producción musical sino también los posicionamientos y los valores éticos y estéticos de quienes hacen música» (Cragolini, 2006: 11).

- en tercer lugar, el hecho de que algunos intérpretes del folklore coincidan en un concepto de lo «festivalero» como una vertiente del folklore que, llevada por

la lógica del mercado, presta mayor interés a los efectos que a la interpretación afinada, a la participación del público que a la comunicación del artista, a la repetición de un repertorio consolidado que a la creación y la innovación artística, no implica para nada una coincidencia en cuanto a qué grupos o solistas caben dentro de esa clasificación y los motivos para que ello sea así. Es decir, la extensión del concepto depende de dónde ubique cada uno los límites de la categoría «festivalero» y, obviamente, de cómo defina el folklore artístico o refinado.

## **DISTINCIÓN SOCIAL Y CULTURAL A PARTIR DE CATEGORÍAS DE PERCEPCIÓN ESTÉTICA**

En el caso del folklore jujeño, nuestro primer conocimiento de dicha categoría lo obtuvimos en entrevistas realizadas en 2003 a estudiantes de una institución privada de nivel terciario de la ciudad de San Salvador de Jujuy cuyo análisis preliminar se presenta en un trabajo anterior (Perassi, 2007). En aquella oportunidad, nuestra finalidad era establecer los límites del campo del folklore jujeño según su propio público, y una de las líneas que marcaban como propias era la «festivalera», integrando allí diversos grupos.

En general, aquellos que no se consideraban a sí mismos un público del folklore musical, pero que de vez en cuando asistían a peñas o espectáculos folclóricos, tenían un sentido restringido de los festivalero que incorporaba a los grupos que ejecutaban ritmos bailables de raigambre andina (sayas, huaynos y carnavalitos) con instrumentos de viento metálicos (saxo y trompeta) y batería, como los grupos Felicidad, Chijra o Coroico. Mientras que otros, con un repertorio similar pero tocado con instrumentos aerófonos andinos, no entraban dentro de esa catalogación.

En cambio, para quienes se consideraban público habituado en cuanto al folklore, ya sea por formación académica y/o familiar, el concepto de «festivalero» se extendía a todos aquellos que ejecutaban ritmos andinos bailables, ya se de manera exclusiva o por lo menos predominante. Así, grupos como Los Tekis eran considerados «festivaleros» por esta franja.

De este modo, la utilización discursiva de la categoría pareciera servir como marca distinción en cuanto a la distribución del capital cultural, particularmente del capital cultural incorporado que cada sujeto quiere mostrar como «buen gusto» y «conocimiento» respecto del folklore musical. Así, mientras del lado de la emisión folclórica el problema de distinción podría pasar en cierta medida por cuestiones relativas al campo laboral, como bien lo estudia Alejandra Cragolini (2006), del lado de la recepción del folklore la era de reproducción parece generar en ciertos grupos la necesidad de diferenciarse de la «masa», auto-calificándose como «conocedor» y adquiriendo productos «exclusivos» como consumidor cultural con su consiguiente oportunidad de distinción.

Aquí, la misma concepción de la masa como lo «otro», como la que gusta del folklore festivalero, perfila el buen gusto, por oposición, como la expresión de una aptitud para la apropiación simbólica del folklore como arte. En esta «elección»

del folclore no-festivalero se manifiesta la «distinción» frente a la «vulgaridad» no sólo de otros sectores socio-económicos (hacia arriba y/o hacia debajo de la escala social) sino incluso de individuos pertenecientes al propio sector medio-alto pero carentes del capital cultural necesario para el disfrute y para la real calificación de los folcloristas.

Lo cierto es que a mayor formación en el folclore musical, o mejor, en cuanto más se quiere mostrar que se está formado, mayor es el alcance de la categoría «festivalero» como descalificación. De modo que los conjuntos, solistas y géneros que abarca la definición de lo festivalero parece ser directamente proporcional al capital cultural que se quiere hacer valorar (es decir, transformar en capital simbólico) dentro del campo del folclore jujeño. Así, en nuevas entrevistas realizadas en el marco del Enero Tilcareño 2008, no sólo grupos como Coroico, Felicidad o Los Tekis aparecen como festivaleros, sino también otros como Copleros (bautizados peyorativamente como «los Nocheros jujeños»(4)) y hasta el mismo Fortunato Ramos, no ya por su apelación a un repertorioailable sino, básicamente, por su popularidad (en el sentido de masividad) y su apelación a recursos «efectistas» como la introducción del erke(5).

Por su parte, entre quienes asisten a recitales y festivales(6) en los que tocan alguno de aquellos grupos, público perteneciente a estratos económicos diversos, pero básicamente de clase media-alta, media y media-baja, para simplificar, la categoría «festivalero» no aparece en sus discursos. Advertidos de ella, las respuestas son diversas: los sujetos pertenecientes al estrato medio-alto aceptan la posibilidad de denominarlos «festivaleros», pero justifican su gusto a partir de discriminar situaciones en las que ese tipo de folclore es válido, como peñasailables o fiestas carnestolendas, en las que «lo principal es divertirse»(7), mientras que «para escuchar» se prefiere otro tipo de folclore. Por su parte, los sujetos de clase media y media-baja veían incluso como positiva la significación de la categoría «festivalero», pues de algún modo expresaba que el artista «toca lo que la gente quiere escuchar»(8). Sin embargo, hay aquí distintas opiniones respecto a la utilización del término en su sentido peyorativo, puesto que para algunos es posible y hasta comprensible que alguien avezado en el folclore, con más formación, pueda rechazar ciertas expresiones del género, mientras que para otros esto no era más que una posición tomada por aquellos que quieren distinguirse o, en palabras del entrevistado, «hacerse los que saben».

Lo cierto entonces es que la categoría «festivalero» no responde tanto a una necesidad de distinción de clase sino sobre todo a la búsqueda de valorizar un cierto capital cultural dentro del campo del folclore musical jujeño, de modo que mientras más se restrinja el concepto de folclore artístico, o lo que es lo mismo, mientras más se expanda el alcance de la noción de festivalero, mayor parece ser el conocimiento que el sujeto tiene respecto del campo. Asimismo, es necesario aclarar que la categoría (o los valores que ésta conlleva) es utilizada también por actores sociales seguidores del folclore masivo, aún a despecho de sus propios gustos, puesto que, como lo ha señalado Bourdieu (1988) en cuanto a la moda, los agentes se esfuerzan por apropiarse del reconocimiento de la distinción aunque

más no sea bajo la imitación (9). Esto, a su vez, obliga a los «distinguidos» a buscar siempre algo nuevo que afirme su singularidad o, como es el caso aquí analizado, a expandir sus categorías perceptivas de modo que abarque realidades que antes no comprendía.

De todos modos, y aunque en ese sentido pareciera haber un esfuerzo de las clases dominantes por imponer sus categorías de percepción artística(10), el concepto de «festivalero» responde más a una necesidad de distinción en la posesión del cultural hacia dentro de los distintos estratos sociales. Es decir, se trata de distinguir al que sabe del que no sabe. Incluso, puede servir, y de hecho sirve, para que un sujeto de los sectores de menores recursos se refiera a los gustos de la clase media que ha «accedido» al folclore a través del espectáculo(10), mientras las clases populares son directas herederas del folclore original, pues de ellas proviene. Así, la noción de «festivalero» aplicado a Los Tekis por alguien perteneciente a este estrato social se carga de connotaciones diversas que las que provenían de las clases más acomodadas: se articula con el discurso que marca el origen «popular» del folclore y al mismo tiempo con la vertiente folclórica reivindicativa de lo popular, considerando el festival como modo de «usurpación» de lo popular por parte de las clases medias.

Por último, cabe agregar algo no menos importante: la categoría «festivalero» aparece en los discursos de los actores sociales, pero no siempre parece funcionar en su acción. Es decir, si bien puede determinar la asistencia o no a un festival o recital de un grupo determinado, nuestras observaciones parecen mostrar que incluso aquellos para quienes lo festivalero implica un modo negativo de hacer folclore, disfrutan (aplauden, bailan, cantan, en fin, se divierten) con el repertorio que ellos mismos no dudarían en calificar de aquel modo. Dicho en otros términos, el saber práctico del agente le muestra que realizar una formulación discursiva de rechazo hacia ese modo de ejecución del folclore puede representar un capital cultural mayor y aportarle mayor capital simbólico en el campo del folclore musical, por lo menos en ciertos ámbitos. Esto, ya sea que sirva de rechazo hacia lo «popular» o hacia lo «masivo». Pero ese rechazo no parece tener su correlato en la acción del agente, contradicción que o bien permanece irresuelta en el sujeto o bien se expresa en diferenciaciones como entre «folclore para escuchar» y «folclore para bailar», con sus respectivos momentos, lugares y modos de consumo.

## **A MODO DE CONCLUSIÓN**

Aunque hemos trazado algunos rasgos generales de la categoría «festivalero», lo cierto es que lo importante no es tanto qué quiere decir festivalero, sino, a través de esa categoría, cuáles son los valores que se ponen en juego en cada contexto.

En este sentido, los valores subyacentes parecen estar contraponiendo lo culto y lo popular como modos «serio» y «festivo», respectivamente, de hacer música popular, con una fuerte carga peyorativa puesta en este segundo caso. Estas oposiciones se articulan con otras en las cuales vengo trabajando como

«peña» y «baile», «vino» y «cerveza», «folclore para escuchar» y «folclore para bailar», etc., en las que parecen estar funcionando valoraciones similares.

Aunque a priori podría pensarse que esta oposición entre culto y popular corresponde a una oposición de clases (alta y media-alta, por un lado, frente a media-baja y baja, por el otro), de lo expuesto parece desprenderse que la familiaridad con el campo del folclore y la formación en lo «culto» juegan un papel más decisivo en esta concepción. Es cierto, sin embargo, que esta formación en lo «culto» tiene fuerte correlación con la pertenencia de clase, pero aún así la incidencia de esta variable sería más indirecta en cuanto a la formulación de la distinción entre folclore y folclore festivalero.

Por otra parte, este dominio de lo culto se define, de tal modo, a partir de nociones como lo «serio», lo «docto» o lo «artístico», mientras que lo popular se define como lo «jocoso» (festivalero) y carente de erudición o de calidad artística. En este sentido, la distancia entre lo popular y lo «artístico» no es el simple trecho que separa horizontalmente dos dominios diferentes, como lo quería una definición aséptica de lo festivalero, sino que es una distancia ascendente en la cual la valoración de la música popular queda supeditada a la mayor altura del universo «artístico».

Finalmente, deberá verse en cada caso la real operatividad en el saber práctico del agente de esta categoría y de los valores que ella implica al momento de actuar, puesto que, como hemos visto, parece responder más a una necesidad discursiva de distinción y de generación de capital. Es decir, parecen actuar mejor otros factores, como el lugar al que se asista a escuchar un grupo, por ejemplo, que el repertorio y el modo de ejecutarlo de un grupo cualquiera como criterio de distinción socio-cultural.

## NOTAS

- 1) Quienes analizan la literatura «de masas», en la mayoría de los casos son víctima de una tentación peligrosa: la de aislar la literatura de masas del concepto general de «literatura». Por no poder determinar científicamente los límites entre lo «superficial» y lo «artístico», o lo «popular» y lo «culto», los estudiosos suelen evitar siquiera el abordaje de la literatura llamada de masas o lo presentan de una manera mecánica como una «degeneración» comercial de los ideales artísticos.
- 2) «En diversas sociedades, los grupos detentadores del poder político, económico y religioso conforman y acumulan su propia sabiduría, sus concepciones estéticas, sus gustos, sus técnicas, sus maneras de comportarse y actuar en diversas situaciones; y a ese conjunto de ideas, creencias y actitudes lo denominan «cultura». De modo que el término cultura se reduce, dentro de este contexto, al conjunto de rasgos organizados y sistematizados asequibles tan sólo a las minorías dominantes. Partiendo del presupuesto de que en todo conglomerado humano existen grupos reducidos que enfatizan la realización

de los valores colectivamente admitidos, diferenciándose por ello de la mayoría de integrantes; estas minorías reciben el nombre de élites. La coincidencia entre cultura -entendida en términos reduccionistas- y élites, justifica hablar de cultura elitista» (Malo González, 1996: 28).

- 3) Desde ya, podemos decir que esta afirmación es insostenible, pues en el folclore denominado festivalero es posible encontrar muchísimas variaciones e incorporaciones, tanto en cuanto al repertorio como a las formas de interpretación e, incluso, las formas musicales. Por ejemplo, la introducción de un ritmo desconocido dentro del folclore «tradicional» argentino como el carnavalito santacruceño por parte del Chaqueño Palavecino en dos de sus temas más conocidos y pedidos por el público: «Amor salvaje» y «Miénteme».
- 4) Entrevista a J.C., 31 años de edad, Licenciado en Turismo. Con esta forma de denominación el entrevistado busca no sólo dejar entrever que son una especie de «copia» del grupo salteño, sino que pueden catalogarse, al igual que aquel, como festivalero por su propensión a la música melódica.
- 5) Entrevista a C.S., 30 años de edad, Licenciado en Comunicación Social.
- 6) Se realizaron entrevistas en distintos recitales realizados por Los Tekis y Copleros en el teatro Mitre, Copleros en un pub, y Coroico y Felicidad en peñas y boliches bailables de la ciudad de San Salvador de Jujuy.
- 7) Entrevista a A.Z., 30 años de edad, Arquitecta, en la Asociación Gaucha donde tocaba Coroico, 14-03-2008.
- 8) Entrevista a M.R., 30 años de edad, Abogado, en la Asociación Gaucha donde tocaba Coroico, 14-03-2008.
- 9) Para Bourdieu, la moda es siempre un factor de imposición de una clase sobre otra y constituye un modo de dominación simbólica que impone la visión de un mundo legítimo jerarquizando sujetos y grupos. Los agentes que imponen esa dominación simbólica son precisamente los que poseen legitimidad y reconocimiento (imponen reconocimiento porque tienen suficiente reconocimiento). El poder simbólico de imponer una visión de mundo se evidencia en la propensión de los más desposeídos por elegir aquello que resulte más conforme a la definición legítima, optando por las variables más económicas de los productos consumidos por las clases dominantes.
- 10) Entrevista a S.Ch., obrero metal-mecánico, 35 años de edad, en ocasión de la presentación de Copleros en un boliche bailable.

## BIBLIOGRAFÍA

AMUCHASTEGUI, I (1999a) El Festival del regreso: Mercedes Sosa, Teresa Parodi y Juan Carlos Saravia hablan de su vuelta a Cosquín. En: Clarín Espectáculos, edición del 10 de enero de 1999.

AMUCHÁSTEGUI, I (1999b) De tono festivalero. El debut en la calle Corrientes de El Chaqueño Palavecino mostró más franqueza que sutilezas. En: Clarín Espectáculos, edición del 07 de diciembre de 1999.

BOURDIEU, P (1988) La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. Madrid, Taurus.

BOURDIEU, P (1997) Razones prácticas (sobre la teoría de la acción). Barcelona: Anagrama.

SECRETARÍA DE CULTURA DE SALTA (2008) El Chango Spasiuk: no soy un músico festivalero. En: Calchaquimix, edición digital del 15 de febrero de 2008: <http://www.calchaquimix.com.ar/spip.php?article205>

CRAGNOLINI, A (2006) Tenía una necesidad urgente de vivir del instrumento. Valores, Producción y posicionamientos de músicos populares y campo laboral. En: Actas del V Congreso del Instituto Nacional de Musicología. Bs. As.

ERLÁN, D (2004) El folklore que resuena. En Revista Ñ, edición del 03 de julio de 2004.

GIDDENS, A (1993) Las nuevas reglas del método sociológico. Crítica positiva en las sociologías interpretativas. Buenos Aires, Amorrortu Editores.

GIORDANO, S (2008) El Chaqueño es un hechicero popular. En: La Voz del Interior Espectáculos, edición del 9 de enero de 2008.

GÜERRI, L (2008) MARCAS ®EGISTRADAS: Crónicas del marketing cotidiano. En: La Nación.

MELIS, L (2007) Un adiós a los Tucu Tucu. En: La Gaceta de Tucumán, edición del 10 de setiembre de 2007.

PERASSI, L (2007) Aproximación al folclore moderno jujeño. En: Revista Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy N° 33.

RAMOS, S (2007) Dioses aztecas en el barrio de Núñez: El grupo mexicano Café Tacuba volvió a mostrar el poderío de su música. En: La Nación Espectáculos, edición del 24 de setiembre de 2007.

VITALE, C (2006) Hoy empieza el Encuentro Música de Provincias, el 'antifestival' folklórico. En Página/12 Espectáculos, edición del 24 de junio de 2006.