

Tácticas y recorridos artísticos en el campo del folklore durante la última dictadura militar argentina: dos mujeres y dos canciones

Lucía Patiño Mayer¹

La historia del folklore musical ha sido abordada recientemente desde diversas perspectivas por autores como Claudio Diaz (2010) y Oscar Chamosa (2009) entre otros, con especial énfasis sobre los inicios de esta música y la década del '60.

Proponemos en este trabajo aproximarnos al objeto de estudio desde una perspectiva de género, incluyendo la articulación con la política y lo político. De esta manera podremos explorar y articular la evolución y continuidad de la música folklórica argentina durante el período dictatorial incluyendo una perspectiva de género. Comprenderemos de este modo el lugar que ocupaba la mujer en el folklore argentino durante este período de significativo impacto en la historia cultural de nuestro país. En el presente trabajo, nos abocaremos al estudio histórico de casos que ilustran diferentes funciones que han tomado cuatro mujeres músicas en el folklore: María Elena Walsh, Teresa Parodi, Ramona Galarza y Mercedes Sosa. Trabajaremos en particular sobre sus presencias y ausencias en el Festival Nacional de Folklore de Cosquín durante el período dictatorial para comprender al género como otra variable de la censura política. Entendemos que tanto la ausencia como la presencia de figuras representativas de nuestra música en un festival que se autodefine como “centro de la expresión musical argentina genuina” (Balance y memoria del Festival Nacional de Folklore de Cosquín, 1974, Archivo de la Comisión Municipal de Folklore Cosquín), son indicadores sustanciales que nos permiten comprender la evolución del folklore musical en Argentina durante el último Golpe Militar.

¹ Docente-investigadora UNLA-UNSAM

Tácticas y recorridos artísticos en el campo del folklore durante la última dictadura militar argentina: dos mujeres y dos canciones

Partiendo de la premisa que la “condición de género produce significaciones en todas las instancias de la actividad musical” (Dezillio 2010:76) esta ponencia se encuentra enmarcada en un trabajo incipiente sobre los roles y tácticas que adoptan mujeres artistas, específicamente del campo del folklore (Díaz 2010), en los años de la dictadura y post-dictadura. Entendemos la táctica en términos de Certeau (1990) como una acción que surge en respuesta a una relación de fuerzas, situada en un tiempo y espacio determinados. Las mujeres del folklore tuvieron que responder a circunstancias dadas desde una posición subalterna, trazando sus recorridos en relación a esto, intentando llevar adelante sus carreras artísticas. Una mirada sobre la música folklórica argentina en esos años, sin tener en cuenta la variable género, se encuentra necesariamente incompleta. A la represión y censura, se agrega, en el caso de las mujeres intérpretes y compositoras, el desarrollarse en un medio fuertemente dominado por hombres y estar situadas en una sociedad patriarcal.

Como bien indica el trabajo de Karina Felitti (2010) el ideal de familia, representado en la trilogía patria, familia e iglesia, fue fundamental en el proyecto de nación de la última dictadura (ver también González 2014, Franco 2012). El mismo, tenía muchos puntos de conflicto con la persecución de objetivos individuales en la mujer que se veía confinada al hogar, mientras que el hombre actuaba en sociedad. Dice Sheila Whiteley “la separación entre la esfera pública y la doméstica es la frontera más significativa dentro de la sociedad” (Whiteley 2000:19). Su acceso a la esfera pública era considerado ilegítimo y disruptivo. La familia era responsabilidad de la mujer, y por lo tanto tenía una misión social que estaba ligada a dos instituciones: la Patria y la Iglesia. La noción de familia que propone la dictadura refuerza estos roles estancos.

En este contexto, las características propias de la carrera musical no estaban en consonancia con la misión formulada por las elites conservadoras (Felitti 2010), ya que implicaba salir del hogar/familia y habitar el espacio público. En lo que se refiere a cuestiones prácticas, los horarios de la carrera artística muchas veces impedían cumplir con las tareas básicas del hogar y cuidado de los niños. Esto sin duda tuvo diferentes significaciones en la actividad y producción musical. La situación de la mujer en este contexto es la de alguien que intenta, a partir de las condiciones dadas, instalarse en el campo del folklore y hacer carrera artística en un medio patriarcal que muchas veces obstaculizaba su desarrollo.

He trabajado en mi tesis de maestría sobre el festival de Cosquín durante la última dictadura, y me encontré con muchos testimonios, críticas musicales y artículos periodísticos que hacen hincapié sobre apreciaciones relacionadas con la condición femenina en general y los prejuicios a ella asociados: lo corporal, lo físico, la vestimenta, apreciaciones que no se reproducen en relación a los pares masculinos.

Los principales trabajos de referencia sobre el folklore (Díaz 2010, Chamosa 2012, Portorrico 2015) incluyen y analizan por igual artistas hombres y mujeres, sin tener en cuenta este contexto fuertemente diferencial que necesariamente se traduce en significaciones en el campo artístico. El único trabajo que hemos identificado en este sentido es sobre Mercedes Sosa (Carrillo Rodríguez 2010).

El folklore como género representativo de la identidad nacional, situado por Chamosa en los años '20 de la mano de Chazarreta, se constituye a partir de una mirada masculina. La imagen, muchas veces discutida, del gaucho con la guitarra, y la simbología tradicional que adrede selecciona figuras, no incluye a la de la mujer.

La mujer aparece en el campo del folklore fundamentalmente como cantante. Cabe mencionar a las copleras como excepción, ya que el rol que ellas mantuvieron, siempre tuvo una fuerte autonomía: mujeres intérpretes, compositoras y poetas. No obstante, esta no es la figura dominante del campo “urbano” del folklore (Mariano 2017) que incluye las discográficas y los medios de comunicación hegemónicos, representado en el Festival Nacional de Folklore de Cosquín. Es también una figura excluida del paradigma clásico, en términos de Claudio Díaz (2010). Las industrias culturales, productoras, medios de difusión son espacios regidos por hombres, donde la mujer ocupa un rol confinado a la interpretación de obras ajenas acompañadas instrumentalmente por músicos hombres. Se acercan a las discográficas muchas veces de la mano de un hombre que las apadrina.

Presentaremos un estudio de caso de dos mujeres cuyas carreras artísticas despegaron en el Festival de Cosquín. El objetivo es analizar y comprender los recorridos, roles y tácticas que pudieron adoptar dos mujeres artistas en este período histórico, en diálogo con los preceptos patriarcales (Whiteley 2000) del Régimen Militar y de las industrias discográficas y el ámbito del folklore en general, además de lidiar con un contexto represivo y de censura ¿Cómo se combinan ambas circunstancias opresivas? ¿A qué tácticas deben recurrir las mujeres artistas para desarrollar sus carreras? Son algunas de las preguntas que intentaré responder en este trabajo.

Basándome principalmente en los testimonios de dos artistas a partir de dos entrevistas en profundidad, hemos indagado archivos personales, archivos periodísticos y el archivo de la Revista Folklore de esos años. Hemos seleccionado estos dos casos por tratarse de casos muy diferentes, podría decirse antagónicos, en lo que se refiere a lo estrictamente artístico y musical, pero con puntos en común en sus trayectorias.

Ambas comparten el haberse iniciado como artistas reconocidas en el escenario de Cosquín. Angela Irene gana el Festival Cosquín de la Canción en 1977, primer año del Festival en dictadura. Tiene 23 años. Teresa Parodi sube por primera vez al escenario de Cosquín en 1984, primer año del festival en democracia. Tiene 37 años. Ambas hacen alusión al ser mujeres como un aspecto decisivo en el modo en que construyeron sus carreras artísticas. Ambas forjan una relación estrecha con la principal figura femenina del folklore: Mercedes Sosa. Ambas hacen alusión al encuentro -físico o simbólico- con ella al bajar del escenario en esa primera presentación. Y como punto fundamental, ambas son percibidas como artistas femeninas en los años de dictadura.

Ángela Irene

Ángela Irene nace en General Pico, Provincia de la Pampa. No hace estudios formales de música, pero es solista en una orquesta de jazz. En su relato aparecen muchos personajes hombres, la única mujer evocada como referente es Mercedes Sosa “Ella fue a pedirle permiso a mi padre a Pico para que yo me viniera a Buenos Aires. Mi viejo dijo Cuando sea mayor de edad²” En 1975 se muda a Buenos Aires, y de la mano de Mercedes Sosa comienza su carrera artística. Se casa en 1976, a los 22 años.

Ángela Irene identifica el comienzo de su carrera como artista reconocida con el Festival Cosquín de la Canción donde gana en 1977. Dice, respecto de la primera noche en que subió al escenario, “Yo empecé a cantar a los doce. Todo el proceso de la timidez, yo ya no lo viví. Yo subí al escenario a jugar. Yo iba sola con un guitarrista. Todo el escenario pelado y en el medio un micrófono y una sillita. Nada más que eso. Entonces yo salí y sentí que el escenario me tragaba.³” Al bajar del

² Entrevista realizada en Martínez, Pcia. de Buenos Aires, septiembre de 2014

³ Entrevista realizada en Martínez, Pcia. de Buenos Aires, septiembre de 2014

escenario estaban Eduardo Falú, Ariel Ramirez y Aldo Garabali, uno de los dueños de Docta que organizaba las giras por la Argentina. “Esa misma noche Ariel me ofreció grabar un disco con él, Falú hacer el Romance de la Muerte de Juan Lavalle, que al final no se concretó, y Garabali indagó a ver si tenía representante.”⁴ Podemos ver aquí lo fundamental de la mirada de tres hombres en el devenir de su carrera artística. Mercedes Sosa la identifica, pero ellos tres la legitiman.

Para la final del concurso, fueron seleccionadas Liliana Ollet, Viviana Virgilio y Ángela Irene.

“Curiosamente, las tres intérpretes femeninas de este certamen que postuló a seis semifinalistas, impulsaron las finales a sus respectivas obras defendidas. Y en verdad resultaron ser muy buenas intérpretes, con voces de calidad y profundos tonos expresivos.”⁵

Es notorio como el periodista considera como un hecho “curioso” que las tres finalistas sean mujeres. “Y en verdad” da cuenta que se confirmó para él un hecho inesperado, que las tres fueran artistas de calidad. Parecería querer agregar aquí “a pesar de ser mujeres”.

La canción que interpretó Ángela fue elegida por los propios organizadores del Festival, porque aquella que propuso a través de la discográfica Polygram, llamada paisaje coplero, no se podía interpretar, presuntamente por prohibición de sus autores. Se presentó con una zamba llamada *Cruz de Quebracho* de Pancho Berra y Miguel Ángel Gutiérrez elegida por los organizadores del concurso.

Cruz de quebracho

Gaspar tenía la vida
Grabada a fuego en las manos
Dos cicatrices de tiempo
Sobre su pecho cansado

Los que lo vieron morir
Dicen que se fue apagando
Con una estrella en los ojos
Y una sonrisa en los labios

Cuentan telares de historia
Los que estaban a su lado
Que cuando se iba muriendo
Miró orgulloso sus manos
Y las cruzó sobre el pecho
Como una cruz de quebracho

Gaspar se metió en la muerte
Como en un río despacio
Y se tapó el corazón
Con dos mortajas de barro

Gaspar se rindió una tarde
Lo tumbó una parva de años
Y así como fue en la vida

⁴ Entrevista realizada en Martínez, Pcia. de Buenos Aires, septiembre de 2014

⁵ Diario La Voz del interior 30 de enero 1977.

Se hizo silencio en el campo

Se trata de una zamba de forma, armonía y giros melódicos tradicionales, con algunas incursiones en las armonías del jazz. La poesía es un relato en tercera persona, sobre la muerte de un personaje típico de la zona. Gaspar es un trabajador que “tiene la vida grabada a fuego en las manos”. Hay una clara asociación a Cristo en el personaje, evocando a los símbolos de la cruz y las heridas, con una muerte digna y silenciosa. Él no habla en primera persona, y puede representar a cualquier trabajador rural de la zona. Es una canción que expresa aceptación y sumisión.

Dice Ángela Irene que al bajar del escenario uno de los organizadores le dijo: “Esta zamba es para ser cantada por un hombre.” Y concluye “Yo no gané nada, los que ganaron fueron ellos.”⁶ El ganador del certamen no era el intérprete sino la canción, y por lo tanto su compositor y autor.

Este concurso fue una posibilidad para que Ángela se hiciera conocer por productores y otros artistas reconocidos. Al salir de Cosquín, Ángela graba su primer disco que dedica de la siguiente manera a su marido: “A mi amor, dedico este primer logro de una carrera que nos pertenece por igual, y que significa tanto para nosotros. Gracias por tu apoyo y amor”⁷ Se corre del protagonismo de su carrera, incluyendo a su marido en ella. Podemos inferir aquí una táctica para poder sostener la vida pública y sacrificios que el ser artista implicaría.

Ángela Irene tuvo que coexistir con un contexto dictatorial mientras su carrera iba en crecimiento. Dice haber tenido miedo algunas veces, una de ellas es cuando fue elegida joven sobresaliente de la Nación y tuvo que asistir a un almuerzo organizado por la Presidencia de la Nación, con presencia de Videla. Como indica González (2016), “la juventud” fue uno de los objetivos principales de diferentes campañas del Régimen Militar. “Ellos sabían todo sobre mí, mis disponibilidades, mi recorrido”⁸ dice en la entrevista. “No hablé y no canté nada. Con Leonor nos fuimos a las picadas y nunca más hablamos del tema”⁹ dice Ángela Irene refiriéndose a Leonor Manzo, actriz también invitada a este encuentro. El almuerzo se llevó a cabo en la Casa de Gobierno y estuvieron presentes además de ellas dos: “Mónica de Hernández, periodista, Gabriel García Morales, ejecutivo bancario, Carlos Vinardeil, docente universitario, Pedro Alan Juárez, obrero, Fernando Bargallo, sacerdote, Máximo Jorge Fioravanti, ingeniero, Hernán Martens, economista, Fernando Schcolnik, empresario y Mercedes Caride, fonoaudióloga.”¹⁰

En otra oportunidad, Ángela Irene actuó en la inauguración del teatro de la Base Escora, y, según su propio testimonio, en 1981 fue citada por el jefe de la banda del Regimiento de Patricios para musicalizar la gesta de Malvinas, invitación que rechazó con mucho miedo. Se traslada luego a vivir un tiempo a Gral. Pico. En los años posteriores, su carrera se desarrolló con cierta continuidad, con giras por el país y proyectos musicales junto a Ariel Ramírez y Domingo Cura.

Teresa Parodi

En términos de Claudio Diaz (2010) el chamamé es un subcampo del folklore que ha sido fuertemente estigmatizado. Esto se debe principalmente a su asociación al baile y a las fiestas, a partir de las cuales el chamamecero se encuentra caracterizado como “provinciano, ignorante, pendenciero y de costumbres licenciosas” (Diaz 2010:206) En respuesta a esto, surgen una serie de estrategias de

⁶ Entrevista realizada en Martínez, Pcia. de Buenos Aires, septiembre de 2014

⁷ Archivo personal de la artista

⁸ Idem 5.

⁹ Idem 5.

¹⁰ Diario La Capital 14 de marzo 1979

parte de los músicos chamameceros que buscan mejorar su posicionamiento en el campo del folklore. Basándose en las ideas nacionalistas heredadas del centenario (Cragolini 1997) se asocia al Chamamé al pasado nativo a través el idioma Guaraní, se articula al idioma guaraní con el patrimonio nacional y se jerarquiza a los personajes históricos correntinos (Díaz 2010). Se buscó eliminar del chamamé sus rasgos menos aceptados, enfatizando los rasgos musicales melódicos, por lo tanto menos bailables, y letras más elaboradas. El auge del chamamé se sitúa en términos de Díaz en época de dictadura, ya que, contrariamente a la Nueva Canción, sus tópicos no estaban relacionados con temas políticos.

Teresa Prodi formó parte de un grupo de músicos que buscaron renovar el género, con nuevas armonía y nuevos tópicos en las canciones. Muchas de ellas tienen un contenido social muy presente, hacen alusión a la desigual condición de vida de los campesinos, algunas a través de personajes hombres, otras desde la voz de la mujer. “Yo no me considero chamamecera, el chamamecero solamente compone esa música. Yo *también* escribo chamamé. Yo voy a buscar ahí esa fuente y me informo ahí y de ahí también vengo, pero yo también tengo otras inquietudes¹¹”.

Sitúa los comienzos de su acercamiento a la música en su casa familiar, de la mano de su padre. En su familia no eran músicos, pero su padre era un gran amante de los discos, socio del club del disco. Les enseñó a valorar los discos como objetos. Cuenta Teresa que la mandaron a estudiar con un maestro particular ya que no existían las academias de música popular.

Luego, a los 18 años gana por concurso el lugar de solista en el coro de la Orquesta Folklórica de Corrientes. Allí permanece hasta su partida a Misiones por militancia política de su marido, y luego a Buenos Aires, cuando su marido es llevado preso por razones políticas y deben cambiar de residencia.

Allí Teresa manifiesta haber sentido mayor libertad que en Corrientes, ya que el anonimato la resguardaba de las miradas juiciosas. Durante el día trabajaba en su casa y también de gestora, haciendo los trámites de legalización de los títulos universitarios de la Ciudad de Rosario. Había noches en que actuaba en diferentes espacios, siempre alternativos de la Ciudad de Buenos Aires. Entre ellos nombra La Trastienda, La Peluquería, El Scalabrini Ortiz, Subsuelo del Tortoni.

A pesar de situarse a veces a través de la voz de un hombre, sea en los poemas que musicaliza, o en los personajes que elige, los contenidos estéticos son claramente suyos, una mujer música, con todas las significaciones que esto puede tener en su obra.

Durante este período en Buenos Aires, Teresa Parodi trabajaba a través de un grabador, dedicaba sus mañanas a componer y grabar y luego las tardes a las tareas del hogar, cuidado de los niños, siempre con el grabador prendido, escuchando sus composiciones y pensando en posibles modificaciones.

En 1984, primer año del Festival Nacional de Cosquín en democracia, se le otorga el premio Consagración de Cosquín y ella misma identifica ese momento como los inicios de su carrera artística profesional. Una de las obras que interpreta es la conocida *Pedro Canoero* de composición y autoría propias. Escucharemos un fragmento de aquella versión, que grabó seis meses después a través del sello Polygram.

Pedro Canoero

¹¹ Entrevista realizada en septiembre de 2017 en SADAIC, CABA.

Pedro canoero
todo tu tiempo se ha ido
sobre la vieja canoa
lentamente te lo fue llevando el río.

Pedro canoero
ya no has vuelto por la costa
te quedaste en la canoa
como un duende sin edad y sin memoria.

Pedro canoero te mecía el agua
lejos de la costa cuando te dormías
Pedro canoero corazón de arcilla
sobre la canoa se te fue la vida.

Pedro canoero
la esperanza se te iba
sobre el agua amanecida
tu esperanza, Pedro al fin, no tuvo orilla.

Pedro canoero te mecía el agua...

La letra, al igual que la canción elegida para Ángela Irene para su estreno escénico en Cosquín, trata sobre un hombre, trabajador, que se amalgama a su paisaje, a tal punto de perder la vida en él. Al igual que Gaspar en *Cruz de Quebracho*, hay una pasividad expresada en el personaje, que se deja llevar. Pedro no tiene agenciamiento, es receptor de acciones producidas por otros sujetos, personificados en la naturaleza y el río. “El tiempo se te ha ido, lo mece el agua, la esperanza se le va, se la lleva el río” Al igual que en la canción de Berra y Guitierrez, su muerte es digna en esa pasividad y aceptación pero lo caracteriza la esperanza que toma el lugar que ocupa la sumisión en el personaje Gaspar. Este sentimiento es característico de una época en que empezaba el proceso democrático en nuestro país. A partir de este premio, Teresa Parodi inicia la grabación de su primer disco, cuya versión hemos escuchado en esta ponencia.

Teresa Parodi enuncia a tres figuras femeninas como determinantes en el devenir de su carrera artística: Ramona Galarza, Mercedes Sosa y María Elena Walsh. No obstante, como hemos expuesto en este trabajo, el guión de la vida de Teresa, referido a todo aquello que excedió lo estrictamente musical, fue fuertemente forjado por hombres: sus primeros acercamientos a la música, su llegada a Buenos Aires, el comienzo de su vida como artista reconocida. Es muy notorio en la entrevista, al preguntar acerca del apoyo que recibió de parte de su marido para llevar adelante su carrera artística, ella dice, queriendo evitar ser injusta, que la “apoyó más cuando no era conocida, después ya no lo gustaba mucho, se complicó un poco. Le resultó más difícil apoyarme.¹²” Y cierra el testimonio con una referencia al apellido, diciendo “Parodi es él” como una suerte de llamado a ese lugar masculino que debe habitar una mujer compositora e intérprete en un mundo llevado por los hombres.

Conclusiones

En sus características como artistas, Ángela Irene y Teresa Parodi parecen tener más puntos de diferencia que de comunión. Nos muestran dos modos de ser artista mujer en período de dictadura.

¹² Entrevista realizada en septiembre de 2017 en SADAIC, CABA.

Ambas expresan fuerza de carácter y se representan a sí mismas en un lugar de claro posicionamiento ideológico.

La primera, más joven al inicio de su carrera como artista reconocida, se adaptó a los cánones de la época. De la mano de productores y promotores, todos hombres a excepción de Mercedes Sosa, fue forjando una carrera artística en un medio donde la condición de género no favorecía el desarrollo de una carrera autónoma. Tuvo que dialogar en varias oportunidades con el Régimen Militar, llegando a actuar para eventos que ellos mismos organizaban. Fue declarada joven sobresaliente de la Nación, a pesar de expresar estar claramente en una posición ideológica contraria al régimen. A nivel artístico, permaneció en su lugar de intérprete a lo largo de toda su carrera.

Ángela Irene se adapta al paradigma femenino instalado por el campo del folklore. Es mujer cantante, no ha estudiado música formalmente y sube al escenario de Cosquín acompañada por un guitarrista. El repertorio que interpreta es variado, sin una identificación territorial específica.

Teresa Parodi inició su carrera como artista reconocida ya cerca de sus 40 años. Identifica ese comienzo en 1984, haciendo un recorte autobiográfico intencional a partir del inicio de la democracia. Con una trayectoria de vida detrás, ya habiendo grabado dos cassettes, Parodi se presenta en el escenario principal de Cosquín sola con su guitarra. Además de intérprete, pudo forjar un nuevo camino dentro del folklore como mujer, autora y compositora. Se permitió transitar el género folklórico desde la ruptura y la vanguardia. Sus imágenes la muestran con su guitarra, en el acto de cantar, lejos de la imagen pasiva de la mujer como objeto de la mirada del hombre.

A pesar de haber recurrido a tácticas diferentes para hacer frente a un medio dominado por los hombres, como así también a un contexto de violencia y represión, es justamente este recurso, esta búsqueda de tácticas que las identifica. Es tal vez casualidad el haber elegido dos obras de tópicos tan similares para el lanzamiento de sus carreras. Podemos inferir su justificación en la recepción y un gusto común en el público de Cosquín. Pero el hecho de que hayan necesitado del Festival de Cosquín, que ambas hagan mención de la principal figura femenina del folklore, Mercedes Sosa, como un modelo en sus carreras, que hayan transitado los comienzos de su vida como artistas en dictadura siendo mujeres, percibidas como tales, las identifica y reúne en el presente trabajo. A pesar de haber sido poco explorado, a través de esta investigación aun incipiente, podemos ver que el enfoque desde las teorías del género es fundamental para comprender los recorridos de las artistas del folklore durante este período. Queda por explorar aun muchos trabajos, recorridos de artistas como Margarita Palacios, Ramona Galarza, María Elena Walsh, Leda Valladares entre muchas otras mujeres, encontrar puntos de encuentro, quiebres, diálogos con los sectores dominantes y tácticas para permanecer y desarrollar sus carreras artísticas en un campo que era claramente hostil para estas mujeres que han sido, sin duda, piezas fundamentales del folklore musical de nuestro país.

Bibliografía

Carrillo Rodríguez, I., "Latinoamericana de Tucumán: Mercedes Sosa y los itinerarios de la música popular argentina en la larga década del sesenta." En *Ese ardiente jardín de la república: Formación y desarticulación de un 'campo cultural' en Tucumán: 1880-1976*, editado por Fabiola Orquera, 239-65. Córdoba, Alción, 2010.

Certeau, M., *L'invention du quotidien. 1 arts de faire*, Folio, Paris, 1990.

Cragolini, A. "El chamamé en Buenos Aires. Recreación de la música tradicional y construcción de la identidad en el contexto de migración". *Música e investigación* 1, 1997: p. 99-115.

Chamosa, Oscar, *Breve Historia del Folclore Argentino (1920-1970)*. Identidad, política y nación. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

Dezilio, R., "Mujeres para armar: narrativas y consumos "imaginarios" de una música corporizada en *La Mujer Álbum-Revista (1899-1902)*", *Revista Argentina de Musicología*,, Pag. 75-98, 2010.

Díaz, Claudio, *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*, Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009.

Felitti, K., "Poner el cuerpo: género y sexualidad en la política revolucionaria de Argentina en las décadas de los sesenta y setenta", en Vital H. Bloch, *Political and Social Movements During the Sixties and Seventies in the Americas and Europe*, Mexico, 2010.

Franco, Marina, *Un enemigo para la nación: orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*, Fondo de Cultura Económica, 2012.

González, A. S., "Políticas culturales en la última dictadura argentina (1976-1983): fiestas oficiales, reinención de las tradiciones hispanoicas e intersticios de resistencia artística", *ArtCultura*, Uberlândia, v.16, p.143-160, jan-jun 2014.

Irene, A., *Cruz de Quebracho* en Angela Irene, Phonogram, 1977.

Mariani, T., *El folklore en el camino de la democracia: de la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Alfonsín*, ponencia presentada en el 6to Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular, <http://congresoennmusicapopular.blogspot.com.ar>

Orquesta Folklórica de Corrientes (Carlos Maciel) 2014/11/20, Oración por la Paz, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cmq1NpAwuAg>

Parodi, T., *Pedro Canoero* en Purajhey, Polygram Discos, 1985.

Portorrico, E. P., *Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina raíz folklórica*, El Autor, Buenos Aires, 2015.

Whiteley, S., *Women and popular music. Sexuality, identity and subjectivity*, Routledge, NY, 2010.