



Fisuras en el sentido. por Claudio Díaz se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](#).



MÚSICAS POPULARES Y LUCHAS SIMBÓLICAS

FISURAS

EN EL SENTIDO



EDICIONES
RECOVECOS

CLAUDIO F. DÍAZ
compilador

Claudio Díaz

Fisuras en el Sentido: Músicas populares y luchas simbólicas

Córdoba - Recovecos, 2015

ISBN 978-987-1963-35-5

EDICIONES RECOVECOS

Colección Músicas Populares

Editor: Carlos Máximo Ferreyra / Javier Quintá

Diseño de tapa: Valeria Duarte

Diseño interior: Flavia Soltys

Revisión de originales: María de los Milagros Ferreyra

Juan Manuel Pairone

Contacto: claudiofdiaz@hotmail.com.ar

c) Claudio Díaz compilador

c) Ediciones Recovecos

Juan B. Justo 5951/3 - Córdoba - C.P. X5019HTE - Argentina

— FISURAS EN EL SENTIDO —

MÚSICAS POPULARES Y LUCHAS SIMBÓLICAS

Compilador Claudio Díaz

El propósito de este libro es explorar las complejas relaciones entre distintas músicas populares y un nuevo imaginario, tal como se configuró en la Argentina en un momento histórico preciso, que puede situarse en los años 90, pero que en muchos aspectos se proyecta a los primeros años del siglo XXI. Más específicamente, lo que intentamos es una aproximación a prácticas musicales (de producción en la primera parte del libro, y de recepción en la segunda) que, según nuestra perspectiva, pueden comprenderse mejor si se piensan en relación con ciertas fisuras o grietas en ese imaginario neoliberal que llegó a ser hegemónico en esos años.

Los distintos capítulos que integran el libro son resultado de una indagación colectiva que tuvo momentos diversos. Por una parte, se trata de trabajos que se hicieron en el marco de dos proyectos de investigación radicados en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC (CIFYH), ambos bajo mi dirección. Dichos proyectos formaron parte a su vez del programa de investigación "El discurso como práctica", dirigido por Danuta Teresa Mozejko y Ricardo Costa, y estuvieron centrados en diversas prácticas de recepción de la música popular en la ciudad de Córdoba, entendidas como prácticas productoras de sentido.

Por otra parte, algunos de los trabajos –fundamentalmente de la primera parte del libro– se desarrollaron en el seminario "Música popular y sociedad. Una aproximación sociodiscursiva al rock y el folklore", dictado en 2010 en el marco de la Cátedra de Sociología del Discurso que tengo a mi cargo en la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Algunos participantes de ese seminario, alumnos de grado o becarios, continuaron profundizando sus búsquedas a posteriori del mismo en el marco del equipo de investigación y aportaron así a la realización de este libro.

Nuestras indagaciones han partido de una base teórica común que ha tenido importancia en las maneras de abordar las músicas populares que fuimos construyendo colectivamente: considerar

las prácticas tanto de producción como de recepción de las músicas populares en tanto prácticas discursivas.

La noción de discurso, siguiendo a Verón, no se reduce solamente a las producciones verbales: "Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos discurso (...) no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido" (Verón, 1996: 127). De manera que las músicas populares, en cualquiera de sus formas de circulación (discos, videoclips, presentaciones en vivo, etc.) pueden ser estudiadas como prácticas discursivas. Así, en la primera parte de este libro nos centramos, principalmente, en el estudio de producciones discográficas entendidas como enunciados, y en la segunda parte, abordamos la recepción de músicas populares como prácticas discursivas también sometidas a condiciones específicas.

Justamente, analizar las músicas populares como prácticas discursivas implica pensarlas en relación con sus condiciones de producción. Dichas condiciones deben ser abordadas en su complejidad, lo que hace necesario distinguir dos aspectos.

En primer lugar, el sistema de relaciones sociales específico en que se encuentra inserto el agente social que produce un enunciado (una canción, un disco, una presentación en vivo). Ese sistema de relaciones puede pensarse, con Bourdieu, en términos de campo. Si se piensa en esos términos, las relaciones entre los agentes son de competencia y lucha (aunque también puede haber complementariedad) por recursos escasos y valorados, como así también por la definición de los criterios de valor y por el monopolio de la nominación legítima. Es por eso que puede afirmarse que la producción de un enunciado es siempre una toma de posición estratégica.

Desde nuestro punto de vista, se pueden proponer hipótesis explicativas acerca de los rasgos característicos (letrísticos, musicales, etc.) y acerca del sentido de las músicas populares sólo si se tiene en cuenta el lugar del agente social que lo produce en el sistema de relaciones específico (el campo del folklore, del rock, etc.). Claro está que el sistema de relaciones sociales en el que se inserta un agente social no se limita a un campo, y la noción misma de campo puede resultar

problemática en varios sentidos (Lahire, 2005: 29-69).¹ Sin embargo, en el caso específico de las músicas populares, el estado de desarrollo de cada campo, sus procesos de diferenciación, el sistema de posiciones constituido, las tradiciones y formas discursivas en pugna (criterios de valor, definiciones de géneros, etc.) son altamente pertinentes para proponer hipótesis explicativas acerca de las características de los enunciados. La lógica del campo en cuestión es una mediación importante con la estructura más general de distribución de poder entre las clases, los géneros, las etnias, etc.

Por lo tanto, una operación metodológica crucial en el análisis de un disco es la definición del lugar de quien lo produce. Siguiendo a Costa y Mozejko, entendemos por lugar al "conjunto de propiedades eficientes que definen la competencia relativa de un sujeto social dentro de un sistema de relaciones en un momento/espacio dado, en el marco de su trayectoria" (2002: 19). Esa competencia relativa no es, para los autores, "una dimensión más de un sujeto-en-sí, sino aquello que lo constituye en cuanto sujeto social. Este es socialmente su capacidad diferenciada de relación" (2002: 19).

Esta manera de construir el sujeto que realiza la práctica discursiva implica varias acentuaciones que es necesario destacar. Por una parte, en la definición de la competencia del agente, además de las propiedades eficientes (recursos, capitales, capacidades, saberes) que controla –y que determinan su capacidad de relación–, interviene, como una dimensión importante, su trayectoria. A lo largo de su trayectoria, el agente va acumulando y reestructurando diversidad de recursos, pero además, va incorporando predisposiciones, esquemas de percepción, orientaciones, a partir de su experiencia condicionada por las posiciones sucesivas que ocupa (Costa y Mozejko, 2002: 28). Es decir, va incorporando lo que Bourdieu llamaba un *habitus*,² que predispone más a ciertos juegos sociales que a otros, a ciertas percepciones y maneras de actuar.

¹ Lahire ha hecho notar, por ejemplo, que todo agente social participa y desarrolla su trayectoria en varios campos simultáneamente, y que no todos los sistemas de relaciones sociales en los que participa pueden ser pensados en esos términos, como ocurre, por ejemplo, en la familia.

² Sobre el concepto de *habitus*, ver Bourdieu (1997).

Por otra parte, en cuanto a las propiedades o recursos que caracterizan la competencia de un agente, Costa y Mozejko tienen en cuenta no sólo su pertinencia, volumen y estructura³, sino también la gestión que el agente hace de ellos. A este manejo, a este uso diferenciado y estratégico de los recursos que definen la identidad social de un agente –es decir, su capacidad diferenciada de relación–, los autores se refieren en términos de gestión de la competencia.

Esta acentuación tiene importancia en la medida en que enfatiza la actividad estratégica del agente social, aunque se desarrolle en el marco de un sistema que impone limitaciones. De tal manera, el discurso "(...) no puede ser considerado meramente como resultado de condiciones objetivas que imponen su necesidad, sino de opciones realizadas por un agente según su propia competencia y dentro de las limitaciones y posibilidades que enmarcan su trabajo" (Costa y Mozejko, 2007: 11).⁴

Entonces, las opciones realizadas por el agente social, que se plasman en el enunciado, están condicionadas por el lugar que ocupa en el sistema de relaciones sociales, que implica posibilidades y restricciones.

Pero, en segundo lugar, las opciones se realizan en el marco de un juego de posibilidades específicamente discursivas, que también forman parte de las condiciones sociales de producción. Y se trata de una parte que es fundamental en los campos de producción cultural.

Bajtín (1982) había señalado que la producción de un enunciado implica una primera opción que es la elección de un género discursivo, entendido como tipo relativamente estable de enunciados. Esa relativa estabilidad, producto de la práctica histórica y de la vinculación con esferas de la praxis específicas, genera una serie de posibilidades y restricciones temáticas, retóricas, léxicas, etc., que corresponden

³ En términos de Bourdieu, el volumen (cantidad) y la estructura (incidencia en el volumen general de los distintos tipos de capitales) es lo que determina la posición de un agente, ya sea en un campo o en el espacio social global (Bourdieu, 1988: 131).

⁴ Volveremos con más detalle sobre la noción de competencia en la introducción de la segunda parte de este libro.

al género en cuanto tal.⁵ En el caso de las músicas populares, esas posibilidades y restricciones se refieren también a los aspectos armónicos, melódicos, rítmicos, tímbricos, de instrumentación, etc., en cuanto al aspecto musical, y repertorios de imágenes y sus formas de tratamiento en cuanto al aspecto visual, por ejemplo, en el diseño de las portadas.

En otras palabras, toda producción discursiva se mueve en un espacio de posibilidades estratégicas.⁶ Más aún, en todo espacio de relaciones sociales hay géneros más valorados que otros, lo mismo que estilos, formas léxicas, armónicas, melódicas, etc.⁷ Es decir, existen regulaciones, normas (explícitas o implícitas) que definen lo normal, lo aceptable, lo prestigioso, lo comprensible, lo que no se puede decir y lo que es recomendable decir. Este conjunto de regulaciones constituye un paradigma discursivo, entendido como uno de los factores objetivos que conforman el espacio de posibles. Un paradigma llega a constituir, en términos de Angenot (1998), una "tópica", una "doxa" y un conjunto de "tabúes" discursivos. En cada campo de las músicas populares, el paradigma discursivo dominante es un mediador clave de las luchas simbólicas que atraviesan todo el espacio social.

Según lo expresado hasta ahora, pensamos el discurso como resultado de opciones, que se objetivan en enunciados, realizadas por los agentes sociales en función del lugar que ocupan en un sistema de relaciones sociales. Venimos insistiendo en que esas opciones tienen un carácter estratégico. Ahora bien, postular un comportamiento estratégico remite inmediatamente al problema de la intencionalidad de la acción. Cuando decimos que la acción es siempre estratégica, eso no quiere decir que esa estrategia sea necesariamente consciente. De hecho, la selección de las estrategias tiene que ver con las percepciones que los agentes tienen de sus posibilidades según el lugar que ocupan. Y esa percepción está limitada por las orientaciones incorporadas a lo

⁵ En la concepción bajtiniana de los géneros no se trata, pues, de un repertorio fijo de rasgos ni de una codificación inflexible, sino de una estabilidad relativa, históricamente cambiante, pero suficientemente reconocible por los agentes sociales. Esta concepción permite pensar de un modo abierto los géneros propios de la música popular.

⁶ En esos términos pensaba Foucault (2002: 50 y ss.) el sistema de dispersión, de regularidades y de posibilidades estratégicas que constituyen una formación discursiva.

⁷ En el primer capítulo de la primera parte de este libro volveremos extensamente sobre la cuestión del "valor" de las músicas populares.

largo de la trayectoria, es decir, forma parte de un saber práctico que está más allá de la racionalización.⁸ Sin embargo, aun no siendo siempre conscientes, las opciones realizadas por los agente en la producción o en la recepción de un enunciado son estratégicas porque forman parte de un entramado de relaciones que son relaciones de lucha, relaciones en las que está en juego la dimensión del poder. Dicho en otros términos, la producción de un enunciado –principalmente, en los campos de producción cultural– siempre es parte de las luchas simbólicas por la imposición del sentido legítimo, independientemente del grado de conciencia con que el agente social realice sus opciones (Bourdieu, 2003). En los hechos, muchas de las opciones realizadas son percibidas por los agentes sociales (tanto los músicos como los consumidores de músicas populares) como una cuestión de “gusto”, de “intuición”. Pero como el “gusto” en gran medida está condicionado por el habitus, a partir de la intuición o el gusto suelen elegirse elementos discursivos que se integran bien en estrategias coherentes con el lugar, la trayectoria y con narrativas identitarias específicas.

Pero eso no significa que cada elección discursiva se relacione exclusivamente con una estrategia. Foucault decía que hay que pensar en “una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes”, y que eso puede significar “variantes y efectos diferentes según quién hable, su posición de poder, el contexto institucional en que se halle colocado” (1999: 122). En el caso del campo del folklore, por ejemplo, un elemento discursivo específico, como puede ser la instrumentación “moderna” (bajo, batería, guitarra eléctrica), ha sido utilizado como parte de una estrategia de ruptura con el paradigma clásico del folklore en el caso de los Músicos Populares Argentinos (MPA) en los años 80, y también ha formado parte de una estrategia comercial de captación de un mercado joven en grupos como Los Nocheros o Los Tekis, en los años 90.⁹

⁸ Bourdieu decía que “El habitus como estructura estructurante y estructurada, introduce en las prácticas y pensamientos los esquemas prácticos derivados de la incorporación (...) de estructuras sociales resultantes del trabajo histórico de las generaciones sucesivas” (1995: 95).

⁹ Los MPA –formación integrada por “el Chango” Farías Gómez, Peteco Carabajal y Jacinto Piedra, entre otros– fueron parte de un movimiento renovador de fuerte peso en los años 80. Los Nocheros y los Tekis son referentes del fenómeno que se llamó “folklore joven” en los años 90, con gran impacto comercial.

De manera que, teniendo en cuenta esa dimensión estratégica en la producción de todo enunciado, nuestras indagaciones se orientaron a la descripción de aquellos rasgos del producto que hacen particularmente visibles las estrategias del agente, es decir, los mecanismos de construcción del enunciador, el enunciatario y sus relaciones con el enunciado. El enunciador y el enunciatario no se confunden con los agentes sociales que producen o reciben el producto, sino que son efectos discursivos que resultan de las “opciones realizadas por el agente social dentro del marco de posibles y mediante los cuales elabora su propio simulacro como consecuencia de operaciones de selección o incluso simulación” (Costa y Mozejko, 2002: 17).

Entre esas operaciones de selección hay que tener en cuenta, por ejemplo, que la relación que se construye entre el enunciador y el enunciado implica la selección de un punto de vista, de un sistema de valoraciones, de un sistema cognitivo, etc. La relación con el enunciatario supone procedimientos de autolegitimación, de verosimilización o de puesta en valor del enunciado destinados a generar un efecto de influencia, que contribuyen a construirlo de una determinada manera. Además, Costa y Mozejko señalan una serie de operaciones de selección que apuntan a la legitimación del enunciador en relación con otros enunciadores dotados de intencionalidades similares con los que el enunciador compite, a partir de los cuales se legitima, con quienes establece diferencias y semejanzas. En el caso de un enunciado de las características de un disco, esos procedimientos de legitimación, valoración y verosimilización, pueden materializarse en aspectos verbales, pero también musicales y visuales.

En la segunda parte de este libro, los diversos capítulos están centrados en prácticas de recepción de músicas populares, partiendo del supuesto de que también se trata de prácticas discursivas productoras de sentido. Esta perspectiva, que ya había sido planteada por Bajtín (1982), se ha afirmado en los últimos años en propuestas como las de Eliseo Verón (1996), Roger Chartier (1994) y Michel De Certeau (1996).

Nuestras indagaciones, en ese caso, parten de una hipótesis de carácter general: así como los rasgos de un discurso pueden comprenderse/explicarse a partir del lugar del agente social que lo

produce, del mismo modo la recepción es un proceso de producción de opciones que puede pensarse también a partir del lugar del agente social. A partir de su lugar, es decir de su competencia relativa, el agente social realiza una serie de selecciones en diferentes niveles: un campo específico dentro de la música popular, un estilo y un conjunto de artistas dentro del campo... pero también se opta por lugares colectivos de escucha donde predominan ciertas selecciones e incluso se privilegian algunos aspectos dentro del paquete sonoro (López Cano, 2002) que ofrece la canción.¹⁰

Pero también, y siempre dentro de los márgenes de la propia competencia, se realizan operaciones de puesta en relación con un conjunto de saberes y prácticas vinculadas a los contextos de escucha. De allí que el proceso de producción de opciones en recepción tiene en cuenta elementos musicales, verbales, el diseño de portadas, etc., pero también, las específicas formas rituales y la puesta en escena de la corporalidad de los agentes en esos lugares de escucha.

Los autores de este libro han trabajado a partir de este enfoque común. Sin embargo, más allá de la perspectiva de aproximación compartida, hay otro factor común que se fue haciendo más evidente. A pesar de investigar sobre diferentes campos, resultaba cada vez más claro que las profundas transformaciones económicas, políticas y sociales de los años 90 generaron también una alteración bastante radical de las condiciones de producción en todos los campos de la música popular. Las condiciones para la producción, circulación y consumo de las músicas populares se fueron transformando en el mismo proceso en que se fue volviendo hegemónico un imaginario neoliberal, que tenía en su centro significaciones como la "estabilidad", la "eficiencia", la primacía del "consumo" y la fetichización del "mercado".

A partir de esa transformación de las condiciones de producción, también se fueron produciendo modificaciones en los paradigmas discursivos de cada campo, en los criterios de valoración y en la vinculación con las diferentes tradiciones que se habían formado

¹⁰ Volveremos más extensamente sobre la cuestión de las opciones realizadas en recepción en el primer capítulo de la segunda parte.

en su desarrollo histórico. De manera que, aun teniendo en cuenta las especificidades de cada campo, las prácticas de producción y consumo de músicas populares de los últimos años en la Argentina no pueden pensarse si no es en relación con las luchas políticas y simbólicas por la imposición de ese imaginario neoliberal.

Sin embargo, ese imaginario devenido un sentido común, una Doxa, no es un sistema coherente y homogéneo. Por el contrario, como resultado de un complejo proceso de luchas, está atravesado por profundas fisuras y grietas en relación con las cuales no dejan de producirse significados y valores que, de algún modo, en alguno de sus aspectos, lo desafían, lo desplazan, lo resignifican.

Este libro trata justamente de prácticas de producción y de consumo que de alguna forma, diferente en cada caso, se han desarrollado en esas fisuras, han contribuido a ampliarlas o a crearlas en el transcurso de los últimos veinte años.

Claudio F. Díaz

Bibliografía

Angenot, Marc (1998): Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba.

Bajtín, Mijail (1982): Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre (1988): Cosas dichas. Barcelona: Gedisa

----- (1995): Respuestas. México: Grijalbo.

----- (1997): Razones prácticas. Barcelona: Anagrama.

----- (2003): Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura. Córdoba: Aurelia Rivera.

Chartier, Roger (1996): El mundo como representación. Barcelona: Gedisa.

Costa, Ricardo; Mozejko, Danuta (comps.) (2002): Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas. Rosario: Homo Sapiens.

----- (comps.) (2007): Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas. Rosario: Homo Sapiens.

De Certeau, Michel (1996): La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana.

Foucault, Michel (1999): Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber. Madrid, México, Siglo XXI.

----- (2002): La arqueología del saber. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lahire, Bernard (dir.) (2005): El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas. Buenos Aires: Siglo XXI.

López Cano, Rubén (2002): "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual". Revista Cuicuilco. Vol. 9, Nº 25, mayo-agosto. Número especial: Análisis del discurso y semiótica de la cultura: perspectivas analíticas para el tercer milenio. Tomo II. Versión on line: www.lopezcano.net

Verón, Eliseo (1996): La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad. Barcelona: Gedisa.

PRIMERA PARTE

Músicas populares y luchas simbólicas:
Sonidos y sentidos en la Argentina neoliberal
(Claudio F. Díaz)

A diferencia de las aproximaciones que conciben a las músicas populares como maquinarias homogéneas que posibilitan la dominación, el abordaje propuesto aquí permite preguntarse sobre los sistemas socialmente instituidos e históricamente situados que otorgan una legitimidad y valor diferenciados a artistas y a géneros. Lo popular de una determinada música viene dado por el lugar que ocupa en un sistema de relaciones atravesado por el poder, las luchas simbólicas y la distribución desigual de recursos. Pero los modos específicos en que cada campo de las músicas populares establece sus criterios de dominación no debe hacer olvidar que estas músicas tienen la importancia que tienen, justamente, porque conforman un espacio privilegiado para la constitución de narrativas identitarias y de todo un conjunto de significados y valores que le permiten a los agentes comprender la realidad que los circunda. La complejidad de posiciones, tradiciones, agentes y sistemas de relaciones que entran en juego en las instancias de producción y recepción de músicas populares, obliga a correrse de análisis que concluyan que los sentidos puestos en una canción, estilo o género sean de carácter resistente/reproductor, a la manera de binarismos absolutizantes. Este capítulo pretende dar cuenta del enfoque teórico general desde el que partimos para comprender a estas músicas, y cómo esos músicos y esas músicas fueron atravesados por esa etapa de luchas simbólicas marcadas por el imaginario neoliberal de la década de 1990.

Un nuevo imaginario social

Los trabajos que integran la primera parte de este libro abordan producciones discográficas de música popular editadas en los años 90 y en los primeros años de nuestro siglo. Dichos trabajos discográficos son abordados como prácticas discursivas, es decir, poniéndolas en relación con sus condiciones de producción. Esas condiciones de producción fueron fuertemente afectadas por los cambios económicos, políticos y sociales que se produjeron en la Argentina en la década de 1990.

Pero lo que interesa particularmente en nuestros análisis son los cambios en la discursividad social a partir del proceso de emergencia de un nuevo imaginario social, que se fue haciendo hegemónico y que tuvo mucha importancia en la constitución de subjetividades y narrativas identitarias. Un imaginario que, en muchos aspectos, sigue vigente en nuestros días.

La idea rectora de los análisis de esta primera parte es que los discos estudiados expresan y responden a esos cambios en las condiciones de producción, y que se relacionan de un modo complejo, muchas veces contradictorio, con ese imaginario neoliberal que se imponía como dominante, siempre dentro de las especificidades de los campos a los que pertenecen.

Sin embargo, antes de entrar en los análisis propiamente dichos, creemos necesario aportar algunas precisiones acerca de nuestra manera de delimitar lo que entendemos por músicas populares, en particular, la manera como pensamos la vinculación de esas músicas con lo que podríamos llamar, siguiendo a Bourdieu, luchas simbólicas. Del mismo modo, creemos necesario introducir una caracterización, aunque sea breve, de ese imaginario neoliberal que desde los años 90 atraviesa todas las producciones simbólicas, incluyendo las músicas populares.

Las músicas populares

El estudio académico de las músicas populares, particularmente en América Latina, tiene un desarrollo relativamente reciente. Durante muchos años, quienes han intentado diversos acercamientos a esas músicas han debido enfrentar una doxa, fuertemente establecida, acerca de la supuesta "falta de valor" de las mismas. De tal manera, la discusión sobre el valor de las músicas populares y por lo tanto de la legitimidad de su estudio académico estuvo siempre en el centro del desarrollo de este campo de estudios.

Ocurre que, en los ámbitos académicos, los estudios musicológicos, al igual que los estudios literarios y estéticos en general, han estado centrados históricamente en las tradiciones eruditas, legitimadas, propias de las clases ilustradas. Por otro lado, desde fines del siglo XIX, disciplinas como el folklore o, ya en el siglo XX, la etnomusicología volvieron su mirada hacia repertorios musicales, literarios, dancísticos vinculados a pueblos no occidentales, a comunidades étnicas específicas o bien a comunidades rurales (las comunidades "folk") en las que se encontraban "superviviencias" de elementos culturales premodernos (Vega, 1960). Así, esos repertorios musicales fueron considerados a partir de su valor patrimonial o cultural. Pero, como se preguntan Juan Francisco Sans y Rubén López Cano, desde una perspectiva latinoamericana:

"¿Y qué hay de esas músicas 'sucias', 'degradadas', 'degradantes' y negadas por las buenas conciencias (que en estos temas abundan en nuestra región), ya sea porque son 'productos comerciales' que sólo quieren vender, o porque reflejan un mal gusto de 'clases indecentes' y que, sin embargo, miles de latinoamericanos escuchan, degustan y viven intensamente todos los días?" (López Cano y Sans, 2011: 16).

Esas músicas –que hasta hace unos 30 años¹¹ no parecían encontrar su lugar en tanto objeto de estudio ni en la musicología tradicional ni entre los repertorios que interesaban a los folklorólogos o a los etnomusicólogos– constituyen, sin embargo, la mayor parte de la música que se produce y consume en nuestras sociedades, la "música de todos", como supo decir Carlos Vega en un trabajo pionero (1997). Es la que suena permanentemente en las radios, en los lugares públicos, en las bandas de sonido de las películas y series, en los avisos publicitarios, en las fiestas y los lugares de diversión.

En el ámbito latinoamericano, en un esfuerzo por delimitar los confusos contornos de este fenómeno, el musicólogo chileno Juan Pablo González propuso una definición que podemos hacer propia:

"Entenderemos como música popular urbana una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología, y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta" (2001).

Como un primer acercamiento, entonces, podemos afirmar que se trata del enorme campo de las músicas producidas y consumidas en el marco de las industrias culturales que caracterizan a las sociedades modernas, principalmente, desde principios del siglo XX, y que han

¹¹ Un tanto arbitrariamente, podría considerarse la fecha de fundación de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM) (1981) como un hito en el desarrollo de este campo de estudios.

sido llamadas "música ligera", "música comercial", "música de masas" y también música popular. Un amplio conjunto que, para centrarnos sólo en la Argentina, incluye desde el rock a la cumbia, de la música electrónica al chamamé, del tango a las baladas "románticas", de la guaracha santiagueña al reggaetón, del cuarteto a la chacarera, entre tantos otros géneros. Todas esas músicas tienen en común algunos rasgos señalados por González: 1) La oposición oralidad/escritura en cuanto al modo de transmisión se desdibuja bastante desde el momento en que entra en juego la música grabada. En las músicas populares, se dan distintas combinaciones entre músicos lectores y no lectores, pero independientemente de eso, la música circula no sólo en presentaciones en vivo, sino también –y de un modo determinante– a través de grabaciones. 2) La relación simbiótica con la industria cultural de la que habla González implica un conjunto de reglas de juego específicas tanto en la producción como en el consumo, con enormes consecuencias que alcanzan también los aspectos textuales y musicales propiamente dichos. 3) Independientemente de cómo se construyen las representaciones de las relaciones de estas músicas con fenómenos premodernos, se trata de un fenómeno nacido en la modernidad y que caracteriza nuestras sociedades del capitalismo tardío.

La falta de interés académico por estas músicas tan importantes ha tenido relación con el predominio del juicio valorativo como modo de acercamiento al objeto de estudio en las disciplinas humanísticas que abordan los fenómenos estéticos. En cuanto a la sociología de la música, según Míguez y Semán (2006: 11-32) estuvo atravesada desde mediados del siglo XX por la mirada adorniana, sumamente crítica en relación con todos los productos de la industria cultural, y recién después de los aportes de la Escuela de Birmingham en los años 70 y 80 se abrió un espacio para el abordaje académico de estas músicas.

En el caso específico de América Latina, el desarrollo de los estudios sobre músicas populares tuvo un impulso importante desde la creación de la Rama Latinoamericana de International Association for the Study of Popular Music en 1997,¹² que ha hecho posible una amplia producción, un intercambio continuo y un intento permanente por favorecer una perspectiva interdisciplinaria.

¹² Ver <http://www.iaspmal.net>

Este libro se propone como un aporte al estudio de las músicas populares, pensadas como un amplio conjunto que se diferencia de las músicas de tradición erudita, por una parte, y de las músicas que abordan la folklorología y la etnomusicología en sus formas clásicas, por la otra.

Sin embargo, con este desbroce, no hacemos más que una primera aproximación. Parafraseando a Stuart Hall (1984), el adjetivo "popular" plantea diversas dificultades y es necesario detenerse un momento en ellas para poder explicitar el enfoque propio de nuestro trabajo.

Subalternidad/Subordinación

La primera y crucial dificultad con la noción de lo "popular" es que hay tradiciones intelectuales muy poderosas que tienden esencializarla. Es decir, a concebir una serie de características más o menos amplia, a partir de las cuales se podría determinar el carácter popular de una determinada producción cultural. Y el problema se complejiza, porque adjudicarle a una producción cultural el adjetivo "popular", desde una perspectiva esencialista, involucra siempre un juicio de valor que puede ser positivo o negativo, según el punto de vista político.

Así, para los fundadores de la Ciencia del Folklore en la Argentina, el "pueblo" o la "comunidad Folk" se pensaba como portadora de los valores de una "patria" idealizada. Las canciones, narraciones y danzas recopiladas en las zonas rurales "incontaminadas", la figura del gaucho, su vida y sus oficios era donde esos valores esenciales se encarnaban. Por lo tanto, "popular" era un adjetivo positivo, pero lo que estaba en juego era un cierto tipo de valores (estéticos, éticos y políticos) elaborados por las clases dominantes, que terminaron por impregnar toda la producción y el consumo del folklore, entendido como campo de la música popular.

Sin embargo, esa misma música, al ser apropiada por las masas de migrantes internos que constituyeron la base social del peronismo

en los años 40 del siglo XX, pasó a ser vista como “cosa de negros” o “música de sirvientas” por parte de los sectores medios urbanos ilustrados. En ese caso, “popular” se convirtió en un disvalor que se vinculaba a una serie de rasgos, también supuestamente esenciales, que se asociaban a los grupos sociales que producían y consumían esas músicas: torpeza, rusticidad, falta de calidad.

Finalmente, en una vertiente diferente, el adjetivo “popular” – adjudicado al folklore a partir de los años 60 en el marco de movimientos renovadores y de canción militante (Moliner, 2011)– nombraba una representación del pueblo como sujeto de las luchas emancipatorias, como quiera que estas fueran definidas.

Historias similares pueden hacerse en relación a otras músicas, como el tango argentino y el samba brasileño, que al mismo tiempo fueron construidos como parte de las narrativas identitarias nacionales –y por lo tanto, cargadas de valores positivos– y como ámbito de representación de figuras populares valoradas negativamente, como el “malevo” y el “malandro” (Menezes, 2012). Más aún, la idea de “pueblo” –siempre construida en términos esencialistas– ha llegado a designar a un sujeto histórico que encarna la “comunidad nacional” (Anderson, 1993) o, en las tradiciones de izquierda, el sujeto revolucionario destinado a destruir el orden burgués capitalista. Marcelo Ridenti ha llamado “romanticismo revolucionario” a una tendencia que se verificó en distintos países de América Latina y que articulaba la idea de un “hombre nuevo” con una imagen todavía un tanto idealizada de las raíces rurales y de los valores premodernos (Ridenti, 2000).

Un modo más sutil de esencialismo puede encontrarse en los intentos de circunscribir lo popular a partir de procedimientos descriptivos. Es decir, procedimientos que permiten producir, a partir de la observación, listas de rasgos propios de las culturas de los sectores populares. Según señala Stuart Hall (1984), el problema con ese tipo de procedimientos es que esas listas de rasgos tienden a fijarse y a pensarse como rasgos permanentes, y no como conjuntos que forman parte de relaciones de fuerza históricamente situadas. Así, por ejemplo, para ciertas miradas, un rasgo de lo popular es el carácter anónimo de las producciones, con lo cual las canciones de Carlos “La Mona” Jiménez,

escuchadas y bailadas por enormes masas de seguidores, quedarían fuera del ámbito de lo popular, en la medida en que tienen un autor reconocible.

Distinta es la propuesta de Míguez y Semán, que intenta construir un listado de rasgos de la cultura popular, pero definiéndolos en relación con un espacio, un momento y un proceso histórico específico: las culturas populares en la Argentina reciente (Míguez y Semán, 2006). Pero ese nivel de trabajo supone un nivel de abstracción más alto y general, en el marco del cual:

“Las culturas populares serían los sistemas de representación y prácticas que construyen, en interacciones situadas, quienes tienen menores niveles de participación en la distribución de los recursos de valor instrumental, el poder y el prestigio social, y que habilitan mecanismos de adaptación y respuesta a estas circunstancias, tanto en el plano colectivo como individual” (24).

Los autores, además, insisten en señalar algo que va en la dirección de todos los trabajos sociológicos contemporáneos: esos sistemas nunca son una respuesta mecánica al lugar en la estructura, sino resultado de múltiples agencias y mediaciones.

Sin embargo, lo que nos interesa de esta aproximación es su carácter relacional, puesto que permite recuperar, como reclamaba Stuart Hall, el carácter procesual y la idea de la cultura como campo de luchas:

“(…) lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que definen a la «cultura popular» en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante. Es un concepto de la cultura que está polarizado alrededor de esta dialéctica cultural. (...) Examina

el proceso mediante el cual se articulan estas relaciones de dominación y subordinación. Las trata como proceso: el proceso por medio del cual algunas cosas se prefieren activamente con el fin de poder destronar otras. Tiene en su centro las cambiantes y desiguales relaciones de fuerza que definen el campo de la cultura; esto es, la cuestión de la lucha cultural y sus múltiples formas. Su foco principal de atención es la relación entre cultura y cuestiones de hegemonía" (Hall, 1984).

Una mirada relacional, como la que proponía Hall, evita pensar las producciones culturales de los diferentes sectores como compartimentos estancos, y permite pensar sus relaciones, siempre atravesadas por las luchas simbólicas.

Dicho en otros términos, pensar lo popular en términos relacionales es pensarlo en el marco de las tramas del poder, de la distribución desigual del poder y de la influencia, como decía Williams (1980). En ese sentido apuntan Alabarces y Añón cuando proponen una "definición de lo popular entendido como subalterno" (Alabarces y Añón, 2008: 302). Es decir, en el marco de las complejas relaciones de poder material y simbólico, lo popular es todo aquello que ocupa las posiciones subalternas o subordinadas. Y por lo tanto, siempre lo popular se encuentra en tensión (aunque no necesariamente en oposición o resistencia) con lo dominante. La aproximación al problema que proponen estos autores, recogiendo una larga tradición que va de Gramsci a los estudios sobre subalternidad y colonialidad, presenta un aspecto sumamente interesante: en ella se destaca la pluralidad de situaciones de subalternidad que es posible pensar a partir de las distribuciones desiguales de los recursos económicos y simbólicos. La situación de subalternidad, en estas tradiciones intelectuales, puede pensarse obviamente en relación con la clase social, como quiera que sea definida, pero también con el género, con la etnia, con la dimensión etaria, con las situaciones globales de colonialidad.

Si pensáramos el problema en términos de la sociología bourdiana, las posiciones de dominación/subordinación están

determinadas por la distribución desigual de diversos tipos de recursos, y eso es lo que da lugar a los diferentes modos de subalternidad. Pero con esto se introduce una complejidad adicional, que tiene que ver con las escalas de análisis. Los problemas cambian si la pregunta por la subalternidad se refiere a un campo particular –digamos, el de la música popular o algunos campos específicos dentro de ella–, si se refieren al espacio social global de una sociedad como la argentina, o si se refieren a las formas en que las prácticas en esta sociedad son atravesadas por la posición subalterna de la Argentina en las relaciones globales de dominación. Obviamente, todas esas problemáticas están articuladas, pero dan lugar a preguntas e indagaciones específicas en los diferentes niveles.

Valor artístico y valor comercial

Si se piensa la música popular teniendo en cuenta los problemas del poder, la dominación y las luchas por la hegemonía, entonces se abren varias dimensiones que es necesario considerar en cualquier análisis. Lo primero que se hace evidente es que en el gran campo de la música popular, tal como lo delimitamos al principio siguiendo a González, no todo es igual. Por el contrario, hay grandes diferencias, principalmente si se considera las músicas populares desde el punto de vista del valor. No a todos los géneros ni a todos los artistas se les adjudica el mismo valor, no todos gozan de la misma legitimidad. Lo que cabe preguntarse, entonces, es de qué depende el valor de las músicas populares, o más ampliamente, de cualquier producción cultural.

Esa pregunta es crucial, porque en el modo históricamente dominante de responderla está la clave del poco interés académico en las músicas populares. Esa respuesta dominante es también de carácter esencialista, y ha dado lugar a métodos inmanentes de análisis de las producciones consideradas estéticas. Se trata de una tradición que concibe que ciertas obras son portadoras en sí mismas de un conjunto de cualidades que las hacen perdurables. Cualidades que son universales y ahistóricas, de manera tal que aquellas producciones que las portan se convierten en canónicas.

Más allá de las formas más conservadoras de la noción del canon (Bloom, 1995), esa idea de la existencia de valores intrínsecos ha formado parte también de todos los intentos de definir en términos inmanentes la esteticidad de ciertos fenómenos, entre los cuales se encuentran los debates sobre la literariedad o los intentos de definir un conjunto de rasgos sonoros que garantizarían el carácter artístico de una música.

Desde un punto de vista sociológico, el valor de una obra no resulta de ningún análisis inmanente, que descubriría propiedades intrínsecas, sino de un sistema socialmente instituido e históricamente situado de adjudicación de valor. Volviendo, entonces, a las músicas populares y los distintos valores adjudicados a los diferentes géneros y artistas, es necesario mirar más de cerca el sistema social de adjudicación de valor que resulta pertinente específicamente, porque de ese sistema depende que ciertos músicos y ciertas músicas ocupen posiciones dominantes o subordinadas.

Si tenemos en cuenta la forma en que Juan Pablo González delimita el campo, sabemos ya que todas las músicas populares comparten lo que él llamaba la relación simbiótica con la industria cultural. En este campo, la producción y el consumo giran alrededor de la música grabada, la difusión por los medios de comunicación, las presentaciones en vivo. Dicho en otros términos –y tal como lo había señalado Adorno–, en la industria cultural, la música es producida y consumida en forma de mercancía. Y eso tiene enorme importancia en el sistema de adjudicación de valor, porque está relacionado con lo que Bourdieu, en un trabajo de 1971, caracterizaba como el rasgo fundamental de los campos de producción cultural:

“El desarrollo del sistema de producción de bienes simbólicos (...) se acompaña de un proceso de diferenciación que encuentra su principio en la diversidad de los públicos a los cuales las diferentes categorías de productores destinan sus productos, y sus condiciones de posibilidad en la naturaleza misma de los bienes simbólicos, realidades de doble faz, mercancías y significaciones, cuyo

valor propiamente simbólico y su valor mercantil permanecen relativamente independientes, aun cuando la sanción económica viene a reduplicar la consagración cultural” (Bourdieu, 2003 [1971]: 88).

Esa doble naturaleza de los bienes simbólicos se deriva de los procesos de autonomización de los campos de producción cultural en la modernidad, pues justamente el desarrollo de un mercado para las obras de arte fue lo que permitió a los artistas emanciparse de las condiciones de patronazgo y al mismo tiempo, desarrollar las teorías del arte por el arte y de la irreductibilidad de la obra de arte a mera mercancía.¹³

Con el desarrollo de la industria cultural, las técnicas de grabación y demás condiciones para la emergencia del campo de las músicas populares, esas tensiones entre lo artístico y lo mercantil no desaparecieron, sino que desde el principio, operaron como criterios de validación diferentes –y a veces opuestos. Justamente por la tensión entre esos dos principios es que Bourdieu afirma que la estructura de los campos de producción simbólica se organiza según la oposición entre lo que llama el “campo de producción restringida” y el “campo de la gran producción simbólica”. El campo de producción restringida lo piensa como aquella zona en la que los artistas producen pensando más bien en un público de pares, o al menos, en un público altamente especializado, que maneja los códigos de apropiación que corresponden a ese tipo de bienes. En cambio, el campo de la gran producción apunta a públicos amplios y no especializados. En sus palabras:

“A diferencia del sistema de la gran producción, que obedece a la ley de la concurrencia por la conquista de un mercado tan vasto como posible, el campo de producción restringida tiende a producir él mismo sus normas de producción y los

¹³ Sobre este tema, ver Williams (1982) y Bourdieu (1995).

criterios de evaluación de los productos, y obedece a la ley fundamental de la concurrencia por el reconocimiento propiamente cultural otorgado por el grupo de pares, que son, a la vez, clientes privilegiados y concurrentes" (Bourdieu 2003: 90).

Si se tiene en cuenta todo el desarrollo del texto de Bourdieu, es evidente que estaba pensando, por un lado, en los círculos extremadamente restringidos del arte de vanguardia, con sus instancias de consagración específicas, sus códigos siempre cambiantes, sus públicos especializados, que tienen incorporados en el habitus los esquemas de percepción pertinentes, y por otro lado, las producciones destinadas a públicos masivos, que tienden a adaptarse a la demanda en busca del éxito de ventas. Por un lado, productos cuyo valor depende de criterios "puramente artísticos" desarrollados dentro del mismo campo, y por otro, productos cuyo valor depende de la aceptación masiva.

En principio, entonces, lo que venimos definiendo como músicas populares quedaría íntegramente ubicado dentro del campo de gran producción. Sin embargo, en la medida en que las músicas populares se fueron desarrollando, fueron cambiando las condiciones de producción y las condiciones de escucha. Diego Fischerman (2004) ha señalado las importantes consecuencias que tuvo el hecho de poder acceder a una escucha puramente musical de músicas de tradición popular que originalmente habían estado relacionadas con contextos rituales específicos, principalmente el baile. Una de esas consecuencias fue la progresiva incorporación de criterios de valoración que habían tenido su origen en las músicas eruditas en vinculación con la emergencia de la idea de una "música absoluta", objeto artístico sublime en la medida que se desvinculaba de toda funcionalidad que no fuera puramente estética y que exigía una competencia específica del receptor. Según Fischerman, esos valores son: "(...) autenticidad, complejidad contrapuntística, armónica y de desarrollo, sumados a la expresión de conflictos y a la dificultad en la composición, en la ejecución e, incluso, en la escucha" (2004: 26).

Así pues, dentro del gran campo de las músicas populares –que se caracterizan por su vocación de masividad–, esos criterios de valor artístico, provenientes de las tradiciones eruditas, fueron generando tensiones e hicieron posible el desarrollo de zonas en las que parecía valorarse lo artístico en detrimento de lo comercial. A partir de esa paradoja, dentro del gran campo de las músicas populares, hay artistas que alcanzan reconocimiento por incorporar elementos de complejidad, dificultad y originalidad, aunque no sean grandes vendedores de discos, y otros que obtienen legitimidad por sus grandes cifras de ventas. Se puede pensar en numerosos ejemplos si se tienen en cuenta campos específicos. Así, en la etapa fundacional del campo, los rockeros argentinos intentaban diferenciarse del resto del mercado de la música para jóvenes desarrollando criterios estéticos (algunos de ellos provenientes de las vanguardias) que consideraban opuestos a las estrategias puramente comerciales. En el folklore, grandes renovadores, como Ariel Ramírez o Eduardo Falú, basaron su reconocimiento en la incorporación de elementos sonoros provenientes de la tradición clásico-romántica de la música erudita, lo que también les trajo, en ese caso, el éxito comercial.

De manera que la oposición estructural entre los dos campos que señalaba Bourdieu se fue reproduciendo dentro del gran campo de las músicas populares. Y esa duplicidad de criterios complejiza los análisis a la hora de determinar que músicas y qué artistas ocupan posiciones dominantes o subordinadas.

La complejidad señalada es aún mayor si los análisis toman en cuenta en su profundidad histórica las características de los campos específicos dentro de la música popular. Si bien las músicas populares comparten los rasgos que hemos señalado, en cada uno de esos campos, desde sus procesos de emergencia, se han ido desarrollando criterios de valor específicos vinculados, en primer lugar, a las necesidades de diferenciarse y construir narrativas identitarias. De tal manera, en cada campo hay tradiciones, reglas de juego, nombres fundadores, mitos, y todo ello contribuye al desarrollo de maneras específicas de definir el valor de una producción, que sólo tienen validez dentro de los límites de ese campo.

Así, por ejemplo, en el folklore en su etapa clásica, el valor de una obra dependía del apego a ciertas fórmulas musicales consideradas tradicionales (en cuanto a lo melódico, armónico, rítmico, instrumentaciones, estructuras formales) que se asociaban a ciertas representaciones de la vida rural y provinciana, a una retórica que provenía de la literatura gauchesca, al tópico del pago perdido como sede de valores que se recuperaba en el canto. Todo ese conjunto de elementos (aquí enunciados muy someramente) fue constituyendo saberes a partir de los cuales se juzgaba el valor de una obra en los términos propios del campo. Pero, como en todo campo, ese conjunto de reglas y saberes es variable porque es objeto de disputas, de modo que se fueron modificando con el tiempo, dando lugar a tradiciones diversas que compiten por la legitimidad.

Lo mismo puede decirse de cualquier otro campo. De modo que la manera de representar lo que es el valor artístico (aun sin confundirlo con el valor comercial) es diferente en cada uno. Lo que constituye un valor en un campo puede constituir un disvalor en otro. Por ejemplo, el apego a una forma tradicional en ciertos momentos del desarrollo del folklore constituyó un valor, y en ciertos momentos de desarrollo del rock, un disvalor. Por eso, en los análisis siempre es necesario tener en cuenta las representaciones del valor artístico en disputa en cada momento y en cada campo, estudiar el origen de esas representaciones y sus vinculaciones con criterios de valor más generales como la relación con las tradiciones eruditas, que además, son diversas y también han competido entre sí por la legitimidad. Y sin descuidar, por supuesto, la relación con lo que en cada momento y en cada campo se considera más adaptado al gusto del público y por lo tanto, con probabilidades de éxito comercial.

Esta complejidad puede ilustrarse retomando los ejemplos mencionados del folklore y el rock. En 1964, Ariel Ramírez compuso la Misa Criolla, obra que fue editada por el sello Philips con la participación de artistas destacados como Los Fronterizos, Domingo Cura, Jaime Torres y la Cantoría de la Basílica del Socorro dirigida por el Presbítero J.G. Segade.¹⁴ En esa obra, Ramírez consolidó una estrategia discursiva

¹⁴ Para un análisis más desarrollado de esta obra, ver Díaz (2009).

que ya venía desarrollando desde antes y que consistía en incorporar lenguajes musicales que provenían de la tradición erudita clásico-romántica en la composición y ejecución de música folklórica. En esa obra, se pueden reconocer, por su estructura y bases rítmicas, géneros propios del folklore como la baguala, la chacarera, el chamamé o el estilo. Además, también tiene peso la presencia de instrumentos como el charango, los bombos y el acordeón, como así también las voces de Los Fronterizos con rasgos de vocalidad que se habían instituido como dominantes en el folklore. Pero todos esos rasgos están mixturados con el lenguaje de las misas eruditas y con los arreglos corales, que le dan su sonoridad particular. El resultado fue innovador y fue saludado por la crítica como una "obra maestra". Y la maestría consistía justamente en la "elevación" a la condición de "universal" de la música folklórica, que todavía conservaba las fuertes referencias a lo "nacional" que eran su marca de origen. Pero al mismo tiempo, se tradujo en aceptación masiva, en enorme éxito de ventas y en una adopción por parte de los sectores dominantes, incluyendo la Iglesia Católica.

En 1973, Luis Alberto Spinetta publicó su disco Artaud, editado por el sello Talent, en homenaje al poeta francés. También en este caso se trata de la adopción de una serie de elementos provenientes de las tradiciones eruditas. Pero se trataba de una tradición diferente: las vanguardias, especialmente el surrealismo, con sus cuestionamientos a la racionalidad occidental, su reivindicación del sueño, lo maravilloso, la locura; sus coqueteos con el socialismo y sus actitudes revulsivas en relación con el arte consagrado. En especial, el disco dialoga con los textos de Artaud, su tratamiento del artista como visionario, su aproximación a la locura, sus búsquedas de estados mentales alterados.

Esa tradición, si bien provenía de formas de arte erudito, estaba lejos de tener la aceptación como "arte elevado" que tenían las tradiciones clásico-románticas que había retomado Ramírez. El disco de Spinetta no se convirtió en éxito de ventas, aunque sí consolidó la posición del artista dentro del campo del rock. Sin embargo, no encontró reconocimiento en las esferas oficiales. Por el contrario, años después, durante la dictadura militar, cuando los recitales realizados en ocasión de la reunión de Almendra en 1980 eran hostigados por la policía y los asistentes detenidos sistemáticamente, la Dirección de Inteligencia Bonaerense elaboró un legajo sobre los integrantes del grupo en el que

"(...) se dejaba constancia de que Luis Alberto Spinetta había grabado 'un long play dedicado al escritor Antonin Artaud, autor célebre en la literatura francesa por la creación subrealista (sic) y afecto a las drogas'" (Marchini, 2008: 235).

Si pensamos estos dos casos desde el punto de vista de la diversidad de criterios de valor en juego, podemos ver su complejidad. Por una parte, en 1973, el rock era un fenómeno marginal desde el punto de vista del criterio comercial, y la legitimidad de los artistas dentro del campo de algún modo dependía del enfrentamiento a esos criterios comerciales y del desarrollo de ciertas concepciones estéticas específicamente rockeras. La reelaboración de elementos provenientes de las vanguardias históricas era una estrategia razonable en el marco de esas reglas de juego. Pero esa actitud de ruptura y de exploración de vertientes culturales críticas convertiría a los rockeros en víctimas de la censura y la persecución por parte de los sectores más reaccionarios que sustentaron lo que Andrés Avellaneda ha llamado el "discurso de represión cultural" (Avellaneda, 2006).

Por el otro lado, las estrategias de legitimación de Ariel Ramírez se inscribían en la lógica del campo del folklore, puesto que desde su proceso de emergencia, hubo voces que preconizaron el desarrollo de un "arte nacional" que se nutriera de las raíces folklóricas para elevarlas al orden "universal", en un proyecto de clara raigambre romántica. Pero además, las estrategias de Ramírez y muchos otros venían a relegitimar unas músicas que durante los años del peronismo habían sido apropiadas por los sectores populares (en el sentido de clase), y por eso mismo, desprestigiadas.

Músicas populares y Doxa

La especificidad de los criterios de valoración que operan en las músicas populares, con las particularidades de cada campo, no debe hacer olvidar, sin embargo, que estas músicas tienen la importancia que tienen, justamente, porque constituyen un espacio privilegiado para la constitución de narrativas identitarias y de todo un conjunto de significados y valores con las que esas identidades se relacionan.

Dicho en términos de Bourdieu, las músicas populares tienen un lugar privilegiado en las luchas simbólicas.

Y esto puede pensarse en dos niveles diferentes. Por una parte, cada campo de la música popular puede pensarse en términos de una "(...) lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de apreciación legítimas (...)" (Bourdieu, 2003: 218). Justamente por esa lucha los criterios de valoración y los principios mismos de definición de la pertenencia a cada campo están en permanente tensión y transformación. Y del mismo modo, lo están los límites mismos de los campos y sus niveles de legitimidad social.

Pero también puede pensarse todo el espacio social como un espacio de luchas por el monopolio de la nominación legítima, o dicho en otros términos, de lucha por la producción de una Doxa, es decir, una incorporación y naturalización de los principios de clasificación y división del mundo, y en particular del mundo social (Bourdieu y Eagleton, 2003: 296 y ss.). Se trata de lo que Bourdieu llama violencia simbólica y que funciona

"(...) cuando los esquemas que pone en funcionamiento [el dominado] para percibirse y evaluarse, o para percibir y evaluar a los dominantes (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etcétera), son fruto de la incorporación de las clasificaciones, que así quedan naturalizadas, cuyo fruto es su ser social (Bourdieu, 1999: 225).

Bourdieu insiste mucho en que los mecanismos de incorporación de la Doxa son paulatinos y producen efectos duraderos porque actúan en las prácticas cotidianas, principalmente sobre los cuerpos y en un nivel no consciente: "El efecto de la dominación simbólica (de un sexo, de una etnia, una cultura, una lengua) no se ejerce en la lógica pura de las conciencias cognitivas, sino en la oscuridad de las disposiciones del habitus" (Bourdieu, 1999: 225).

Ahora bien, teniendo en cuenta ese nivel de las luchas simbólicas es que la producción y el consumo de músicas populares

se vuelven trascendentes. La producción y la recepción de músicas populares es una práctica atravesada por criterios de valor y criterios de verdad socialmente contruidos. Pero esos criterios no siempre se expresan en términos de las "conciencias cognitivas"; más bien lo contrario. Se trata de una experiencia estética en la que se movilizan fuertemente las dimensiones afectiva y corporal en la definición de la propia identidad. En términos de Simon Frith:

"Lo que quiero sugerir, en otras palabras, no es que los grupos sociales coinciden en valores que luego se expresan en sus actividades culturales (...), sino que sólo consiguen reconocerse a sí mismos como grupos (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) por medio de la actividad cultural, por medio del juicio estético" (Frith, 2003: 187).

Justamente por este carácter de la experiencia de las músicas populares es que resultan tan importantes en la construcción de narrativas identitarias, y es por eso que las músicas de distintos géneros, estilos y artistas tienen una fuerte capacidad de interpelación en relación con determinados grupos sociales.¹⁵ Es que, de nuevo siguiendo a Frith, "La música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos" (2003: 212).

Teniendo en cuenta esta dimensión del análisis, adquiere más importancia el llamativo olvido de los estudios académicos de estas músicas casi omnipresentes en las sociedades contemporáneas. Se trata de las músicas con las que bailamos, celebramos, nos enamoramos y nos reconfortamos en los momentos de tristeza. Pero mientras coreamos canciones, nos divertimos en los recitales o bailamos hasta perder el aliento, estamos participando en prácticas en las que tienden

¹⁵ *Volveremos sobre esta cuestión en el primer capítulo de la segunda parte.*

a reforzarse o a cuestionarse los usos permitidos y prohibidos del cuerpo, las relaciones de género, el sentido de pertenencia a un grupo, las definiciones de patria, la imagen del otro, etc.

Ahora bien, el análisis de las músicas populares en términos de luchas simbólicas agrega más complejidad a lo que veníamos planteando, principalmente en relación con la cuestión de la subalternidad. Ya sabemos que la posición de subalternidad puede analizarse en diferentes ejes (clase, etnia, género, edad, etc.). Sabemos también que las posiciones dominantes y dominadas dentro de cada campo no reduplican necesariamente esas estructuras, sino que se organizan también según una lógica propia. Por otro lado, dentro de la música popular, los saberes y prácticas propiamente artísticas según las definiciones específicas de cada campo siempre conviven con los criterios de valor comerciales, como resultado de la doble naturaleza (hecho simbólico y mercancía) de sus productos. Teniendo en cuenta todo eso, se puede analizar las características de las distintas producciones musicales como tomas de posición en relación con una cantidad importante de variables: las reglas discursivas dominantes dentro de un determinado campo, la tensión continua entre la exigencia "artística" y la exigencia "comercial", o la estructura más general de las "distribuciones del poder y de la influencia" (Williams, 1980) entre las clases sociales, las etnias, los géneros, etc.

De tal manera, las canciones, los discos, las actuaciones en vivo suelen expresar esa complejidad, y es posible detectar en su estructura muchos contrastes y contradicciones de sumo interés para el análisis. Por ejemplo, hay géneros y canciones que interpelan a los grupos subalternos (en sentido de clase) por determinados rasgos musicales, letrísticos o performáticos, y al mismo tiempo, reproducen las desigualdades de género y afianzan los mecanismos mercantiles fetichizantes de la industria cultural. Eso ocurre con ciertas formas del tango, la cumbia, el cuarteto, el folklore y el rock. También pueden encontrarse canciones que tematizan a los sujetos populares (de nuevo en sentido de clase), pero que por sus características musicales (ciertos rasgos de complejidad, por ejemplo, o rupturas más o menos notables en relación con las tradiciones del campo en cuestión), interpelan más bien a los sectores medios ilustrados, como ocurre con ciertas corrientes del folklore o del rock, sin desconocer que al mismo tiempo

pueden constituir tomas de posición estéticas asumidas desde un lugar subordinado, si se considera los criterios comerciales como fuente de consagración.

Las fisuras del Sentido

Las músicas populares constituyen un amplio campo sumamente complejo. No se pueden pensar en términos de una maquinaria homogénea de reproducción de la dominación, como se las pensó bajo la influencia de Adorno. Hacerlo así sería perder toda la riqueza de complejidades y hasta contradicciones en cuanto a las tradiciones que las constituyen, la diversidad de actores e intereses que entran en juego, la multiplicidad de criterios de valoración que conviven en el campo y a partir de los cuales se compete. Como bien señalan Semán y Míguez (2006), la Escuela de Birmingham, a partir de los caminos teóricos abiertos principalmente por Raymond Williams, desarrolló todo un campo de estudios acerca del carácter contestatario y resistente que podían adquirir las prácticas de distintos grupos populares a partir de la producción y apropiación de diversos productos de la cultura de masas, principalmente las músicas populares en el caso de sectores juveniles.

En América Latina, numerosos trabajos se han centrado en las formas plurales en que distintos sectores sociales, a partir de la producción y consumo de músicas populares, y en diferentes momentos y contextos, han cuestionado –y en algunos casos hasta resistido– significados y valores hegemónicos. Y eso sin desconocer que todas esas músicas populares (el rock, el folklore, el tango, el samba), en tanto tales, siguen produciéndose en relación simbiótica con la industria cultural, y teniendo el doble carácter constitutivo de producciones simbólicas y mercancías.

Eso no significa, por supuesto, que se pueda concluir que todo en las músicas populares tiene un carácter resistente, o que se pueda, de un modo simple, determinar en ellas significados y valores hegemónicos o contrahegemónicos. No se trata de un sistema de oposiciones binarias, justamente por la complejidad de posiciones, tradiciones, actores y sistemas de relaciones que están en juego en la

producción y consumo de músicas populares.

Lo que nos interesa destacar es que dichas músicas están atravesadas por esa trama enormemente compleja de significados y valores que constituyen una determinada configuración hegemónica. Esa trama no constituye un sistema cerrado y coherente. Por el contrario, en términos de Williams:

“La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores – fundamentales y constitutivos– que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente. Por lo tanto, es un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad (...)” (Williams, 1980: 132).

Ese “sentido de la realidad” se aproxima bastante a lo que Bourdieu llamaba la Doga, resultado de la violencia simbólica. Pero en la mirada de Williams, ese “sentido de la realidad” tiene un carácter sumamente complejo, contradictorio y cambiante. Se trata de un proceso en el que todo el tiempo están generándose significados y valores emergentes que pueden reproducir, cuestionar, incomodar o simplemente generar alternativas en relación con lo dominante.

Cornelius Castoriadis (1994) desarrolló una metáfora muy sugestiva para pensar esa dinámica. Las sociedades se instituyen sobre la base de significaciones imaginarias. Pero ese incesante flujo de producción de significaciones imaginarias, pensado como un magma, va corroyendo, agrietando, fisurando permanentemente el imaginario instituido. En la perspectiva de Castoriadis, lo imaginario no debe entenderse como lo fantasioso, lo inexistente, falso en el sentido de no verificable, opuesto por tanto a lo verdadero. Lo imaginario es más bien una capacidad radical de creación específicamente humana. La capacidad de creación de significaciones imaginarias es lo que permite

a las sociedades fundar un mundo con sentido, un "cosmos" social. Las significaciones imaginarias socialmente creadas son las que sostienen ese mundo pleno de sentido. Son, por lo tanto, profundamente verdaderas y al mismo tiempo absolutamente inestables.

Esa metáfora de Castoriadis resulta muy interesante para nuestra perspectiva de abordaje de las músicas populares. No se trata tanto de indagar si tales o cuales prácticas, tales o cuales significaciones, expresadas y construidas por una canción, un estilo, un género o un artista determinados, son hegemónicos o contrahegemónicos en sentido binario y absolutizante. Se trata más bien de analizar cuáles son las grietas, las fisuras del imaginario instituido que hacen posible la emergencia de esos significados, o bien en qué medida la emergencia de determinados valores, bajo condiciones específicas, contribuyen a producir esas grietas y fisuras, o a cerrarlas. El imaginario instituido no sólo es inestable, sino también complejo y lleno de inconsistencias y contradicciones. Por eso, nos parece que es particularmente sugerente esa idea de que siempre está ya fisurado en diferentes lugares. Y eso, según nuestra perspectiva, tiene que ver con la complejidad de los procesos sociales y obliga a tener en cuenta diversos niveles de análisis, tal como venimos señalando.

Así, por ejemplo, si uno observa una producción discográfica –supongamos Rompiendo la red, de "el Chango" Farías Gómez con La Manija–, teniendo en cuenta localmente el sistema de relaciones propio del campo del folklore, con sus tradiciones y sus disputas, pueden pensarse las decisiones estéticas del artista como estrategias de ruptura con lo dominante. Como bien señala Julián Beaulieu en el Capítulo 3, quienes ocupaban las posiciones dominantes en el campo del folklore eran los representantes del llamado "folklore joven", que a su vez reelaboraban de un modo específico las tradiciones el paradigma clásico del folklore.¹⁶

Sin embargo, si se observa de un modo más general el sistema de la distribución de los saberes y esquemas de percepción legitimados, es evidente que las estrategias de ruptura de Farías Gómez se enraízan

¹⁶ Para un análisis pormenorizado de los rasgos del "folklore joven", ver el trabajo de Natalia Díaz en el Capítulo 2.

en una tradición que recupera los aportes de las vanguardias estéticas y, por lo tanto, construye un enunciatario con una competencia que le hace posible jugar esos juegos. No es de extrañar entonces que su propuesta haya interpelado fundamentalmente a sectores medios ilustrados. Pero si además se observan sus estrategias en una dimensión ética y política, también pueden interpretarse como prácticas que tendían a fisurar uno de los elementos clave del imaginario neoliberal instituido, tal como se manifestaba en el campo del folklore, esto es, el predominio absoluto del valor comercial como principal criterio de consagración de los artistas y las obras.

El imaginario neoliberal

Para cerrar estas reflexiones preliminares, creemos necesario aportar algunas precisiones acerca de ese imaginario social que se instituyó en los años 90 y que en muchos aspectos perdura hasta hoy, puesto que, tal como hemos afirmado, las producciones discográficas que aquí analizamos se relacionan con él de distintas maneras.

No hay espacio para un análisis detallado de las profundas transformaciones económicas, políticas y sociales que se desarrollaron en la época neoliberal tanto a escala global como, con sus particularidades, en la Argentina y Latinoamérica. Pero sí es necesario reseñar sintéticamente algunos puntos clave de esas transformaciones.

Según Maristella Svampa (2005), el proceso de transformaciones que tomó forma en los años 90 había empezado en realidad mucho antes, particularmente con la última dictadura militar. Con sus avances y retrocesos entre la dictadura y el gobierno de Alfonsín, lo central de ese proceso consistió en la desarticulación de lo que había sido "un modelo de integración de tipo nacional-popular", con un rol protector e inclusivo del Estado y su reemplazo por "un nuevo régimen centrado en la primacía del mercado" (Svampa, 2005: 22).

Ese nuevo régimen tuvo una serie de consecuencias que podríamos sintetizar así: a) la primacía del mercado se expresó en el proceso de privatizaciones de las empresas que habían sido del Estado. A pesar de generar un aumento enorme de la desocupación, el proceso

se sostuvo discursivamente a partir de la idea de la "eficiencia"; b) las privatizaciones fueron acompañadas con una reforma del Estado, que consistió básicamente en un duro proceso de ajuste con reducción de personal y reducción del gasto en salud, educación, etc. También se sostuvo discursivamente con la idea de un estado más "chico" y más "eficiente"; c) la Ley de Convertibilidad hizo posible el control de la inflación, pero al costo de una profunda desindustrialización y reprimarización de la economía, con profundas consecuencias en el empleo y en la integración social. Sin embargo, la Convertibilidad tuvo un consenso muy extendido basado, según Svampa, en la traumática experiencia de la hiperinflación hacia el final del Gobierno de Alfonsín. Desde el punto de vista discursivo, esa adhesión se sostenía en la idea de "estabilidad" como valor social fundamental. En síntesis, se trató de un proceso de "modernización excluyente" (Svampa, 2005: 43).

En lo social, la consecuencia más visible fue el desarrollo de una polarización y una fragmentación social muy acentuadas. Y para los sectores que quedaron excluidos, se trató de la vivencia profundamente traumática de la experiencia del desamparo.

Según Martín Hopenhayn (2004), la modernidad nos planteó la oposición entre más amparo (propio de las sociedades tradicionales) y más libertad. Y eso dio lugar a un imaginario del desarrollo que podía articular los dos aspectos. En América Latina, entre la segunda posguerra y los años 70, ese imaginario se caracterizó por los siguientes elementos:

"Estado social, empleo, integración social, modernización productiva, planificación del desarrollo, sindicalismo fuerte, sustitución de importaciones, educación y salud para todos, etc. Cierta estabilidad en el progreso, un mentado tope a la concentración de la riqueza (muy difuso en los hechos) y planes económicos de largo aliento que infundían la sensación de control sobre el futuro" (Hopenhayn, 2004: 14).

Según la mirada de este autor, en las últimas décadas¹⁷ las políticas neoliberales que se aplicaron en toda América Latina destruyeron rápidamente las bases materiales que hicieron posible (con muchísimas contradicciones) ese imaginario. En primer lugar, porque el retiro del Estado y la desregulación de los mercados "libera los diques que limitan la concentración del ingreso" (Hopenhayn, 2004:15). Desde nuestro punto de vista, además, se liberaron los diques para la concentración monopólica de las empresas. En segundo lugar, la precarización laboral aumentó la vulnerabilidad de gran parte de la fuerza de trabajo. En tercer lugar, las formas de ciudadanía sufrieron fuertes mutaciones y entraron en crisis los mecanismos de representación. Por último, el nuevo orden global y la situación subordinada de América Latina aumentaron la vulnerabilidad externa.

Ahora bien, estos cambios estructurales no se hicieron en los años 90 sobre la base de la fuerza, sino de la adhesión de grandes masas populares, justamente en el marco del afianzamiento de un imaginario neoliberal de fuerte impacto.

Ese imaginario fue modificando la representación de las cosas que son importantes para la vida y movilizan a la gente. Se fueron imponiendo ciertos tópicos que pasaron a ser omnipresentes en los discursos. Se fueron modificando los criterios de verdad. Y, lo más importante, se fue modificando la percepción de cuál era la Ley que constituía el fundamento de lo social. No nos referimos solamente al sentido más o menos obvio de su sistema jurídico, sino al sentido más profundo de aquella Ley fundamental que rige las conductas, que establece el valor de las acciones y de las personas.

En los años 80, después de la dictadura militar, ese lugar de la Ley fundamental lo ocupó la idea de la legalidad democrática. La sociedad intentaba tomar distancia de un hecho horroroso fundamental: la violación sistemática de la ley por parte del Estado en los años 70. En ese hecho horroroso se fundaba una solidaridad nueva en la que las grandes mayorías coincidían. La democracia, el estado de derecho, eran

¹⁷ El trabajo de Hopenhayn es de 2004. Es de destacar, desde nuestro punto de vista, que desde entonces hasta ahora, en diversos lugares de América Latina —incluyendo a la Argentina—, se han producido cambios, más o menos profundos, en cuanto a la aplicación de políticas neoliberales y sus consecuencias de exclusión social.

el centro de un imaginario social que daba sentido a muchas prácticas, no sólo políticas, sino también culturales, en un sentido más amplio. Pero desde el punto de vista económico, el proceso de concentración iniciado durante la dictadura no se detuvo. Los problemas derivaron en la crisis de la hiperinflación, que generó la sensación de que algunas promesas de la democracia quedaban incumplidas. Y ante esas promesas incumplidas, los voceros del poder económico concentrado insistían en que el Estado no debía intervenir en la economía, en que era ineficiente, en que era necesario permitir el libre juego del mercado. Muchos coinciden en caracterizar como un "golpe de mercado" la crisis que terminó con el Gobierno de Alfonsín.

Con la llegada de Carlos Menem comienza algo nuevo. Poco a poco se fue imponiendo un nuevo consenso, un nuevo imaginario que se articulaba alrededor de una nueva representación de la Ley. Las imágenes centrales fueron las de la estabilidad (garantizada por la ley de convertibilidad) y la eficiencia (garantizada por las privatizaciones). En la nueva situación, era el mercado –y no el Estado– quien debía regular las relaciones sociales. En el nuevo orden mundial, el mercado venía a ocupar el lugar de la Ley.

Este lugar que viene a ocupar el mercado es de suma importancia, porque claramente, en este nuevo imaginario, se presenta como una ley heterónoma, es decir, extrasocial. Para Cornelius Castoriadis, todas las significaciones imaginarias son creación social, incluyendo la ley, en los dos sentidos consignados. Por eso,

"La idea de que existe una fuente y un fundamento extrasociales de la ley es una ilusión. La ley, la institución, es creación de la sociedad; toda sociedad está autoinstituida, pero hasta ahora toda sociedad ha garantizado su institución instituyendo una fuente extrasocial de sí misma y de su institución" (Castoriadis, 1994: 89).

En el imaginario neoliberal, las "leyes del mercado" se presentan como un fundamento extrasocial que garantiza la institución

del sistema. Tal como fueron los dioses o Dios en otras sociedades, la idea de un mercado que obedece a su propia ley, que está por encima de la política e incluso de los Estados, tiende justamente a naturalizar y deshistorizar el proceso de institución. Eso explica que en el imaginario neoliberal, el mercado tenía (tiene todavía) un aura un tanto mágica, casi los atributos de la divinidad. Como Dios, la ley del mercado es absoluta, porque todo lo demás queda sometido a ella: los derechos sociales, la cultura, el trabajo. Es también misteriosa, porque sus arcanos son indescifrables para los simples mortales. Sólo los economistas, especie de sacerdotes del mercado, hablaban (hablan todavía) su extraño lenguaje. Es una ley superior, porque está por encima de la política y de las decisiones del Estado. De hecho, en relación con esa ley superior, los gobernantes son meros administradores que sólo deben competir entre sí, en el sentido de demostrar quién es más capaz de administrar, gestionar, según las necesidades del mercado.

Ahora bien, el mercado, aun cargado de todas esas significaciones, no deja de ser el lugar de intercambio de mercancías. La centralidad de la idea de mercado en el imaginario neoliberal va de la mano del consumo como única cifra de la relación entre los ciudadanos. En la medida en que ese nuevo imaginario se impuso, todas las cosas, todas las prácticas, todas las personas empezaron a ser juzgadas y valoradas en términos de eficiencia, competencia, cifras de ventas, modernización. Palabras como "marketing" y "management" empezaron a funcionar como fetiches.

Vale la pena detenerse un momento en este aspecto. Un imaginario que se asienta sobre un mundo de consumidores de mercancías regidos por las leyes del mercado vuelve a instalar, de un modo aún más apremiante, el viejo tema marxiano del fetichismo de la mercancía. No es casualidad que en las discusiones contemporáneas sobre el concepto de ideología, la vieja cuestión del fetichismo haya sido recuperada.

Eduardo Grüner, retomando el capítulo I de El Capital, señala que el carácter fetichista consiste en un desplazamiento. Lo que la operación fetichista invisibiliza es que el valor de las mercancías se origina en la esfera de las relaciones de producción, mediante el mecanismo que Marx llamó plusvalía. En sus palabras:

"Esta 'invisibilidad' de la plusvalía hace que el discurso convencional de la economía nos pueda hacer creer que todo ocurre en el mercado, que el capitalista no roba ni explota a nadie, y que si obtiene una ganancia es simplemente en virtud de las leyes 'naturales' de la oferta y la demanda, de la 'mano invisible' que ordena la economía. Es decir, hay una parte –y precisamente la más importante– de la realidad (las relaciones de producción/explotación) que queda desplazada de la 'vista' (recuérdese que el 'desplazamiento' en Freud, es uno de los mecanismos por los cuales el sueño habla de una cosa pero quiere decir otra) y parecería que el mercado lo es todo" (Grüner, 2013: 32).

El análisis de Grüner se refiere al capitalismo en general. Desde nuestro punto de vista, ese mecanismo de fetichización de las mercancías y el mercado cobra especial importancia en una sociedad en la que la esfera de la producción se estaba transformando profundamente, con graves consecuencias para la fuerza de trabajo. Por un lado, la desindustrialización y la primarización expulsaban a muchos trabajadores y creaban una situación de alto desempleo, y por otro lado, la flexibilización laboral precarizaba el empleo y profundizaba las condiciones de explotación.

En ese marco, la importancia simbólica del consumo creció como nunca antes. Mientras la esfera de la producción se volvía expulsiva, mientras el Estado ya no garantizaba la inclusión a través de la educación y la salud, sólo el mercado garantizaba la inclusión... a través del consumo. El mercado garantizaba mercancías para todos, según sus posibilidades. Incluyendo mercancías culturales.

Esa lógica fue marcando las subjetividades y reabsorbiendo y resignificando otros discursos. Así, las viejas aspiraciones políticas de pluralidad y las mucho más recientes luchas por el reconocimiento de las diferencias tendieron a retraducirse en la multiplicación de nichos de mercado.

La producción de músicas populares también fue afectada profundamente por este imaginario. Como señalamos más arriba, la lógica de la mercancía es constitutiva del campo de la música popular, tal como lo hemos definido. Sin embargo, los criterios de valor puramente mercantiles siempre convivieron –en parte disputaron y en parte se equilibraron– con criterios de valor propiamente artísticos, con definiciones variables en los distintos campos. Pero con la emergencia e imposición de este imaginario neoliberal, el carácter de mercancía de las músicas populares fue adquiriendo una centralidad inédita. Y esto afectó a las músicas mismas, en la medida en que tanto las estrategias verbales (elecciones temáticas, formas retóricas, tópicos, etc.) como musicales (decisiones a nivel de instrumentación, líneas melódicas, elementos armónicos y rítmicos, etc.) empezaron a orientarse prioritariamente a la búsqueda de públicos cada vez más masivos.

La consecuencia general fue que quienes ocuparon las posiciones dominantes en los distintos campos fueron generando propuestas cada vez más homogéneas. A esto se suma que la concentración de las empresas discográficas hacía que los artistas consagrados tendieran a coincidir en los mismos catálogos y a desarrollar el mismo tipo de estrategia promocional, que tenía en su centro a la figura misma del artista, devenido, más que nunca antes, en marca, o, podríamos decir, en mercancía altamente fetichizada.

Ahora bien, ese imaginario instituido, como dijimos antes, no es un todo consistente y homogéneo. Justamente por eso decidimos tomar de Castoriadis la metáfora del magma, en relación con el imaginario instituido. En el momento mismo en que un imaginario se instituye, esa capacidad social de crear significaciones ya lo está fisurando. Y esto porque, ahora siguiendo a Williams (1980), ninguna hegemonía agota toda la práctica humana. Siempre hay sectores que quedan en la situación de crear significados y valores que la cuestionan, la resisten, la complementan y generan alternativas.

La sociedad que se construyó en los años 90 era (todavía lo es, en parte) –en palabras de Maristella Svampa– una "sociedad excluyente" (2005). La ley del mercado también fue trazando una frontera, y del otro lado fueron arrojados los "otros": los ineficientes, los que no se modernizan, los que no tienen espíritu de empresa, los

perdedores, los enfermos, los viejos, los pobres, los campesinos, los que cuestionan el modelo, los que no son competitivos.

La contracara de ese imaginario del mercado fue la emergencia cada vez más notoria y difundida de todos esos "otros". En el discurso oficial, apareció la obsesión por el tema de la "inseguridad". Pero desde esos "otros", se fueron desarrollando toda clase de estrategias políticas novedosas. El movimiento piquetero, los movimientos sociales, los movimientos de mujeres, las minorías sexuales, el movimiento campesino, las organizaciones ecologistas, los organismos de Derechos Humanos, las organizaciones estudiantiles, todos ellos, y cada uno a su manera, fueron generando discursos alternativos. Y en esos discursos empezaban a verse las fisuras de ese sentido común neoliberal que se había vuelto dominante. Grüner nos recuerda que para Bajtín:

"(...) la lucha de clases en la lengua (...) se muestra en la heteroglosia –la multiplicidad de 'acentos sociales' en conflicto–, mientras que es lo propio de la 'ideología dominante' reducir esa heterogeneidad, mediante la operación fetichista, a la monoglosia de la pretendida unidad lingüística" (Grüner, 2013: 39).

Pensando en esa misma lógica, pero yendo más allá de la lengua, podemos decir que esa diversidad de acentos puede estudiarse también en las músicas populares. Es que entre la diversidad de actores que quedaron situados más allá de las fronteras trazadas por el mercado, hubo muchos artistas –entre ellos, muchos cultores de las músicas populares– que empezaron a construir alternativas, individuales o colectivas, que en parte eran respuesta y en parte, expresión de esas fisuras en el sentido dominante. En diversas situaciones, con distintos niveles de difusión masiva –en algunos casos como fenómenos locales, en algunos casos mediante estrategias de producción independientes–, esos músicos y esas músicas fueron atravesadas por esa etapa de luchas simbólicas marcadas por el imaginario neoliberal. Esos sonidos y esos sentidos son lo que intentaremos explorar en lo que sigue.

Alabarces, Pablo; Añón, Valeria (2008): "¿Popular(es) o subalterno(s)? De la retórica a la pregunta por el poder". En Alabarces, Pablo; Rodríguez, María Graciela (comps.): Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.

Anderson, Benedict (1993): Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica.

Avellaneda, Andrés (2006): "El discurso de represión cultural (1969-1983)". Revista Escribas, N° 3, Escuela de Letras, UNC.

Bloom, Harold (1995): El canon occidental. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre; Eagleton, Terry (2003): "Doxa y vida cotidiana: una entrevista". En Zizek, Slavoj (comp): Ideología. Un mapa de la cuestión. México-Argentina-Brasil-Colombia-Chile-España-Estados Unidos-Guatemala-Perú-Venezuela: Fondo de Cultura Económica.

Bourdieu, Pierre (1995): Las reglas del arte. Barcelona: Anagrama.

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

----- (1999): Meditaciones Pascalianas. Barcelona: Anagrama

Castoriadis, Cornelius (1994): Los dominios del hombre: Las encrucijadas del laberinto. Barcelona: Gedisa.

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

Fischerman, Diego (2004): Efecto Beehtoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular. Buenos Aires: Paidós.

Frith, Simon (2003): "Música e identidad". En Hall, Stuart; Du Gay, Paul (comps.) Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu editores.

González, Juan Pablo (2001): "Musicología popular en América latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos". Revista musical chilena, Vol. 55, nº 195, pág. 38-64. Santiago.

Grüner, Eduardo (2013): "De fetiches también (y especialmente) se vive. Capitalismo y subjetividad: el fetichismo entre Marx y Freud". En Carpintero, Enrique (comp): Actualidad del fetichismo de la mercancía. Buenos Aires: Topía Editorial.

Hall, Stuart (1984): "Notas sobre la deconstrucción de lo 'popular'". En Ralph, Samuel (ed.) Historia popular y teoría socialista. Barcelona: Crítica.

Hopenhayn, Martín (2004): "Desamparo y exclusión en América Latina". En Antonelli, Mirta A. (comp.) Cartografías de la Argentina de los '90. Cultura mediática, política y sociedad. Córdoba: Ferreyra Editor.

López Cano, Rubén; Sans, Juan Francisco (comps.) (2011): Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América latina. Caracas: Fundación CELARG.

Marchini, Darío (2008): No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad / utopía, persecución y listas negras en la Argentina 1960-1983. Buenos Aires: Catálogos.

Menezes, Andréia (2012): Entre patrias, pandeiros y bandoneones. O embate entre vozes marginais e disciplinadas em composições de samba e tango (1917-1945). Tesis de Doctorado del Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispanoamericana, Universidade de São Paulo.

Míguez, Daniel; Semán, Pablo (eds.) (2006): Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente. Buenos Aires: Biblos.

Molinero, Carlos (2011): Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975). Buenos Aires: Ediciones de aquí a la vuelta/ Editorial Ross.

Ridenti, Marcelo (2000): Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record.

Svampa, Maristella (2005): La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo. Buenos Aires: Taurus.

Vega, Carlos (1960): La Ciencia del Folklore. Con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentina. Buenos Aires, Editorial Nova.

----- (1997): "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos". En: Revista musical chilena, Nº 188. Santiago.

Williams, Raymond (1980): Marxismo y literatura. Barcelona: Península.

----- (1982): Cultura. Sociología de la Comunicación y del Arte. Barcelona, Buenos Aires: Paidós.

La Argentinidad al Palo¹⁸:
el folklore en los años 90
(Natalia E. Díaz)

El Folklore Joven o Nuevo Folklore fue un producto que surgió en la Argentina de los años 90 como resultado de una demanda por productos culturales basados en la identidad local. Fue una mercancía que, para acrecentar su valor de cambio, volvió difusas las diferencias con otros géneros musicales. La desterritorialización de la música folklórica, entonces, fue una opción estratégica realizada por los agentes en pos de acceder a un mercado masivo, juvenil, nacional e internacional. El folklore de los años 90 fue un discurso realizado por jóvenes para jóvenes, que posibilitó una reapropiación de la tradición folklórica a partir de lenguajes sonoros, estéticos y corporales pertenecientes a otros mundos musicales. En el marco de la espectacularización de las performances, de la erotización de las corporalidades, de la ilusión de complementariedad creada entre el cantante y su público, el artista se transformó en estrella. El ídolo como producto se impuso por la repetición de su imagen en publicidades, merchandisings, videos musicales y, también, por su constante difusión en los medios masivos de comunicación. El goce y la diversión propuestos por el Folklore Joven, tanto arriba como abajo del escenario, fue bien visto por el mundo adulto: el folklore era menos "peligroso" que el rock para los jóvenes. El Nuevo Folklore permitió que los jóvenes se apropien de valores, que asumían la condición de mercancías al colocarse en un mercado específico. En consecuencia, compraron ideas estandarizadas de nación, de tradición, de argentinidad, donde sólo era posible realizar micro-transgresiones (estéticas, performáticas, etc.). De esta manera, el sujeto, a través del consumo, construyó un "nosotros" laxo y fluido que no contravenía al orden neoliberal.

¹⁸ Título que pertenece al disco doble del grupo de rock Bersuit Vergarabat (2004, Universal).

"Hablar de Nuevo Folklore es como decir 'dinosaurio moderno'".

("Chango" Farías Gómez)

"Fue más un título, que está totalmente errado, fue más (que) nada promo de algunos representantes. Somos jóvenes y hacemos folklore, no un 'folklore nuevo'".

(Sebastián López, cantante de Los Tekis)

El Folklore Turbo

El folklore es un campo de producción discursiva, es decir, “un sistema de relaciones sociales, con sus propias reglas de producción y consagración” (Díaz, 2007: 203). En este contexto, se han formado dos paradigmas o modelos discursivos: el Clásico¹⁹ y el Renovador²⁰. Ambos luchan por imponer las definiciones legítimas de tradición y las reglas poéticas, musicales y estéticas que determinan los criterios de valoración de una obra en un determinado momento histórico.

El Nuevo Folklore o Folklore Joven (términos utilizados indistintamente) fue un discurso que apeló a símbolos nacionales y tradicionales, en el marco de comunicaciones globalizadas, reavivando algunas viejas tensiones dirimidas en el campo. Para algunos, el advenimiento del Folklore Joven era la llegada de aires nuevos a un género que se creía perimido; representaba el regreso de la juventud a las raíces. Para otros (sobre todo aquellas propuestas alineadas con la tradición renovadora), el Nuevo Folklore era un creación del mercado, que se caracterizaba por la estandarización poética y musical, destinada a públicos masivos, tanto a nivel nacional como internacional, un producto que instalaba como criterio de valoración de una obra el éxito de ventas alcanzado tanto en discos como en taquilla.

En distintas entrevistas,²¹ realizadas a numerosas figuras del

¹⁹ El paradigma Clásico comienza a construirse alrededor de los años 20 y se vuelve dominante hacia fines de los años 50. Se caracteriza por realizar un recorte del pasado que posibilita una construcción de nación y de identidad nacional sin fisuras y homogénea. El “ser nacional” se construye a partir de la idealización del mundo del gaucho y del “pago” provincial, como un espacio de valores que se han perdido con el advenimiento de la modernidad.

²⁰ A fines de los años 50 y principios de los 60, el campo del folklore experimenta un periodo de expansión y afianzamiento conocido como el “boom del folklore”. En este marco, a mediados de la década de 1960, se produce la emergencia del paradigma Renovador. Dicho modelo se caracteriza por la búsqueda de un rigor estético y por la experimentación poética y musical. En sus creaciones, aborda la realidad del hombre sufriendo al interior de relaciones sociales injustas, pero que, a pesar de todo, no se resigna y lucha en pos de un presente y un futuro mejor. Un claro exponente de este modelo es el Movimiento del Nuevo Cancionero.

²¹ Algunos de los desarrollos y extractos de entrevistas presentados en este artículo forman parte de mi trabajo final de grado de la licenciatura en Sociología, titulado *Pastiche culturales: El Nuevo Folklore en la Argentina de los años 90* (2005). Tesis inédita de Licenciatura en Sociología. Córdoba: Universidad Siglo XXI.

campo del folklore (incluso los artistas sindicados como exponentes del Folklore Joven), se repite una constante en relación a este paradigma: casi todos los autores marcan la contradicción de incluir en una misma oración las palabras “folklore” y “nuevo”. Pero ¿en dónde residía la novedad de este producto? ¿En las selecciones estéticas y performáticas? ¿En un particular tratamiento del sonido? ¿En las características de su público?

La Argentina de la década de 1990 era una sociedad que se sumaba al vértigo de la globalización y que, al ritmo de las privatizaciones, la desindustrialización y el aumento de las desigualdades sociales, ingresaba a un inédito proceso de descolectivización social²² (Svampa, 2005). Darío Martuccelli (2007) afirma que, en los momentos de grandes transformaciones o crisis sociales, una de las primeras ficciones que se fisura es la del individuo capaz de sostenerse desde el interior (un ser independiente, autónomo, singular y controlado). La fragilidad y la inestabilidad de sus identificaciones llevan al individuo, en pos de garantizar su existencia, a apelar a una serie de soportes externos, internos, materiales y simbólicos, con diferentes grados de transparencia y de consciencia en función de su clase social.

Por su parte, Claudio Rama (2000) afirma que “cuando las sociedades se globalizan, asoma una demanda por productos culturales basados en la identidad local”. El Folklore Joven ofrecía al público una idea de comunidad mercantilizada, donde los recortes del pasado y los valores enunciados eran construidos por el mercado, reforzando así el orden social imperante.

Primera: Los jóvenes y su regreso a las raíces

Para Norma Fatala (2001), el Nuevo Folklore es un discurso social cuya novedad reside en detentar como emisores y receptores preferenciales a los jóvenes. Veamos cómo relata este arribo de la juventud al folklore por la canción “Si de cantar se trata”, compuesta por Facundo Saravia y

²² Svampa, citando a Castells, define como descolectivización a la pérdida de los soportes colectivos relacionados al mundo de la política y el trabajo, especialmente, que dan forma a la identidad del sujeto.

popularizada, en los años 90, por Soledad Pastorutti:

*"Con Vitillo y con Machaco²³
yo aprendí las chacareras.
Las cantaba todo el día
allá en Salta, campo afuera.*

*Andando por Payogasta
de changuito ya sabía
que aunque nos llenen de gringos
a ellos no los cambiaría
(...)*

*Si ya tenés veinte años,
y no sabés decirte,
venite para el folklore,
no hace falta que te invite.
(...)*

*Si cantando en las reuniones
por ahí alguno se ríe,
no te aflijas, perdónalo,
no conoce sus raíces".*

Según la letra, los jóvenes, tras un extravío o alejamiento de las tradiciones, regresaron a sus raíces musicales (a las chacareras y a los hermanos Ábalos) y, a través de éstas, recuperaron las raigambres familiares y territoriales. Este retorno de los jóvenes al patrimonio tradicional es planteado como natural (no requería de invitación) y ocurre porque la socialización en estas prácticas (danzas, músicas, comidas, etc.) se produce en la infancia como base constituyente de su "argentinidad". Por ende, es esta condición de argentinos la que les garantizaba su inserción en ese constructo simbólico denominado "tradición".

²³ Hace referencia a dos de los hermanos Ábalos, una de las agrupaciones señeras dentro del campo del folklore.

Cuando el enunciador afirma que "de changuito ya sabía que aunque nos llenen de gringos a ellos no los cambiaría", alinea el Folklore Joven con el Paradigma Clásico, al sostener que existe un "estilo argentino" –expresión de un "ser nacional"– que es amenazado desde afuera por la influencia ideológica del extranjero, y desde adentro por el olvido del argentino moderno y urbano. Desde esta perspectiva, la esperanza de continuidad y las expectativas de futuro de la tradición folklórica recaían sobre la juventud.

*"Me duele si del folklore
dicen que es cosa de viejos.
Si sos joven, prometeme
no aflojarle ni un momento.
(...)*

*Me parece haber oído
decir que se está apagando.
Con tu mano y con la mía
vamos a seguir tirando".*

Es interesante que el "rescate" de la tradición fuera realizado en el contexto del Nuevo Folklore, producto que se insertaba dentro de la World Music, es decir, en la mercantilización y vaciamiento de las músicas populares de raíz folklórica. Para Rifkin (2000), la música del mundo transforma un cauce de comunicación de significados compartidos en un entretenimiento de masas, que conserva la forma, pero ya no el contenido ni el contexto. El Folklore Joven presentaba trajes de gauchos combinados con borceguíes, una selección de repertorios que, sin mediar crítica, hacía convivir obras que pertenecían a tradiciones opuestas dentro del campo²⁴, y proponía la ruptura de las fronteras entre especies²⁵ y géneros. En definitiva, era un producto que combinaba sabores locales y globales, presentados bajo el signo de la espectacularidad.

²⁴ Un claro ejemplo de esto son Los Nocheros que, en su repertorio, hacían coexistir temas como "Ángélica" y "Balderrama".

²⁵ Diego Madoery define como especies folklóricas a marcos socialmente aceptados, implicados en una historia y región determinada. La especie implica estrategias de arreglo, instrucciones de realización que comprometen su diferenciación y reconocimiento frente a otras.

La reapropiación de las tradiciones por parte de los jóvenes se realizó desde una lectura del pasado, donde el conflicto era eliminado y la construcción de lo nacional se centraba en torno a la revalorización del sitio natal y de las costumbres:

*"Me rodeaban las guitarras,
bombos y trajes de gauchos.
Pucha, ¡qué lindo les queda
a todos estos paisanos!"*

Por último, el regreso a las raíces planteado por el Folklore Joven se caracterizó por la introducción de una visión intimista del mundo, a través de la exacerbación de la temática amorosa. Si bien el amor es uno de los cuatro asuntos fundamentales del hombre, junto al miedo, la soledad y la muerte –como decía Atahualpa Yupanqui–, el Nuevo Folklore lo presentó en "términos más ligados a la telenovela" (Liliana Herrero).²⁶ Se trataba, entonces, de un amor carnal (idealizado o concretado), expresado en un lenguaje coloquial carente de rodeos metafóricos, que se encontraba más ligado al pop melódico que a lo desarrollado hasta ese momento en el folklore. Un claro ejemplo de esto es esta estrofa del tema "Entre la tierra y el cielo", interpretado por Los Nocheros:

*"Voy a comerte el corazón a besos,
a recorrer sin límites tu cuerpo
y por el suelo nuestra ropa,
suave, gota a gota,
voy a emborracharte de pasión"*

Dentro del campo del folklore, en especial al interior de la tradición del Paradigma Renovador, se dio una particular unión entre poetas y la canción popular. Claudio Díaz (2009) afirma que, de esta relación, surgió un lenguaje novedoso dentro del folklore, alejado de elementos esencialistas o gauchescos, afianzado en estrategias de la poesía culta y definido por su complejidad y búsqueda de originalidad. Jaime Dávalos es un poeta que incursionó en la canción popular; en su

²⁶ Entrevista a Liliana Herrero realizada por Natalia Díaz (Díaz, 2005).

"Tonada de un viejo amor" expresaba:

*"Qué lindo cuando, una vez,
bajo el sol del mediodía,
se abrió tu boca en el beso
como un damasco lleno de miel"*

Aquí, la temática amorosa es tratada con una gran sensualidad, alejada del pundonor impuesto por los desarrollos del Paradigma Clásico, pero, también, de lo concreto y directo del tratamiento ofrecido por el Folklore Joven. Esta simplificación de las letras y de las realidades abordadas se produjo como efecto, como veremos, de la combinación entre la producción de un sonido caracterizado por la potencia, performances espectaculares y la reducción de la función del canto popular al entretenimiento.

Segunda: El vértigo del sonido

Para que una obra musical sea o no definida como folklórica, debe responder a un conjunto de reglas de producción y recepción. Esta definición se construye a partir del juego dinámico que se da entre tema, arreglo y ejecución. Diego Madoery entiende al tema como "una unidad de sentido musical y en muchos casos musical-textual... aquello que el oyente no deja de reconocer por más que se lo presente de otra manera" (Madoery, 2000: 85). El tema es un primer núcleo de organización, que incluye la composición de la letra y la definición de las estructuras melódicas, armónicas y rítmicas de la canción, las cuales pueden mantenerse más o menos estables en las diferentes versiones (Díaz, 2009).

Las agrupaciones y solistas que ingresaron al campo del folklore en la década de 1990 lo hicieron a través de la presentación de obras que formaban parte de la memoria musical popular. Canciones

canónicas, como la zamba "La nochera"²⁷ o el vals "Que nadie sepa mi sufrir"²⁸, fueron visitadas utilizando lenguajes (estéticos, corporales, performáticos y orquestales) tradicionalmente asociados a otros mundos musicales, pero que no representaron rupturas radicales con las versiones realizadas anteriormente. Estas opciones estratégicas constituyeron una toma de posición que entronizaba como valor el regreso de la juventud al folklore argentino, género que, para el mercado y los medios de comunicación, había perdido, en ese entonces, su "vitalidad".

El arreglo, como afirma Madoery, es "una interpretación donde juegan gramáticas de reconocimiento tanto más alejadas de las gramáticas de producción cuanto mayor sea la distancia temporal, social o espacial que las separa" (Madoery, 2000: 86). La manera en que las estructuras melódicas, armónicas y rítmicas son construidas puede postular un enunciador y un enunciatario según el nivel de dificultad en su ejecución, según el apego o ruptura con las convenciones establecidas al interior del campo o según opciones más complejas de originalidad, respeto a las especies folklóricas.

Es interesante el ejemplo trabajado por Díaz (2009), quien compara la versión de "La nochera" interpretada por Los Chalchaleros²⁹ con la realizada por Los Nocheros, para analizar cómo el Folklore Joven se acercó a canciones muy conocidas y las versionó. Los Nocheros, si bien realizaron un arreglo a dúo que respondía a las formas tradicionales de la zamba, incorporaron la batería y el bajo para obtener elementos rítmicos y percusivos pertenecientes al lenguaje del blues, e introdujeron, en la grabación, una quinta voz que no es otra que la de León Gieco³⁰. Sin modificar la letra ni el tema, el arreglo postulaba un enunciador y un enunciatario diferente, capaz de comprender

²⁷ Zamba perteneciente al compositor Ernesto Cabeza (miembro de Los Chalchaleros) y al poeta Jaime Dávalos (figura clave de la música folklórica entre los años 60 y 70) que, en la década de 1990, fue versionada por Los Nocheros.

²⁸ Vals peruano perteneciente al compositor y guitarrista Ángel Cabrera, popularizado en los años 90 por Soledad Pastorutti.

²⁹ Agrupación folklórica formada en los años 40, compuesta por dos dúos cuyo estilo se caracteriza por un sonido tradicional y despojado basado en el uso de terceras y sextas paralelas con el acompañamiento de tres guitarras y un bombo.

³⁰ Músico y compositor muy reconocido, vinculado principalmente al campo del rock.

lenguajes que provenían de otros campos, en este caso, el del rock y del pop. Así, el Folklore Joven propuso zambas arregladas como blues, baladas o boleros y huaynos interpretados como cumbias o reggae, por citar algunos ejemplos. Aires folklóricos organizados bajo códigos o guiños urbanos del sonido.

La producción de arreglos que apuestan a la homogeneización en términos de una reducción de texturas, polifonías, colores, fraseos, timbres, matices, acentos y recursos rítmicos genera una sonoridad folklórica homogénea y simplificada. El Folklore Joven era una mercancía que, para acrecentar su valor de cambio, volvió difusas las diferencias con otros géneros musicales. Este borramiento de las marcas de origen de la música fue una opción estratégica realizada por los agentes en pos de acceder a un mercado masivo cuyo target era un público juvenil, nacional e internacional.³¹

El Nuevo Folklore propuso simplificar las orquestaciones de sus producciones porque erigió como valor la búsqueda de potencia en el sonido. Como ejemplo, voy a presentar la propuesta vocal realizada por Los Nocheros, quienes en general cantaban al unísono y por momentos realizaban un "divisi", es decir, separaban las voces en dos, tres o cuatro en un final de acorde o en un momento emotivo donde era necesario subrayar un final de frase. No funcionaban como un grupo vocal, a modo del Grupo Vocal Argentino o el Cuarteto Zupay, donde las voces presentaban movimientos contrarios, o una voz solista cantaba y las otras ejecutaban una ornamentación (como cuando Los Huanca Huá imitaban con onomatopeyas la mano izquierda del piano o el bombo). En pos de favorecer la potencia, las dinámicas vocales se volvieron planas: no se jugaba con instantes donde la voz fuera un susurro y luego se colocara en su máxima potencia, y se abandonaron recursos como sustraer palabras de las melodías o "rubatear" (alargar una frase) en pos de garantizar la intensidad.

La selección de instrumentos es parte de la elaboración de un arreglo musical; ningún instrumento pertenece per se a un género en

³¹ Un ejemplo de esta búsqueda de insertar al folklore en el mercado internacional fue la sociedad creada entre Soledad Pastorutti y el productor cubano Emilio Estefan, quien le produjo en 1999 el disco titulado *Yo sí quiero a mi país* (Sony), generando un sonido más vinculado al pop latino que al folklore.

particular. La incorporación de bajos, guitarras eléctricas y baterías realizada por el Folklore Joven no representó una innovación en el campo, ya que esto se hizo en los años 60 (Eduardo Lagos), en los 70 (Dino Saluzzi) y en los 80 (MPA, Músicos Populares Argentinos). Lo que marca la diferencia es su aporte o no a la textura musical. El sonido del Nuevo Folklore se basó en la búsqueda de un incremento en la fuerza del volumen y no de polifonías. De ahí que, por ejemplo, la batería fuera utilizada como bombo, que a su vez era doblada por el bajo, el cual era doblado por el cajón, y así sucesivamente.

Algunas propuestas, como, por ejemplo, la de Soledad Pastorutti, apostaron a la elección de un sonido, sostenido sobre criterios no académicos, que puso en evidencia otras definiciones sobre qué es lo que determina que un intérprete sea virtuoso, qué es ser un buen cantor o cuándo algo suena correctamente. De esta manera, para el Folklore Joven, "tocar bien" un instrumento implicaba una gran demostración de digitación en pos de interpretar las piezas con la mayor velocidad posible. "Cantar bien" era sinónimo de cantar fuerte, apelando al vibrato. Y algo "sonaba bien" cuando era potente. La velocidad y la fuerza como valores generaron un permanente divorcio entre el arreglo y el contenido del poema de una canción. Este tratamiento del sonido y la interpretación abrieron una serie de disputas en torno a los valores y usos legitimados de la música popular, alineando al Folklore Joven con manifestaciones más tradicionales dentro del campo y reabriendo disputas con los desarrollos efectuados por el Paradigma Renovador (Díaz, 2009).

El Paradigma Renovador, a partir de la aceptación de lineamientos pertenecientes a un canon culto (Eduardo Falú y la incorporación de la guitarra clásica, por citar una referencia), instituyó como valor la complejidad en términos poéticos (grandes poetas como Jaime Dávalos, Hamlet Lima Quintana, Armando Tejada Gómez, entre otros, se volcaron a la canción folklórica) y musicales (por ejemplo, la influencia de Gustavo Leguizamón con la utilización de armonías modernas). La complejidad es definida por Fisherman (2004) como una condición de abstracción que debe detentar la música, condición que se refleja en valores como la originalidad creadora, la dificultad armónica

y orquestal, y el desafío que presente la obra en la ejecución y en la escucha.

Entre el Folklore Joven y el paradigma Renovador se disputa qué es lo que le da legitimidad a una obra: ¿es el efecto que genera en el público o las características intrínsecas de la composición? ¿Es su éxito en el mercado? ¿Es su capacidad de ser una crónica poética-musical de su tiempo? ¿Qué implica innovar en el campo del folklore? ¿Quién define algo como nuevo: los medios de comunicación, el mercado, el público o los artistas? Estas son algunas de las tantas preguntas que surgen en momentos de expansión y de reacomodamiento de posiciones de un campo. No pretenden ser respondidas cabalmente, pero son importantes para pensar las posibilidades de reproducción, las luchas por la fijación de las fronteras que definen qué es folklore y qué no y cómo se adapta a los requerimientos de cada tiempo este sistema de relaciones llamado "folklore".

Tercera: El vértigo de la performance

"Por ahí en nuestras vidas cambiaron algunas cosas, todo el mundo te pedía autógrafos, no te digo que no podíamos salir a la calle, porque eso es más a nivel Soledad o Los Nocheros, pero sí nos seguían y nos aclamaban".

(Sebastián López)

Una obra musical se termina cuando se la pone en escena. Allá a lo lejos quedaron los solistas escudados tras la sonoridad de su instrumento y las agrupaciones ataviadas con ropajes típicos, despojadas de cualquier puesta escenográfica. Los ponchos, sombreros y botas le dieron paso a los jeans, las zapatillas y a largas cabelleras, inaugurando una estética que, hasta el momento, había pertenecido al universo del rock y del pop latino.

Los usos y concepciones de la corporalidad en escena se

modificaron. El intérprete ya no permanecía en el centro del escenario, estático y de cara a su público. Surgieron cuerpos atléticos que se desplazaban saltando, corriendo a lo largo del escenario y con gestualidades que pertenecían a otros mundos musicales, como, por ejemplo, tocar una guitarra imaginaria emulando un riff de rock o mover los brazos hacia delante y hacia arriba a la usanza de la cumbia.

En una entrevista realizada a Juan Falú, el cantautor expresaba que en el folklore de la década de los años 90 "... los cantores son como personajes de ficción. Hoy el cantor puede ser un amante furioso... y todos los grupos tienen un cantante sexy..." (Díaz, 2005). Esto sucedía porque, en el Folklore Joven, el cuerpo era una mercancía. La ropa moderna y ceñida, las largas cabelleras, construían un producto que reafirmaba los imaginarios del cuerpo legítimo (heterosexual, joven, galante, etc.), destinado a satisfacer las necesidades de sexo y de ilusión de amor de los consumidores.³²

Los cambios estéticos realizados a los intérpretes, sumados al uso de otros dispositivos o mecanismos, contribuyeron a que en el Folklore Joven la figura del artista mutara en ídolo o estrella. Los escenarios conformaron un primer dispositivo que colaboró con esta mutación. Sus grandes dimensiones posibilitaron la presencia de un mayor número de bailarines y músicos en escena. Y el uso de pasarelas y de grandes pantallas le permitía al público admirar permanentemente la imagen de su ídolo. La búsqueda de la espectacularidad era una constante; en relación a esto, es imposible olvidar cuando Soledad Pastorutti ingresó colgando del techo, bajando por medio de un sistema de poleas al escenario mayor del festival de Cosquín, en su edición del año 2000.

La ilusión de complementariedad entre cantante y público, creada a partir de simulacros de diálogo, fue otro recurso utilizado en

³² Esta hipersexualización del Folklore Joven se dio particularmente en las corporalidades masculinas. Por un lado, porque, en el paradigma Clásico, el único sujeto legítimo de la enunciación era el hombre, y, por lo tanto, esta erotización de los cuerpos masculinos representaba una continuidad. Pero, por otro lado, esta mercantilización del cuerpo de los artistas respondía a la búsqueda del Folklore Joven de expandirse hacia los mercados latinoamericanos, donde el pop melódico tenía importantes audiencias, mayoritariamente femeninas.

la construcción de una estrella. De juegos de carácter más íntimo, como sustraer una palabra o frase a una canción ("Yo no canto por vos..."³³ y el público repone mentalmente lo faltante: "Te canta la zamba"), se pasa a una relación más extrovertida o "epidérmica".

Norma Fatala (2001) afirma que, en el folklore de los años 90, la relación cantante-público se caracterizaba por la búsqueda de reacción inmediata de la audiencia por medio de la incitación de palmas, gritos y ovaciones. A modo de ejemplo, cito un extracto de la actuación de Soledad en el Cosquín de 1998:

*"Gesticula cómo preguntado qué es lo que sucede:
Soledad: —A ver... (Detiene a los músicos).
Vamos a darles otra oportunidad: ¿Ustedes
quieren que les preste a mis músicos?
Público: —¡Síiiiiii!
S: —Estamos desinflados... Nos vamos...
P: —¡Noooo!
S: —Yo venía con ganas de cantar, pero no pasa
nada (...).
Detonó de esta manera la respuesta enfebrorizada
de un público mayoritariamente joven".*

La utilización de las luces fue otro mecanismo importante que marcó los tiempos en la relación cantante-público. La distribución de luces y sombras producía efectos centralizadores y jerarquizantes: había momentos donde el haz de luz recaía sobre el público, indicando que era el tiempo de la algarabía en el ritual del recital; en otros era la figura del o de los cantantes la que era resaltada para dar comienzo a la instancia de la adoración. El ídolo "descendía", produciendo la ilusión de que las distancias habían sido acortadas al entregar su imagen a la voracidad de la audiencia. Los juegos de luces (a veces lo único que se iluminaba era al vocalista, quedando el resto de la banda

³³ Extracto de la conocida obra musical titulada "Zamba por vos".

en penumbras) y la interpretación de canciones muy populares, por lo general con temáticas amorosas, acentuaban la comunión entre ídolo y público. Sobre el ídolo se proyectaban los imaginarios de éxito social, las aspiraciones y una idea valorizada de ese "nosotros" que conformaba el público. El cantante era un objeto de deseo, que, por un instante, se volvía accesible, generando en la gente una respuesta caracterizada por los halagos sexuales, la ovación y la histeria.

La televisión fue otro dispositivo que contribuyó a transformar a un artista en estrella. Los tiempos televisivos, tan vertiginosos, impedían que las actuaciones se agenciaran sobre la palabra (por ejemplo, dar referencias sobre las condiciones de producción de una obra o datos de su creador). Sólo los que ocupaban posiciones dominantes en el campo accedían al horario de transmisión en vivo y podían articular breves referencias; los demás eran reducidos a imágenes. La televisión contribuyó a la espectacularidad del Folklore Joven: por medio de planos cortos y giros de 180 grados creó un nuevo protagonista: el público. Este público construido era familiar, de clase media urbana, y juvenil, y constituía la instancia afirmativa del éxito y poder de convocatoria del cantante; por eso era continuamente requerido por las cámaras.

La estrella de Folklore Joven fue construida, como tal, por las empresas a través de la inversión en todo un sistema integrado de difusión: prensa especializada, publicidad, merchandising (banderas, remeras, vinchas), incentivos destinados a las grandes cadenas de radio para que difundieran incesantemente su música y realización de videos musicales, que hasta los años 90 constituían una práctica no muy habitual en el campo del folklore. El ídolo era un producto que terminaba imponiéndose por su repetición a través de diferentes mecanismos y canales.

La emergencia del ídolo folklórico como producto de la espectacularización de las performances produjo el cuestionamiento de la asociación que tenía el canto popular con una proyección social y política. Norma Fatała (2001) afirma que tradicionalmente los cantantes unían un saber hacer (cantar) con un deber ser (la obligación de ser un cronista de las luchas de su tiempo). Los artistas, particularmente al interior del paradigma Renovador, fueron cambiando su perfil: en los

años 60, tenían una vocación irrenunciable de transformación del mundo; en los 80, eran el espacio de proclamación de la democracia, verdad y justicia; y, en los 90, asumieron un rol de eslabón intergeneracional y se transformaron en portadores de un discurso cultural de resistencia ante los embates del neoliberalismo.

El artista, a diferencia de la estrella, no construye su performance en torno a su imagen sino a los contenidos de su obra. Para Juan Falú, el artista abandona la "identidad prestada"³⁴ de la estrella y se constituye en un "eslabón que vincula pasado, presente y futuro a fin de reconstruir una memoria estética, histórica, de tradiciones, idiosincrasias y sentires" (Díaz, 2005). El artista no construye un vínculo con la audiencia basado en la adoración de sí mismo, sino que, apelando a las competencias de su público, genera un espacio abierto a la emoción alejado de la histeria. Las distancias no se acortan; la palabra la detenta el artista, narrando las particularidades de la obra que canta, quiénes son los personajes, cuáles son las historias ocultas. El público se entrega a una escucha atenta, construida a partir del conocimiento de un mundo simbólico que es compartido por ambos.

Goce y corporalidad en el campo del folklore

"Decidimos tirar buena onda, mostrar nuestra provincia, nuestro carnaval. El mensaje era eso, tirarle buena onda a la gente porque veíamos que en lo cotidiano la gente tenía muchos problemas: cuando va a laburar y no hay un mango... decir lo mismo es como machacarles la cabeza".

(Sebastián López)

"Peñas eran las de antes... ahora son lugares para ir a bailar un gato".

(Suma Paz)

La Argentina de los años 90 fue un país signado por una reestructuración

³⁴ Juan Falú consideraba que los cantantes del Folklore Joven poseían una identidad prestada, porque su estética y sus corporalidades correspondían más a cantantes románticos u actores de novelas que a artistas del folklore.

productiva, social, política y cultural, proceso que supuso el retiro del estado como agente regulador de la economía. La regulación del mercado quedó en manos del sector privado, lo que produjo un debilitamiento de los mecanismos de seguridad social y política asociados al Estado de bienestar. La flexibilización del mundo del trabajo, el retraimiento de las políticas que garantizaban una inclusión social y cultural acentuaron la desagregación y polarización de la sociedad argentina.

La década de 1990, por lo menos en su primer lustro, se definió por el éxito del modelo de convertibilidad y por la inserción de Argentina en la globalización. Para Ana Wortman (2003), a partir de este contexto de apertura y de cierto afán universalista de la sociedad, fue posible la multiplicación de los estilos de vida y la fragmentación de las identidades construidas a partir de consumos culturales.

Este es el contexto que enmarcó el surgimiento del Folklore Joven. Pero, ¿por qué el folklore asumió esta forma? ¿Qué necesidades satisfizo en sus consumidores? ¿Qué clase de lazos creó? ¿Qué características tenían el goce y la diversión propuesta por esta manifestación?

Claudio Rama (2003) considera que la demanda cultural se construye sobre conceptos de identidad, reconocimiento y globalidad. A medida que las sociedades se globalizan, se reafirma un tipo de consumo cultural basado en la identidad local. El Nuevo folklore era una mercancía construida a partir del uso de signos de identificación que combinaban elementos que procedían de lo rural-urbano, nacional-transnacional, de actores populares y hegemónicos.

El Folklore Joven generó una aproximación a la tradición donde se mezclaron los postulados del Paradigma Clásico y del Renovador, dando como resultado una construcción de lo nacional sin matices, destinada a abarcar al espectro de público más amplio posible. El Nuevo folklore debió acreditar aires de argentinidad que justificaran su carácter local, pero no lo suficientemente definidos como para convocar un target de público en particular.

Jacques Attali (1995) afirma que toda música, toda organización de sonidos, es un instrumento para crear o consolidar una comunidad,

y, por lo tanto, un atributo del poder. Pero esta comunidad, a la que ingresó el público del Folklore Joven, fue creada por el mercado. Pagando una entrada a un show, adquiriendo discos, bajando música o comprando suvenires, los consumidores fueron construyendo un sentimiento de estar juntos, un nosotros, en torno a símbolos y marcos de referencia conjuntamente compartidos: banderas argentinas, sonidos folklóricos, trajes típicos, performances de una argentinidad de contenidos fluidos y cambiantes.

En el Nuevo Folklore, el cuerpo adquirió protagonismo a la hora de vivenciar ese sentimiento de estar juntos buscado por los consumidores. Se combinaron en las performances, géneros corporales que procedían de distintas fuentes. Silvia Citro entiende por géneros corporales a "tipos más o menos estables de comportamientos kinésicos que poseen un conjunto de elementos nucleares o prototípicos, tanto en lo que refiere a su estilo de movimientos, a la estructuración que presentan, como a las dimensiones instrumentales, comunicativas y sensorio-emotivas que conllevan" (Citro, 2000: 230). El Folklore Joven combinó la corporalidad construida al interior de los procesos de escolarización de las danzas populares (ya sea por haber festejado el día de la tradición en la escuela primaria o por haber asistido a una academia, la gran mayoría de los individuos, al escuchar una chacarera, tienden a subir los brazos y a hacer las castañetas con sus dedos) con repertorios de movimientos provenientes del fútbol (revoleo de remeras y ponchos) y de los recitales del rock (los cantantes permanentemente saltando sobre el escenario y el público haciendo pogo).

La fiesta y la diversión que se generan en el contexto de esta corporalidad de recital que se introdujo en el folklore posibilitó la expresión de emociones, de movimientos intensos hasta la extenuación y de contactos con otros cuerpos (sudados, agotados y extasiados) que hasta ese momento no habían sido vistos ni permitidos en el mundo del folklore. Pero, ¿cuál es la diferencia entre pogear una chacarera y un tema como "Ala delta" de Divididos? El goce y la diversión propuesta por el Folklore Joven no ponen en riesgo al orden burgués. El mundo adulto festejaba el "descontrol" de una juventud que saltaba y vitoreaba un discurso que no discutía los valores fundantes de la

clase media: respeto a la familia, a la propiedad privada y a la patria. El Nuevo folklore, para una mirada adulta, le ofrecía a la juventud la posibilidad de divertirse sin quedar a merced de los peligros de la "rebeldía" (oposición al mundo adulto y al orden neoliberal), la "experimentación" (con estupefacientes que favorecieran el acceso a otros estados de conciencia) y la "autenticidad", prácticas e imaginarios tradicionalmente asociadas al mundo de sentidos del rock.

El goce y la diversión, lo permitido y lo prohibido, en el Nuevo folklore, se encontraban regulados por el mercado. Si bien el uso de otros géneros corporales posibilitaron pequeñas transgresiones del orden burgués, en lo que respecta a la moderación en la sensibilidad y expresión de las emociones (pensemos en los alaridos y palabras procaces de las fans para con sus ídolos), el Nuevo Folklore habilitó que los jóvenes se apropien de valores que asumen la forma de mercancías para colocarse en un mercado específico. En el marco de ideas estandarizadas de nación, de tradición, de argentinidad, estas son sólo posibles micro-transgresiones (estéticas, performáticas, etc.) donde el orden imperante se reproduce y se hace carne, a través del consumo, sin mayores inconvenientes.

Bajando la velocidad: lo que el Nuevo folklore nos dejó

El Folklore Joven constituyó un dolor de cabeza para músicos y musicólogos que insisten en que la legitimidad de las obras descansa en valores como la originalidad, la complejidad armónica y orquestal, y el desafío que esta les proponga tanto a intérpretes como a oyentes. ¿Qué había de nuevo en el Folklore Joven? Creo que la originalidad de esta manifestación estribaba en exhibir al máximo su carácter de mercancía. El borramiento de las marcas territoriales del sonido, las construcciones laxas de tradición y de nación, la apelación a los sentidos a través de recursos como la potencia sonora, performances espectaculares y la acentuación del erotismo de los cuerpos incrementaron el valor de cambio de este producto.

El Nuevo Folklore fue, para muchos jóvenes, la puerta de ingreso a las matrices de sentidos y tradiciones que son parte del mundo del folklore. Y dejó su impronta en las orquestaciones, maneras

de cantar, selecciones repertoriales y performances de los solistas y agrupaciones que, en la actualidad, participan en los circuitos de certámenes y festivales que conforman algunos de los espacios de consagración y difusión del campo del folklore.

Otra de las novedades del folklore de los años 90 fue la imaginaria oferta de un goce desenfrenado arriba y debajo de los escenarios. Goce que, al ser regulado por el mercado, no entra en contradicción con valores detentados por la clase media y burguesa.

Como producto de la década de 1990, el Folklore Joven fue una postal de las definiciones de lo socialmente exitoso. Un producto era bueno si se vendía mucho; no había artistas sino estrellas y, acerca de estas últimas, la sociedad (polarizada y empobrecida) proyectó sus ensoñaciones de éxito y una imagen positivamente valorada de sí misma.

Bibliografía

- Attali, Jacques (1995): Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música. México: Siglo XXI Editores.
- Citro, Silvia (2000): "El Análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: El caso del Pogo". Cuadernos de Antropología Social, N° 11.
- Díaz, Claudio (2007): "El Nuevo Cancionero: un cambio de paradigma en el folklore argentino". En: Costa, Ricardo; Mozejko, Danuta Teresa (2002): Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas. Rosario: Homo Sapiens.
- (2009): Variaciones sobre el "ser nacional". Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Díaz, Natalia (2005): Pastiches Culturales: El Nuevo Folklore en la Argentina de los 90. Tesis inédita de Licenciatura en Sociología. Córdoba: Universidad

Siglo XXI.

Fatala, Norma (2001): "Folklore Audiovisual e identidades nacionales". En Boria, Adriana; Dalmaso, M. Teresa (compiladoras). El discurso social argentino. Identidad, política y cultura. Córdoba: Topografía Proyecto Editorial.

Madoery, Diego (2000): "Los procedimientos de producción musical en música popular". Revista del Instituto Superior de Música, N° 7. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.

Rama, Claudio (2003): Economía de las industrias culturales en la globalización digital. Buenos Aires: Editorial Eudeba.

Rifking, Jeremy (2000): La era del acceso. La revolución de la nueva economía. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Svampa, Maristela (2005): La sociedad excluyente. La argentina bajo el signo del neoliberalismo. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfagura S.A.

Wortman, Ana (2003): Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa. Buenos Aires: Editorial La Crujía.

Chango Farías Gómez y la manija

"Rompiendo la Red": una respuesta crítica al folklore joven de los años noventa

(Julián Beaulieu)

El siguiente capítulo tiene como eje temático a la compleja dinámica de la música popular folklórica Argentina durante la década de 1990, diez años marcados por la profundización del recetario neoliberal en la República Argentina bajo el gobierno de Carlos Menem. La implementación de un modelo de tan profundo alcance generó un impacto en la música folklórica argentina, la cual comenzó a responder fuertemente a la lógica de mercado. La aparición de un fenómeno de gran envergadura como el llamado folklore joven resignificó el público del folklore y la lógica de los grandes festivales como el de Cosquín. El fenómeno encabezado por "La Sole", Los Nocheros o Abel Pintos, entre otros, se legitimó sobre una lógica anclada en la capacidad de venta y convocatoria, la cual, de manera evidente, se convirtió en la lógica dominante del campo folklórico. Si bien considero que aquella lógica se volvió dominante, creo que existieron ciertas manifestaciones que fueron a contramano de la lógica de mercado y que se basaron sobre otros criterios de legitimación. El trabajo propuesto se centra sobre la figura de Chango Farías Gómez, figura emblemática del folklore argentino de renovación durante toda la segunda mitad del siglo XX. Abordo el disco Rompiendo la red (1996, Epsa Music) como manifestación elocuente de una lógica de legitimación distinta a la lógica de mercado, y una respuesta clara al fenómeno del folklore joven.

*Soy sudamericanista y latinoamericanista,
también soy músico, e intento ser artista,
nunca se me ocurrió ser folklorista,
no soy científico.*

*(Juan Enrique "El
Chango" Farías
Gómez)³⁵*

³⁵ Entrevista realizada a Chango Farías Gómez vía e-mail. Junio de 2010.

Rompiendo la red

Abordar a una figura en particular de la música popular argentina implica necesariamente una justificación de la elección. Es preciso, en este sentido, aclarar que las intenciones de este trabajo exceden a la pretensión de hacer una descripción de la trayectoria de un artista; por el contrario, pretendo situar a un sujeto en la lógica de un sistema de relaciones de un campo específico que no es otro que el de la música popular argentina.

A partir de esa premisa, me centraré en la figura de un músico clave de la música popular de raíz folklórica de nuestro país: Chango Farías Gómez.

El Chango Farías Gómez (1937-2011) ha sido compositor, arreglador e intérprete de la música popular de raíz folklórica argentina y es considerado el "padre de la renovación" de la misma por la producción de arreglos y composiciones a partir de la década de 1960 en agrupaciones como Los Huanca Hua, el Grupo Vocal Argentino, Músicos Populares Argentinos (MPA), La Manija o la orquesta popular de música de cámara Los Amigos del Chango.

Cada una de esas agrupaciones significó, en alguna medida, la incorporación de elementos musicales diversos que generaron una innovación estilística y tímbrica dentro de la música de raíz folklórica. Otra de las marcas distintivas del músico ha sido su continua fusión de la música argentina a ritmos o géneros no asociados de manera tradicional al folklore. A lo largo del trabajo procuraré argumentar en qué medida la fusión de aquellas músicas se convirtió en una respuesta al tradicionalismo conservador y, más adelante, al fenómeno del mencionado folklore joven. En otras palabras, la trayectoria de Farías Gómez supuso en distintos momentos una discusión con la tradición folklórica Argentina y, a partir de la década de 1990, una disputa con el movimiento del folklore joven.

Este trabajo se sitúa en el contexto histórico marcado por la implantación y consolidación del modelo neoliberal en la República Argentina durante la década de 1990. La aplicación de un modelo de tan profundo alcance dio lugar a la aparición de nuevos fenómenos en el

campo de la música popular argentina, los cuales retomaron elementos del paradigma tradicional y sentaron las bases para la consolidación de nuevos sistemas de valoración y consagración; es decir, generaron una modificación en la estructura de posiciones del campo en la medida en que los sistemas de valoración también fueron modificados. En otras palabras, la modificación en la estructura posicional produjo asimismo un cambio en la relación de voces hegemónicas y contrahegemónicas en el campo.

De acuerdo al planteo que he formulado, la aplicación del modelo neoliberal produjo una ruptura en los criterios de valoración tradicionales del campo, los cuales comenzaron a subsumirse en el criterio hegemónico del consumo. En este sentido, la tradición y el apego a particularismos regionales se fueron subsumiendo en la lógica del folklore joven (de ahora en más FJ)³⁶.

No quiero, de ninguna manera, decir que el criterio de venta hubiera estado ausente en épocas y momento históricos pasados del campo folklórico. Estoy afirmando que este pasó a ser el criterio de valoración y consagración principal en la relación producción-consumo de música popular. En palabras del mismo Farías Gómez: "La irrupción del neoliberalismo en el país al asumir Menem al gobierno, hizo que se reemplazara al Estado (...) por el mercado y todos vivimos el retroceso que en todos los estamentos sufrimos, incluyendo las instituciones (...). La música no escapa a eso..."³⁷.

En el sentido antes expuesto, las figuras que fueron apareciendo en la década de 1990 lo hicieron a través de una relación con grandes discográficas que les abrieron espacio a antiguos lugares de consagración como fue -y siguió siendo- la plaza mayor de Cosquín.

La aparición de un fenómeno como el FJ puso de manifiesto

³⁶ Entiendo al folklore joven como aquel fenómeno que irrumpió en el campo folklórico argentino a principios de la década de los años 90 y cuyas bases de sustentabilidad y legitimidad fueron la capacidad de venta y masificación de su música. Los exponentes en los que pienso a la hora de hablar de este fenómeno son Soledad Pastorutti, Los Nocheros, Abel Pintos o Los Tekis. No se distinguirá entre aquellos que luego se separaron de este fenómeno pues lo importante es dar cuenta de cómo ellos fueron cooptados por multinacionales por su capacidad de venta.

³⁷ Entrevista realizada a Farías Gómez. Ver Anexo.

un tipo de producción centrada en la lógica mercado -es decir, en la capacidad de venta y convocatoria- y se opuso a otro movimiento en el mismo seno del campo folklórico, cuya valoración difirió del FJ y se centró en la trayectoria artística, manejo virtuoso de arreglos, orquestaciones no convencionales dentro de la música folklórica y de repertorio, entre otras. En el presente trabajo me propongo analizar, en el marco de esa situación de fuerza y contra fuerza, el corpus discursivo compuesto por toda la producción del disco Rompiendo la red (1996, Epsa Music) de Juan Enrique Chango Farías Gómez.

Sumado a los elementos estrictamente musicales, considero que, en la práctica, Chango Farías Gómez sostuvo una posición a través de la cual procuró la inclusión de elementos afroamericanos en el folklore argentino mediante la reintroducción de elementos históricamente desplazados en la música popular de nuestro país. La inclusión de instrumentos y timbres excluidos por el canon tradicional del folklore asumió un carácter eminentemente ideológico y se consolidó como una respuesta concreta al tradicionalismo ortodoxo de la música popular argentina. Dicha reinclusión de aquellos elementos fue fundamentada a través de una autodefinición de Farías Gómez como sudamericanista o latinoamericanista³⁸.

Lo que he mencionado líneas arriba se encuentra vinculado a una disputa de sentido en torno a la alegría en el disco. La categoría de la alegría se presenta como otra de las cuestiones en disputa con el FJ y la tradición folklórica. Esta discusión se presenta en términos binómicos a partir de la oposición de la alegría, por una parte entendida en asociación plena al espectáculo masivo, y por otra al sentido de la alegría dado por la reinclusión del folklore argentino en una tradición latinoamericana. Enlazada a la alegría, se encuentra una disputa por el sentido que adquiere el carnaval como ritual. A modo de hipótesis, entiendo que el FJ asignó al carnaval un sentido asociado a lo espectacular, a lo masivo; esa espectacularización supuso una disociación entre el artista -puesto en el escenario- y el público.

³⁸ Aquella definición del folklore como música argentina fue una respuesta absolutamente consiente a la clásica oposición de música popular-música erudita. Es preciso aclarar, aunque no sea de absoluta pertinencia al trabajo, que Farías Gómez abogó por una definición del folklore como "música argentina de raíz popular" (o en algunos casos de "raíz rural").

En el disco Rompiendo la red, el carnaval y la alegría se desarrollan en apego a un discurso latinoamericanista que aboga por la reintegración de la música folklórica argentina a un contexto rítmico y ritual del cual se había despojado. La reinclusión de un espectro rítmico que la tradición folklórica había excluido es el punto clave de la disputa por el sentido del carnaval en el folklore de nuestro país.

El trabajo se estructura de acuerdo a las distintas estrategias puestas en juego por Farías Gómez como formas de legitimar su posición en un campo de tanto cambio en el período contemplado. Tomaré estas estrategias como formas de una respuesta tanto al FJ constituido en dominante del campo a partir de la década de 1990, como a la tradición folklórica.

Procuraré hacer foco en el análisis de las condiciones de producción que aquel movimiento contrahegemónico puso en el centro de su universo de valoración. De acuerdo al planteo que he hecho, partiré de dos hipótesis que considero claves a la hora de evaluar aquellas condiciones:

1) Hacia final de la década de 1980 y comienzos de los años 90, el campo de la música folklórica argentina dio lugar a la aparición de un folklore joven que generó una licuación de las tradiciones del campo, dando lugar a una transformación que terminó por producir un fenómeno híbrido susceptible de ser consumido por un público amplio de jóvenes y adultos. Como mencionara líneas arriba, la legitimidad de este fenómeno estuvo fundamentalmente sostenida en su capacidad de venta y convocatoria, es decir, se erigió un criterio de valoración que pasó a ser dominante en el campo de la música popular de raíz folklórica y cuya lógica no fue otra que la lógica de mercado³⁹. Aquella hibridación de las tradiciones condensada en una mezcla potente -casi rockera- fue un ingrediente clave de la apertura del público del folklore joven.

³⁹ Dejaremos de lado la discusión respecto de la legitimidad de la denominación "música folklórica" o "música de popular de raíz folklórica". Es preciso dar cuenta que esta discusión es clave a la hora de entender la producción de Farías Gómez en la medida en que la definición a partir de la cual el artista enmarcaba su obra se centraba en la idea de "música argentina contemporánea". A fines prácticos, usaré la definición de "música popular de raíz folklórica".

2) El triunfo macroeconómico de la lógica de mercado generó una respuesta tanto de los músicos asociados a la tradición clásica (conservadora) y aquellos asociados al Movimiento del Nuevo Cancionero, los cuales desarrollaron a lo largo de las décadas de 1960, 1970 y 1980 propiedades distintivas que les dieron verdadera entidad en el campo de la música popular argentina. La respuesta a la que hago referencia produjo a su vez la adopción -no necesariamente consciente- de criterios de valoración y producción distintos a los de la lógica dominante. Como he mencionado líneas arriba, la razón de ser de este trabajo se basa en la elucidación de aquellos criterios y valores que, considero, encarnaron de manera elocuente el disco Rompiendo la red.

La encarnación de las propiedades distintivas que asume el disco de Farías Gómez constituye un discurso fuerte en la consolidación de un paradigma de producción y composición distinto al hegemónico y se encuentra, sin duda, relacionado a la trayectoria que Chango ha recorrido a lo largo de su carrera en el campo. En efecto, el recorrido posicional de Farías Gómez en el campo se caracterizó por la asunción de propiedades específicas a la hora de arreglar, componer y producir discursos. Esta trayectoria no sólo fue construida a través del uso de elementos específicos en los arreglos musicales, sino también en la reincorporación de elementos que habían sido desplazados del folklore argentino. En este sentido, su posicionamiento no sólo se opuso a la nueva lógica de los años 90, sino también al tradicionalismo del folklore, el cual consolidó el desplazamiento de elementos propios de la música folklórica argentina⁴⁰. La reinclusión de elementos rítmicos y tímbricos de origen afroamericano fueron, indudablemente, una evidencia de una posición social, política e ideológica.

Considero al disco Rompiendo la red como un discurso situado históricamente, producto de la posición de Farías Gómez en el campo de la música folklórica argentina en el año 1994; es decir, tendré en cuenta que la irrupción de ese disco y su repercusión en el mercado folklórico no puede entenderse sin dar cuenta de la larga trayectoria

⁴⁰ Refiero fundamentalmente a la formación de danzas folklóricas apartadas de movimientos corporales que pudieron asociarse a la música "negra" y a la exclusión en ciertos géneros de la percusión, elemento claramente afroamericano.

del intérprete. Entendemos que el lugar ocupado por el Chango en el campo folklórico es el resultado de una situación entendida como el "conjunto de propiedades eficientes que definen la competencia relativa de un sujeto social dentro de un sistema de relaciones en un momento/espacio dado, en el marco de una trayectoria" (Mozejko y Costa, 2002: 19). En ese sentido, tomaré a la edición de discos como una forma de ubicar el lugar del sujeto social en un momento específico de su trayectoria, entendiendo que la edición discográfica es una las formas de materialización de discursos de los distintos sujetos sociales actuantes en el campo de la música.

En el sentido antes expuesto, el análisis se encuentra centrado en el tipo de elecciones y tendencias musicales de Farías Gómez. Es importante tener en cuenta que las elecciones estratégicas que el artista lleva a cabo y que se plasman en la grabación del enunciado -el disco- están insertas en una serie de posibles elecciones que la misma trayectoria y lugar en el campo le brindan al músico (Bourdieu y Wacquant, 1995). Como se trabajará más adelante, el uso polifónico y la orquestación se presentan como herramientas posibles a través de las cuales Chango reafirma su posición como agente generador de enunciados valorados no por su capacidad de venta, sino por su valor estilístico y artístico en el oído de un enunciatario competente. El estilo técnico, melódico y rítmico logrado en Rompiendo la red debe verse como una elección estratégica de Farías Gómez, quién, a través de esas herramientas, afirma su posición dentro del campo como poseedor de recursos y capitales específicos, los cuales no sólo le brindan esa posición legitimada sino que también marcan una diferencia con el FJ en cuanto a los criterios de producción y valoración. En suma, se hará referencia a distintas instancias de consagración y valoración⁴¹, las cuales se presentan como indicadores de distintas fuentes de legitimidad.

⁴¹ Las instancias de consagración se constituyen en espacios que otorgan legitimidad y cuanto tales funcionan de acuerdo a las lógicas de legitimidad en los distintos campos. En este sentido, en el campo del folklore las instancias de consagración se diferencian para el FJ y el sistema de relaciones representado por Farías Gómez. El festival mayor de Cosquín puede tomarse como un espacio de consagración para el FJ durante la década de 1990, en tanto que espacios como teatros o auditorios pueden funcionar para artistas como el Chango.

De todas formas, la respuesta de Farías Gómez al fenómeno del FJ no debe verse como una expresión aislada sino como parte de un movimiento más amplio que dio representatividad cultural a la posición ocupada por el Chango: Liliana Herrero, Raúl Canota, la misma Mercedes Sosa, Teresa Parodi, entre otros; representantes de un movimiento cuyas bases de legitimación en el campo folklórico no se sustentaron en su capacidad de venta sino en su trayectoria en el campo, peso histórico, apego a las tradiciones -selectivas- de las que provinieran, etc. Podría decirse que el peso de cada uno de los artistas también se sustenta en su capacidad de venta y convocatoria, aunque sostengo que su capital específico de mayor importancia no es el apego a los criterios del mercado.

A continuación veremos las estrategias a partir de las cuales Chango Farías Gómez edificó y consolidó su lugar en el campo folklórico.

La complejidad como recurso valorado⁴²

La trayectoria artística de Farías Gómez es inseparable de la innovación tímbrica, melódica y armónica dentro de la música de raíz popular argentina. En este apartado, refiero a cómo esa idea de innovación ha sido asociada a la idea de complejidad musical y, ciertas veces, a la idea de ruptura con la tradición, siendo capitalizada como un recurso de valor digno de ser enfatizado y puesto en escena por Farías Gómez.

Una primera cuestión de la que necesariamente tenemos que partir es que:

"La diferenciación entre quienes verdaderamente entienden [y producen] y los otros no es una característica de un género en particular (...) lo que debe tenerse en cuenta es que la erudición no es privativa de algunos oyentes [ni de compositores, ni arregladores, ni productores] de música clásica" (Fischerman, 2004: 24).

⁴² Referiré a la complejidad como valor. Ver Fischerman (2004).

De acuerdo a lo que he expuesto, intento desarmar una vez más el supuesto según el cual:

"Si bien se da por sabido en nuestra sociedad occidental, y especialmente en su espacio académico, que en el campo de la música es en realidad el de la tradición "cultura" el que detenta el rol vanguardizante, no podemos dejar de mencionar que esta música tiene su costado conservador y que la MP (música popular) tiene sus estrategias de abrirse caminos hacia adelante" (Rodríguez Kees, 2006: 15).

Si bien coincido con Rodríguez Kees en el sentido de que el rol vanguardizante no es privativo de la música académica, considero que para el caso de Farías Gómez, la categoría de vanguardia no se adecúa del todo. Las ideas de innovación y complejidad en Farías Gómez y en el disco Rompiendo la red no se encuentran relacionadas directamente a una ruptura de orden estructural con la música popular argentina de raíz folklórica sino a su innovación, fundamentalmente rítmica y tímbrica.

De acuerdo al planteo de Diego Fischerman, en la música occidental se fue construyendo un ideal de música -abstracta y para escuchar- en torno a la figura de Beethoven y que a través de los medios de comunicación fue alcanzando a otros géneros no pertenecientes a la música académica o erudita. En este ideal, dice el autor, "son esenciales los valores de autenticidad, complejidad contrapuntística, armónica, sumados a la expresión de conflicto y dificultad en la composición" (Fischerman, 2004: 24). Asistimos, en otras palabras, a la creación de músicas de concierto dentro de la música de tradición popular que demanda la audición competente y atenta del público y que necesariamente debe situarse en un contexto distinto del tradicional-popular. El proceso de difusión de valores de la música erudita hacia las músicas de tradición popular expuesto por Fischerman ha generado la valoración en el campo folklórico de recursos y conocimientos que han permitido la jerarquización de artistas asociados a la idea del arte puro o de música para ser escuchada, es decir, música popular abstraída

de contextos populares (fiestas, bailes) y situada en salas de concierto, teatros, etc. Una vez más, siguiendo a Fischerman, "la popularidad entendida como éxito de venta o celebridad del compositor o intérprete, dejó de ser una variable significativa en cuanto a su capacidad para definir un género" (Fischerman, 2004: 24).

De acuerdo a lo que vengo planteando, Chango Farías Gómez fue asumiendo la posición de un agente cuya importancia jerárquica en el campo folklórico residió, entre otras cosas, en el manejo de recursos armónicos, tímbricos, rítmicos y el uso de arreglos no asociados tradicionalmente al folklore argentino. El manejo de aquellos conocimientos adquirieron la función de capital a través del cual Farías Gómez abrió el cauce de una corriente en el folklore de la que él fue representante y referente. Aquellos recursos funcionaron como una fuente de legitimidad que posicionaron a Farías Gómez en el campo de la música folklórica argentina como un artista valioso.

Puede decirse que la idea de complejidad en la figura de Chango Farías Gómez fue produciéndose por la incorporación sucesiva de elementos que formaron una representación de su música asociada a lo complejo. El reconocimiento de Farías Gómez como un artista complejo no debe pensarse en términos de la transformación de estructuras formales⁴³ en la música argentina, ni en un sentido de innovación armónica; la complejidad aquí se tradujo en la incorporación de elementos tímbricos como el uso de instrumentos eléctricos o arreglos vocales que excedieron el uso de terceras paralelas⁴⁴.

En Rompiendo la red hay otro elemento clave y que podría asociarse a la idea de complejidad. En este disco, Chango Farías Gómez genera una fusión rítmica del folklore con géneros latinoamericanos y españoles como el son montuno, la bulería y las canciones españolas, con las cuales entró en contacto durante los seis años que duró su exilio europeo. La intención de generar una apertura del folklore argentino

⁴³ Esto es así en la medida en que la gran mayoría de los arreglos de Farías Gómez no tienden a cambiar las formas coreográficas de los géneros.

⁴⁴ El uso de terceras paralelas en el tratamiento de voces es la superposición de una o más voces de acuerdo a una disposición interválica de terceras mayores o menores diatónicas.

a músicas latinoamericanas y españolas es, entonces, manifiesta. Debe tenerse en cuenta que la complejidad -si así pudiera definirse- en Farías Gómez no es una búsqueda que comenzó en Rompiendo la red. Creo conveniente, entonces, hacer un breve repaso por algunos de los elementos que se fueron incorporando en la trayectoria de Chango y que permiten pensar la cuestión de la complejidad.

Hacia 1960, Chango Farías Gómez formó el grupo vocal Los Huanca Hua⁴⁵ (1961-1965), que abrió un nuevo camino en el uso de arreglos vocales y en la interpretación de canciones del repertorio popular argentino en una formación coral.

La introducción de nociones polifónicas que excedieron el uso de terceras paralelas hicieron de los Huanca Hua un grupo de gran innovación estilística y tímbrica; las voces no sólo fueron concebidas como elementos armónico-melódicos sino que también se usaron como instrumentos rítmicos (imitación con voces de bombos legüeros, o chasquidos de las guitarras, etc.). El tratamiento polifónico de voces le valió a Los Huanca Hua el premio Revelación de Cosquín en el año 1962. Según el intérprete, en ese año, el reconocimiento se otorga "debido a que su interpretación del Folklore salía de lo común, sorprendiendo al punto tal que dividió aguas en una controversia que la Comisión de Cosquín 'saldó' creando ese premio"⁴⁶. Así, en este momento, la comisión decide otorgar un premio a algo que estaba "fuera de lo común", que era "extraño" al mundo folklórico y que abría una brecha.

La significación que asumió ese premio Revelación difiere bastante de aquella que tuvo el premio otorgado a Soledad Pastorutti a mitad de la década de 1990, a través del cual se premió a un fenómeno por su capacidad de convocatoria y enervorización popular.

Hacia mediados de la década del 1980, La formación de los MPA junto a Jacinto Piedra, "Peteco" Carabajal y Verónica Condomí dejó

⁴⁵ "Los Huanca Hua, surgen como idea, de tanto discutir con los directores de coro la inclusión de música popular en el repertorio, y que su contestación fuera el de que era una música menor. Hoy la actividad coral en la argentina incluye a la música popular y considero que Los Huanca Hua fueron importantes para esto suceda." Entrevista realizada a Farías Gómez.

⁴⁶ Entrevista realizada a Farías Gómez.

entrever un tipo de orquestación⁴⁷ que renovó de manera fundamental el espectro tímbrico del folklore a través de la inclusión de instrumentos propios del rock y el jazz (batería, guitarra eléctrica, bajo eléctrico).⁴⁸

Los discos editados por los MPA supusieron también una renovación de la música folklórica a través de la inclusión de nuevos compositores y nuevas canciones. Tanto Jacinto Piedra como Peteco Carabajal se presentaron como hacedores de canciones que venían a renovar las temáticas clásicas del repertorio popular folklórico. En este sentido las composiciones de los MPA siguieron el camino abierto por el propio Atahualpa Yupanqui. Según Farías Gómez, Yupanqui fue "el primer gran renovador del folklore" en el sentido en que fue el primer compositor que sumado a la temática de descripción paisajística agregó la problemática de los sectores excluidos o subalternos ("Milonga del peón de campo", "El payador perseguido", etc.).

Como he mencionado más arriba, las sucesivas innovaciones que Chango fue haciendo a lo largo de su trayectoria artística lo fueron dotando de recursos específicos que lo han posicionado como un artista de prestigio por su complejidad y riqueza musical.

El despliegue de aquella complejidad que se condensó en el disco Rompiendo la Red debe verse a través de la lente de varios elementos que enriquecen la obra. En cualquier sentido, considero que el uso aceptado de esa complejidad es fruto de una legitimidad conseguida por Farías Gómez a través de su trayectoria en el campo folklórico.

En el análisis de las canciones que componen el repertorio pondré especial énfasis en la inclusión de algunos elementos que no habían aparecido, al menos tan protagónicamente, en los enunciados previos de Farías Gómez.

⁴⁷ Utilizo la palabra orquestación en un sentido amplio, es decir, como el tipo de formación instrumental cualquiera sea que el arreglador utiliza en sus versiones.

⁴⁸ "La MPA (Músicos Populares Argentinos), en la necesidad de mostrar que los instrumentos son sólo instrumentos y que el 'contenido' se lo da el músico, incorporó instrumentos 'no convencionales' (batería, percusión, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y polifonía en las voces)". Entrevista realizada a Farías Gómez.

Romper la Red: La recuperación del ritmo y la re significación de la alegría

En lo sucesivo, tomaré algunas de las versiones del repertorio de Rompiendo la red como ejemplificación de lo expuesto.

“El pajarillo” (segunda canción del disco) es una cueca⁴⁹ anónima de tradición popular recopilada por Manuel Gómez Carrillo. El arreglo presentado por Farías Gómez en Rompiendo la red fusiona el ritmo de cueca al de bulería (ritmo flamenco en compás de 12/8), los cuales dialogan de manera permanente en la canción, situándola en un plano polirrítmico.

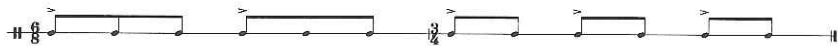
En las siguientes imágenes comparo los patrones rítmicos de la bulería y la cueca.

Bulería



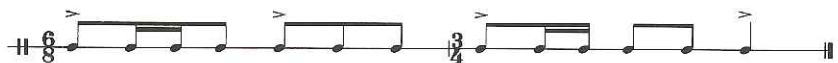
La bulería también puede escribirse como:

Bulería 2



A continuación escribo el patrón rítmico de la Cueca cuyana:

Cueca



En la segunda forma de escribir el ritmo por bulería he intentado igualarlo a la forma en que puede sonar el ritmo de cueca con

49 La cueca es un ritmo y danza en compás de 6/8 característico de la música chilena. Hermana de la zamba, de la chilena, de la marinera peruana y de otras danzas similares, hijas todas de la zamacueca peruana, o derivadas de ella, la cueca es una de las danzas que más arraigo tuvieron en Chile y en Argentina, en cuyas regiones occidental y norte aún conserva cierta vigencia.

un compás en 6/8 y otro en 3/4. Como he mencionado, considero que Chango Farías Gómez intenta demostrar en qué sentido los distintos ritmos tienen orígenes al menos de gran similitud y se presentan intercambiables.

Esa fusión está acompañada y reforzada por arreglos vocales que utilizan el tipo de impostación característico del flamenco (si bien el arreglo está estructurado sobre unísonos, terceras y quintas paralelas, este está trabajado sobre el primer registro de soprano, lo cual genera una sensación de estridencia propia de la voz flamenca). Sobre la primera escucha de la canción ya es de notar el tipo de orquestación que Farías Gómez pone en escena y que da sentido y coherencia a la propuesta estética del Chango: guitarras flamencas y eléctricas, batería, cajón flamenco⁵⁰, bajo eléctrico sitúan al oyente en medio de planos sonoros híbridos y complejamente trabajados.

El arreglo de “El pajarillo” presenta una de las estrategias de Farías Gómez que puede considerarse como una respuesta al tradicionalismo del folklore. Es necesario tener en cuenta que el uso de percusión (cajón, bombo legüero) había sido absolutamente desplazado de la música cuyana (cuecas, tonadas); se configuró una suerte de normativa prohibitiva respecto del uso de percusión en la música de la región de Cuyo. En este sentido, considero que la inclusión de percusiones (cajones flamencos y baterías) se convierte en una respuesta respecto de la normativa tradicionalista de la música cuyana.

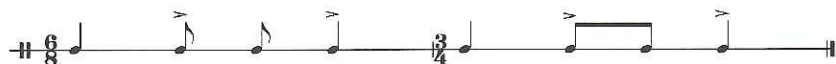
La “Chacarera santiagueña” (sexta canción del repertorio) es una chacarera anónima de tradición popular. El tratamiento de la canción sigue la misma línea que la analizada anteriormente. En este caso está fusionada a un tipo de ritmo desarrollado en Cuba pero cuyo origen se remonta al África. El elegua se superpone a la chacarera y el ritmo de esta no aparece en ningún momento claramente. A continuación escribo la clave rítmica del elegua y de la chacarera.

50 El cajón flamenco posee una característica que lo distingue del cajón peruano. Esa especificidad es la sonoridad de una cuerda adherida a la tapa que le brinda un sonido más metálico.

Elegua



Chacarera



Resulta notable de qué manera Farías Gómez puede emprender un arreglo rítmico como el propuesto sin alterar en absoluto la estructura formal y coreográfica de la chacarera. La chacarera es cantada con su clásica forma de estrofas y estribillos (A-A-A-B / A-A-A-B)

Es de notar cómo la chacarera no aparece en la versión más que en la melodía trabajada, es decir, no aparece de forma rítmica aún cuando se respeta su forma coreográfica. En otras palabras, el arreglo puede bailarse normalmente de acuerdo a la estructura coreográfica de la chacarera. El arreglo vocal está estructurado sobre unísonos y terceras paralelas en el mismo registro que la canción anterior.

Una conclusión posible podría ser que, en la concepción de Chango Farías Gómez, la ruptura de la red se encuentra íntimamente relacionada a la posibilidad de abrir el folklore argentino a ritmos latinoamericanos o españoles que pudieran serle complementarios. En el caso de la chacarera santiagueña se torna muy evidente. Pareciera que Farías Gómez intenta ir al corazón mismo del germen rítmico de la chacarera y su herramienta no es otra que usar un ritmo de claro carácter afroamericano.

En tercer lugar, considero importante detenerme en la última canción del repertorio: la milonga (genero de la música rioplatense en 2/4) "Los ejes de mi carreta" de Atahualpa Yupanqui. En la versión de

Farías Gómez, la milonga aparece inicialmente en un estado puro y tradicional, es decir, interpretada a una guitarra y una voz de manera lenta y cadenciosa. En esta primera parte se respeta la letra original en sus dos primeras estrofas obviándose la tercera. Las dos primeras estrofas son:

*Porque no engraso los ejes,
me llaman abandonao...
Si a mí me gusta que suenen,
pa' qué los quiero engrasaos...*

*Es demasiado aburrido
seguir y seguir la huella,
andar y andar los caminos
sin nada que me entretenga...*

Una vez comenzada la fusión de la milonga al son montuno, Farías Gómez agrega letra a la original. Transcribo a continuación la letra agregada.

*Permiso pido señores
que escuchen este cantar.
Esta milonga se acaba
y en ella va el corazón.*

*Yo canto canciones simples,
soy de esta tierra señor.
Por las venas de mi gente,
vengo aquí a elevar mi voz*

*Esta noche con ustedes,
les cantamos con sabor.
Los ejes de mi carreta,
pa que lo goce el corazón.
Él no lo va a engrasar...*

El agregado de letra presenta características y modismos claramente centroamericanos, así como la forma en que se interpretan las voces con cánones. Pareciera que la segunda estrofa de la letra de Yupanqui brinda a Farías Gómez un puntapié ideal para el arreglo de la milonga. Sobre el final del arreglo aparece la tercera estrofa de la letra original de Yupanqui.

Desde el punto de vista rítmico, la milonga se fusiona al son montuno (género de origen cubano en 4/4) presentándose a ambos ritmos de manera intercambiable. Considero que el tratamiento fundamentalmente rítmico de la milonga de Yupanqui es en sí mismo una manera de evidenciar la posición y los recursos de Farías Gómez: la necesidad de re-contextualizar a la música folklórica argentina en un marco latinoamericano.

En el arreglo, existe una clara demostración de las posibilidades de innovación del folklore argentino en clave latinoamericana. El sentido de la alegría y el carnaval son asociados por Farías Gómez a aquella capacidad del folklore de apartarse de su huella y reencontrarse con su costado sudamericano.

Es necesario tener en cuenta que esa perspectiva de diálogo con el FJ (de respuesta y contra respuesta) está en estrecha relación con la necesidad de poner en escena un bagaje de conocimientos que siguieron situando a Farías Gómez en el plano de la innovación y lo reafirmaron como exponente de la música artística de tradición popular, es decir, de la música folklórica para ser escuchada, como explica Fischerman, por oyentes competentes.

Como he mencionado en el inicio de este trabajo, el llamado FJ de mediados de la década de 1990 produjo una licuación de las tradiciones populares argentinas, generando un producto híbrido caracterizado tanto por la mezcla de elementos propios del folklore de raigambre más tradicional como de elementos de los distintos movimientos renovadores de la década de 1960, 1970 y 1980. A esa hibridación de tradiciones se sumaron elementos propios del rock y el pop, lo cual amplió el espectro de público hacia los jóvenes generando un fenómeno de alcance masivo cuya legitimidad y hegemonía en el campo se sostuvo en la capacidad de venta y convocatoria. Soledad

Pastorutti, Los Nocheros y Los Tekis, entre otros, supieron poner en escena un tipo de performance que desde el punto de vista sonoro se asemejó más a un grupo de rock aunque su repertorio estuviera basado en algunos de los clásicos del folklore. Estoy haciendo referencia al fenómeno de "La Sole" saltando en la plaza de Cosquín mientras revoleaba un poncho y cantaba una chacarera como "A don Ata". Ese fenómeno al que hago referencia no es menor: la plaza Prospero Molina estaba revelando y consagrando a una artista cuya práctica escénica no se correspondía con lo clásico o tradicional pero estaba generando un fenómeno de alcance masivo y popular. En otras palabras, se estaba volviendo –y se volvió– la cara comercial del folklore argentino.⁵¹ Según Farías Gómez, en cuanto a la inclusión de instrumentos como baterías y guitarras eléctricas en el folklore joven,

"El mercado folklórico [los] aplica hoy como forma de aggiornarse, y que el público denomina 'folklore joven', La Manija es una formación más compleja y relata más que nada mi exilio en Europa, que duró 6 años (...) insisto en considerar que el 'mercado folklórico' copia a la Manija como a la MPA en el uso, tanto de los instrumentos como de las ideas como un recurso de modernización..."⁵²

En el sentido que vengo planteando, la fusión, la proyección latinoamericana y la ausencia en los espacios de consagración hegemónicos⁵³ se convirtieron en los ejes a partir de los cuales Farías

51 Claudio Díaz ha trabajado sobre los sistemas de consagración propios del folklore y de valoración. Según él: "Las instancias de consagración (...) fueron convirtiéndose en el camino de los artistas hacia el éxito y la aceptación (...). Esas instancias, que se fueron generando entre los años 40 y 60, fueron las peñas, las audiciones utilizadas en la radio (primero) y en la televisión (después), las revistas especializadas, y ya en los 60, los grandes festivales" (Díaz, 2008: 169-170).

52 Entrevista realizada a Farías Gómez.

53 Hacemos referencia a los grandes festivales (Cosquín, Jesús María, etc.) y a las radios y canales de televisión de alcance masivo fundamentalmente.

Gómez construyó su diferenciación del FJ. Esa ruptura se condensó en un disco que en su fase constitutiva marca distanciamientos respecto del fenómeno al que he hecho referencia líneas arriba. En el inicio del apartado dije que Rompiendo la red aborda el repertorio desde una perspectiva de reactualización y apertura del folklore argentino. La titulación del disco evidencia la voluntad del intérprete de dar salida al folklore de una situación de encierro o compresión para situarlo en conexión con la música popular iberoamericana.

Finalmente, ¿qué significa romper la red? Romper la red significa dar una reactualización al tratamiento tradicionalista y conservador del folklore y se dirige hacia la ruptura de las formas clásicas de la música popular argentina. En este sentido, el disco encara un tratamiento del repertorio en forma de diálogo (y de fusión⁵⁴) con la música popular latinoamericana y española que significa una ruptura con el tipo de producción aislacionista y conservacionista que caracterizó al folklore argentino -de tipo tradicionalista- desde sus comienzos.

Romper la red es una alusión a la necesidad de generar un quiebre respecto de la imposición de la dicotomía entre música erudita (o académica) y música popular folklórica que ha sido causa y consecuencia de la asignación a la música producida de manera local y popular de un lugar subalterno. Existe una disposición en el discurso de Farías Gómez a discutir sobre las nociones naturalizadas de la llamada música clásica -europea y académica- en oposición a las manifestaciones populares producidas de manera extraacadémica; existe, en suma, una verdadera discusión respecto de la imposición de mercado de lo que es música clásica y lo que es música folklórica. Sin duda la segunda parte del binomio asume, en el discurso de Chango, la connotación de una música "del pasado" no sujeta a variaciones con la cual es necesario discutir. En palabras del mismo Farías Gómez: "Soy sudamericanista y latinoamericanista, también soy músico, e intento ser artista, nunca se me ocurrió ser folclorista, no soy científico..."⁵⁵

⁵⁴ Fusión entendida en sentido amplio como el diálogo entre géneros musicales de raíces lejanas o no, y de imbricación de letras propias de canciones de músicas populares distintas.

⁵⁵ Entrevista realizada a Farías Gómez.

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

Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc (1995): Respuestas, por una antropología reflexiva. México D.F.: Grijalbo.

Díaz, Claudio (2008): "Eso que llamamos Folklore: Una aproximación socio discursiva". Trabajo final del Doctorado en Letras. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

Fischerman, Diego (2004): Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular. Buenos Aires: Paidós.

Mozejko, Teresa y Costa, Ricardo (2002): "Producción discursiva: diversidad de sujetos". En Mozejko, Teresa y Costa, Ricardo (Comps.): Lugares del decir: competencia social y estrategias discursivas. Rosario: Homo Sapiens.

Rodríguez Kees, Damián (2006): Liliana Herrero: vanguardia y canción popular. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Svampa, Maristella (2005): La sociedad excluyente: La argentina bajo el signo del neoliberalismo. Buenos Aires: Taurus.

Fuente inédita

Entrevista realizada a Juan Enrique Chango Farías Gómez vía e-mail. Mayo de 2010.

Arbolito y su propuesta revisionista:
¿Qué es eso de "folklore alternativo"?

(Julieta Kobalin Campos)

A partir del caso particular de la banda argentina Arbolito, en este capítulo me propongo reflexionar sobre la categoría de alternatividad como un modo de entender y definir ciertas prácticas en el campo del folklore nacional. Estas reflexiones tienen como puntapié inicial las siguientes preguntas: ¿por qué un grupo que ya tiene acceso a los más reconocidos escenarios y es tenido en cuenta por Sony/BMG, una de las empresas discográficas transnacionales más importantes, es considerado "alternativo"? Si Arbolito es "alternativo", ¿lo es en relación a qué? ¿Qué implica "ser alternativo" y qué implica serlo en el campo del folklore argentino? En este sentido, en este artículo indagaré sobre el momento de emergencia de la banda, es decir, a fines de los años 90, y para ello me detendré en el análisis de su primer disco, La mala reputación (2000), donde se podrán advertir las primeras opciones realizadas para la configuración de una identidad particular y distintiva. Principalmente, me interesa reconocer cuáles fueron las estrategias que le permitieron ingresar en el campo folklórico y para ello, será necesario advertir cuál es la definición de folklore que asumieron como propia para llevar a cabo su práctica. Esto nos permitirá, finalmente, reflexionar sobre ese lugar de alternatividad que años más tarde le sería adjudicada desde espacios de consagración fuertemente ligados a la industria cultural. El propósito de este trabajo no estará en discutir cuánto hay de novedoso en el gesto estético de la banda, sino más bien en advertir cuáles fueron las elecciones estratégicas –tomas de posición, para Bourdieu (1997)– realizadas por Arbolito para lograr ser reconocida a partir de la categoría de alternatividad. Estas decisiones son las que generan una determinada serie de sentidos y lo que, en definitiva, le permitió a la banda diferenciarse de un modo particular en el campo del folklore. Pero también es importante advertir otro elemento principal para contemplar las relaciones complejas que se entablan dentro del campo y que introduciré a partir de la siguiente pregunta: ¿quiénes son los que reconocen a Arbolito por su alternatividad en relación al folklore?, ¿qué definición de folklore les permite realizar dicha operación? La pregunta sería, entonces, cuáles son las estrategias utilizadas por la banda para ocupar ese lugar fronterizo, cuando otros artistas que recurren a recursos similares son aceptados y legitimados como folklore propiamente dicho.

Folklore ¿alternativo?

En el año 2010, la banda Arbolito recibe el Premio Gardel "Mejor Álbum de Folklore Alternativo" por su disco Despertándonos (2009). Este reconocimiento llegó a manos de la banda bonaerense trece años después de su formación, en el año 1997, y luego de haber pasado por distintos momentos a lo largo de su trayectoria. Entre ellos, quiero destacar dos que ayudan a la comprensión sobre el lugar ocupado por la banda en el momento de recibir dicha premiación. Por un lado, ésta ya había editado cinco trabajos anteriormente: Folklore (primer demo en casete de 1998), La mala reputación (primer disco de 2000), La arveja esperanza (2002), Mientras la chata nos lleve (2005) y Cuando salga el sol (2007). Es con este último que la banda pasa de producir sus discos de manera independiente a ser editados por la multinacional Sony/BMG. Dato muy significativo, dada la ampliación de posibilidades que este tipo de contratación implica para cualquier artista, ya sea en términos técnicos y de profesionalización, en vínculos sociales (es en este disco, por ejemplo, que la banda consigue tener como artistas invitados a cantantes consagrados como Liliana Herrero y Peteco Carabajal) o bien por las posibilidades de difusión.

El segundo punto a tener en cuenta, vinculado con el anterior, es el hecho de haber conseguido reconocimiento en otras relevantes instancias de consagración dentro del campo. Entre ellas, las más importantes fueron las participaciones en el Festival Nacional del Folklore (en 2009, Arbolito no sólo tuvo oportunidad de subir junto con La Chilinga⁵⁶ al escenario mayor de dicho festival, sino que además ganaron por esa actuación el premio "Destacado 2009"). De igual modo, en 2010, nuevamente, formaron parte de la programación de Cosquín, y ese mismo año recibieron por segunda vez (la primera vez había sido en 2009) el premio Atahualpa a "Figura del año: Mejor grupo vocal e instrumental".

Dicho esto, me pregunto entonces: ¿por qué un grupo que ya tiene acceso a los más reconocidos escenarios y es tenido en cuenta por

⁵⁶ "La chiringa" es una escuela popular de percusión. Fue fundada en el año 1995 por Daniel Buira, ex baterista de Los Piojos, y en ese momento productor de Arbolito.

una de las empresas discográficas transnacionales más importantes es premiada como "banda alternativa"?, si Arbolito es "alternativo", ¿lo es en relación a qué? ¿Qué implica "ser alternativo" y qué implica serlo en el campo del folklore argentino? Como primera aproximación, podría recurrir a una definición de diccionario y afirmar que "alternativo" es aquello "(...) que se contrapone a los modelos oficiales comúnmente aceptados" (DRAE). Pero es necesario para completar esta idea preguntar qué hace que ciertos modelos sean más fácilmente aceptados que otros. Para ello, creo pertinente concordar con la idea defendida por Williams (2009) sobre la hegemonía y su relación, justamente, con los conceptos de lo alternativo y lo contrahegemónico.

Su perspectiva habilita a pensar estas relaciones de la cultura de un modo principalmente activo y móvil y, por ello, lo hegemónico no representa ni una fuerza estática ni determinante. Es decir, si bien lo hegemónico estaría vinculado a esos valores, sentidos y prácticas que no plantean mayores cuestionamientos y son comúnmente aceptados en determinada sociedad, no es de modo unidireccional que estos aspectos se imponen. Williams concibe la hegemonía desde su carácter procesual y siempre dinámico, quitándole peso al sentido de dominación que acompaña al concepto siempre que se lo considere como pura imposición –y por ello sería preferible hablar de "lo dominante". Es por eso que se considera lo hegemónico en relación de lucha con fuerzas que existen resistiéndolo, limitándolo, presionándolo y desafiándolo. Lo alternativo, de este modo, es pensado no como algo ajeno a la dinámica cultural, sino como una de esas fuerzas significativas que se encuentran al margen de lo planteado por la hegemonía y, consecuentemente, poniendo en riesgo ciertos sentidos sedimentados de realidad. Por ello, Williams afirma que:

"(...) en la medida en que [las fuerzas alternativas] son significativas, la función hegemónica decisiva es controlarlas, transformarlas o incluso incorporarlas. Dentro de ese proceso activo, lo hegemónico debe ser visto como algo más que una simple transmisión de una

dominación (inmodificable) (...), debe estar en un estado especialmente alerta y receptivo hacia las alternativas y la oposición que cuestiona o amenaza su dominación" (1980: 135).

Pero, si es este el caso de Arbolito, ¿a qué modelos se estaría contraponiendo o resistiendo para ser categorizada como banda alternativa?, ¿qué definición de folklore es dominante en ese momento y por qué Arbolito se presentaría desafiante a ella? Estos interrogantes que genera la idea de folklore alternativo pueden ir acompañadas también de algunas afirmaciones. Por un lado, Arbolito, en este punto de su trayectoria, ocupa ya un lugar dentro del campo que al menos le permite ser reconocida como una banda folklórica (ya sea desde ciertos espacios de consagración); por otro lado, este es un sector marginal dentro del campo y, por ello, mantiene una relación de disputa con aquellos que ocupan lugares dominantes, y que en definitiva son los que encajarían en la definición de lo que "comúnmente" se entiende como "folklórico" en ese momento.

Esta conclusión se torna aún más significativa cuando se piensa en los comienzos de la banda, a finales de los años 90. Por entonces, era problemático ubicarla sin más como una banda de folklore, y muchas veces era más recurrente su vinculación al campo del rock, aunque cierta indefinición era, en realidad, la que primaba. En una nota de Página/12 del 2001, por citar un ejemplo, Cristian Vitale explica:

"Eppure Mouve, Planeta Fakón y Arbolito, con diferencias de matices, hacen folklore y rock. O las dos cosas juntas (...) Página/12 reunió un seleccionado de los tres grupos para dialogar sobre la posibilidad de un nuevo movimiento de fusión de estilos, generado desde el rock" (2001, cursivas de la autora).

Es por ello que, en este artículo, indagaré sobre ese momento particular de la banda. Principalmente, me interesa reconocer cuáles fueron las estrategias que le permitieron ingresar en el campo folklórico, y, para ello, será necesario advertir cuál es la definición de folklore que asumieron como propia para llevar a cabo su práctica. Esto nos permitirá, finalmente, reflexionar sobre ese lugar de alternatividad que años más tarde le sería adjudicada desde espacios de consagración fuertemente ligados a la industria cultural.

La disputa identitaria: fusiones y algo más

Arbolito está conformada por cinco músicos egresados de la Escuela de Música Popular de Avellaneda⁵⁷. Este espacio de formación, fundado en 1986, es reconocido como pionero en la introducción de la música popular (tango, folklore y jazz) como objeto de interés específico en la educación formal (Rocha Alonso y Larregue, 2011).

Estos músicos, que se destacan por su destreza instrumental, se embarcan desde 1997 en este proyecto que, en principio, tendría como característica distintiva las fusiones realizadas entre géneros considerados folklóricos o tradicionales y otros no folklóricos. En sus canciones, efectivamente encontramos sonoridades, estructuras y patrones rítmicos que son fácilmente reconocibles como distintivos del folklore nacional (zambas, chacareras, cuecas, huaynos, etc.) con otros provenientes del rock, reggae, ska o ritmos rioplatenses como el candombe. También se advierte la ejecución de instrumentos que escapan a lo que podría considerarse como una formación clásica de grupos folklóricos (guitarra, bombo y violín), no sólo por la incorporación de instrumentos vinculados a otras tradiciones (como la batería, guitarras eléctricas, bajo eléctrico, flauta traversa, clarinete), sino también por el protagonismo con el que ingresa en la formación

⁵⁷ "La Escuela de Música Popular de Avellaneda, única en su tipo en la Argentina y en América Latina (...) En el año 1986, se crea una Comisión destinada a dar a luz un Proyecto que constituiría un intento hasta ahora único de institucionalizar la formación de músicos populares en tango, jazz y folclore. (...) El objetivo fundamental era el de "...formar músicos capaces de crear y transmitir el sentir de nuestro pueblo, generando para ello hábitos de estudio en ámbitos que hasta ahora han sido abordados intuitivamente...". Disponible en el sitio web de la Escuela Popular de Avellaneda, <http://www.empa.edu.ar/>

una instrumentación que es claramente identificable con la región andina (sicus, queñas, charango, ronroco).

Sin embargo, estos diálogos interculturales no representan una novedad para los estudiosos de la cultura. Ya García Canclini (2008) le pone nombre a estos fenómenos que son propios de la modernidad y centrales en la historia de Latinoamérica. Me refiero a los procesos de hibridación: "procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" (García Canclini, 2008: 14, cursivas en el original). Pero lo que podría discutirse en este caso sería, tal vez, hasta qué punto esto que estamos caracterizando como fusión (o, en los términos de García Canclini, como "hibridación") no es hoy un tipo de práctica ya discreta, dado que es reconocible en el campo como parte de la tradición y este tipo de fusiones ya no implicarían una novedad, por contar con importantes antecedentes ("Peteco" Carabajal, Liliana Herrero, "el Chango" Farías Gómez y Músicos Populares Argentinos son algunos).

No obstante, este aspecto es importante, porque el concepto de fusión es el elegido por la banda para la definición que asume como propia:

"[Banda] que se caracteriza por fusionar músicas folklóricas de la Argentina (chacarera, huayno, saya, zamba, candombe, entre otros) con ritmos diferentes, principalmente rock y reggae. La banda también se destaca por su destreza multi-instrumentística y por sus letras con fuerte contenido social" (Arbolito, sitio oficial).

Arbolito, a partir de esta afirmación, no se reconoce como una banda de folklore sin más. Es decir, en la definición que realiza de sí misma, decide tomar distancia de un tipo de concepción que caracterizaría a la música folklórica de nuestro país, ubicándose así en

otro lugar. Esto no implica que no esté disputando ese espacio; basta pensar que su primer demo es nominado, justamente, Folklore. Pero ¿es realmente el rasgo de la fusión el que le permite distinguirse?

Dentro del campo, y desde su consolidación misma, las disputas que se han planteado en torno al par autenticidad vs. renovación han sido recurrentes y diversas. Es, tal vez, en la década de 1960 (principalmente con la emergencia del movimiento programático del Nuevo Cancionero) cuando la renovación, la modernización y la liberación de estructuras "tradicionales" ingresan en el campo como valores. Del mismo modo, las manifestaciones musicales que plantean la fusión como pilar de sus propuestas no son restrictivas ni del campo folklórico (algunos ejemplos son Arco Iris, León Gieco, o hasta Divididos y Bersuít Vergarabat⁵⁸, más contemporáneamente) ni mucho menos de la música popular argentina. Podemos rastrear diversas manifestaciones de este tipo, por ejemplo, en la música popular latinoamericana. Pero, y volviendo al campo del folklore argentino, si bien también es cierto que puede atribuírseles a artistas muy disímiles entre sí (desde Los Nocheros, pasando por Raly Barrionuevo, hasta "el Chango" Farías Gómez⁵⁹) como rasgo diferencial la incorporación instrumental y las fusiones rítmicas, armónicas y/o estilísticas, nadie podrá negar que existen grandes distancias entre ellos.

Por ello, el propósito de este trabajo no estará en discutir cuánto hay de novedoso en el gesto estético de la banda que aquí propongo estudiar, sino más bien en advertir cuáles fueron las elecciones realizadas por Arbolito para lograr ser reconocida a partir de la categoría de alternatividad. La relevancia de esto radica en que cada una de ellas son elecciones estratégicas que implican una toma de posición (Bourdieu, 1997) frente a las posibilidades (de género, tema, valores, estilos, etc.) que el agente (en este caso colectivo) tiene a su disposición. Estas decisiones son las que generan una, y no otra, serie de sentidos y lo que, en definitiva, les ha permitido diferenciarse. Por ello, parte de esa respuesta hay que buscarla en el contexto de su emergencia,

⁵⁸ Sobre Bersuít Vergarabat, ver los artículos de Nicolás Albrieu y Ezequiel Rogna en este mismo libro.

⁵⁹ Sobre "el Chango" Farías Gómez, ver el artículo de Julián Beaulieu en este mismo libro.

y es atendiendo a esta inquietud que me interesa particularmente detenerme en el análisis de su primer trabajo discográfico, *La mala reputación*, donde se podrán advertir las primeras opciones realizadas para la configuración de una identidad particular y distintiva.

Por otra parte, claro está que no es lo mismo asumirse y ser reconocido dentro del campo del folklore, del pop o del rock, como tampoco es igual generar una propuesta folklórica dentro de los parámetros que socialmente establecen los límites entre lo tradicional y lo "alternativo", como llegará a ser definida Arbolito. La pregunta sería, entonces, cuáles son las estrategias utilizadas por la banda para ocupar ese lugar fronterizo, cuando otros artistas que recurren a recursos similares son aceptados y legitimados como folklore propiamente dicho. También es importante advertir otro elemento principal para contemplar las relaciones complejas que se entablan dentro del campo, y que introduciré a partir de la siguiente pregunta: ¿quiénes son los que reconocen a Arbolito por su alternatividad en relación al folklore?, ¿qué definición de folklore les permite realizar dicha operación? Tomo estas preguntas como eje para desarrollar el próximo apartado.

Sobre los Premios Gardel y su definición de folklore

Los Premios Gardel son organizados y otorgados por la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas (CAPIF) y su primera edición fue en 1999. Según Lamacchia (2011), encargada de prensa y comunicación de la UMI (Unión de Músicos Independientes), los premios son una de las líneas de actuación de las cuales se vale la CAPIF (junto con las campañas anti-piratería, la administración del derecho de productor fonográfico, el lobby y la comunicación) para la representación de sus asociados, que se resumiría al sector dominante de producción discográfica: "Los productores 'prolíficos', es decir, aquellos que realizan numerosas producciones y en forma constante (...), las cuatro multinacionales: Warner, Universal, Sony y EMI, y los sellos nacionales más importantes" (2011: 142). Como dijimos, el trabajo premiado de Arbolito era el segundo producido por Sony/BMG, lo que seguramente (al menos, estamos habilitados a presuponerlo) le ha permitido ingresar en el espacio de reconocimiento de la entidad.

A propósito de esto, es oportuno observar el hecho de que, el mismo año en que Arbolito resulta ganador en la categoría "Folklore Alternativo", muchos de los premios más importantes fueron otorgados a otros artistas también producidos por Sony. Entre ellos, el premio máximo ("Gardel de Oro") por el disco Fuerza Natural se otorga a Gustavo Cerati (quien, además, había ganado como "Mejor Artista de Rock"). En el rubro "Folklore", además de Arbolito, son destacados artistas y grupos por otras tres categorías: "Artista Femenina", "Artista Masculino" y "Grupo". Fueron distinguidos, respectivamente, Mercedes Sosa (por Cantora), "el Chango" Spasiuk (Pynandí), y Soledad Pastorutti, Los Nocheros y "el Chaqueño" Palavecino (La fiesta. Juntos de verdad).⁶⁰

Es interesante ver el modo en el que se operan las clasificaciones que estamos enumerando. Mientras que para las categorías del rubro "Folklore" no se explicita ninguna definición del concepto, cuando se introduce la categoría de "Folklore alternativo", los criterios de definición son bien explicitados:

"Se considerarán dentro de este género a aquellos álbumes que contengan un mínimo del 50 % de temas cuyos arreglos musicales e interpretaciones sean innovadores o poco utilizados dentro del folklore tradicional e incorporen instrumentos no convencionales, afines y/o representativos de otros géneros" (Premios Gardel, sitio oficial).

En esta definición, se opone claramente un "folklore tradicional" a este "folklore alternativo". A partir de esta operación, se puede deducir un reconocimiento del resto de los artistas premiados dentro del rubro como "tradicionales". Es decir: "tradicional" es todo aquello que no sea "alternativo". Siguiendo esta lógica, en el año que Arbolito recibe el premio, tanto Mercedes Sosa como "el Chango" Spasiuk, Soledad

⁶⁰ Ese año, en la categoría "Nuevo Artista", también del rubro "Folklore", no hubo nominados.

Pastorutti, Los Nocheros y el Chaqueño Palavecino son englobados en la misma categoría de folklore tradicional. ¿Todos ellos realizan el mismo tipo de folklore?, ¿qué permite colocarlos en este plano de igualdad?, ¿no es posible reconocer en sus producciones arreglos "poco utilizados dentro del folklore tradicional" o instrumentos "representativos de otros géneros"? Difícil saberlo cuando no se explicita lo que se entiende por "tradicional"...

Otro dato interesante (y que suscita las mismas preguntas) encuentro al observar qué otros artistas han sido premiados por la misma categoría, ya sea en años precedentes o posteriores a 2010: Opus Cuatro Sinfónico (2011), Orozco Barrientos (2009), Abel Pintos (2008). Por otra parte, en 2008 y años anteriores, cuando dicha categoría no existía, encontramos en su lugar la de "Mejor Álbum Artista/Grupo de Folklore 'Nuevas Formas'". Algunos de los artistas premiados por esta nominación son Raly Barrionuevo (2007), Abel Pintos (2006 y 2005) y Liliana Herrero (2004).

A partir de estos datos, es posible advertir la existencia de una definición particular de alternatividad que proviene del sector hegemónico del mercado discográfico, pero más aún, considero que esta se constituye como una operación que forma parte de una estrategia comercial. Desde ella, estos sectores pueden incluir la propuesta de ciertos artistas que disputan la definición de folklore sin tener la necesidad de resignar la propia, mantenida bajo la solapa de "tradicional". En algún punto, la disputa es apaciguada, y la estrategia consistiría en mantener la marginalidad de ciertos actores dentro del campo a la vez que se abarca otro sector del público que no estaba siendo contemplado en términos comerciales. De este modo, se institucionaliza ese espacio de "alternatividad" desde el sector hegemónico o, en otras palabras, se le da visibilidad sin comprometer el lugar que ocupan aquellos grupos que satisfacen su propia definición de folklore. A propósito de estas reflexiones, no es un dato menor pensar que la CAPIF es un miembro asociado a la International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) y, como tal, gran parte de sus intereses están abocados a la promoción de una "música latina" particular, tendiente a la internacionalización.

Sin embargo, esta imposibilidad de incorporar a Arbolito en la misma clasificación de folklore tradicional, entonces, refuerza la pregunta que realizaba más arriba sobre las elecciones particulares a partir de las cuales la banda logra diferenciarse y provocar sentidos que entran en tensión con los dominantes de ese momento. En el próximo apartado, intentaré dar cuenta de algunas de estas estrategias y, en este sentido, me pregunto si existe la posibilidad de pensar en una "incorporación" (para continuar pensando en términos de Williams) por parte del sector dominante de una propuesta que, en su emergencia, se podría definir desde su carácter alternativo.

El camino de un indio: la alternatividad desde la reivindicación revisionista

Algunos meses después de ser lanzado el primer disco de Arbolito, Agustín Ronconi, integrante de la banda, en la ya citada entrevista otorgada a Cristian Vitale, asegura que la producción independiente y la ideología de izquierda se relacionan con el hecho de "(...) poder elegir qué tema sacar y qué tema poner en un disco sin influencias monetarias o de conveniencia". Y agrega:

"Es uno de los únicos lujos que nos podemos dar. En un país donde la propiedad privada es lo más importante, nosotros, por lo menos, somos dueños de nuestro nombre y de nuestra música. Esto es impagable" (Vitale, 2001).

Con esa impronta y estas reivindicaciones, el grupo comienza su carrera, todavía lejos de contrataciones con multinacionales y haciéndose camino en el mundo de la música a través de la gestión independiente.

Esa postura política se evidencia ya desde la elección del nombre y, por ser una de las principales estrategias para la autorepresentación de cualquier artista, se vuelve una de las opciones fundamentales para

la configuración de una determinada posición identitaria. En el caso de Arbolito, nos encontramos con una insistente preocupación por dejar en claro de dónde proviene dicha decisión. Arbolito, como es explicitado en la biografía de la página oficial del grupo, "debe su nombre al indio ranquel que –según cuenta el historiador Osvaldo Bayer en su libro *Rebeldía y esperanza*– degolló al Coronel Rauch en venganza por el genocidio cometido contra los indios de su comunidad" (Arbolito, sitio oficial). Se recupera así el sentido del relato revisionista de Bayer, que invierte la interpretación histórica, considerando genocidio lo que para la historia oficial era (y en muchos ámbitos sigue siendo) una gesta heroica.

Si bien la introducción de elementos que refieran a las comunidades originarias de manera reivindicativa no es para nada innovadora en el campo del folklore argentino, dentro de este, la figura del indio siempre ha sido problemática. Puede rastrearse "su incorporación prácticamente desde su momento fundacional, aunque claro está que no ha ocurrido siempre de manera armónica, y la mayoría de las veces funcionó como parte de las estrategias que los artistas ponían en práctica cuando se proponían entrar en disputa con determinados sentidos dominantes y definiciones consolidadas.

Caso paradigmático es el de Héctor Roberto Chavero, quien elige como nombre artístico el de "Atahualpa Yupanqui" en referencia a los últimos soberanos incas. Esta fue una de las elecciones estratégicas que le permitieron a Chavero posicionarse de manera diferencial dentro del campo folklórico cuando este recién comenzaba a consolidarse como tal. Como afirma Claudio Díaz:

"(...) Yupanqui se apropió de un nombre indio, y esta opción se constituyó, de hecho, en una manera de ponerse en valor y al mismo tiempo entrar en la disputa por la definición legítima de los límites de la comunidad de la que el 'cantor' folklórico era portavoz" (2009: 68).

El gesto de elegir como seudónimo un nombre quechua que hacía referencia a "los dos últimos incas", como son comúnmente denominados los soberanos a los que me he referido, es una elección

claramente confrontativa con el discurso dominante en aquel momento,⁶¹ que no tenía en cuenta el elemento indígena para la configuración de un imaginario de lo nacional. La idea de un sujeto originario, conservador y representante de una esencia nacional, como bien se sabe, fue depositada en una imagen idealizada del gaucho como habitante natural de nuestras tierras.

"Camino del indio", de Yupanqui (grabada por primera vez en 1947 y compuesta probablemente en 1926), así como lo muestra Kaliman (2004), fue una de las primeras canciones donde el cantor se identifica discursivamente con las comunidades originarias a partir de un vínculo con la cultura incaica. Más concretamente, lo hace dando lugar a una ampliación de la comunidad de la que el cantor se asume portavoz: es el norte argentino en su vinculación con la cultura incaica el que cobra visibilidad, en contraposición a la idea de una argentinidad que se circunscribía al referente hombre-mestizo-de origen rural.

Cincuenta años después, la banda Arbolito, al asumir como propio el relato reivindicatorio del indio ranquel, recurre a una estrategia similar. Pero esta vez, el canto no sirve como medio de añoranza de un pasado perdido, sino como medio para replantear un presente y un futuro inminente. Del mismo modo, al contrario de Atahualpa (que, como afirma Kaliman, eligió "la más poderosa cultura indoamericana del subcontinente sudamericano" (2004: 77)), Arbolito reivindica el deslegitimado pueblo ranquel. Para decirlo con brevedad, esta diferencia tiene que ver principalmente con un imaginario configurado en el siglo XIX a partir de discursos positivistas, desde los cuales intelectuales y dirigentes de la nación emergente descalificaban a las comunidades originarias. A ellos se les atribuía la barbarie como marca distintiva, y así se justificaron políticas de avance territorial hacia el sur del continente, como la conocida "Campaña del desierto", que implicó tanto matanzas indiscriminadas como un avasallamiento sobre sus culturas. Por ende, la visibilización de estas comunidades antes ignoradas (diferencia fundamental con la incaica) resulta del interés concreto del avance territorial hacia el sur del continente.

⁶¹ Para un análisis más exhaustivo al respecto, ver Kaliman (2004).

Pero, además, la apuesta de la banda no se agota en la elección del nombre, sino que la relectura del relato historiográfico es realizada a través de la canción que da apertura al primer disco, también denominada "Arbolito". La canción funciona, así, como carta de presentación, y es por medio de ella que la banda plantea una continuidad entre la venganza del indio en el pasado y el presente de la enunciación. Reconociendo como fuente legítima la del historiador revisionista Osvaldo Bayer,⁶² el grupo configura en la canción una narrativa a partir de la cual se asume destinataria de un mandato implícito que habría en la acción justiciera del indio Arbolito. Es en el estribillo donde queda plasmado el sentido programático que le es otorgado a dicho acontecimiento: "Arbolito / tu lanza, nuestro camino".

Arbolito, de este modo, recurre a la revisión histórica para generar un nuevo hito para las narrativas de la nación, en un presente del que ese "nosotros" tácito forma parte. Al cuestionar una determinada interpretación del pasado y construir un discurso disidente y crítico, se propone una nueva manera de entender la historia nacional. Por ello, es una oposición a una versión de la historia, pero también a un modelo de país que ha sido forjado desde esa narrativa.

En este sentido, es interesante pensar esta propuesta de reinterpretación sobre el origen de la nación en relación al momento en el que el disco tiene su aparición, post-década de 1990, pero previo a la crisis de 2001. En ese momento, la mayor parte de la población argentina afrontaba adversas consecuencias generadas por las políticas neoliberales llevadas a cabo durante el gobierno menemista, mientras transcurría un proceso de profundización de esas políticas con Fernando De la Rúa. En ese entonces, cierta representación de un Estado social y

⁶² Osvaldo Bayer es un historiador cuyas investigaciones se destacan por su enfoque revisionista sobre la historia oficial y la reivindicación de personajes marginalizados por ella: los pueblos originarios, los anarquistas y las clases obreras son los principales focos de su interés. Bayer, como consecuencia de su tarea combatiente, debió exiliarse en Berlín durante el gobierno de Isabelita de Perón, donde permaneció hasta 1983. Algunas de sus obras más importantes son *Los vengadores de la Patagonia trágica* (1972 y 1974), *Los anarquistas expropiadores y otros ensayos* (1975), *Rebeldía y esperanza* (1993), *Severino Di Giovanni* (1970), y uno de sus últimos proyectos fue la investigación que se convirtió en el guión de la película *Awka Liwen* (2009). En ella, trabaja la problemática de la posesión de la tierra, advirtiendo sobre el sistema de persecución, aniquilamiento y exclusión instalado sobre los pueblos originarios que mantienen continuidad hasta la actualidad.

proteccionista que se había forjado a partir de la segunda mitad del siglo XX (y que ya venía sufriendo un gran flagelo principalmente desde el último golpe militar) termina de desmoronarse, generando una marcada desilusión política y un amplio descrédito en las instituciones democráticas como espacios de acción ciudadana.

El caso de la "Chacarera del 99" es particularmente interesante en este sentido, por la actualidad de su apelación, al construirse como una crítica puntual sobre el pasado reciente de las elecciones presidenciales del 24 de octubre de 1999. El descrédito ciudadano frente a las instancias de representatividad democrática que mencioné es el eje temático de esta canción, que dice:

*"Ahora hay que votar de nuevo
a esas caras de afiche.
Si ya nadie más les cree,
¿por qué me obligan?"*

Esta denuncia es un claro mensaje de descontento frente a un orden establecido, frente a la norma, y esta proposición se mantiene coherente con la afirmación que la banda realiza en relación a un estado de decepción y desencanto ante el fracaso de un proyecto de país. Pero, en este caso, el blanco de la crítica se focaliza en un actor particular: la clase dirigente de ese momento. La invectiva se realiza a través de la postulación de una incoherencia entre el ser/hacer de estos y su parecer, que no es otra que la imagen construida de estos candidatos durante el marco puntual de las campañas electorales.

El yo que asume la palabra, por otro lado, se define como parte del pueblo, que es justamente el encargado de llevar a cabo la acción electoral "obligatoriamente":

*"Y cuando el pueblo se anima,
cansado ya de mentira,
nos amagan un aumento
y todo sigue igual".*

Como vemos, la incoherencia que señalaba se presenta ante este representante de la comunidad como un engaño reiterativo, lo que otorga más fundamento para su incredulidad. La campaña política se reconoce como superficial y vacía de ideas, sostenida en una correlación entre la ausencia de posturas ideológicas que deriven en proposiciones de ideas (sentido de este mecanismo democrático) y la primacía de la imagen: "peluquero, estilista, / cirujano y dentista, / [son los] ideólogos de fin de siglo". Los candidatos, sin excepción, quedan reducidos a una suerte de imágenes "publicitarias" puestas en exposición y, por ello mismo, son despojados de su humanidad al ser metaforizados en las figuras de "caras de afiche" o de "títeres de fantasía".

Un dato interesante vinculado con la temática abordada en la canción se advierte en los resultados de las elecciones legislativas de 2001, donde se registraron porcentajes récord de abstenciones, votos nulos y blancos.⁶³ Ese sentimiento de descrédito, como vemos, era compartido por muchos argentinos durante ese momento particular de la historia.

Por ello, en aquel contexto, cuestionar cierto mito de fundación idealizado de la nación fue una estrategia que no sólo le permitió a la banda poner en cuestión un relato del origen, sino también hablar del presente como un proyecto fallido, producto de ese ideario decimonónico que aún tendría consecuencias. Y, de este modo, la necesidad de generar un nuevo referente se torna imprescindible. Así, ser representante de una historia alternativa es una de las primeras afirmaciones identitarias que la banda realiza para la configuración de su propia imagen.

Por otra parte, este sentido de continuidad entre el pasado remoto y el presente del grupo se hace más palpable cuando intervienen como principales estrategia la oposición ante un otro que encarna una serie de antivalores (como los candidatos), y el ingreso de voces reivindicadas (como el pueblo) que permiten configurar la axiología que se sostiene desde este discurso.

⁶³ Ministerio del Interior. Subsecretaría de Asuntos Políticos y Electorales (2008) *Historia electoral argentina (1912-2007)*. Disponible en: http://www.mininterior.gov.ar/asuntos_politicos_y_electorales/dinap/publicaciones/HistoriaElectoralArgentina.pdf Última consulta: 30 de agosto de 2012.

"La máquina" es otro ejemplo interesante para observar esto. En ella, se distingue fácilmente a "la máquina" como un personaje nocivo y depositario de una serie de valores negativos que el enunciador es capaz de reconocer, en tanto la presencia de la máquina es poderosa y destructiva frente a cualquier expresión de vida y esperanza:

*"Es enorme y avanza.
¿No ves cómo te come?
Ni un cachito de cielo
(...)
Hasta tus sueños de cristal
(...)
Y ¿en qué temor dejaste
que se vaya tu vida?"*

La canción, en este sentido, se configura como una advertencia, y el enunciador, como sujeto capacitado para realizarla. Si bien es posible darle diversas interpretaciones a la metáfora de la máquina, es inmediata la relación que podemos establecer entre esta y el modelo "moderno-occidental" al que el discurso de la banda se viene a contraponer desde su canción programática. ¿O no son acaso los representantes de ese modelo los que entendieron que los miembros de las comunidades originarias, esas que el "vindicador Arbolito" vengó, eran salvajes de los cuales había que prescindir para alcanzar el progreso? Resignificar la metáfora permite hablar de múltiples máquinas presentes en nuestras sociedades capitalistas e industrializadas, a partir del tópico del hombre alienado, que permanece como sentido predominante: hombre sin "luz", "grito", "cielo", "soles", "sueños" o "vuelo" ante una máquina que se lo come todo.

La estrategia que estoy describiendo, además, nos permite advertir una relación bastante interesante con una tradición que la apartaría de temáticas emparentadas con el folklore para vincularlos más con una tradición rockera. Un imaginario y una retórica rockera es claramente referenciada en el tipo de construcción que vendría a

oponer una idea negativa de lo urbano y la prisión gris de la ciudad occidental frente a la búsqueda del vuelo y el escape para salir de ese espacio opresor (Díaz, 2005). Este tópico que enfrenta la ciudad gris y los sueños de libertad se repite en otras canciones, como "Niños" y "Pañuelos".

Es interesante advertir, en este sentido, que lo que la banda rescata de la cultura occidental es su manifestación más autocrítica: el rock y el imaginario simbólico al que nos remite, que, en gran medida, se vincula a un estado de inconformidad y descontento del sujeto en relación al mundo al que pertenece. Esta vinculación cobra otra relevancia cuando pensamos en las características musicales de la banda de las que hablaba más arriba y la dificultad al tratar de diferenciarla de otros artistas que recurren a las mismas estrategias.

Una distancia interesante es marcada, por ejemplo, en relación con otras producciones del campo en ese momento. Particularmente, hablo de agentes pertenecientes a la misma generación de estos músicos, que durante la década de 1990 emergieron y lograron ubicarse en un lugar privilegiado hasta convertirse en los representantes dominantes del campo, es decir, los que se ubicarían dentro de lo que se conoce como "Folklore Joven".⁶⁴ Estos artistas son asociados a una canción con falta de compromiso y ligada a los intereses del mercado, lo cual entra en clara contradicción con el concepto de canción que Arbolito viene a poner en escena.

Un punto que permitirá reconocer la base de esta diferencia debemos buscarlo en la tradición particular que la banda construye desde sus enunciados. Asumo que, en esta, se sostiene un diálogo directo con prácticas concretas del campo folklórico, definidas por su acción militante y comprometida. Lo interesante de la propuesta de Arbolito, sin embargo, está en que remite a una idea particular de "canción comprometida", y es desde allí que el pasado es leído, seleccionado y valorado para tomarse significativo para su propia definición de folklore (Williams, 2009). Al respecto, las reflexiones de Carlos Molinero sobre la "canción militante" en su libro *Militancia de*

⁶⁴ Sobre el Folklore Joven, ver el artículo de Natalia Díaz en este mismo libro.

la canción (2011) me ofrecen un punto de apoyo bien fundamentado para introducir uno de los últimos puntos que quiero desarrollar.

Particularmente, me interesa el destaque que el autor realiza sobre un momento de la canción argentina que denomina "década militante" (entre 1965 y 1975), por la especial intensidad con la que se desenvuelve este tipo de canción durante ese período, entendida como herramienta de acción política y comprometida con una causa. Para su caracterización, Molinero destaca ciertos tópicos que reconoce como recurrentes para la definición de la canción militante de ese momento, los cuales le permiten agrupar a una serie de cantores, intérpretes y cantautores, y que sintetiza en lo que llama un "casi decálogo cancionero". Quiero llamar la atención de acerca de cinco temáticas en particular: el indigenismo, el americanismo, la reinterpretación histórica, la denuncia social y la inmortalidad militante. Mi interés, como mostraré, se apoya en la visible línea de continuidad que puede establecerse entre las reivindicaciones analizadas por Molinero y las características que se destacan en el discurso de Arbolito como fuertes marcas de su identidad.

1) Indigenismo. Este punto está vinculado a la incorporación del indio en la canción folklórica. Si bien existen antecedentes previos a la década de 1966/75, se vuelve vigorosa durante el período analizado por Molinero, llegando a aparecer como sujeto de revolución y no sólo como objeto de denuncia. Algunos ejemplos que el autor ofrece son: "Canción para el derrumbe del indio", de Fernando Figueredo Iramain, "Canción para mi América", de Daniel Viglietti, "El triunfo de las Salinas Grandes", de Hamlet Lima Quintana y Norberto Ambrós y "Antiguos dueños de las flechas", de Félix Luna y Ariel Ramírez. También se le otorga un destaque especial a "Taki Ongoy", de Víctor Heredia, porque, aunque queda por fuera del período analizado (es de 1986), expresa una clara posición antihispánica.

Como ya he remarcado, en la propuesta de la banda que estoy analizando, sobresale la figura del indio Arbolito como héroe reivindicado para un proyecto alternativo de país. Esto constituye un fuerte punto de contacto con la década militante, ya que la visión del indio es convocada para reconstruir el relato de la historia. Concretamente,

la reconstrucción de las campañas de erradicación propiciadas en esta región es el modo predominante para abordar la problemática de las comunidades del sur del país. La cuota de innovación de Arbolito estaría en reconocer a un personaje tan concreto de la región sureña como representante de los sentidos revolucionarios, dado que, siguiendo a Molinero, en la década de 1966/75, la comunidad privilegiada fue la quechua/coya. Sin embargo, por otro lado, este fuerte protagonismo de la cultura andina se mantiene en la característica tímbrica de la banda, que resulta de la base instrumental dada por queñas, charangos y sicus. Es interesante advertir, además, que la ruptura más importante se percibe en relación a una idea de indio pasivo o martirizado que primaba en el discurso de los años 80, al presentar un indio capaz de revelarse violentamente. En este sentido, advertimos un diálogo interesante con la idea de sujeto revolucionario defendida en los años 60 y 70.

Por otra parte, el tema instrumental "La tierra sin mal" convoca un mito central para la cultura guaraní,⁶⁵ lo que reafirma nuestra lectura sobre la búsqueda de nuevos imaginarios que habiliten la posibilidad de pensar otra comunidad, apoyada en una reformulación de la estructura de valores que hasta entonces ha sostenido el sentido de sociedad dominante.

2) Americanismo. Esta temática se vincula íntimamente con la anterior, pero supone la particularidad de reconocer en América Latina el sentido de unidad de los pueblos. Aunque este aspecto será más fuertemente trabajado en producciones posteriores (en *Despertándonos*, sobre todo), entiendo que el cuestionamiento a una narrativa de nación va acompañado por una ampliación de la idea de comunidad, que no se define según fronteras fijas entre los países, sino a partir de una historia continental compartida (de explotación, de pobreza, de desilusiones, pero también de un camino para el futuro). Esta ampliación le permitirá, por ejemplo, incorporar al repertorio dos temas instrumentales que se vinculan con la historia de la música popular de otros países, junto con canciones muy representativas del cancionero nacional, como la

⁶⁵ Excede el propósito de este trabajo detenernos en la explicación del mito guaraní, pero para lectura en profundidad al respecto véase Clastres, Hélène (1978) *Terra sem mal*. Sao Paulo: Editora brasiliense.

versión (también instrumental) de "La vieja". Es el caso de "Estudio para charango", de Mauro Núñez (considerado por muchos el padre del folklore boliviano), pero también es el de "La Sol", donde se destaca la base de reggae a partir de la cual se desarrollan distintos motivos melódicos, incorporándose incluso la propia voz de Bob Marley. Todas estas opciones pueden comprenderse en la idea de ampliación de los límites que definen lo folklórico.

3) Reinterpretación histórica. Como vimos, este aspecto es clave para la propuesta de Arbolito. Desde allí, logran recuperar la historia del indio ranquel y poner en cuestión la historia oficial. Molinero coloca en este punto a aquellas canciones que abordan temas históricos "apuntando al 'perdedor' (...) para su rescate o significación" (2011: 239), y allí ubica a "Antorchas de los libres" o "Fuego en Anymaná", entre otras.

Lo interesante de este tópico está en advertir que la reinterpretación del mito del origen llevada a cabo por Arbolito será en gran medida el fundamento que le permitirá sostener su crítica y reinterpretación social, sobre todo, construyendo una idea de resistencia por sobre una de derrota o pasividad.

4) Denuncia o reinterpretación social. Evidentemente, es este punto en el que se circunscribiría la ya analizada "Chacarera del '99", pero también "Niños", que introduce la voz del niño de la calle, "Chacarera del expediente", de "el Cuchi" Leguizamón y "Huayno del desocupado", inspirada en un poema de Juan Gelman. La chacarera de Leguizamón, de 1964, aborda la problemática del pobre desde una perspectiva crítica ante las instituciones del estado (representadas por el "comisario ladino", la justicia en las figuras del abogado y el juez, pero también en los dirigentes que "amasan millones en la Casa Rosada"). Mientras tanto, el huayno recupera la "Oración del desocupado", de Gelman, para poner en cuestión tanto el Estado como la Iglesia, que no responden a las necesidades del hombre pobre y trabajador que sufre el desamparo de ambas instituciones.

Quiero destacar principalmente la elección de incluir en el repertorio estas dos últimas, por contar con el aliciente de ser versiones

de creaciones de artistas que ocupan lugares destacados en el campo folklórico y literario. Elegir a estos intelectuales y no a otros como referentes aporta mucho a la tradición que los agentes construyen como propia. Gustavo "Cuchi" Leguizamón es un músico consagrado en la vertiente renovadora y comprometida del folklore nacional; la apelación a esta voz por parte de Arbolito se vuelve significativa en relación a los aspectos que venimos desarrollando. En cuanto a Gelman, en la misma línea, es un poeta de gran compromiso político y social, particularidad que, entre otras cosas, lo llevo al exilio durante la última dictadura militar.

5) Inmortalidad militante. Para Molinero, este eje temático incluye aquellas propuestas que "expresan una necesaria glorificación (...) del que muere o se sacrifica en función de una causa popular" (2011: 249). En este eje, reposa gran parte del sentido de la zamba "Pañuelos", que destaca la acción de lucha de las Madres de Plaza de Mayo. Como es posible advertir, el pañuelo como elemento simbólico privilegiado en la zamba cobra aquí matices muy particulares a partir de la apelación al pañuelo usado por las Madres. La relevancia que cobra se vincula con una resignificación de este elemento, a partir del cual los que la danzan deberían comunicarse y entablar un encuentro generalmente vinculado a la conquista y al cortejo. No obstante, en "Pañuelos", el elemento se carga de sentidos vinculados con una militancia política particular. De este modo, si el referente legendario elegido es el indio Arbolito, en la contemporaneidad, el referente de resistencia y de lucha está corporeizado en la imagen de estas mujeres. Y esta lucha ("andar en busca de justicia", "que la duda no gane a la verdad", "castigo [para el] milico", etc.) está íntimamente ligada al valor de libertad: "Pañuelos van,/ vuelta y vuelta a la vida./ Yo con ellos me voy a volar". Nuevamente, podemos advertir el modo en el que el imaginario rockero del vuelo ingresa, ligado a este valor tanpreciado que es la libertad. Lo más importante, sin embargo, se reconoce en la continuidad de una lucha que es sobre todo resistente y, por qué no, inmortal en los que se asuman sus herederos: "Las Madres solas no están./ Resistiendo, nacen hijos,/ resistiendo, habrá más hijos".

Llegado este punto, a modo de síntesis, diré entonces que es

posible reconocer como un aspecto relevante para la configuración de la identidad de la banda la recuperación y apropiación de una tradición que podemos llamar setentista. Esta, a su vez, da lugar a una propuesta alternativa sostenida en la reivindicación de las culturas originarias y lo que ellos entienden como sus herederos (el pobre, el desocupado, el marginal y un modelo de militante político –caso paradigmático el de las Abuelas– como figuras de la resistencia).

En la misma línea, y para finalizar, no quiero más que reforzar esta última idea con una breve reflexión en torno al nombre del disco, *La mala reputación*, y la canción homónima con la que este concluye. Nominar al disco de esta manera es un modo de afirmar su lugar de contravención en relación a ciertos parámetros valorados por la sociedad. Sin embargo, cuando la sociedad que plantea esos parámetros es deslegitimada como modelo a seguir, el sentido negativo es invertido. Esta es la tónica de la canción “*La mala reputación*”, una versión de Georges Brassens, representante de la nueva canción francesa (es decir, otro de los que se inscriben en el movimiento de renovación de la canción). No en vano también la introducción de esta versión juega con un motivo musical de “*Adiós Nonino*”, de Astor Piazzolla, reconocido por su propuesta renovadora y, por lo mismo, rechazado desde muchos sectores tradicionales del tango. El mismo hecho de establecer un diálogo con la tradición tanguera desde el campo del folklore se configura como un gesto provocador frente a aquellas concepciones que los entienden como ámbitos bien diferenciados: música ciudadana y porteña frente a una música federal y proveniente del interior del país.

En sintonía con esto, la construcción textual del enunciador en esta canción se ubica en relación de rebeldía frente a las instituciones o a los sectores de poder: Iglesia (en tanto está “fuera del rebaño”), Estado nacional y su aparato (“no seguir al abanderado” sería su lema) y el poderoso económico (“zancadilla le pongo al señor”). El riesgo del rechazo y la marginalidad asumida desde esta postura se sustentan en la necesidad del cambio. En este sentido, para volver a la metáfora del camino del indio, seguir la lanza de Arbolito es ir en búsqueda de los caminos que propongan alternativas ante los modelos establecidos. Y el cuestionamiento del orden se genera, precisamente, desde la rebeldía.

Algunas reflexiones finales

Como se ha podido ver a lo largo del capítulo, el concepto de fusión del que Arbolito se vale para definirse cobra una significación con matices más específicos cuando lo consideramos a la luz de la serie de factores que contribuyen para generar sentidos en su producción discursiva.

Por otro lado, estas consideraciones me llevan nuevamente a la pregunta inicial de este trabajo, despertada por el concepto de “alternatividad”. En este sentido, y sin querer con ello ser conclusiva, creo que es necesario realizar una distinción al respecto del potencial lugar de alternatividad que la banda ocuparía dentro del campo folklórico. Es necesario, para ello, atender a los respectivos ámbitos que se encuentran disputando los sentidos y definiciones del mismo.

De esta manera, habernos acercado a la propuesta inicial de la banda ha permitido mostrar las características que dan lugar a entenderla como una propuesta que sí es alternativa frente a ciertas definiciones dominantes de folklore nacional (y, tal vez, en particular en relación a cierta idea de folklore joven o para jóvenes que en ese momento se estaba instituyendo, y que también implica cierta idea de juventud). Sin embargo, cuando esta misma definición proviene de los propios sectores hegemónicos, es claro que las reglas de juego han cambiado, y, por ende, la definición de alternatividad, en algún punto, también.

Evidentemente, en la disputa por los sentidos en el campo del folklore se han generado tensiones y resistencias a fines de la década de 1990. Desde el sector discográfico dominante, estas luchas se manifiestan años más tarde en una “incorporación” de propuestas que antes no eran reconocidas. Para este sector, implica un nuevo nicho del mercado contemplado, pero también la necesidad de generar una nueva definición, como la de “grupo alternativo” de los Premios Gardel, y, correlativamente, una ampliación de la definición de folklore. Por ello, la idea de negociación se completa cuando pensamos que esta incorporación no es una absorción donde una de las dos definiciones queda despojada de los sentidos previos. Para Arbolito, esta relación, derivada de un consenso entre empresa y banda, también resulta en

nuevas posibilidades, tanto en la etapa de producción como en las de distribución y circulación. Pero también, en términos de relaciones humanas, implica una inserción a determinados círculos sociales que le permitirá a la banda, entre otras cosas y años más tarde, volver a la gestión independiente, pero, esta vez, con otro capital.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre (1997): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Costa, Ricardo; Mozejko, Danuta (compiladores) (2002): *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

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

----- (2009): *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.

García Canclini, Néstor (2008): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

Kaliman, Ricardo (2004): *Alhajita es tu canto: el capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba: Comunicarte.

Lamacchia, Claudia (2012): *Otro cantar. La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono Ediciones.

Molinero, Carlos (2011): *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina. 1944-1975*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta.

Rocha Alonso, Amparo; Larregle, Elena (2011): "Política cultural y música popular: escuelas y orquestas", en Sanjurjo, Luis; De Charras, Luis (coordinadores): *Contentio: tensiones para pensar la política cultural*. Buenos Aires: Ed. Del CCC, Centro Cultural de la Cooperativa Floreal Gorini.

Vitale, Cristian (2001): "Rock y folklore, una fusión que busca su lugar en la música argentina. El eslabón perdido entre Hendrix y Yupanqui". *Diario Página/12*, edición digital. 1 de enero de 2001. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-01/01-01-26/pag21.htm> Última consulta: 13 de junio de 2012.

Williams, Raymond (1980): *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

Sitios web consultados:

Arbolito. Sitio oficial. <http://arbolitoweb.com.ar/>. Última consulta: 25 de agosto de 2012.

Premios Gardel a la Música. Sitio oficial. <http://www.premiosgardel.org.ar/> Última consulta: 25 de agosto de 2012.

AADE, CAPIF. Intérpretes y Productores Fonográficos. Sitio oficial. <http://www.aadi-capif.org.ar/> Última consulta: 25 de agosto de 2012.

Audioteca de Buenos Aires "Osvaldo Bayer" http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/bayer_bio_es.php Última consulta: 27 de agosto de 2012.

Discografía

Arbolito. *La mala reputación*. Producción independiente. 2000.

Bersuit Vergarabat:
Sobrevivientes del nuevo milenio
(Juan Ezequiel Rogna)

Partiendo de un pormenorizado análisis del libro *Verborrea: Conversaciones con Bersuit Vergarabat* (Vera Rojas, 2007), así como también de canciones, discos y declaraciones de la banda realizadas a diferentes medios, propongo un recorrido a través de la trayectoria de Bersuit Vergarabat entre los años 1988 y 2008. Durante estas dos décadas, la Bersuit fue modificando su posición como agente desde una situación marginal hacia otra central dentro del campo rockero argentino, hecho que posibilitó la aparición misma de un libro que recogió su historia para hacerla circular en el mercado de industrias culturales. En efecto, hacia el año 2007, los capitales simbólicos, culturales, sociales y económicos acumulados por la Bersuit la mostraban como un agente ubicado en un lugar central dentro del sistema de relaciones del rock vernáculo. Desde allí, Bersuit Vergarabat elaboraba un discurso que le permitía autolegitimarse como el auténtico poseedor de los valores constitutivos del rock (autenticidad, testimonialidad, experimentación), más allá de haberse convertido desde fines de la década de 1990 en un producto de consumo masivo. En este sentido, los testimonios de sus distintos componentes confluían en la vigencia de una "actitud rock" sostenida por la banda desde sus inicios. Esta "actitud", concebida como permanente "instinto de transformación" (Spinetta, 1973), se presentaba entonces como el eje que articulaba los distintos momentos de la trayectoria del grupo y que se ponía de manifiesto en la persistencia y en la actualización de los tópicos propios del universo de sentido del rock dentro de su propuesta artística. Sin embargo, también pondré de relieve la existencia de tensiones internas que problematizaban la pretendida cohesión de estos discursos autolegitimadores. Para ello, señalaré las contradicciones constitutivas del campo del rock entre discurso y praxis. A la vez, propondré un recorrido cronológico a través de la trayectoria de la banda que permita ponerla en relación con otros agentes del campo rockero argentino y latinoamericano. A partir de allí, observaré cómo, de acuerdo a la situación de relativa marginalidad o centralidad que ocupara, Bersuit Vergarabat elaboraba estrategias que le permitían relacionarse de maneras diferentes con las lógicas propias del emprendimiento autogestivo (underground) o de las compañías multinacionales (mainstream). Finalmente, analizaré la noción de "psicópata" como un "estado evolutivo" (Cordera, en Vera Rojas, 2007: 124), que le posibilitó a los miembros de la Bersuit trascender discursivamente esta relación dicotómica y "sobrevivir", así, al nuevo milenio.

"Pero ¿qué hago yo acá, yendo otra vez a ensayar?
Dale que dale con la guitarrita,
mucho chingui chingui sin poder rockear.
Pero ¿qué hago yo acá, tocando en el Luna Park?
Pudiendo estar en Oliverio, con milonga en serio.
No me importa lo demás".
("Como un bolú", Subirá, Céspedes, Righi,
La argentinidad al palo – Se es, 2004)

La parábola de Bersuit

En las postrimerías del año 2007, durante las vísperas de la salida de su octavo álbum de estudio (2007, Universal), la agrupación musical Bersuit Vergarabat vio aparecer por Zona de música –sello editor de la cadena Musimundo destinado a esta rama de la industria cultural– Verborrea: *Conversaciones con Bersuit Vergarabat*. Dicho libro se compone de una serie de diálogos que Yumber Vera Rojas (joven periodista venezolano radicado en Argentina) mantuvo desde principios de 2006 hasta mediados de 2007 con los integrantes de la que, por entonces, ya era una de las bandas más convocantes del rock argentino. Su estructura intercala el trazado cronológico de la trayectoria de la agrupación con entrevistas realizadas a diferentes miembros acerca de ciertos temas específicos (la incorporación de alguno de ellos al conjunto, cómo se ven mutuamente Cordera y el grupo que lidera, cuál es el papel del manager, Cristian Merchot, etc.).

Adoptando una perspectiva sociológica, la publicación de una obra de estas características señala que el agente social Bersuit Vergarabat, hacia el año 2007, poseía, dentro del campo (Bourdieu, 1995) del rock nacional, una cantidad y un volumen de recursos acumulados que ameritaban y posibilitaban la elaboración de un libro de doscientas setenta páginas en el cual los miembros del grupo se detenían en los diferentes momentos de su trayectoria.⁶⁶ Si consideramos al libro como un enunciado o corpus discursivo y comprendemos que todo discurso-acontecimiento es el resultado de un proceso de opciones estratégicas realizado por un agente social a partir del lugar que ocupa en un determinado sistema de relaciones, con Verborrea..., la Bersuit conseguía apuntalar su estrategia de diferenciación respecto a otros enunciadores del campo rockero argentino. La concreción de un libro que repasaba íntegramente la carrera de la banda materializaba el elevado grado de institucionalización otorgada por la crítica de rock, lo cual legitimaba fuertemente a la banda. Asimismo, si postulamos como hipótesis inicial la idea de que el campo del rock genera contradicciones

⁶⁶ Como afirma Pierre Bourdieu, "a diferencia de las biografías corrientes, la trayectoria describe la serie de posiciones sucesivamente ocupadas" (Bourdieu, 1997: 71), en este caso, por el mismo agente que ocupa diferentes posiciones dentro del campo rockero a lo largo del tiempo.

insalvables entre discurso y praxis⁶⁷, resulta pertinente el abordaje de los textos con la intención de analizar cómo se autoconfiguraban los integrantes de la Bersuit en relación al éxito obtenido durante la década 1998-2008.

Esta parábola de Bersuit Vergarabat, entendida como producto de consumo masivo,⁶⁸ podría dibujarse entre la Casa de la Artes de la Vieja Avellaneda (1988) y el Estadio de River Plate (2007). Dicho trayecto integra todas las contradicciones de la Bersuit como agente social dentro de un campo que, como el del rock, detenta como valores constitutivos los "principios fundacionales de (...) autenticidad, testimonialidad [y] experimentación, tanto en el arte como en la vida" (Díaz, 2005: 110-111). En efecto, Verborrea... se enmarca en relación a estos valores, enunciados de manera recurrente a lo largo de las entrevistas. En este sentido, Vera Rojas presentaba a la Bersuit como "una de las bandas más 'reales' que ha parido este generoso terruño" (2007: 12), mientras que Cordera manifestaba, cerca del final del libro: "La gente sabe que siempre vamos a ofrecerle algo sincero, más allá del éxito que tengamos" (Vera Rojas, 2008: 255).⁶⁹

Si entendemos estas afirmaciones como ejemplos de una serie de elecciones estratégicas que apuntan a la presentación del grupo como poseedor de tales características, cabe preguntarse cuáles son los factores que generaban la necesidad, por parte de estos agentes, de

⁶⁷ No es intención del presente trabajo ahondar en las características constitutivas del campo del rock, ya sea tanto en el plano internacional como específicamente argentino. Solo diré que, tal como afirma Iván Noble en su trabajo "Cultura, rock y poder. El rock que se muere de la cola", el campo del rock padece un "estado de patología crónica" (1994: 91). En otros términos, dicho campo muestra "contradicciones fundamentales" basadas en el contraste entre posiciones discursivas que propugnan la rebeldía antisistema y una praxis que lo inserta en el mercado, vendiendo millones de discos y productos de merchandising.

⁶⁸ Como señala Pablo Alabarces: "Ningún producto cultural puede, en la modernidad, construirse por fuera del mercado, por fuera de la industria cultural que lo construye como producto" (1992: 52).

⁶⁹ Es importante destacar que, dentro del presente análisis, la "sinceridad" de los integrantes de la Bersuit no constituye un tema de discusión. Lo que sí interesa es que esa "sinceridad", o ese carácter de "real", sean enarbolados por todos los entrevistados como un valor ineludible. Esto nos señala, ni más ni menos, la manera en la que Bersuit Vergarabat se posiciona como agente en relación a las reglas de juego vigentes en el campo del que forma parte.

subrayar con especial énfasis los valores constitutivos de todo rockero, en tanto la "actitud rock" se establecía en sus testimonios como paradigma de conducta de Bersuit Vergarabat, más allá del mestizaje sonoro propuesto por la banda.⁷⁰

El presente trabajo propone, entonces, el análisis del libro *Verborrea...* y su puesta en relación con canciones, discos y otras declaraciones realizadas por los miembros de la banda que permiten visualizar las estrategias desarrolladas por la Bersuit en los diferentes momentos de su trayectoria. Para ello, el texto se organizará en cuatro apartados que abordarán los primeros veinte años del grupo de la siguiente manera: Primeros pasos (1988-1992), Autoboicot (1993-1996), Lección (1997-1999) y Psicopatías (2000-2008).

Primeros pasos

La Bersuit vio la luz como "Henry y La Palangana", a finales de 1988. Pocas presentaciones más tarde, su nombre mutó hacia la hoy célebre jitanjáfora. Ahora bien, ¿en qué contexto los músicos de la Bersuit desarrollaron sus primeras experiencias dentro del campo del rock?

Debemos considerar que, con el advenimiento de la democracia, hacia el año 1983, las radios argentinas se vieron invadidas por grupos que, como Los Twist, G.I.T., Soda Stereo o Virus, pusieron letra y música a la primavera alfonsinista, alimentando el cancionero popular con hits que no pretendían esconder su función pasatista. Sin embargo, las condiciones generales de enunciabilidad mutaron sobre fines de la década de 1980, cuando, entre otros acontecimientos conflictivos, se promulgaron las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y la hiperinflación hirió severamente a la economía del país. Esta crisis de hegemonía alumbró otro tipo de bandas, que se definían por su oposición a lo que ellos entendían como la frivolidad propia

⁷⁰ El tecladista Juan Subirá sostiene que "más que una música rockera, lo que tuvo [la] Bersuit fue una actitud de grupo de rock" (Vera Rojas, 2007: 45), mientras que "el Pelado" Cordera afirma que "rockear es una actitud, una irreverencia, un estado" (Vera Rojas, 2007: 237).

de aquellas agrupaciones surgidas durante la primera mitad de la década. El campo del rock se había posicionado como hegemónico dentro del mercado musical juvenil. En tanto, la Bersuit, junto con otros representantes de este nuevo rock, apelaron a la "actitud rock" para expresar el desencanto generacional en lo que vendría a encarnar, salvando las distancias, una Generación X⁷¹ vernácula. Al respecto, Cordera declaraba:

"Divididos, Las Pelotas, los Caballeros de la Quema, Los Piojos, Los Visitantes, esos grupos vinieron a contar historias mucho más putrefactas. Era el período de reviente de Fito y Calamaro. Toda esa juventud desencantada decidimos autodestruirnos, regodearnos desde el under con la podredumbre de nuestras propias miserias, sacar afuera lo peor de nosotros. El punk tiene mucha energía, esto era más sórdido" (Vera Rojas, 2007: 148).

Este "regodeo desde el under" implicaba la reivindicación de tópicos ligados al campo del rock: la posibilidad de "otra mirada" sobre las cosas, la experimentación con el cuerpo ("el reviente", que genera al mismo tiempo las condiciones para la "otra mirada"), la reivindicación de lo primitivo y la innovación sonora.⁷² Así es como la Bersuit conoció las mieles del mediano éxito, dado que, con la edición de *Y punto...* (1992), obtuvo críticas positivas por parte de la prensa y del público, desarrollando su capital simbólico y, al mismo tiempo, su capital social, mediante relaciones establecidas con figuras clave del periodismo

⁷¹ Término empleado para referirse a la generación de jóvenes norteamericanos y europeo-occidentales cuyas adolescencias trascurren entre finales de los años 80 y mediados de los años 90. Se trataba de jóvenes desencantados, cuya banda de sonido estuvo representada principalmente por grupos grunge de la ciudad de Seattle, como Nirvana, Pearl Jam, Alice in Chains o Soundgarden (Lyons, 2004).

⁷² Evidente en el hecho de que las bandas citadas por Cordera (junto a otras como Todos Tus Muertos, Los Brujos, El Otro Yo o Babasónicos) ejecutaban diferentes estilos y empleaban timbricas diversas.

especializado en el rock, como Gloria Guerrero y Mario Pergolini.⁷³

Ya en su primer disco, la Bersuit dio cuenta de su "actitud rock", definida por Luis Alberto Spinetta (único modelo artístico compartido por todos los integrantes de la banda) como "un instinto de transformación".⁷⁴ En este sentido, Cordera y compañía abordaron una serie de tópicos recurrentes dentro del universo de sentido propio del rock: el desencanto existencial ("El tiempo no para"), la denuncia política ("Como nada puedo hacer", "Sistema al mejor postor"), el retrato paródico de las miserias morales de las clases medias urbanas ("La papita", "Diez mil", "Tuyú"),⁷⁵ la reivindicación de lo primitivo ("Venganza de los muertos pobres", "Afro"), la liberación sexual ("Hociquito de ratón") y la visibilización eufórica de aquellos seres excluidos por el sistema social imperante ("Homenaje a los locos del Borda"). En otros términos, Bersuit Vergarabat llevó a cabo un exhaustivo recorrido por las imágenes que el rock había diseñado en respuesta a la pretensión de establecer una otra mirada, aunando las discursividades representadas en el rock argentino por Charly García (hacia la exterioridad del sujeto enunciador) y Luis Alberto Spinetta (hacia la interioridad del sujeto enunciador).⁷⁶ Asimismo, el "mandato de renovación permanente" (Mayer, 2007: 6) que el rock posee como género musical⁷⁷ se instaló desde un principio, puesto que diferentes estilos musicales se entrecruzaban en los temas de la Bersuit de maneras novedosas, aunque en un principio algo presuntuosas: "Pepe: —(...)

⁷³ *Me atengo aquí a la clasificación de los distintos tipos de capital realizada por Bourdieu (1995).*

⁷⁴ *"El rock no es solamente una forma determinada de ritmo o melodía. Es el impulso natural de dilucidar a través de una liberación total los conocimientos profundos a los cuales, dada la represión, el hombre cualquiera no tiene acceso" (Spinetta, 1973).*

⁷⁵ *Resulta sumamente interesante observar la perspectiva que adopta el enunciador en estos temas. La primera persona, en clave de autoconfesión (presente a lo largo de toda la poética de la banda), confiere a las letras el mayor grado posible de ironía, dado que, con este recurso, los integrantes de la Bersuit consiguen elaborar una parodia de sus propias miserias como miembros de los sectores medios de la sociedad. Para un análisis más detallado de esta cuestión ver Rogna, 2009.*

⁷⁶ *Según la distinción establecida por Claudio Díaz (2005).*

⁷⁷ *"(...) lo que caracteriza al rock es su hibridez constitutiva, fenómeno típico de las culturas modernas; es el cruce lo que constituye el género, no su pureza" (Alabarces, 1992: 33).*

reincidimos en los vicios del rock nacional de los [años] setenta, por ahí la canción estaba bien y la onda era complicarla" (Vera Rojas, 2007: 69).

De esta manera, el grupo concibió al rock no como un género definido por esencias rítmicas o sonoras, sino como una actitud de confrontación respecto a los valores establecidos por el statu quo. Años más tarde, la Bersuit protagonizó el debate sobre la legitimidad de la cumbia, tomando posición a favor de la introducción de ritmos aborígenes y afrolatinos al rock importado desde la cultura anglosajona. "El Pelado" Cordera, en respuesta a la afirmación de Cristian Aldana, líder de El Otro Yo, acerca de que "la cumbia es una mierda", llegó a declarar ante un Obras colmado: "La cumbia es una mierda, pero es rica y hay que comérsela" (Vera Rojas, 2007: 154).

Pero lo que aquí me interesa, fundamentalmente, es analizar cómo, a través de sus letras y de diversas declaraciones realizadas a los medios de prensa desde principios de los años 90 hasta fines de la década del 2000, Bersuit Vergarabat intentó posicionarse como una banda "comprometida", característica ligada a la autenticidad del rock entendido como una "actitud". Tal es el perfil que trazaba su clásico "Como nada puedo hacer" —interpretado en primera persona— en el cual un músico de rock de "subterráneo color (...)/ aficionado a la marginación" deja que su "panza" lo "haga callar" y abandone a esos "pocos" que "coreaban su resignación"; años después, ya convertido en un burgués establecido, desciende de su "Ford Plutón" para sumar su voz a la de aquellos "locos" que "gritan", desahogando sus impotencias por medio de proverbiales insultos. Esta respuesta desorganizada a las presiones ejercidas sobre los sujetos por un poder innominado, propia del costado "anárquico, anti-institucional y antidogmático del rock" (Díaz, 2005: 150) fue la que propuso la Bersuit en su primer álbum.⁷⁸

⁷⁸ *Una propuesta que volverá a repetirse en "Sr. Cobranza", aunque con cierto grado de utópica organización guerrillera, síntoma del rock de los años 90 que elabora un discurso extremadamente virulento a medida que la doxa neoliberal se fortalece y las estrategias de oposición al sistema son absorbidas y empleadas por el mismo sistema a su favor. Ejemplo de ello es la campaña mediática desarrollada por Universal Music en torno a la censura de la canción, que le valió un notable incremento de ventas.*

Este será el tácito mandato que los integrantes de la Bersuit adoptarán para sí una vez que dejen de representar la resignación de unos pocos.

Autoboicot

Sin embargo, antes de acceder al contrato con una compañía multinacional (Universal Music) y ser apadrinados artísticamente por un productor estrella de la música latinoamericana (Gustavo Santaolalla), los integrantes de Bersuit Vergarabat atravesaron un período de marcado descenso en relación a sus primeros pasos dentro del campo del rock. Según contaban en Verborrea..., el punto de inflexión estuvo dado por el fracaso de un precipitado concierto ofrecido en el Estadio de Obras Sanitarias el 26 de diciembre de 1992. Al no contar con suficientes capitales económicos y al moverse dentro de la lógica autogestiva, los miembros de Bersuit Vergarabat hicieron una mala gestión de sus recursos y se dispararon en una espiral descendente. Este dato señala una interesante tensión entre el discurso y la praxis adecuada para una banda de rock en ascenso, puesto que la autogestión, valorada positivamente por una banda under, resulta un riesgo extremo para las dimensiones de un estadio. En efecto, medios como la FM Rock & Pop (a los que la Bersuit adeudaba dinero en concepto de pautas publicitarias) les cerraron bruscamente sus puertas. Declaraba "el Pelado":

"Para el establishment de los medios argentinos no existíamos. A esa altura, hasta Clarín nos obviaba. (...) Luchamos contra muchas puertas. Es más, tampoco nos querían atender en la compañía discográfica [Radio Trípoli Discos]. A Walter Kolm le pateábamos la puerta para entrar, éramos muy irritantes" (Vera Rojas, 2007: 83).

Esta mengua de recursos económicos, culturales y sociales llevó a una progresiva decadencia del grupo: "'Pelado': —(...) Nuestra sepultura se extendió desde entonces y hasta el año '96" (Vera Rojas, 2007: 83). Es importante notar que este período coincide con lo que

Cordera caracterizó como "la cúspide de mi desprecio por la sociedad y por el modelo"⁷⁹ (Sinay, 2006: 88) y con la instauración del "autoboicot", esa conducta "irritante" que tiraba por la borda todo intento de hacer circular al producto Bersuit Vergarabat por los cauces normales de promoción.

En términos sociológicos, las reglas institucionales son alternativamente aceptadas o rechazadas, dependiendo del lugar objetivo que el agente social ocupe en un momento determinado de su trayectoria. La posibilidad de rechazarlas se da en los dos extremos de la legitimación. En este sentido, el agente social Bersuit Vergarabat, en una situación de absoluta marginalidad dentro del campo rockero argentino, elaboró una estrategia de autolegitimación en relación a los valores constitutivos del ideario del rock, hecho que lo impulsó a extremar su "actitud rock" y a abjurar tanto de las reglas del campo cuanto de las conductas moralmente aceptadas. Esto se ponía de manifiesto en el libro de Vera Rojas a través de numerosos pasajes:

"[La etapa de Asquerosa alegría] se caracterizó por el morbo del grupo hacia el lado oscuro del rock. Las drogas, el descontrol, el reviente y la penumbra fueron ingredientes que los simbolizaron" (2007: 86).

"Oskey: —Junto a Don Leopardo, [Asquerosa alegría] es el disco más querido de los recalcitrantes bersuiteros, porque es el menos popular. Además, fue nuestro fracaso más consciente" (Vera Rojas, 2007: 87).

"Pepe: —Lo que siempre estuvo, y lo pienso como patología, fue el autoboicot. Ahora lo veo con simpatía, pero fue un momento bastante difícil, era la era del ácido..."

Juan: —La gente nos quería así porque era un ida y vuelta, no estábamos aislados. Sí, estábamos relocos, entramos al rock'n'roll de verdad..." (Vera Rojas, 2007: 89).

⁷⁹ Desprecio que llevó a Cordera, en efecto, a no trabajar, a efectuar pequeños robos y a planear suicidarse (ver: Vera Rojas, 2007: 106).

“¿Se lamentan de todo lo que les pasó durante ese período?”

Juan: —Para nada, fue divertido, muy loco” (Vera Rojas, 2007: 89).

Nótese que el hecho de arrepentirse iría en contra del hábito desarrollado por Subirá como músico de rock. El pasado de excesos, el “rock’n’roll de verdad”, legitimaba su presente como rockero sumergido en la industria cultural, distanciándolo de otros agentes que se presentaban como meros productos de la industria u otros que no vieron “(...) la cara monstruosa de lo que hay al otro lado” (Díaz, 2005). En sintonía con las declaraciones de sus compañeros, Cordera confesaba:

“‘Pelado’: —No podíamos ser más felices, los resultados de la gira fueron totalmente negativos” (Vera Rojas, 2007: 121).

“‘Pelado’: —(...) ese tipo de improvisación y de desconexión con las leyes de la sociedad por parte nuestra le producía rechazo a la gente. Nadie le pasaba bien con nosotros, abochornábamos a los medios” (Vera Rojas, 2007: 121).

Este período, en resumen, se caracterizó por lo que los miembros de la Bersuit denominaron posteriormente como “la teatralización de la locura” (Vera Rojas, 2007: 119). Su principio, en tanto, puede encontrarse en los siguientes versos de “Piel de gallina”, canción incluida en el disco Don Leopardo (1996, DBN): “Del loco es el reino de los sueños./ Del cuerdo es el reino del temor”.⁸⁰

Lección

Sin embargo, esta situación empezó a revertirse luego de la edición de Don Leopardo, momento en el que los integrantes de la Bersuit decidieron modificar su situación para buscar re-insertarse en el juego

⁸⁰ Como se puede observar, los tópicos del imaginario rockero continuarán y se intensificarán durante esta etapa de la trayectoria de la Bersuit.

establecido por las reglas de la industria musical.

En este sentido, la banda comenzó a realizar un trabajo constante que la llevó desarrollar una creciente legitimación tanto por parte de la crítica especializada como de un público que fue ampliándose de manera sostenida. A lo largo de toda su trayectoria, la Bersuit había incorporado y objetivado importantes capitales simbólicos y culturales. De hecho, esos saberes, adquiridos a lo largo de sus experiencias como banda, les permitieron tener entonces la capacidad de diseñar una estrategia de incorporación de capitales sociales y económicos resumidos en: 1) adquisición de una estructura logística apropiada para realizar conciertos en distintos puntos del país (colectivo propio, equipos de sonido, sonidista, etc.); 2) vinculación con un mánager encargado de administrar los recursos económicos y logísticos de la banda; 3) obtención de un contrato con una compañía discográfica que ampliara la estructura logística y financiera del grupo.

El primer punto se cerró cuando Bersuit Vergarabat cooptó al equipo de trabajo de Resortes Antagónicos, banda del oeste bonaerense cuyo mánager era el propio Cristian Merchat y en cuyas filas militaban Daniel Suárez y Germán “Cóndor” Sbarbati, futuros integrantes de la Bersuit. Dice Cordera: “Teníamos las canciones, la música, la banda, y ellos tenían todo lo que sostiene a un grupo: un sonidista, un mánager, un micro para girar. Eso generó una combinación que terminó siendo la última que faltaba” (Vera Rojas, 2007: 159).

El segundo aspecto se resolvió cuando Cordera abandonó el puesto de mánager del grupo, siendo reemplazado durante un corto período por Daniel Kon y luego, de forma permanente, por Cristian Merchat, especialista en mercadotecnia de escasa experiencia dentro del campo del rock. Sobre este punto, es curioso observar cómo, aun cuando aceptaba las reglas del business musical, Cordera buscaba tomar distancia respecto a las prácticas vigentes en el campo. Así es como afirmaba que nunca firmó un contrato con Cristian Merchat, mánager de la banda a partir de 1997, al tiempo que se despegaba de la figura de Daniel Kon —mánager de Soda Stereo—, agente con un vasto capital social dentro del campo del rock y mánager de la Bersuit anterior a Merchat. En efecto, así respondía a la siguiente pregunta formulada por Vera Rojas:

— ¿Esa relación [con Daniel Kon] le sirvió a la Bersuit para su futura relación con el mercado latinoamericano?

'Pelado': —No, porque nosotros entramos por la puerta de atrás. Somos hijos del culo, no hay que olvidarse de eso... (Vera Rojas, 2007: 112).

Sin embargo, y quizá producto de las contradicciones a las que se somete todo rockero exitoso, el mismo líder de la Bersuit declaraba momentos antes que "(...) cuando Daniel logró la firma del contrato de [la] Bersuit con el sello Universal y a Santaolalla como productor del grupo, terminó su gestión" (Vera Rojas, 2007: 111).

El tercer aspecto es el más complejo, y en él nos detendremos. En su trabajo "Gustavo Santaolalla. El productor artístico en el contexto del rock latinoamericano", Diego Madoery señala que "la producción artística es una actividad que vincula el arte con la industria" (2005: 5). Sin embargo, más allá de esta afirmación general, el autor olvida considerar un hecho fundamental en relación a Santaolalla: él, junto a su socio Aníbal Kerpel (con quien desarrolla una actividad conjunta desde hace más de tres décadas), no encajaban dentro de la figura del simple productor artístico, ya que al mismo tiempo eran dueños de un sello (Surco) que hacía uso de la infraestructura de una empresa multinacional (Universal) para desarrollar y difundir sus productos. Esta joint venture le permitió a la dupla Santaolalla-Kerpel elegir qué artistas fichar y "cómo desarrollarlos para que las características musicales de cada uno de ellos puedan proyectarse internacionalmente". De esta forma, pasaron "de músicos a productores, y de productores a empresarios" (Rosso y Sánchez, 1998: 58). En otras palabras, ser producido por Santaolalla significaba acceder a un agente social poseedor de un inmenso capital acumulado y de un plan empresarial definido: "jugar" con las reglas del mercado (no "transar") y crear la "contra-penetración", es decir, "difundir e imponer en los EE.UU. y Europa el rock latino alternativo" (Rosso y Sánchez, 1998: 58). Resulta necesario considerar que este plan, delineado por Santaolalla y Kerpel hace más de quince años, planteaba una labor sostenida junto a los

diferentes artistas contratados. Por un lado, dicho plan respondía a las mismas leyes del mercado: su estrategia, como planteaba el propio Santaolalla, no iba a ser verdaderamente redituable en los primeros tres años, por más que se vendiesen muchos discos. Sin embargo, en otro plano, la apuesta de Surco se relacionaba con una creciente y sostenida "latinización" de la cultura norteamericana.⁸¹ Sin embargo, la apuesta de Santaolalla poseía un rasgo distintivo: la interpretación de los temas debía pasar fundamentalmente por la lengua originaria.⁸² Incluso, se buscaba introducir en el plano discursivo los más férreos localismos. De este modo, entendía el productor, se lograría una adecuada simbiosis entre lo local y lo universal, lo que haría verdaderamente atractivo al producto final y lograría generar la diferencia (desde lo que Santaolalla llama "Tercer Mundo") que posibilitara una real existencia de sus productos dentro del campo rockero internacional. En lo que respecta a Bersuit Vergarabat, fue este el marco en el que produjo y editó *Libertinaje* (1998, Universal), su obra consagratoria.

Junto a la salida del disco se inició una extensa gira de promoción que llevó a la banda por escenarios de toda la Argentina y del exterior (EE. UU. incluido). A su vez, el grupo comenzó a desarrollar una adecuada gestión de los recursos eficientes adquiridos, hecho que se vio reflejado, a modo de ejemplo, en la aparición de numerosas entrevistas dadas a medios gráficos, radiales y televisivos. Esto significó un incremento del capital social de la Bersuit como agente. ¿Pero qué sucedió con el capital simbólico, con el "rock'n'roll de verdad", cuando la banda dejó de representar a unos pocos resignados y "aprendió la lección"?⁸³ La tarea de disciplinamiento llevada a cabo por Gustavo Santaolalla alejó a los integrantes de la Bersuit de la irreverencia conductual asociada

⁸¹ Recordemos, en este sentido, a Ricky Martin musicalizando el mundial de Francia '98 (con sus dos versiones de "La copa de la vida", en castellano y en obvio inglés) y al proceso de "conquista" del hemisferio norte que artistas pop como la colombiana Shakira llevaron a cabo a partir del año 2000.

⁸² Los hechos acontecidos hace algunos años en la academia hollywoodense han demostrado la pertinencia del planteo de Santaolalla y Kerpel: el uruguayo Jorge Drexler obtuvo un Oscar en el año 2005 por la canción "Al otro lado de río", presente en la banda sonora original (compuesta y producida por Santaolalla) de *Diarios de motocicleta*.

⁸³ Vera Rojas es claro sobre este punto: "La Bersuit, una banda del montón y en decadencia, se daba el tupé, en el culo del mundo (...), de desconocer los límites. Ellos encarnaban la apología misma del autoboicot, pero aprendieron la lección" (2007: 117).

al imaginario rockero y los llevó a ingresar en una nueva etapa, definida con acierto en una breve nota aparecida en Rolling Stone como "vida del rock responsable" (Sinay, 2006: 88). En este momento de la trayectoria de la Bersuit, una vez que Santaolalla "puso en foco" a los integrantes de la banda, la estrategia de legitimación debió pasar por la presentación del grupo como un producto "sincero" y "auténtico" en relación a aquellos generados por otros agentes competidores dentro del mismo campo. En Verborrea..., dicha postura se resumía en la siguiente declaración de Cordera: "Gustavo [Santaolalla] aportó su conocimiento para poder lograr las canciones, pero lo que está en los discos era lo que nosotros queríamos hacer" (Vera Rojas, 2007: 156). Asimismo, cabe destacar la voluntad de autolegitimación expuesta por Cordera cuando relativizaba el papel de quienes se incorporaron por ese entonces al trabajo de la Bersuit y ponía en pie de igualdad las fuerzas de los distintos agentes sociales involucrados en el éxito de la banda: "[Libertinaje] significó un feliz encuentro entre una banda que necesitaba productor y un productor que necesitaba una banda (...). Cristian ayudó mucho, pero también nos hicimos el camino juntos. No es que teníamos todo resuelto y nos tiró una mano: él necesitaba una agrupación y nosotros un mánager" (Vera Rojas, 2007: 147, 159).

Por otra parte, ante la necesidad de sostener un discurso que representara la "actitud rock" de la banda, los tópicos abordados por la Bersuit profundizaron los senderos inaugurados en Y punto.... El "instinto de transformación" se reflejó entonces en la denuncia política ("Sr. Cobranza", "Se viene", "¿Qué pasó?", "Vuelos" —en clave spinetteana⁸⁴—), el retrato paródico de las miserias morales de las clases medias urbanas ("Yo tomo", "De onda", "Sincerebro"), la reivindicación de lo primitivo ("A los tambores") y la liberación sexual ("Gente de mierdas"). Pero, además, la necesidad de encontrar referentes legítimos de la "actitud rock" dentro del campo rockero argentino llevó a la Bersuit a componer un velado homenaje a Luca Prodan en "Murguita del sur". Por otra parte, con la canción "A marca de deus", hizo su

⁸⁴ El trabajo poético que esta última canción presenta, a diferencia de otras letras más simples y directas como la de "Se viene", implica, como afirma Claudio Díaz, una "forma de politicidad menos abierta", dado que apuntan a un "receptor crítico", a una "escucha creativa, crítica y autocrítica" que genere un impacto en la realidad a través de la transformación del receptor (2005: 171).

aparición un nuevo tópico, la ecología, que resultó otra manera de representar ese "instinto de transformación" que se desarrollaría en trabajos posteriores como Testosterona (2005, Universal) y ? (2007).

A modo de síntesis, en las postrimerías de la década de 1990, la Bersuit desarrolló una estrategia que le permitió "ponerse en foco" sin abandonar aquella "actitud rock" que la caracterizó en su etapa anterior. A través de ella, entró en el juego del mainstream, amparándose en su permanente "instinto de transformación" como elemento autolegitimador.

Psicópatas

La Bersuit se encontró, desde Libertinaje, en medio de esa disputa entre "progresivos" y "complacientes" planteada por Miguel Grinberg (Alabarces, 1992: 46) en torno al campo del rock nacional. Sus contradicciones eran constantes, pero al mismo tiempo presentaba una lúcida coherencia respecto al universo de sentido y al habitus rockeros.⁸⁵ Algunas de estas contradicciones han sido señaladas en el presente trabajo; otras quedarán pendientes para trabajos futuros.

Sin embargo, aún falta considerar un momento clave en la trayectoria de la banda: su consolidación y crecimiento artístico vinieron ligados a Hijos del culo (2000, Universal), obra semi-conceptual que introduce algunos elementos de interés para el análisis:

1) La diversificación estilística se sostuvo y amplió, generando un novedoso abanico sonoro y temático que contemplaba canciones más introspectivas y atmosféricas que refinaban la música de la banda. Esto le proveyó excelentes críticas por parte de la prensa especializada. Asimismo, la intensidad de Libertinaje se conservó en hits como "La bolsa", "El viejo de arriba" o "La petisita culona", lo que aseguró a la banda una amplia circulación en los medios masivos de difusión.

⁸⁵ "Pelado': —No creo que ningún discurso deba ser coherente, para eso están los políticos que justamente viven de los discursos. Nosotros hacemos música y tenemos muchas contradicciones, no nos vendimos porque nadie nos quiso comprar" (Vera Rojas, 2007: 221).

2) Los integrantes de la Bersuit reforzaron su autoconfiguración de anti-estrellas del rock. ¿Qué puede significar esto? Fundamentalmente, que se opusieron a aquellas "estrellas" que eran absorbidas por la sociedad de consumo de forma tal que acababan representando los antivalores constitutivos del campo del rock: frivolidad, hipocresía, falta de compromiso artístico y social, anquilosamiento creativo, etc. Bersuit Vergarabat se desmarcó de estos agentes recurriendo a un discurso que atacaba la "enfermedad del ego": "'Pelado': —(...) La enfermedad del ego separó a la gente del arte, hizo que se perdiera su esencia, que responde a toda la humanidad" (Vera Rojas, 2007: 15). Los miembros de la Bersuit, por el contrario, se presentaban a sí mismos como muchachos de barrio, "laburantes" de la música que decidían "ponerse del lado de la gente silenciosa de los barrios, la gente común, la gente que quería contar sus historias" (Vera Rojas, 2007: 181). "Oskey: (...) Nosotros seguimos en la calle, no somos gente que se guarda en sus casas. (...) Terminamos de tocar y nos encontramos con la gente, somos del barrio y nunca vamos a dejar de serlo" (Vera Rojas, 2007: 205). De esta manera, Cordera y compañía presentaron Hijos del culo como producto de la voluntad de la Bersuit de "formar parte de esa gente que fue damnificada por el sistema". Sostenía Cordera: "—Después de la bomba que fue Libertinaje, sentimos la necesidad de recomponer el alma de los nuestros, de los hijos del culo, de los nacidos en el culo del mundo" (Vera Rojas, 2007: 181).

3) La Bersuit no era, sin embargo, el mismo agente social que compuso, grabó y editó Y punto.... Su posición relativa se había trasladado desde el margen hacia el centro del campo rockero argentino, lo que le había permitido acumular recursos eficientes que le posibilitaban, incluso, disputar con otros agentes consagrados los límites de dicho campo (recordemos, en este sentido, el debate generado en torno a la cumbia). Esto llevó a los miembros de la Bersuit a caer en las contradicciones que, como hemos dicho, el campo del rock genera entre discurso y praxis: se presentó en ellos la sensación contradictoria de que, aunque sus subjetividades forjadas en la "actitud rock" así lo deseasen, no formaban parte de ese amplio sector "damnificado por el sistema". Esto generó una curiosa categoría que funcionó como eje conceptual de Hijos del culo: la de "psicópata". Según Cordera:

"El psicópata es un estado evolutivo. 'Psicopatía' es una expresión de preservación de la especie frente al poder. Los psicópatas podemos mimetizarnos y formar parte de cualquier historia, sólo por mantenernos vivos. Mentir, robar, especular, adaptarse a cualquier situación. 'El Indio' Solari dijo en una nota en el '87: 'Después del año 2000 sólo subsistirán los psicópatas'. Creo que es una realidad" (Vera Rojas, 2007: 124).

Esta afirmación del líder de la Bersuit explicaba de algún modo todas las contradicciones que atravesaron a la banda desde entonces y cuál fue su toma de posición frente a las leyes del campo. En otros términos, los agentes que conformaban la Bersuit "se psicopatearon", adaptándose a los mandatos de la industria cultural⁸⁶ al tiempo que sostenían un discurso fundado en el valor de "autenticidad" constitutivo del campo del rock. Esta contradicción alcanzó el momento más álgido luego de la crisis del año 2001, cuando la Bersuit, de la mano del disco De la cabeza (2002, Universal), logró su pico de popularidad:

"Tito: —(...) En esa época tan difícil para el país, empezamos a convertirnos en una banda popular. Creo que nos lo merecíamos y estábamos totalmente maravillados con eso, pero fue penoso que ocurriera en un momento en el que la gente no estaba bien. Por eso hubo como una contradicción anímica de parte nuestra" (Vera Rojas, 2007: 194).

En síntesis, los integrantes de la Bersuit se convirtieron en "psicópatas" cuando fueron absorbidos por las reglas del mercado,

⁸⁶ Representados paródicamente en la premonitoria confesión "soy capaz de venderte un sorete envuelto", puesta en boca del personaje encarnado por Cordera en "Bolivian surf" (Don Leopardo).

y no durante la "locura" del "autoboicot" anterior. De esta manera, lograron "sobrevivir" en el nuevo milenio dentro de un campo que, como el del rock, tiene la particularidad de generar contradicciones irreductibles entre discurso y praxis. Por lo tanto, resulta comprensible que la categoría "psicópata" se haya establecido como concepto artístico de Hijos del culo, en razón de que este álbum representó el esfuerzo consciente de la banda y de su productor para superar el síndrome de los "quince minutos de fama" vividos no sólo por el éxito de Libertinaje, sino también por el ascenso y abrupto descenso experimentados por la Bersuit en los comienzos de su trayectoria. Adoptando esta perspectiva, es interesante observar cómo, en el libro de Vera Rojas, el mánager Cristian Merchat prefería hablar del "carácter de empresa de la banda", en desmedro de la concepción de la Bersuit como "un grupo de amigos", al tiempo que señalaba el funcionamiento interno de la banda como una "monarquía" de Gustavo Cordera y no como una "democracia" (Vera Rojas, 2007: 254-255).

Por último, lo dicho también orienta la lectura acerca de las declaraciones vertidas por Cordera en relación al presente de la banda hacia el año 2007: "Lo único que queremos es trabajar, llegar a fin de mes para poder comer y que esto funcione, artísticamente hablando. (...) Tenemos un sueldo y llevamos una vida austera, es el momento más lindo de la historia de la banda" (Vera Rojas, 2007: 219).

Estas palabras del cantante calvo, próximas a las de cualquier pequeñoburgués económicamente asentado, se encuentran en las antípodas de la "actitud rock" detentada como rasgo identitario por Bersuit Vergarabat, de acuerdo a su estrategia de posicionamiento dentro del campo del rock.

La lección, en efecto, fue aprendida. En las claras palabras de Merchat: "Para [la] Bersuit siempre es bueno ponerse metas imposibles, porque a Cordera le encanta fracasar. Y el mayor fracaso de Cordera y [la] Bersuit es que nos haya ido bien" (Vera Rojas, 2007: 259).

Discografía de Bersuit Vergarabat hasta el año 2008:

- Bersuit Vergarabat (1992): Y punto... Radio Trípoli Discos.
_____ (1993): Asquerosa alegría. Buenos Aires: DBN.
_____ (1996): Don Leopardo. Buenos Aires: DBN.
_____ (1998): Libertinaje. Buenos Aires: Universal.
_____ (2000): Hijos del culo. Buenos Aires: Universal.
_____ (2002): De la cabeza. Buenos Aires: Universal.
_____ (2004): La argentinidad al palo - Se es - Lo que se es. Buenos Aires: Universal.
_____ (2005): Testosterona. Buenos Aires: Universal.
_____ (2007): ?. Buenos Aires: Universal.

Bibliografía

- Alabarces, Pablo (1992) Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina. Buenos Aires: Colihue.
Bourdieu, Pierre (1995) Respuestas. Por una antropología reflexiva. México, D.F.: Grijalbo.
_____ (1997): Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción. Barcelona: Anagrama.
Díaz, Claudio (2005) Libro de viajes y extravíos: Un recorrido por el rock argentino. (1965-1985). Unquillo: Narvaja Editor.
Lyons, James (2004) Selling Seattle: Representing Contemporary Urban America. New York: Wallflower.
Madoery, Diego (2005): Gustavo Santaolalla. El productor artístico en el

contexto del rock latinoamericano. Disponible en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/diegomadoery.pdf> Última consulta: 5 de octubre de 2012.

Marchetti, Pablo (2002): Bersuit Vergarabat. Revista Rolling Stone, año V, N° 53, pp. 24-31. Buenos Aires: Grupo Revistas La Nación.

Mayer, Marcos (2007) ¿El rock suena en pasado? Ñ. Revista de cultura, año V, 27 de diciembre de 2007, p. 6. Buenos Aires: Clarín.

Noble, Iván (2005) "Cultura, rock y poder. El rock que se muerde la cola". En Margulis, Mario (coord.) La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes de Buenos Aires. Buenos Aires: Biblos.

Plotkin, Pablo (2004) ¿Qué nos pasa a los argentinos? El rock y el éxito de Bersuit. Revista Rolling Stone, año VII, N° 75, p. 96. Buenos Aires: Grupo Revistas La Nación.

Puesto, Aníbal (1999) Si la ropa fuera importante naceríamos vestidos. Entrevista a Bersuit Vergarabat. Revista Rock Tercer Mundo, año I, N° 6, pp. 12-23. Buenos Aires: Maconda Ediciones.

Rogna, Juan Ezequiel (2009): "Usando la cabeza con Bersuit Vergarabat. Fiesta con fundamentos. (El pueblo y su cultura: entre la Academia y el estadio)". Revista Silabario, año XI, N° 12, pp. 115-127. Córdoba: Babel.

Sánchez, Fernando; Rosso, Alfredo (1998) Cerebro mágico. Revista Rolling Stone, año I, N° 8, pp. 56-62. Buenos Aires: Grupo Revistas La Nación.

Sinay, Javier (2006) Libertador de la joda. Revista Rolling Stone, año IX, N° 100, p. 88. Buenos Aires: Grupo Revistas La Nación.

Spinetta, Luis Alberto (1973) Rock: música dura. La suicidada por la sociedad. Disponible en: http://www.clarin.com/espectaculos/manifiesto-escrito-Flaco-documento-definio_0_642535969.html Última consulta: 26 de octubre de 2012.

Vera Rojas, Yumber (2007): Verborrea: Conversaciones con Bersuit Vergarabat. Buenos Aires: Zona de música.

La voz de la contrahegemonía: La Isla del Tesoro Un análisis sociodiscursivo de la música de Liliana Herrero en la década de 1990

(Magdalena Schibli)

El siguiente capítulo intenta dar cuenta del posicionamiento, dentro de un campo específico, de la intérprete folklórica Liliana Herrero. Se trata de un tipo de análisis socio-discursivo de un corpus determinado: su tercer disco, denominado Isla del Tesoro (1994, Universal), grabado en el año 1993 y editado en 1994. Para ello, es imprescindible tener en cuenta las condiciones que posibilitaron la producción del disco, situada en la década paradigmática de 1990. La misma, como es sabido, estuvo signada por la realización más acabada de las políticas neoliberales en el contexto latinoamericano y también – particularmente – en nuestro país. Las mutaciones y repercusiones producidas por este tipo de gestión política encuentran su lugar en todos los ámbitos de vida social. No escapa, pues, el mundo musical, y es en este sentido que debemos buscar la comprensión de los nuevos fenómenos que redefinen las posiciones de los agentes dentro del campo folklórico. Intentaré dar cuenta de cómo la artista Liliana Herrero se apartó del paradigma hegemónico del Folklore Joven, posicionándose dentro una tradición histórica y selectiva que privilegió la propuesta del Movimiento del Nuevo Cancionero, pero con un tratamiento que también la diferencia de este. Para analizar el enunciado de la artista elegida, trabajaré aquellos rasgos que dotaron de singularidad a su lenguaje. Como dije anteriormente, se desarrollarán aquellas características que le permitieron alejarse de las producciones musicales difundidas masivamente, al tiempo que produjeron una diferenciación, también, para con aquellos actores del campo folklórico que se mantienen en una posición crítica frente al fenómeno del Folklore Joven.

El análisis estará basado en la noción de tensión, utilizada para la construcción del tipo de enunciado que encontramos en el corpus elegido. Esta tensión se manifiesta en tres sentidos: a) la relación entre los tiempos pasado (con la selección de temas) y presente (momento de la edición del disco); b) la relación conflictiva entre los lenguajes musicales utilizados (folklore, rock y jazz, por ejemplo); y c) la relación entre la voz (el discurso verbal y sus acentuaciones sonoras) y la música instrumental.

En tensión

Liliana Herrero nació en Villaguay, provincia de Entre Ríos, en abril de 1948. Creció en el Litoral, entre su provincia natal y Santa Fe, rodeada de los ríos Paraná y Uruguay, situación que dejó su marca en la producción de esta artista que comienza su carrera como intérprete folklórica recién en la década de 1980.

El inicio de su itinerario, marcado por una propuesta personal entre la música popular, se dio con su primer disco, Liliana Herrero, grabado en 1987, producido de la mano de Fito Páez, con bandas compuestas por músicos procedentes tanto del campo del folklore como del rock (Juancho Perone, Claudio Bolzani, Iván Tarabelli, Roy Elder) y canciones como "Solo luz", de Raúl Carnota, "Doña Ubenza", de "Chacho" Echenique y "Canto al río Uruguay", de Ramón Ayala, entre otras.

Isla del Tesoro es su tercer disco y el corpus elegido para este trabajo, elección que merece ser justificada. El disco presenta, de manera conglomerada, ciertas características que, creo, marcan el recorrido de la artista y la incorporación de determinadas estrategias para el tratamiento del mismo. Luego de dos discos editados (Liliana Herrero, de 1987, y Esa fulanita, de 1989), Isla del Tesoro comenzó a demarcar lo que sería su particular modo de enunciación en los años subsiguientes.

Con este camino andado, la artista se posicionó no sólo en relación al campo del folklore, a los sujetos y recursos valorados especialmente en él, sino también en el campo de la producción musical en general. Aún más, se puede observar una vinculación deliberada respecto a otros campos, pues Isla del Tesoro es un disco que no puede ser entendido sin tener en cuenta que fue grabado durante la segunda mitad del año 1993 y finalmente editado en 1994: pensado y producido en plena década neoliberal. En él, se puede reconocer una clara posición tomada respecto de las medidas económicas predominantes en los noventa, lo que incluye, además, su posicionamiento político.

De allí que parto de la idea de que este disco permite pensar

y analizar la producción discursiva de Liliana Herrero como una producción que sostuvo un diálogo constante con el pasado, con la música folklórica de otro tiempo (el folklore tradicional), pero también, y fundamentalmente, que dialogó con su propio tiempo, con ese presente de la década de 1990 que vio emerger y consagrar (en los términos de masividad y ventas fijados por el mercado) a músicos como "La Sole", Los Nocheros y otros artistas que conformaron el fenómeno conocido como Folklore Joven.⁸⁷

A su vez, sostendré que ese diálogo se dio hacia diferentes frentes dentro del campo folklórico y que, buscando permear los límites de su propio campo hasta llegar también a otros estilos como el rock y el jazz, Liliana Herrero utilizó distintos lenguajes en simultáneo. Estos lenguajes, enmarañados en este particular enunciado, presentan una característica fundamental: no aparecen de un modo puro, sino dialogando entre ellos en una mixtura que pocas veces alcanza una fusión plena. Por consiguiente, ese enunciado buscó interpelar a sus destinatarios a partir de un discurso que inquiete, que incomode.

Por eso, centraré este análisis en una categoría que considero imprescindible a la hora de abordar la producción musical de esta artista: la tensión. Me refiero a una tensión que se puede entender en tres sentidos diferenciables pero profundamente vinculados, ya que juntos conforman la música que caracterizó a esta intérprete. Por un lado, se plantea la relación conflictiva entre los tiempos plasmados en el disco: se puede encontrar el pasado en su selección de temas de décadas anteriores, de artistas consagrados y temas que circularon ampliamente entre los años 40 y 70, algunos muy ligados al movimiento renovador del folklore nacional. Sin embargo, esta selección de canciones aparece tensionada por su tratamiento con elementos de ese presente en que Liliana Herrero los interpretó. En segundo lugar, hablaré de los lenguajes usados desde el plano instrumental, que plantean una relación entre el folklore y el rock que también incomoda al oyente, pues ambos estilos funcionan en tensión de una manera que no reconoce

⁸⁷ Al respecto de este fenómeno, se puede consultar el capítulo "La Argentinidad al palo: música, cuerpo y diversión en el folklore joven de los años 90", de Natalia Díaz, en este mismo libro.

antecedentes en el campo, a pesar de que muchos artistas ya estaban incorporando la formación eléctrica a sus propuestas folklóricas. Por último, me detendré en la relación de la voz de Liliana Herrero con el acompañamiento instrumental, su particular modo de tensionar el discurso dando un tratamiento sonoro que resalta en determinados momentos de las canciones, momentos en los cuales las letras adquieren un lugar central.

Estas tres tensiones hicieron de Isla del Tesoro un disco que se erigió por fuera de los marcos de estandarización sonora y temática que el campo musical vivenció por esa década, caracterizada, en nuestro país, tanto por la proliferación de músicas internacionales como por la incorporación de algunos de sus aspectos en el seno de la música argentina difundida en los medios masivos de comunicación. En definitiva, trataré de demostrar que el enunciado de Liliana Herrero emergió en los años 90 de un modo contrahegemónico, haciendo uso de determinadas competencias y estrategias que vinieron a cuestionar aquellas que fueron preferidas por el paradigma hegemónico de esa década, marcada por la lógica comercial y fuertemente deslocalizada, desraizada. Así, creo que la enunciativa construida por la artista elegida para este trabajo se posicionó desde la apropiación de ciertos rasgos distintivos, que le permitieron discutir con el fenómeno del folklore comercial del momento.

Una isla en el campo folklórico de los años 90

Las producciones culturales, o de música folklórica para este caso, si bien responden a reglas de posibilidad y producción propias de su campo, no pueden mantenerse al margen del proceso social global. Con esto, busco hacer referencia a la necesidad de trabajar el campo folklórico como un campo con autonomía relativa frente al del mercado. De hecho, en la Argentina de los años 90, las reglas de juego propias de la era neoliberal se constituyeron como el velo que cubrió todas las esferas de la vida social, penetrando incluso en las producciones artísticas, donde los criterios de consagración adquirieron la especificidad propia del capitalismo. Las producciones de música nacional debieron, más que

nunca, mantener un diálogo constante con la situación internacional del mercado, pues las grandes multinacionales también colonizaron la producción discográfica y musical en general.⁸⁸

Según Portorrico, "Se percibe una creciente internacionalización, tanto de la música como de la poética. Artistas que obtuvieron su prestigio como intérpretes del género 'folklórico' incorporaron a sus repertorios canciones que les permitan conformar el gusto del mercado internacional del espectáculo" (1997: 25). En este marco, en el que la lógica del mercado se constituyó como dominante también en la producción y difusión musical, muchos de los músicos nacionales se posicionaron frente a esto a partir de la construcción de otro sentido en la música popular argentina. Por lo demás, en lo referente al folklore, los medios masivos de comunicación también privilegiaron la difusión (en palabras de Portorrico) de canciones des-tradicionalizadas, de la mano del Folklore Joven.

Así, la difusión estuvo subordinada a temáticas alejadas de lo local, donde primó el uso masivo de instrumentos eléctricos, y donde cualquier género por fuera de las chacareras, zambas o chamamés se mantuvo oculto (Portorrico, 1997). De más está aclarar que los criterios de valoración y, por tanto, de consagración artística, estuvieron signados por la masividad de la venta. De esta manera, la década de 1990 vio florecer artistas solistas y grupales bajo estas normas: Los Nocheros, Los Tekis y "La Sole" son ejemplos elocuentes de a lo que vengo refiriéndome como Folklore Joven. Producidos por grandes sellos discográficos, presentaron una propuesta desproblematicadora y desconectada del momento histórico, alcanzando legitimidad y consagración gracias al alcance de su difusión. Incluso, muchos de estos artistas obtuvieron el Premio Revelación en el masivo festival coscoíno.⁸⁹ Si bien entre su repertorio se pueden identificar algunos temas ligados

⁸⁸ Si bien las grandes multinacionales tenían presencia en el país desde décadas anteriores, durante este período la creciente monopolización de los mercados discográficos profundizó esta tendencia a la mercantilización-internacionalización de las músicas populares de raíz folklórica como nunca antes había ocurrido.

⁸⁹ Debemos tener en cuenta que el festival realizado en la plaza Próspero Molina forma parte, desde los años 60, de los modos de legitimación dentro del campo del folklore. Los artistas nombrados también adquirieron el gran premio revelación en los años 90, resignificando la obtención del mismo dentro del campo. En este marco, Liliana Herrero buscó mantener su carrera apartada de este ámbito.

al Movimiento del Nuevo Cancionero,⁹⁰ no prevalece una valoración de ellos como legado cultural. Tanto las características del folklore argentino de corte más tradicionalista como las reivindicaciones del movimiento folklórico de los años 60 vieron disolverse sus diferencias, y aparecieron mixturados en un fenómeno cuyo objetivo fue alcanzar los mayores índices de convocatoria, difusión y pasividad, que concluyeran en el ideal de rentabilidad.

La inclusión de instrumentos y representaciones escénicas importadas del rock y del pop aparecieron como atrayentes para un público aún más numeroso. Entre el repertorio de Los Nocheros, se pueden contar ritmos tradicionalistas alejados de proyectos comunitarios o problemáticas regionales, y que sirven de soporte a mensajes ligados más a la experiencia individual (por ejemplo, del amor), asimilables al perfil semántico del pop melódico. Por su parte, "La Sole" se presenta como el ejemplo paradigmático de la hibridación de este fenómeno: mientras interpreta canciones propias del repertorio renovador, se muestra con un vestuario ajustado a la tradición nacionalista: bombacha y botas de gaucho, a la vez que su movilidad escénica (además de la utilización de instrumentos eléctricos) son característicos del rock.⁹¹ Es evidente la búsqueda y construcción de sus enunciados en relación a un destinatario amplio y heterogéneo.

Ahora bien, es en este mismo marco en el que se insertó Liliana Herrero, nuestra artista. Para comenzar con el análisis de su lugar⁹² dentro de este campo, y de sus estrategias enunciativas, recurriré a algunas categorías esenciales para trabajar la construcción de nuevos sentidos en su enunciado.

⁹⁰ Para un análisis socio-discursivo sobre el Movimiento del Nuevo Cancionero, ver Díaz, 2009.

⁹¹ Al respecto de la vestimenta de "La Sole", cabe destacar que introdujo una modificación significativa: Utilizaba una vestimenta que, dentro de la tradición gauchesca, era característica del varón y no de la mujer. Nótese que esta imagen unisex es más propia del discurso de rock/pop que del folklore. En pos de modernizar la imagen de la cantante folklórica, renunciaba a estas marcas de género clásicas pero no a las marcas de lo "tradicional-folklórico" del tipo de vestimenta.

⁹² Tomamos la conceptualización de "lugar" que hacen Costa y Mozejko, como "la manera de construir el sujeto en cuanto a lo social, teniendo en cuenta las condiciones objetivas actuales y la trayectoria en cuanto constitutivas de su ser social, es decir, que es, esencialmente, su capacidad diferenciada de relación" (Costa, Mozejko, 2002: 15).

Por un lado, tomaré al grupo de Bajtín, en relación a su teoría del signo como "arena de la lucha de clases" (Voloshinov, 1992: 49). Según estos autores, un signo que se erige por fuera de la tensa lucha social degenera en una alegoría. Así, es fundamental en su planteo el carácter dialógico del signo. El enunciado, o la obra de arte, adquiere importancia en función de los demás enunciados en circulación, aún en comunicación con aquellos que se mantienen en un plano subyacente, a la vez que debe entenderse en relación a las producciones discursivas anteriores y con previsión de las que vendrán. Con esto, quiero hacer referencia al posicionamiento específico de Liliana Herrero como enunciativa⁹³ en su campo, partiendo de la idea de que la identidad "se construye y define sobre la base de la posesión y reconocimiento por parte de terceros, de determinadas propiedades socialmente valoradas (positiva o negativamente)" (Costa, Mozejko, 2002: 19).

Así, como desarrollaré más adelante, el disco Isla del Tesoro se configuró como una respuesta –o mejor dicho, como una contrarrespuesta– a las pretensiones dominantes del mercado, que adquirieron su máxima expresión en los artistas enmarcados en el fenómeno del Folklore Joven. Liliana Herrero se constituyó como una enunciativa que, mediante la elección de una estrategia discursiva determinada, se mantuvo por fuera del ideal comercial. Esto se puede ver no sólo en el corpus discursivo elegido para este trabajo, sino también en los espacios que la artista eligió para sus presentaciones. Un buen ejemplo es que, luego de su única presentación, en el festival de folklore de Cosquín (en 1992), Liliana Herrero sostuvo una sistemática negativa frente a las posibilidades de una nueva presentación, y se mantuvo alejada de los ámbitos marcados por la comercialización masiva de las producciones musicales.

Además, la resemantización de determinados elementos del campo del folklore en el contexto neoliberal, así como la incorporación de nuevos elementos, estuvo profundamente relacionada con las estrategias, no necesariamente conscientes, que la artista utilizó para

⁹³ Siguiendo a Costa y Mozejko, entendemos al enunciativo como el resultado de una serie de operaciones de selección, jerarquización y enmascaramiento que el agente social realiza durante el proceso de producción.

la construcción de un lugar específico en el campo de relaciones. Es necesario remarcar que la referencia, explícita o implícita, que se haga en su discurso a otros enunciadores se convierte en una toma de posición (Costa, Mozejko, 2002: 33).

Claudio Díaz (2009) retoma la categoría de paradigma discursivo para hacer alusión al espacio de posibilidad de los discursos en un determinado momento. Es decir, existen ciertos factores objetivos que dan cuenta de lo que se puede o no decir, lo que es aceptable y, aún más, lo que es prestigioso decir. Entonces, dado que el paradigma discursivo conforma los condicionamientos objetivos de enunciabilidad, es necesario tener presente aquellos aspectos que se erigieron como los hegemónicos dentro del campo folklórico de los años 90.

Así, entramos en contacto con otra de las categorías que quiero rescatar: la noción de hegemonía que Raymond Williams (1980) toma de la tradición gramsciana. Aquí, la hegemonía debe entenderse como una categoría de análisis dentro de un proceso socio-histórico, y sólo puede ser ejercida (y entendida) en un campo de cuestionamiento, experimentación y reconfirmación constante. Es preciso, entonces, complementar el estudio de la cultura⁹⁴ con las categorías de contrahegemonía y hegemonía alternativa. De esta forma, en el marco histórico que nos interesa, de ningún modo podemos hablar del disco *Isla del Tesoro* como un enunciado que buscó mantenerse al margen del orden hegemónico, sino que, por el contrario, su posición adquirió relevancia como enunciado justamente en relación a este orden de dominación. La construcción discursiva y musical de Liliana Herrero se conformó en base a un cuestionamiento abierto y directo no sólo del nuevo tipo de producción musical folklórica para el mercado globalizado, sino también de parte importante del orden neoliberal, con la profundización de las desigualdades sociales que se desprendieron de él. En este sentido, hablaré de la producción discursiva de Herrero como contrahegemónica y, por tanto, regida por unos criterios de valoración que ponían en cuestionamiento la lógica homogeneizadora del mercado, tanto en relación a la estandarización sonora como en la selección temática y su tratamiento.

⁹⁴ *Cultura entendida como todo un modo de vida a la vez que como todo un modo de lucha, siguiendo la teoría de Raymond Williams.*

Con lo dicho anteriormente, comenzaré el análisis del corpus elegido, retomando la idea de que *Isla del Tesoro* es, justamente, una isla dentro de su campo, en la que funcionan especiales mecanismos de valoración de recursos que retomaré en adelante.

Primera tensión: el diálogo entre el pasado y el presente

Uno de los dispositivos que aparece con una valoración especialmente importante para la construcción del lugar específico de Liliana Herrero dentro de su campo es la tradición en la que buscó apoyarse. Es necesario recordar que el lugar del agente social dentro de un campo de relaciones no viene dado por ninguna propiedad esencial; por el contrario, está directamente determinado por la capacidad de gestión que el agente social despliega para la adquisición de los recursos y propiedades más valorados (Mozejko, Costa, 2002: 24).

Así, es interesante ver cómo Liliana Herrero se posicionó en el campo del folklore a partir de la revalorización de ciertos ejes semánticos y la elección de un repertorio muy ligado a la problematización que había sido fundamental en la propuesta del Movimiento Renovador. Hago referencia a la vinculación entre la artista y este movimiento, establecida, por un lado, a partir de la interpretación que Herrero realiza de temas que se incluyeron en el repertorio o que incluso son de autoría de algunos de los artistas integrantes de esta propuesta. No debemos olvidar que muchos representantes del fenómeno del Folklore Joven también eligieron canciones del repertorio de este movimiento, pero lo hicieron con un tratamiento completamente desproblematizador del mismo. Distinto es el caso de Herrero, que también eligió para su disco, por ejemplo, los temas de Yupanqui: "Los ejes de mi carreta", "Piedra y camino"; los de autoría de "el Cuchi" Leguizamón: "Upa Federico", "Chacarera del expediente", "La arenosa"; o temas de interpretaciones clásicas consagradas por artistas como Mercedes Sosa: "Los inundados" o "Ay, soledad".

Sin embargo, la vinculación a la que estoy refiriendo es más profunda, y está ligada a un dispositivo de valor fundamental para la

tendencia renovadora: la interpretación de canciones con un sentido abiertamente político. Como se puede leer en el Manifiesto del Nuevo Cancionero, su programa está profundamente ligado al rescate de la cultura y del acervo regional y nacional, con el fin de que el canto "(...) se canalice en una comprensión seria y respetuosa de nuestro pasado y nuestro presente (...)" (1963). De esta manera, resulta preciso, desde esta perspectiva, la condena de toda producción artística que se subordine a los mecanismos desraizantes y estandarizantes del mercado. Siguiendo esta línea, Liliana Herrero se posicionó en su momento histórico, caracterizado por un vacío deliberado respecto a los legados culturales de nuestro país, con el objetivo primordial de recuperar las tradiciones locales. Y esto no sólo por el carácter autóctono de las canciones. El tema que abre el disco, "La arenosa", nos advierte ya sobre las problemáticas y especificidades regionales que, de la mano de Liliana, recobraron vitalidad. Haciendo mención a la actividad económica que ha predominado en el Cafayate, la ligadura al espacio físico y a su cultura (la vendimia, la cueca) aparece como un tipo de redención:

*"Arenosa, arenosita
mi tierra cafayateña,
el que bebe de tu vino
gana sueño y pierde penas".*

En el mismo sentido, señalaré, resaltando la cultura local, la letra de la zamba "Si llega a ser tucumana". Por su parte, "Los inundados", tema añejo de A. Ramírez y G. Aizemberg, se presenta como otro ejemplo de este tipo de recuperaciones regionales. De nuevo, aparece el arraigo al pago, aún a pesar de un acontecimiento negativo, una problemática concreta de este territorio como lo es la crecida del Paraná. Un habitante, fácil de reconocer como trabajador/pescador, pese a perder su rancho, expresa el arraigo a su territorio:

*"El agua vino bramando, pobre quedé,
ni rancho ni cobija he de tener.
No me han de sacar del pago donde nací,
peleando a la corriente he de vivir".*

Es interesante resaltar que en la versión del tema preparada para este disco se omite el final de la letra de la canción original, en el que se narra el reencuentro del personaje con su territorio y su trabajo para levantar un nuevo rancho. Esta omisión no es inocente: la desesperanza es una tópica que también atraviesa el repertorio. No debemos olvidar que, en los años 1993 y 1994, durante los que se preparó este disco, ya comenzaban a quedar en evidencia los límites y perversidad de la política de liberalización económica. Los trabajadores, despojados de las garantías esenciales para su supervivencia, ni siquiera contaban con los medios simbólicos que posibilitaran una respuesta colectiva ante su cada vez más desfavorable condición.

De esto se desprende un segundo eje semántico identificable a través de un recorrido por el repertorio elegido para este disco. Allí, se puede notar la presencia de lo que Maristela Svampa (2005) ha denominado "sociedad excluyente", en la que las reglas de juego capitalistas se impusieron aún a expensas de la pérdida de las garantías necesarias para que las clases populares y trabajadoras pudieran alcanzar una situación material mínima e indispensable para su reproducción.

Desde el tema número dos, "Tristeza", comienza a emerger la situación de desamparo y lucha cotidiana de los trabajadores:

*"No me reclame, niño,
si lo abandono.
Le peleo a la vida
por usted, tesoro".*

También en "Creciente de nueve lunas", canción de "Chacho" Muller, podemos observar el sacrificio de un trabajador ante condiciones desoladoras:

*"Y ese cortador de paja,
sudando barro en las islas.
El jornal le está mellando
el filo de la cuchilla.
Ya se va sintiendo junco
con el agua en las verijas".*

Evidentemente, el desamparo al que hago referencia se relaciona directamente con la situación de retirada del Estado en la regulación económica. El traspaso progresivo de una sociedad regulada por un Estado fuertemente interventor en la economía y en la vida social hacia una sociedad en la que el Estado delegaba su ordenación a los intereses y leyes del mercado queda muy bien evidenciado en la "Chacarera del expediente". Luego de narrar una serie de injusticias y desigualdades económicas, encontramos una crítica explícita al sistema gubernamental:

*"Estas son cosas del pueblo,
de los que no tienen nada.
Esos, que amasan millones,
tienen la Casa Rosada".*

Un interesante ejemplo para notar es que el acento puesto en este tópico está constituido por las únicas dos canciones de Atahualpa Yupanqui elegidas para esta lista de temas, a saber, "Piedra y camino" y "Los ejes de mi carreta". Es reconocible el estilo discursivo de Yupanqui. Los dos personajes aparecen fuertemente ligados al territorio, al medio natural que los rodea, y no se deja de percibir, entre sus líneas, la situación angustiosa de los mismos. El primero de los dos da cuenta de una situación que se conforma en medio de la

resignación y la lucha, pues si bien aparece el sema de la pena, en la letra original, se termina haciendo alusión a la búsqueda de un sueño: "de un sueño/ lejano y bello/ soy peregrino". Sin embargo, la intérprete despliega una serie de estrategias sonoras y musicales para demostrar la apesadumbrada situación de este personaje, hasta quedar implícita la idea de una resignación cansada. Por su parte, en "Los ejes de mi carreta", la letra que hace referencia al abandono y desgano de este (también trabajador) se completa y adquiere una tensión mayor en la sonoridad. Son la densidad de los instrumentos, el sonido herrumbrado y la interpretación vocal los que terminan de transmitir el cuadro desolador.

Un último ejemplo. La canción de cuna de Gustavo Leguizamón "Upa, Federico" sigue la línea, centrada, esta vez, en la voz de una madre hacia un niño:

*"Upa, Federico, que hay que trabajar
bañar su corderito y enseñarle a jugar".*

Otra vez, el sacrificio, aunque con un tono más dulce, pues se está interpelando a un niño. Esta canción, la última, completa el cuadro: aparece la familia, el hogar de los trabajadores. Es claramente la voz de una mujer una voz, como dijimos, dulce, pero también asediada, que llama a su niño a comenzar el día laboral.

Por último y fácilmente discernible luego del análisis anterior, hablaré de un eje semántico que atraviesa a los anteriores: la tristeza. Y esta tristeza pertenece a un grupo particular y bien determinado: las clases populares, trabajadoras. No es difícil notar que se trata de un sentimiento que acompaña lo cotidiano, el trabajo y sacrificio diario de este sector. A los ejemplos que ya desarrollamos, podemos agregar el "Gatito 'e las penas", de Raúl Carnota, "Tristeza", de los hermanos Núñez o "Ay, soledad", de "Chacho" Muller. El primero, el gato de Carnota, introduce la pena por un desamor. El segundo, la tristeza de una madre al alejarse su niño para ir a trabajar:

*"Ay, qué camino tan desparejo,
la angustia cerca y mi niño, lejos".*

En el tercero, aparecen el abatimiento y la impotencia frente a una situación de distancia no deseada, de lejanía acaso con respecto al suelo propio, a personas queridas o, acaso, a sueños robados:

*"Ay, soledad de partir, de quedar,
de largo olvido.
Corazón lastimado de soñar,
cielos fugitivos".*

Recordemos la desmovilización, la descolectivización por la que atravesaba la sociedad argentina en el momento de la edición del disco. Recordemos, además, la prosperidad que la clase trabajadora había conocido con el proceso de industrialización y el despojo abrupto, simbólico y material, vivido durante la última dictadura militar, que fue consolidándose durante fines de los años 80 y principios de los años 90.

Las letras de los temas del disco Isla del Tesoro se nos presentan como un todo, como un continuo. Estrechamente vinculadas con personajes asociados al Movimiento Renovador, adquieren una resignificación en plena era neoliberal. El trabajo que Liliana Herrero realiza en esta selección de tradición, "tradición selectiva" (Williams, 1977), es de un diálogo tensionado entre el legado cultural de estos artistas, y del pasado con su presente. En una década olvidada de la historia propia, las canciones recogidas del pasado por Liliana no representan sólo una herencia; buscan interpelar, problematizar lo que el mercado y las políticas neoconservadoras rutinizan. En este sentido, si bien aparece como obvio el carácter rural de la mayoría de los personajes/trabajadores de las letras analizadas, el tratamiento musical que realiza está direccionado hacia una ampliación de sentido: la utilización de instrumentos eléctricos, las versiones con usos y armonías propias del rock pueden leerse como el traslado de estas problemáticas al mundo urbano.

Entonces, el tesoro al que hace alusión el nombre del disco son sus canciones, en dos sentidos. Primero, son un tesoro en sí mismas: pertenecen, en su mayoría, a un legado cultural propio que, desde esta construcción, se debe revalorizar. Pero, además, son un tesoro porque adquieren una nueva vitalidad en el presente, porque buscan inquietar para movilizar en medio de una coyuntura política que tiende a desmovilizar. El valor de este legado está en cantar canciones viejas con nuevos sentidos, con plena consciencia del presente.

Segunda tensión: el sonido de la contrahegemonía

Para comenzar con este apartado hay una cuestión imprescindible a tener en cuenta, siguiendo con la caracterización que Mozejko y Costa presentan acerca de la posición de un agente social en un campo determinado: "La presentación que realizamos de nosotros mismos ante terceros consiste en la selección y ponderación (que pone de relieve u oculta) de propiedades que entendemos, por la propia experiencia realizada al vivir en sociedad, sirven para mostrar (construir) nuestra imagen, nuestra cara, y fundar la aceptación y el reconocimiento" (Costa, Mozejko, 2002: 20) En este sentido, las estrategias por las que opta Liliana Herrero para construir su imagen desde lo (esta vez) puramente musical mantienen la línea de oposición al Folklore Joven. Aún más, la cantante no sólo se alejó de los paradigmas musicales de mayor rentabilidad dentro de su campo, sino que, además, se presentó como una innovación que, al mismo tiempo, se apoyó y rompió con la tradición del cancionero popular de la que hablé líneas arriba. En este disco, canciones de las más clásicas de esa tradición adquieren un tratamiento instrumental, armónico y rítmico transgresor: a modo de ejemplo, "Piedra y Camino" se presenta acaso como la versión más rockera que se haya realizado de su original, y no sólo eso: la voz de Fito Páez y la guitarra de Ricardo Mollo, íconos del campo del rock acompañando a Liliana Herrero, completan el cuadro.

Entonces, puedo comenzar el análisis musical partiendo de la afirmación de que el disco Isla del Tesoro poco se amoldó a lo que se difundía masivamente en los medios de comunicación, o a las voces

que se consagraban como revelación en los festivales más convocantes del campo folklórico. La ponderación está puesta en el manejo de ciertas competencias musicales que, tensionadas en un mismo producto musical, pueden ser consideradas como una afrenta para los folkloristas tradicionalistas, a la vez que resultaban no aptas para la lógica estrictamente comercial.

Así, arribamos hasta lo que considero como la segunda tensión del enunciado presentado en este álbum: hablaré de un diálogo conflictivo entre géneros distintos, muchas veces contrapuestos.

Liliana se presentó a la vez como portadora de los recursos valorados en su propio campo y de algunas de las propiedades que competen a los rockeros. De la mano de Fito Páez, su amigo y productor, compuso un producto musical cuyo acompañamiento instrumental está compuesto por un grupo que se asemeja más a una banda de rock, con un marcado tinte jazzero: guitarras, bajo, batería, teclados, percusión y saxo. Además, entre los músicos invitados se pueden contar (además de Fito) a Guillermo Vadalá, Ricardo Mollo, Osvaldo Fattorusso, Beto Satragni y Juancho Perone, músicos reconocidos y legitimados por sus conocimientos técnicos musicales dentro del ambiente rockero/jazzero. Completan el equipo músicos y arregladores folklóricos como Claudio Bolzani, Iván Tarabelli, Roy Elder y "el Chango" Farías Gómez. La complejidad de los arreglos derivados de la combinación de lenguajes del folklore, del rock y del jazz quedan evidenciados.

Veamos, por ejemplo, "La arenosa", canción que abre el disco: con un patrón rítmico funk y la utilización de un lenguaje jazzero, poco queda de la cueca original. El patrón rítmico se contrapone a la melodía e incluso el uso de la voz, que, si bien mantiene la melodía, se destaca por la rareza de los fraseos. También puedo nombrar el gato de Carnota que, convertido en un punk-rock, sólo encuentra la correspondencia con la forma coreográfica en la interpretación vocal. Además, entre los elementos típicamente jazzeros, se puede identificar el acompañamiento permanente de la improvisación del saxo, a la par de la voz de Liliana. Asimismo, a pesar de omitirse la introducción, hacia el final nos encontramos con una zapada típica del ámbito del rock. Un ejemplo más bastará: la "Chacarera del expediente", lejos de tener la base tradicional de una chacarera, está tocada como un reggae.

Basta escuchar alguno de los temas del disco para darnos cuenta de que la compleja combinación de lenguajes y herramientas de distintos géneros encuentra muy pocos antecedentes en la tradición folklórica. En este sentido, sostengo que estamos frente a un disco cuyos arreglos interpelan a un oyente que presente determinadas competencias musicales y que pueda desapegarse de la música popular más tradicionalista. Esto recuerda la tesis de Fischerman, quien afirma que "[la] diferenciación entre quienes verdaderamente entienden y los otros que no es una característica de un género particular y puede observarse en cualquier público erudito, es decir, aquel que haya acumulado capital cultural. (...) la erudición no es privativa de algunos oyentes de la música clásica" (2004: 24).

Es necesario hacer una última aclaración. Si bien en el disco conviven estos géneros, la combinación es claramente conflictiva. No se aparecen ante el oído del público como géneros completamente fusionados: se resaltan las tensiones. La combinación se presenta como complejamente exótica a un oído adoctrinado por la música que se difundía en los medios.

Tercera tensión: la voz de Liliana Herrero

En este último apartado, analizaré otra de las estrategias que la artista utilizó para generar, una vez más, ese clima tensionado en su música: el uso particular de su voz.

Hice referencia, anteriormente, a la combinación incómoda de distintos estilos que alejan a nuestra artista de los enunciados preferidos por el folklore de los años 90. Del mismo modo, las interpretaciones de Liliana Herrero se alejaron de las versiones que sonaban en los medios de comunicación masiva. Este recurso, que da el tinte quizá más característico del enunciado de la artista, nos advierte constantemente sobre la importancia de la palabra que está pronunciando. Herrero no se conformó con demostrar un uso técnicamente correcto de ese instrumento; fue más allá, pues el uso que hace de su voz es provocativo y genera densidad cuando el clima de la letra de la canción lo requiere, marcando acentuaciones con una alta y clara presencia del sentimiento

en la interpretación. Basta escuchar la versión de "Piedra y camino" para notar el peso de frases como "...y sin que nadie lo sepa, viday, me voy llorando", repetida más de una vez bajo la tensión, que genera que los instrumentos no acompañen el camino que marca la voz.

Este recurso es utilizado en diversos momentos de diferentes canciones, contribuyendo a generar esa sensación de tensión y densidad, con un acompañamiento instrumental que parece no articular con la melodía, pero que complementa bien el sentimiento apesadumbrado que requiere la repetición incansable de esas frases. A modo de ejemplo, en "Los ejes de mi carreta" repite varias veces, con tono por demás fatigado, frases como "es demasiado aburrido", "seguir y seguir" o "andar, andar", haciendo énfasis en aquello que literalmente está diciendo: seguir, no frenar, repetir, todo lo cual va en sintonía con el cariz de tristeza que observaba en el análisis de las letras en el apartado anterior.

Esto da cuenta de una estrecha vinculación entre lo que se dice con la palabra y lo que se dice con la música. Ambos lenguajes no pueden ser tomados como uno solo, sino a partir del choque que generan, de la tensión que da cuenta de la búsqueda de ese nuevo sentido contrahegemónico.

Además, es interesante observar cómo Liliana Herrero trabaja, incluso, desde la ausencia de su voz. La omisión de determinados versos o estrofas es una de las estrategias elegidas y explotadas en varias ocasiones por la artista. En "Los inundados", se percibe la omisión de la última estrofa, lo cual modifica claramente el sentido del mensaje de la canción original, donde el protagonista recomponía su situación. En la versión de Liliana Herrero, el tinte es deliberadamente penoso, remarcando la desolación y desesperanza entre los trabajadores, sean estos los de un pasado mítico o los perjudicados por las políticas neoliberales.

La impostación de los arreglos vocales de Herrero genera una sensación de sobreesfuerzo en su garganta, que bien podría oponerse a la limpieza de las voces de, por ejemplo, Los Nocheros. Una coloración áspera y una utilización de fraseos poco convencionales (no sólo para el momento de edición del disco, también frente a la generalidad de

las interpretaciones folklóricas) se complementan bien con el sonido extravagante del resto de los instrumentos en canciones clásicas del folklore. La búsqueda de esta tensión que la voz genera en relación a la letra de la canción, así como también frente al camino seguido por los demás instrumentos, es la última tensión que, sumada a las dos anteriores, me permiten reconocer en la música de Liliana Herrero la búsqueda de un lugar de enunciación novedoso –cuando no insólito– para la música popular argentina de ese momento.

Reflexiones finales

De todo lo anterior, se hace evidente que "las reglas tienen capacidad de coerción en la medida en que ignorarlas, respetarlas o luchar por su modificación tiene consecuencias prácticas para el agente (en términos de reconocimiento, rechazo, etc.)" (Díaz, 2009: 21-22). El posicionamiento de Liliana Herrero dentro de su campo da cuenta de ello.

La artista despliega una serie de estrategias que, de modo consciente o no, la contraponen a aquellos músicos que se fueron amoldando al juego propuesto por la lógica capitalista neoliberal de los años 90. Liliana Herrero, en tanto enunciativa, se construyó relacionamente en el campo del folklore: era imposible mantenerse ajeno a las expresiones del Folklore Joven, que constituyó el paradigma hegemónico de la era neoliberal. El discurso de Herrero es, en este sentido, contrahegemónico. Emerge a partir de la revaloración y utilización de determinados recursos que son, justamente, los desdeñados por el capitalismo en su búsqueda de globalidad. En la música de Herrero, se realzan esas identidades que el neoliberalismo busca apartar: las tópicos ligadas a la tierra propia y, más aún, a las problemáticas del hombre de esa tierra, las canciones autóctonas de compositores propios, lógicamente bajo la resemantización que implica y requiere la extrapolación en el tiempo. Así, entre sus canciones recogidas del pasado, se realzan tópicos para interpelarlos desde las necesidades del tiempo propio, marcando las problemáticas de ese pueblo trabajador en ese momento desesperanzado.

Por otro lado, su posicionamiento frente al fenómeno del Folklore Joven también se desarrolla desde lo puramente técnico y musical. Herrero utiliza sus competencias, sus estudios sobre música y sus vínculos con arregladores muy reconocidos de distintos estilos musicales (se legitima a partir de un recurso sumamente valorado: la erudición, la complejidad armónica, melódica y rítmica) para construir un enunciado tensionado, que para nada se amoldaba a los requisitos estandarizados del mercado de música folklórica.

Por último, y siguiendo a Raymond Williams, considero importante destacar que "(...) la creación social de significados mediante el uso de signos formales es una actividad material práctica; en verdad, es, literalmente, un medio de producción. Es una forma específica de consciencia práctica que resulta inseparable de toda actividad material social" (1977: 51). Cualquier intento de analizar las producciones culturales con absoluta autonomía o como mero reflejo de las reglas de funcionamiento económicas sería un error. La cultura, como todo un modo de vida, se inserta en la estructura social como esfera activa. Es necesario salirnos del esquema objeto-reflejo en el que el arte queda reducido al segundo plano, y hablar de la cultura como todo un modo de lucha.

Así, debemos entender al disco Isla del Tesoro como un signo en el que se desarrolla el conflicto mismo, donde podemos leer las huellas dejadas por pugna por la imposición de ideologías. Aquí, los componentes de la realidad –acaso su contenido originario– son problematizados y resultan resignificados de alguna manera en función de una posición que asume la enunciativa, de cara a las problemáticas de su tiempo.

AA.VV. (1963): Manifiesto del Movimiento del Nuevo Cancionero. Disponible en: <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html> Última consulta : 14 de septiembre de 2012.

Costa, Ricardo; Mozejko, Teresa (2002): "Producción discursiva: diversidad de sujetos", en Costa, Ricardo; Mozejko, Teresa (compiladores) Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas. Rosario: Homo Sapiens.

Díaz, Claudio (2009a): Eso que llamamos Folklore. Una aproximación sociodiscursiva. Tesis de doctorado en Letras. Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

1. ———-(2009b): Variaciones sobre el "ser nacional". Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino. Córdoba: Ediciones Recovecos.

Fischerman, Diego (2004): El efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular. Buenos Aires: Paidós.

Herrero, Liliana. Isla del Tesoro. 1994, Polygram/Universal.

Portorrico, Emilio (1997): Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica. Buenos Aires.

Svampa, Maristella (2005): La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo. Buenos Aires: Taurus.

Voloshinow, Valentín (1992): El marxismo y la filosofía del lenguaje. Madrid: Alianza Editorial.

Williams, Raymond (1997): Marxismo y Literatura. Barcelona: Península.

La leyenda del futuro
(Favio Seimandi)

En el presente capítulo, nos abocaremos al análisis del disco Último bondi a Finisterre (Patricio Rey Discos, 1998) de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. La selección de dicho objeto intenta corresponder con el lineamiento general de este libro, que pregunta acerca de las fisuras del sentido en el marco de un dominio histórico específico: el campo del rock nacional en la década de 1990. A lo largo de estas páginas, intentaremos reconstruir la textura de un tejido imaginario a partir del trabajo sobre el corpus discursivo de un conjunto de canciones. Hemos denominado a esta constelación imaginaria con el rótulo de mítico-teológica. Para comenzar, tendremos que relevar ciertas particularidades históricas que, sin duda, demarcan la procedencia de esta matriz discursiva.

La estética del rock

El campo del rock nacional se instauró en el pliegue de dos corrientes históricas en principio antagónicas, pero que, a la larga, llegaron a articularse de un modo singular. Se trata, podemos decir, del impulso modernizador que emanaba de la segunda posguerra, en oposición a las fuerzas conservadoras que pugnaban por defender el orden establecido. Por un lado, este impulso modernizador estaba fuertemente implicado en la instauración de la llamada "industria cultural" en nuestro país y, por el otro, veríamos despuntar a los regímenes de facto que, desde 1955, interrumpirían sistemáticamente el orden constitucional ataviados con el ropaje de la restauración de valores nacionalistas, tradicionalistas y familiaristas; punto en que concurrió la última dictadura militar, que asimismo –según dice Oscar Terán– "apeló al acervo antimodernista de la Iglesia" (2008: 283-284).

Para empezar con el costado modernizador, nos gustaría señalar que el campo del rock nacional resulta impensable si pretendemos abstraerlo de la emergencia de la "industria cultural" en nuestro país, del arribo de disqueras multinacionales en busca de nuevos mercados para sus productos musicales, del desarrollo de los medios masivos de comunicación y de la emergencia de un nuevo agente social: la juventud, en tanto grupo dotado de un cierto coeficiente de tiempo libre y nivel adquisitivo.

Pero esta corriente modernizadora se enfrenta a un polo de gravedad social que pugnaba por la conservación del orden estatuido; desde esta perspectiva, afirma Terán, se llegó a trazar una equivalencia estricta entre innovación estética y subversión política.

En el ámbito cultural, el shock autoritario desencadenado por el golpe de estado liderado por el general Onganía tuvo severas consecuencias. Imbuido de una mirada autoritaria incapaz de discriminar entre el modernismo experimentalista y las actitudes políticas expresamente orientadas al cambio revolucionario, el régimen gobernante terminó por unificar las almas Lennon y Guevara de los años 60. "(...) De modo que, para combatir a esta última, el régimen gobernante consideró necesario desplegar campañas contra el pelo largo, los músicos del rock, el uso de la minifalda, así como también

secuestrar libros, censurar y prohibir películas –como *El silencio*, de Ingmar Bergman, o *Blow-up*, de Michelangelo Antonioni–, allanar editoriales y hoteles por horas. Es muy conocido el efecto destructivo que, respecto de la universidad, implicó la intervención autoritaria emblemática en la llamada ‘Noche de los Bastones Largos’, la cual produjo un extraordinario drenaje de docentes e investigadores” (Terán, 2004: 284).

Podemos esbozar, entonces, una equivalencia dada entre los siguientes términos: innovación estética/acto subversivo. No obstante, hay que poner de relieve que estas oposiciones, en realidad, no van a resultar tan coherentes en la práctica, ya que este aparato del Estado que homologa militancia política e innovación estética como enemigos comunes de un régimen conservador y tradicionalista será, sin embargo, el principio de la instauración de la economía neoliberal en nuestro país, principio que aún persiste sin duda, pero bajo nuevos ropajes. ¿Se trata de un régimen conservador y tradicionalista que impulsa en el plano económico un modelo neoliberal?

Efectivamente, según Claudio Belini y Juan Korol (2012), la última dictadura emprendió una profunda reestructuración, que se prolongó hasta los gobiernos de Carlos Menem. Los objetivos eran liberalizar la economía y racionalizar el papel del Estado mediante la reducción del gasto a través de la privatización de empresas públicas e implantando incentivos al mercado: quita de retenciones, flexibilización de las leyes de inversión extranjera, levantamiento de controles de precio, promoción de importaciones. La inflación era vista como consecuencia de los gastos improductivos del Estado y de una política económica cerrada. El Ministro de Economía Martínez de Hoz tenía como lema que achicar el Estado era agrandar la nación; Menem, por su parte, aseguraría más tarde que nada de lo que fuera del Estado debía permanecer en manos del Estado (Terán, 2004: 233-237).

Paralelamente, ocurría la expansión de una intelectualidad católica que comenzaba a dialogar con los textos de Marx (recordemos la revista *Cristianismo y Revolución*, por ejemplo) y, más allá del plano puramente teórico, emergía además un ala tendiente a participar en un plan de lucha activa (como lo demuestra la muerte del sacerdote Camilo Torres, quien acaba sus días entre un grupo de guerrilleros colombianos). Pero lo que es más importante todavía es que no

estamos frente a un aparato de censura monolítico, sin resquicios, que se ocuparía de reprimir a ultranza cualquier manifestación contraria a la moral del Estado. Es necesario recordar que durante la década de 1970 se estrenaron películas de Hugo Moser (en las que actuaban Jorge Porcel, Alberto Olmedo, Moria Casán y Susana Giménez), donde se exhibían escenas de desnudos y contenidos sexuales que no concitaban ninguna objeción estatal.

Con todo esto, nos proponemos señalar solamente que cierto discurso religioso, ciertos tópicos doctrinarios y morales se encontraban políticamente imantados y como volatilizados en un campo determinado de luchas históricas. El conservadurismo moral no recubrirá la totalidad del espacio social ni actuará en todas partes de igual modo, sino que se trata de una aplicación dispersa, selectiva, del aparejo de censura. De hecho, la oposición ideológica de la que partimos se nos ha deshecho entre las manos: ninguna de las posiciones esgrime una cohesión (ideo)lógica, sino que, bajo los significantes vacíos “innovación” y “conservadurismo”, las posiciones se deslizan tácticamente. Conviven –en este eclecticismo ideológico de la cultura de la época– sacerdotes guerrilleros y dictadores neoliberales.

Desde el principio, entonces, si queremos adscribir las posiciones a una pretendida unidad ideológica de sentido, nos topamos con la naturaleza fisurada y contradictoria de estos relatos. A este amplio marco de referencia habrá que vincular el devenir de una alegoría que en la producción de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota se prolongará en el tiempo y se desplazará en su función.

De dioses y de héroes

*“Mi dios no juega dados, quizás...
esté a mi favor”.*

La presencia de elementos mítico-religiosos es casi una constante en las letras de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, y seguirá presente, incluso, en las producciones post-ricoterías⁹⁵ de Carlos “El Indio” Solari y Skay Beilinson. Sin embargo, queremos circunscribirnos a

95 “Ricoterola” significa relativo a Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.

una secuencia de imágenes que, a nuestro parecer, producen un desplazamiento –si no una dislocación– en el plano referencial.

La emergencia de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota estuvo íntimamente relacionada con La Cofradía de la Flor Solar, experiencia de vida comunitaria en la que se conjugaba una multiplicidad de disciplinas artísticas: el cine, la danza, la pintura, la escultura, el arte culinario, la literatura, la música, la representación teatral, cierto misticismo religioso estatizado y un espectáculo de cariz circense. Las presentaciones de Patricio Rey estaban signadas por toda una “liturgia” polimorfa y un lenguaje corporal en que el erotismo (los célebres striptease de las bailarinas ricoterías) era el condimento más fuerte.

Esta Cofradía nace, en cierto modo, como respuesta al accionar represivo del aparato del Estado dictatorial. Después de la llamada Noche de los Bastones Largos, ocurre una suerte de migración de un gran número de intelectuales y artistas, que deciden desterrarse de las instituciones académicas para concentrarse alrededor de espacios como el Instituto Di Tella o agrupaciones resueltamente clandestinas.

Por ese entonces, el acoso del Estado hacía sentir a los roqueros que su práctica efectivamente transgredía y corroía la ley del poder establecido. Esta dialéctica de ataque y defensa es el fundamento y la condición de posibilidad de la esperanza utópica. Antes del retorno de la democracia, el programa roquero poseía un futuro; la historia aún estaba en movimiento: “La balsa”, “El naufragio”, la constitución de una “mirada otra” (Díaz, 2005) todavía eran posibles. Las “bandas” todavía tenían un “cielo” del cual “rajarse”:

*“Vamos las bandas,
rajen del cielo,
¡vamos las bandas!”⁹⁶*

96 “Vamos las bandas” (Un baión para el ojo idiota, 1987). También en “Aquella solitaria vaca cubana” (Un baión para el ojo idiota, 1987): “Miraba el cielo justo a tiempo/ salvada del motor eterno, justo a tiempo./ Aquella solitaria vaca cubana/ rumiaba el silbido del viento/ la civilización la amaba, justo a tiempo; y en “Queso ruso” (La mosca y la sopa, 1991): “Y muchos marines de los mandarines/ que cuidan por vos las puertas del nuevo cielo” (negritas propias).

Mientras la censura del Estado tuvo lugar, se puede observar que, en diversos grupos de rock (Serú Girán, Spinetta, Patricio Rey), resonaba una misma estrategia estético-política: la de la construcción de un lenguaje específico del rock (cifrado, hermético a veces) como medio táctico de combate contra la censura del Estado; hecho que, sin duda alguna, ha dejado una huella imborrable en la impronta estética de las letras ricoterías.

Tenemos, entonces, las puestas en escena ricoterías que, como dijimos, se presentaban como una suerte de liturgia. Pero esta liturgia debe entenderse como una ceremonia pagana y circense más que como el oficio del culto a ninguna divinidad. La parafernalia ricotería pertenece al mundo de los héroes, tal y como trataremos de definirlo para esta ocasión.

El heroísmo –imagen recurrente en las letras de la banda– se nos ofrece a través de estas puestas en escena como un acto de transgresión; es, hasta el momento, absolutamente indisociable del a priori del aparato de censura estatal: el héroe ricotería no puede no ser clandestino, la clandestinidad es su atributo por antonomasia. Se trata de héroes del whisky y de heroínas hechizantes, narcóticas.⁹⁷ Estos héroes son los “vencedores vencidos”, la “tribu” de la calle que habita en un “teatro anti disturbios”.⁹⁸ El espacio público, entonces, se encuentra claramente concebido como un espacio represivo, militarizado:

*“Mucha tropa riendo en las calles
con sus muecas rotas cromadas
y por las carreteras valladas
escuchás caer tus lágrimas”.⁹⁹*

Vemos despuntar, entonces, dos elementos importantes. Por un lado, un agente a quien va dirigida la canción: la “tribu”, los “amantes”,

97 “Un nuevo juego ligué/ donde sos la heroína” (“Scaramanzia”, Último bondi a Finisterre, 1998).

98 “Vencedores vencidos” (Un baión para el ojo idiota, 1987).

99 “Nuestro amo juega al esclavo” (¡Bang! ¡Bang! Estás liquidado, 1989): “Mucha tropa riendo en las calles/ con sus muecas rotas cromadas/ y por las carreteras valladas/ escuchás caer tus lágrimas. (...) Formidables guerreros en jeeps/ los titanes del orden viril”.

una banda de "pobres diablos inconsolables" y "escondidos", "fugitivos marcados a fuego";¹⁰⁰ y por otro, un espacio caracterizado por su naturaleza represiva: el "teatro anti disturbios", la ciudad entendida como una cárcel.¹⁰¹ Pero esta metáfora de la ciudad en tanto cárcel se encuentra todavía sobredeterminada por otro estrato metafórico: el de lo teológico. La ciudad es el "cielo", donde habitan los dioses represores que, a diferencia de la divinidad heracliteana, no juegan a los dados. Lo teológico-represivo, lo relativo a los dioses es siempre hostil respecto del universo mítico-heroico,¹⁰² por eso las bandas tienen un imperativo: "Rajen del cielo".¹⁰³ El cielo metaforiza un espacio concreto: la ciudad con sus mecanismos de vigilancia¹⁰⁴ y su tecnología represiva.¹⁰⁵ La tecnología, en este cielo, está hecha para dominar el espacio; es, como puede observarse, el aparato represivo del Estado lo que está en juego.

A estos dos elementos (espacio, agente) debemos sumarles un tercero: la temporalidad. En el cielo (la ciudad cárcel), el tiempo aún está en movimiento; los programas políticos de resistencia aún conciben el cambio histórico como una posibilidad de un futuro probable. La representación de la temporalidad se verá modificada, sin embargo, en lo sucesivo. La posibilidad de "rajar del cielo" —como aquella solitaria vaca que, justo a tiempo, miró el cielo y produjo su revolución,¹⁰⁶ salvándose así del "motor eterno"— era una exhortación para el público clandestino, para los héroes que participaban en las liturgias ricoterías, en los "tiroteos". Se podría relevar largamente, por ejemplo, un sinnúmero de referencias a conceptos de la historia de la filosofía política que vemos aparecer, de guisa dispersa, en las letras ricoterías a modo de consignas y alicientes ideológicos. Pero en esta

100 "Buenas noticias" (*Lobo suelto / Cordero atado*, 1993).

101 "Preso en mi ciudad" (*Oktubre*, 1986).

102 "Siempre tengo a mi lado un dios, / así me das más" (*Oktubre*, 1986).

103 "Vamos las bandas" (*Un baión para el ojo idiota*, 1987).

104 "Y cuánto vale dormir tan custodiado/ de expertos cínicos y botones dorados" (*Un baión para el ojo idiota*, 1987).

105 "Y cuánto vale ser la banda nueva/ y andar trepando radares militares" (*Un baión para el ojo idiota*, 1987).

106 *Alusión a la Revolución Cubana*.

referencia aristotélica —alusión a la idea del "motor inmóvil"— parece condensarse un núcleo metafórico muy importante para nuestro trabajo. En efecto, la imagen del cielo es asociada a la del motor eterno, de la cual aquella solitaria vaca cubana fue "salvada". Es decir, por fuera de la circularidad o estatismo del tiempo teológico, la vaca cubana puede habitar un tiempo histórico, de luchas y de cambios políticos: la revolución.

Por un lado, entonces, el cielo estático y represivo: la ciudad militarizada; por el otro, los héroes, que están siempre en movimiento, nómades, tratando de poner en marcha los engranajes de la historia: "rajan", "corren", "trepán"; del lado épico acaece el desplazamiento espacio-temporal.

Del Estado al Mercado

La vuelta de la democracia en 1983 coincidió con un importante viraje en las estrategias estético-políticas de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Hasta ese momento, la práctica roquera adquiría su sentido en la figura de la transgresión contra la moral del Estado, inculcada a partir de la censura y la represión de gobiernos autoritarios, donde el show multidisciplinario y su cariz erótico-circense resultaba un acto efectivamente subversivo.

Pero de ahora en adelante, la puesta en escena de las "liturgias", de las "misas" ricoterías perdería su poder transgresor. El Estado adelgazaba su espesor represivo y nuevos mecanismos de poder anunciaban una reestructuración en el orden de las estrategias políticas. El objetivo no es ya resistir a una política represiva, porque el poder ha cambiado de signo y ahora su régimen es de naturaleza económica. El Estado, en tanto aparato represivo¹⁰⁷, conocía su disminución, resultaba ya oneroso e innecesario. Por eso mismo, y aunque las presentaciones de Patricio Rey siempre guardaron un aura, un dejo de misticismo, la

107 *Tomo la noción de aparato represivo de Estado de Althusser (1974). No obstante, hay que recalcar que el uso de esta noción queda estrictamente acotado al periodo que estamos analizando, en el marco de una sucesión de gobiernos autoritarios y de facto cuya marca distintiva ha sido la represión. No es el Estado en general al que me refiero, sino al aparato de Estado tal y como ha funcionado, con sus periodos de discontinuidad, en Argentina desde la Revolución Libertadora (1955) hasta la presidencia de Raúl Alfonsín (1983).*

era del show polimorfo había caducado. Nuevos modos de resistencia tendrán que emerger para enfrentar a un nuevo adversario.

El enemigo no será más una fuerza coercitiva, ante la cual bastaría con la liberación de las potencias eróticas del cuerpo para efectuar la transgresión; ahora se trata de un mercado capaz de cooptar ese erotismo y transformarlo en un objeto más, una mercancía ofrecida para atizar el "consumismo".

Si puede decirse que el capitalismo instituyó un nuevo régimen identitario, lo ha hecho en tanto que los sujetos comenzaron a definirse no ya en función de su privilegio de sangre, sino a partir del lugar que ocupaban en el proceso de producción. Produjo, literalmente, toda una economía de las identidades. El capitalismo tardío, por su parte, ha superpuesto a esta modalidad un nuevo principio. El estatus de los sujetos se determina hoy no sólo –o no tanto– por el papel que desempeñan en el circuito productivo, sino por lo que son capaces de consumir. Se puede ocupar un lugar subordinado –o no ocupar ningún lugar en absoluto, como es el caso de los turistas, estudiantes, jubilados– en el circuito productivo, pero se puede estar mejor posicionado en ese otro circuito del consumo. Incluso, en 1994, aparece en nuestro país una nueva figura jurídica: se trata del consumidor, con su batería de derechos y garantías.

En el marco de este nuevo horizonte político e histórico, acaecerá un viraje y una transformación en el universo de referencias de las letras de las canciones de Patricio Rey: ya no se trata del Estado en cuanto aparato represivo, censor, sino que más bien empieza a despuntar la figura de lo que suele denominarse "el mercado". Aparece de este modo un nuevo anti-héroe: las empresas multinacionales. Esto es lo que, a nuestro parecer, se atisba en el disco al que nos abocamos ahora a analizar: Último bondi a Finisterre.

*"Va escribiendo su evangelio
en los tickets de Carrefour.
Es el pequeño gran matón de la Internet".¹⁰⁸*

¹⁰⁸ "Alien Duce" (Último bondi a Finisterre).

La alusión a empresas multinacionales –Carrefour, en este caso– es algo que aparece por vez primera en Último bondi. No obstante, este nuevo anti-héroe asumirá el cariz teológico que antes se encontraba reservado al aparato represivo del Estado (se escribe un "evangelio" en los tickets). Pero si bien se conserva el tinte teológico, también es cierto que la aparición de este nuevo anti-héroe conlleva un conjunto de modificaciones en los elementos anteriormente analizados: agente, espacio y tiempo.

En relación al espacio, si "el viaje" y "el cambio" son los tópicos emblemáticos del campo del rock nacional (Díaz, 2005), en Último bondi a Finisterre emergen algunas singularidades atendibles al respecto. No se trata ya de huir de la ciudad militarizada, como dijimos, ni de un sector de la ciudad, que eran los motivos inaugurales del rock; no se trata ya de un viaje en extensión, sino de un viaje en intensidad.

En cuanto al tiempo, la doble afirmación de que el futuro es improbable y de que llegó hace rato, pese a las apariencias, no es contradictoria:

*"El futuro llegó hace rato,
todo un palo,
ya lo ves".*

El futuro es un tiempo virtual por excelencia, y el múltiple juego que se abre con estas líneas de sentido es aprovechado largamente: por una parte, el "futuro" imaginado por el "pasado" no muy distante, el tiempo de los viajes espaciales y el del avance inusitado de la tecnología ha devenido efectivo; por otra parte, lo que se denominó el discurso único, la aparente fijación de la trinidad capitalismo-liberalismo-democracia en la historia, tornaba inverosímiles las perspectivas de grandes cambios políticos y económicos. Esta supuesta fijeza de la historia es lo que se ha denominado fin de la historia y tiene que ver, sin duda, con la afirmación marxiana que reza que "la lucha de clases es el motor de la historia". Si el consenso liberal fuera definitivo, según esta lógica, la historia habría terminado (al menos por el tiempo que

dure la tregua). La improbabilidad del futuro no es otra cosa que el fin de la historia.¹⁰⁹

Como se ve, la producción de estos enunciados, a diferencia de los que analizábamos al comienzo, está profundamente imbuida de un discurso anti-utópico. Esta concepción, por discutible que resulte, encuentra asidero no sólo en la situación político-económica mundial, sino también particularmente en la coyuntura histórica de nuestro país. Hacia el año 1998, en que fue editado *Último bondi a Finisterre*, el proceso de desarticulación del modelo económico peronista había avanzado extraordinariamente. La debacle económica de la década menemista se percibe en el avance del desempleo y en la extensión cada vez mayor de las brechas de clase.

Las líneas de la historia han dibujado una forma, que es la de la inmovilidad y la degradación. El único escape que resta, según la cuadratura semiótica del universo de sentido de *Último bondi*, es la mutación. Si el ingente programa de modificar violentamente las estructuras sociales había fracasado, si los individuos estaban presos en unas redes fijas por una verdad económica,¹¹⁰ por la ausencia de oposición política a dicha verdad económica, por la mordaza de los manejos de los medios masivos de comunicación, por la instauración de la frivolidad indiferente de una cultura del "entretenimiento" y el "consumo", de "la fiesta menemista";¹¹¹ si todo esto es así y las estructuras habían devenido inamovibles y los individuos se encontraban encorsetados en su ensambladura, de todas formas restaba una salida, un último bondi... Ese subterfugio era la "mutación". Ya no será necesario "rajar" ni "escondarse" para realizar algún tipo de transgresión, sino que la mutación ocurre sin desplazamiento espacial, sin necesidad de clandestinidad ninguna.

¹⁰⁹ Jean Baudrillard afirma: "Los contadores de la historia se han detenido en el Este con el comunismo, y en el Oeste con una sociedad 'liberal' atrapada en su propia excrecencia" (2009).

¹¹⁰ Tomo la expresión de Baudrillard (2009).

¹¹¹ Expresión que se popularizó cuando la presidencia de Carlos Saúl Menem llegaba a su fin. Esta frase alude al periodo de convertibilidad (1 peso = 1 dólar), momento privilegiado para la compra de productos de importación, viajes por el mundo, etc.

En tanto que la gravidez de las estructuras sociales que supuestamente han detenido la historia resultaba insalvable, la posibilidad de cambio había devenido infinitesimal y había llegado por el lado de los individuos: era la mutación del individuo la que tiene a su cargo hacer estallar las estructuras sociales. Ya no más el programa –que había nacido en Europa con la Ilustración– de las grandes revoluciones sociales; ahora las últimas esperanzas están depositadas en el individuo.

Si el futuro llegó hace rato, podemos inferir que el enunciador de este enunciado está emplazado en el pasado. ¿Desde qué lugar se torna comprensible esta precocidad del futuro? El futuro le llegó al pasado porque el presente no tenía futuro. Pero, ¿cuál es ese pasado en el que este enunciado enraíza su deixis? Ese pasado no es otro que aquel momento en el que el rock todavía poseía un futuro, en el que la resistencia ante el Estado opresor era posible, en la que un discurso utópico aún encontraba cabida. Se trata del pasado heroico del rock, tal y como es percibido desde un presente que se juzga infame. A partir de la vuelta de la democracia, el rock da un giro hacia el escepticismo. Sin embargo, en este giro escepticista pueden reconocerse distintos matices. Uno, que resulta blanco del encono ricotero, es la inflexión cínica de Charly García, quien, desde la óptica ricotera, se integra a la masivización del rock –recordemos su participación en el ciclo de unplugged de MTV. Por otra parte, el discurso ricotero se opone al hedonismo de Soda Stereo y al esoterismo –al que entienden como un escapismo– de Alberto Spinetta. La socarrona figura del Capitán Buscapina parece una clara y vitriólica alusión a la figura spinettiana del Capitán Beto y su viaje sideral.

Para la lectura ricotera, el futuro de aquella resistencia utópico-heroica roquera, que había dirigido su inquina contra el Estado, que encontraba un último bastión de libertad en la vida fuera del "cielo" y en la experiencia comunitaria, ha quedado trunco. Los roqueros se han convertido en "super stars" o están presos en su sidéreo evacionismo.

*"Hoy todos somos
gente del pasado.
Y la alucineta es que
nadie quiere volver
a ser como antes, no".¹¹²*

Dios es digital

*"Esta noche está encantador,
tu infierno está encantador esta noche".*

La metáfora según la cual Dios es digital tiene, como vimos, precedentes en canciones anteriores, en el sentido en que retoma lo que hemos denominado isotopía teológica. Ya en el citado estribillo del tema "Vamos las bandas"¹¹³ puede observarse una ironía que utiliza el mismo campo semántico. Se exhorta a las bandas (los roqueros) a que "rajen del cielo". Si definimos la metáfora por el embrague de dos isotopías diversas, en este caso se trata de una isotopía religiosa y de una isotopía tecnológico-militar. El esquema sería:

Cielo.....Bienaventuranza
Ciudad.....Tecnología militar

El cambio isotópico forma un quiasmo:

Cielo.....Tecnología militar
Ciudad.....Bienaventuranza

¹¹² "Scaramanzia" (Último bondi a Finisterre).

¹¹³ Ver más arriba.

Por último, se desecha el segundo término (ciudad/bienaventuranza) y se conserva el primero (cielo/tecnología militar). La anfibología de esta metáfora se apuntala en el dislocado término "cielo" (asociado con lo divino, con el bien supremo) para referirse a la ciudad, que era el símbolo de la represión y la intolerancia (el mal).¹¹⁴

En relación a la nueva metáfora (Dios es digital) hay que notar una serie de cuestiones. Por una parte, persiste cierto paralelismo isotópico (Dios/cielo-tecnológico/digital), pero por otra, ha habido un importante cambio.

El cielo, ya lo hemos dicho, venía a metaforizar un espacio concreto: la ciudad con sus mecanismos de vigilancia y su tecnología represiva. La tecnología, en este cielo, estaba hecha para dominar el espacio; es, como puede observarse, el aparato represivo del Estado lo que se metaforiza.

Respecto al Dios digital, ha habido una inversión. Ya no es la tecnología la que ocupa el espacio, sino que esta devino en sí misma un espacio a ocupar. Lo digital es un espacio. Ya no se vive en la ciudad cercada por la tecnología; se vive en un espacio digital. Por lo que, a diferencia del cielo, de donde se podía "rajar", de Dios no se puede escapar porque ya no hay un afuera, Dios es ubicuo y omnipotente. El nuevo Dios ha sustituido al cielo.

En la figura de Dios, se metaforiza una nueva dinámica de poder, cuyo fundamento ya no es el disciplinamiento del espacio social, sino más bien la captura de lo social en el marco de un nuevo espacio (digital-virtual). Ya no es el cuerpo el que ocupa el espacio, es el espacio el que está ocupando los cuerpos. Los medios masivos de comunicación y una economía denominada global se conjugan y transforman en los nuevos principios de dominación. El dinero aporta la omnipotencia y los medios masivos, la ubicuidad, que son los atributos del nuevo Dios.

En otro juego de metáforas, la televisión es asociada con el

¹¹⁴ La imagen simétrica invertida de esta anfibología puede leerse en la expresión que titula al tema: "El infierno está encantador esta noche" (Gulp!), en donde se interpela directamente al público roquero: "¿Son por acaso ustedes hoy/ un público respetable?/ ¿Pueden acaso beber el vino/ por ustedes envasado?"

nazi-fascismo ("Divina TV Führer"¹¹⁵, "Alien Duce"¹¹⁶) por estar al servicio de la publicidad, no tanto ya política, sino más bien de un sistema económico que se percibe como el nuevo enemigo. Siempre se conserva, claro está, el tinte teológico:

*"Hay buitres en la tele que quieren matar.
Con carnadas finas te van a matar.
Dale que va... ¡Estás frito, angelito!"*¹¹⁷

Así, aparece una nueva imagen del espacio: Cyber-Babel, que no es otra cosa que el llamado espacio informático, donde la superabundancia de información es simbolizada (aludiendo al célebre episodio bíblico) por la confusión del lenguaje que Dios hizo acaecer como castigo a quienes intentaban erigir la torre de Babel.

Scaramanzia: el amor virtual

*"Y voy a comer del pastel
que llamás 'la vampira'"*.

Dijimos que la principal diferencia entre aquel cielo y el nuevo Dios radica en la espacialización específica que se le imputa a cada uno. El viejo cielo cercaba el espacio, lo cuadrículaba al ocuparlo con su tecnología castrense. Por el contrario, el nuevo Dios emerge como la apertura de un espacio otro que, en vez de ser ocupado, se apresta a ser él mismo ocupante. Hay entonces, un pasaje del espacio ocupado al espacio ocupante.

Esta nueva posibilidad de que un cuerpo se encuentre habitado por un espacio –es decir, que el espacio devenga activo– es, diríamos,

¹¹⁵ Tema del disco *Oktubre*.

¹¹⁶ Tema del disco *Último bondi a Finisterre*.

¹¹⁷ "Estás frito, angelito" (*Último bondi a Finisterre*).

condensada con la experiencia del consumo de drogas para elaborar una compleja metáfora del estado de alienación causado, según Patricio Rey, por los medios masivos de comunicación. Cualquier fenomenología del consumo de drogas acordaría en que dichas sustancias son un principio activo que penetra en el cuerpo para abrir un espacio: el de la interioridad, para abrir esa interioridad a formas diversas de percepción:

*"Un nuevo juego ligué
donde sos la heroína."*¹¹⁸

Scaramanzia, cábala de amor virtual".

Estos estados de percepción alterada quieren establecer una equivalencia con la alteración de la percepción operada por la extendida penetración de los medios masivos de comunicación, la publicidad y el consumo: "Scaramanzia para un Sony samurái".

Ahora bien, el sentido parece especificarse cada vez más: terminada la primera estrofa de la canción "Scaramanzia", restituida la alegoría, caemos en la cuenta de que el yo del enunciador tiene como cábala un amor virtual para un Sony samurái, que es su heroína (doble juego: en tanto salvadora y en tanto narcótico). Es un punto de condensación muy complejo, dado que la alusión al plano de lo épico parece entrañar un amargo cinismo: si las drogas pudieron operar como un elemento de subversión frente al Estado represivo en la época, por ejemplo, de "Un ángel para tu soledad"¹²⁰, ahora la televisión y el consumismo se han apropiado del efecto narcotizante para volverlo un factor opresivo: "¡Estás frito, angelito!". En realidad, nunca se trata

¹¹⁸ *La heroína es una droga derivada de la morfina, que posee propiedades sedantes y narcóticas.*

¹¹⁹ *Hace referencia a la compañía multinacional (samurái es una metonimia de "japonés").*

¹²⁰ *"Ya sufriste cosas mejores que estas/ y vas a andar esta ruta, hoy, cuando anochezca./ Tu esqueleto te trajo hasta aquí/ con un cuerpo hambriento, veloz/ y aquí, ¡gracias a Dios!./ uno no cree en lo que oye./ Ángel de la soledad/ y de la desolación,/ preso de tu ilusión, vas a bailar,/ a bailar... bailar".*

de las drogas, para hablar como Eduardo Feinmann. Haría falta, para atravesar el fantasma de cierta doxa, una historia política del consumo de sustancias. En el presente caso, se debería oponer quizá la cocaína, cuyos efectos de efervescencia parecen estar asociados al pasado heroico del rock, a la heroína, caracterizada como una suerte de sedante ideológico.

El nuevo juego es un enamoramiento virtual (que tiene un dejo de pornográfico, ya no erótico), mediado por la tecnología y sólo posible a su través: la televisión, Internet...

*"Caldos de Venus que
son como agua bendita
y un par de rounds de amor
con la tele encendida".¹²¹*

La forma de acceder al juego es mediante esa alienación, ese amor narcótico de los medios de comunicación que, según queda dicho, aseguran los intereses de un Sony samurái (compañía disquera japonesa que funciona como metonimia de las multinacionales que promueven la comercialización del rock).

A continuación, vuelve a presentarse el yo del enunciador:

*"Yo sólo espero vivir tus juegos
y luego no quiero que vuelvas a ser
como eras antes, ¡no!"*

Este yo –cuyo contenido específico podríamos aventurar a restituir de la siguiente manera: "el grupo de los roqueros que han traicionado los principios del rock"– está cómodo con el estado actual de cosas y quiere permanecer en su "Scaramanzia". Y finalmente, se presenta una promesa que vuelve a esparcir la ambigüedad y el equívoco: "Me voy a ir junto a vos/ bien lejos de este mundo".

¿Se refiere a que se va a inducir una sobredosis, o a que

¹²¹ "Gualicho" (Último bondi a Finisterre).

permanecerá en su estado de alienación, abismado en la virtualidad que ha absorbido el espacio social? Como se sabe, la diferencia es igual a cero entre los términos de la concatenación metafórica.

El viaje de los psiconautas

*"¿Volveré a sumergirme, Señor,
en este río loco?
¿Tiene usted para mí alguna luz
en esta noche eterna?"*

Aquel pasado heroico del rock había devenido en un presente sin futuro. El viaje significa ahora huida, y el futuro (cambio revolucionario, esperanza utópica) se ha vuelto legendario, improbable. Dos estratos semánticos –un pasado heroico y un futuro improbable– contornean esta línea de fuga en tanto huida del presente. Sin embargo, ya nada se gana con un desplazamiento en extensión; como ya dijimos, se trata de un viaje intenso. No es que el rock insista en desdibujar las estrías represivas de la ciudad nuevamente, sino que la línea de fuga pasa ahora por la ocupación del espacio que ha devenido cuerpo virtual.

La cuestión, como dijimos, es la de viajar y mutar. Esto significa hacerse un nuevo cuerpo. En el ensamblaje con las tecnologías que nos permiten escuchar música, devenimos cuerpo sonoro: mitad hombre, mitad máquina; medio orgánico, medio digital. La máquina y el sonido devienen así órganos, literalmente, del cuerpo agenciado. Pero si bien se acepta luchar contra Dios en el espacio digital que le es propio, esto no significa una capitulación; la teomaquia continúa respecto del modo de producción, circulación y consumo de la música: Patricio Rey apostará por la producción independiente, manteniéndose al margen del circuito de la televisión y las disqueras multinacionales.

En este punto, puede apreciarse en Último bondi un juego en la configuración de enunciador y enunciatario como una estrategia de lucha contra "lo divino". Los enunciatarios son presentados como colonos virtuales: aquellos que están llamados a ocupar el espacio virtual que los ocupa, a través del viaje y la mutación. Pero los enunciadores enunciadados también alteran su forma, se presentan de esta manera en el libro del disco:

*"Tambores: El hijo de Dios
Bajo: El guerrero audaz
Saxo: El que guarda y protege
Guitarra y artificios: El que gobierna para la paz
Voz, chapas y artificios: El varón viril y de gran fuerza".*

Se trata, podemos interpretar, de introducir el elemento épico como un factor disruptivo en el espacio sin tiempo de lo divino/digital.

La apariencia del disco semeja una suerte de vehículo con una escotilla en el centro, en cuyo interior asoman las caricaturas de los integrantes de la banda. Las figuras, que están a bordo de una especie de nave espacial, se multiplican en la iconografía de Último bondi. El juego es doble: el enunciario es configurado como colono virtual (llamado a ocupar una realidad virtual), como un viajante digital, pero, a su vez, los enunciadores son los psiconautas, que van a ocupar la psique de esos colonos virtuales: el viajante es viajado, viaje en abismo, intensidad pura.

Pero se trata de una realidad virtual que marca su diferencia respecto del Dios digital, que no transige respecto de los medios masivos de comunicación y de los capitales multinacionales. Hay una voluntad de marginalidad –ya no de clandestinidad–, de hermetismo, de oscuridad, que caracteriza la toma de posición de Patricio Rey a la hora de realizar sus discos. Por eso, en su misma configuración estética, en su modo alegórico de utilizar el lenguaje, hay que reconocer –en acto– la voluntad de resistencia ante la dominante del campo del rock, subyugado, a su entender, por el consumismo y la frivolidad.

En "Alien Duce", puede leerse el soberano reproche por ese giro, ese cambio de dirección que en el rock nacional se operó aproximadamente a mediados de la década de 1980:

*"Alien Duce adornó tu esclavitud
y en un edificio en llamas te clavó.
Nadando en ese minestrón
¡va Porco Rex a Porno Rock!*

*Si su look bola de efectos te palmó
y recogés tu hígado desde un rincón,
flotando en ese minestrón
¡va Porco Rex a Porno Rock!*

*Va escribiendo su evangelio
en los tickets de Carrefour.
Es el pequeño gran matón de la Internet.*

*Alien Duce dice desde la TV
que no quiere estar jamás en la TV.
Lo sobrevuela un gavilán
que se hace pasar por él.*

*Va escribiendo su evangelio
en los tickets de Carrefour.
Es el pequeño gran matón de la Internet.*

*El Alien Duce
chupa y escupe al fin.
Para Alien Duce,
Dios es digital..."*

El rock, en la lectura ricotera, ha capitulado y puesto sus armas al servicio de los nuevos modos de dominación. En el denso simbolismo que cifra el nombre del tema ("Alien Duce") podemos observar la denuncia del viraje hacia lo económico de los mecanismos de poder. La alusión al fascismo está precedida por la alusión a la alienación; la política había devenido mera función de la economía en el nuevo régimen neoliberal.

El rock, por su parte, ya no resiste, sino que adorna la esclavitud, traicionando así al colectivo roquero, dejándolo preso ("clavado") en "un edificio en llamas" (la realidad económico-político-cultural del país). Ahora el rock es pura apariencia ("bola de efectos")¹²² y el colectivo del rock está abismado en un hedonismo autodestructivo ("recogés tu hígado desde un rincón"), que puede cifrarse con el término

¹²² También en "Scaramanzia" (Último bondi a Finisterre): "La buena felicidad! dicen que no se nota".

"joda". La "joda" ("Porno Rock") es la instalación de la industria de la diversión que ha absorbido música, drogas, alcohol y sexo –que habían sido puntos de resistencia frente a la moral del Estado precedente– para convertir todo ello en un circuito comercial en el que han devenido pura mercancía consumible ("comen de la Cajita feliz/ y bailan el pogo del payaso asesino").¹²³

La captura del rock en la máquina comercial –puesta en funcionamiento a través de la implantación del circuito de los medios masivos de comunicación ("Alien Duce dice desde la TV/ que no quiere estar jamás en la TV")– es, para Los Redondos, un giro cínico e hipócrita por parte de quienes, considerándose roqueros, usufructúan de ello. El nuevo Dios digital, que impone su dominación dineraria y se vuelve omni-visible gracias a los aparatos que posibilitan la escansión masiva de discursos (medios masivos de comunicación) se ha vuelto un enemigo inasible en comparación con la gravosa corporeidad del aparato represivo del Estado precedente ("un Dios nuevo, mejor hecho/ y bajo nuestro pulgar").¹²⁴ Las alusiones a Carrefour, a McDonald, a Sony¹²⁵ dejan en claro que el nuevo enemigo son las grandes empresas, que escanden la publicidad de sus productos y narcotizan a través de ellas. Se podría afirmar, para continuar utilizando la terminología de Louis Althusser, que se ha desplazado el peso desde el "aparato represivo del Estado" hacia sus "aparatos ideológicos".¹²⁶

Frente a este corrimiento, en Último bondi se vuelve sobre la axiología fundacional del campo del rock y se rearticula todo su régimen signifiante "clásico",¹²⁷ poniendo bajo tachadura todos los signos de resistencia roqueros que han sido expropiados, capturados

123 "Pogo" (Último bondi a Finisterre). También en "¡Esto es to-to-todo, amigos! (del mismo disco): "Tu diablo peor! [el diablo que reza]/ va a pesar su cola/ en Cyberbabel./ Danza macabra del gueto de los pibes./ Sexy, sexy de más".

124 "El árbol del gran bonete" (Último bondi a Finisterre): "Pida lo que usted quiera, Señor./ El límite es el cielo, Señor.../ de un Dios nuevo, mejor hecho/ y bajo nuestro pulgar". Este último verso ("bajo nuestro pulgar") probablemente alude al control remoto del televisor.

125 En "Scaramanzia" (Último bondi a Finisterre): "Scaramanzia, cábala de amor virtual./ Scaramanzia para un Sony samurái".

126 Ver Althusser (1974).

127 Para un análisis detallado de la axiología a la que denomino "clásica" en el rock nacional, ver Díaz (2009).

por la industria del entretenimiento. Los nuevos mecanismos de dominación se han apoderado del rock y le han robado su voz y su rostro ("lo sobrevuela un gavilán/ que se hace pasar por él"). Por eso, el nuevo imperativo es la mutación. Alguna sustancia, subrepticamente, debería ser inoculada en este nuevo oyente que, a diferencia del enunciario que se configuraba en discos anteriores, ya no se presenta como un héroe de la clandestinidad, sino como un ser más o menos alienado: un colono virtual.

La murga de los renegados

*"¡No da más!, la Murga de los Renegados.
Ya se va... la murga sin la bendición..."*

*No marchó en mi vieja murga
(en las calles no me muestran más).
Están mis muertos ¡tan... tan lejos!
de la pantalla en que vos te mirás..."*

En Momo Sampler, último disco de Patricio Rey, parece predominar el desengaño y el escepticismo respecto de un cambio posible. Sin embargo, reencontramos en el primer álbum postricotero de Carlos "El Indio" Solari y los Fundamentalistas del Aire Acondicionado una suerte de reviviscencia del tono combativo a través de una canción como "Nike es la cultura", por ejemplo. De cualquier modo, después de Último bondi, los enunciatarios que se construyen mediante las letras de las canciones y la iconografía de los discos no parecen incluir ya al oyente en ningún programa narrativo de transformación social. El matiz teológico en el juego de metáforas persistirá en la producción de Carlos Solari, pero el elemento épico, al contrario, parece haberse diluido después de Último bondi.

"¿Por qué será que no me quiere Dios?"

[...]

Qué precio tienen mis sueños, vos ya sabés..."

Bibliografía

Althusser, Louis (1974): Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Baudrillard, Jean (2009): La izquierda divina. Buenos Aires: Anagrama/Página 12.

Belini, Claudio; Korol, Carlos (2012): Historia económica de la Argentina en el siglo XX. Buenos Aires: Siglo XXI.

Díaz, Claudio (2005): Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino, 1965-1985. Córdoba: Narvaja editor.

Dumézil, Georges (2003): El Destino del Guerrero. Buenos Aires: Siglo XXI.

Terán, Oscar (2010): Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980. Buenos Aires: siglo XXI.

Carnaval de la cabeza
(Nicolás E. Albrieu)

En el presente capítulo se aborda la producción discográfica de la Bersuit Vergarabat, grupo encuadrado en el contexto del campo del rock nacional, bajo la hipótesis de que la misma puede ser descripta como carnavalesca. Partiendo de la descripción del carnaval realizada por Mijaíl Bajtín, se analizan los álbumes producidos por este conjunto llegando a la conclusión de que en ellos se pueden identificar rasgos estéticos coincidentes con la perspectiva estético-ideológica mencionada. Entre estos rasgos se puede mencionar la utilización de un lenguaje obsceno contrario a toda regla de corrección o etiqueta; la preponderancia otorgada a la dimensión material de la existencia por sobre cualquier representación ideal o abstracta; una toma de posición populista; y una estrategia de selección de géneros musicales que otorga a la producción musical de la banda un carácter vulgar y popular. Finalmente, se analiza la dimensión política que asume esta toma de posición estética concluyendo que, a través de ella, la banda busca poner en escena los cuerpos de los sectores subordinados, ubicados en un contexto simbólico que tiende a invisibilizarlos, invirtiendo a su vez el juicio de valor que recae sobre ellos.

El carnaval y otras murgas

En el contexto del presente capítulo me propongo analizar la producción musical de la banda de rock nacional Bersuit Vergarabat (a partir de ahora la Bersuit), desde la categoría de carnaval desarrollada por Mijail Bajtín (1986, 1990). El corpus estará compuesto por los sucesivos álbumes musicales producidos por la banda entre los años 1992 y 2007, a saber, *Y punto* (1992, Belgrano Norte SRL), *Asquerosa alegría* (1993, DBN), *Don Leopardo* (1996, Universal), *Libertinaje* (1998, Surco/Universal), *Hijos del culo* (2000, Surco/Universal), *De la cabeza* (2002, Universal), *La argentinidad al palo* (2004, Universal), *Testosterona* (2005, Universal) y *?* (2007, Universal). Considero que los mismos pueden ser abordados como una unidad discursiva en la medida en que fueron producidos consecutivamente por un mismo agente social, en este caso el conjunto de rock mencionado.¹²⁸

De acuerdo a Bajtín, si bien el carnaval es un fenómeno estético-religioso, con características propias e históricamente situado (su trabajo aborda específicamente el carnaval medieval), en tanto perspectiva ideológica del mundo constituye un lenguaje de formas simbólicas que se presta para la transposición a otros lenguajes artísticos. Bajtín analiza el modo en que esa transposición se da en el ámbito de la literatura. En este trabajo me interesa analizar la carnavalización de la producción musical de la Bersuit, conjunto musical ubicado en el contexto del sistema de relaciones que constituyen el campo del rock nacional.¹²⁹ La categoría de carnaval me resulta útil, por lo tanto, como herramienta descriptiva para abordar la producción de este conjunto.

Cabe destacar que una aproximación de este tipo fue ya

¹²⁸ Aplicando este mismo criterio, decidí excluir del corpus el álbum más reciente de la formación (*La revuelta*; 2012, Sony), puesto que considero que el alejamiento (o expulsión) de uno de sus integrantes más importantes, Gustavo Cordera (excantante, frontman y compositor), puede haber producido modificaciones importantes sobre el dispositivo de enunciación elaborado por la Bersuit durante el período seleccionado.

¹²⁹ Cuando hablamos de campo estamos utilizando la categoría desarrollada por Pierre Bourdieu. (Bourdieu, 1995). Para una descripción de las características específicas del campo del que hablamos puede consultarse *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el Rock Argentino (1965 - 1985)* de Claudio Díaz (2005).

ensayada por la antropóloga Silvia Citro (2008).¹³⁰ Esta autora centra su trabajo en las presentaciones en vivo, ya que lo que le interesa es analizar el carácter performativo que asumen los recitales de rock en la representación de la adolescencia como etapa liminal. Partiendo de ese objetivo, Citro realiza un abordaje de las performances rituales ejecutadas en el contexto de los recitales, llegando a concluir que, a través de prácticas como el pogo o la entonación de cánticos y consignas, los jóvenes que asistían a esos eventos vivenciaban (es decir, experimentaban pero también incorporaban, en el sentido de encarnar, hacer carne), aquellos sentidos transgresores que la Bersuit proponía desde sus canciones.

Dentro de este contexto más general, la autora realiza una aproximación a lo que sería la estética de la banda, señalando como una de sus características fundamentales el desarrollo de una "peculiar forma de realismo grotesco" ("realismo grotesco" es, para Bajtín, otra manera de referirse a la estética carnavalesca) que otorga primacía a lo material y corporal¹³¹, invirtiendo a su vez los símbolos, pensamientos e imágenes de la cultura "oficial".¹³²

Mi intención en este trabajo es profundizar el análisis de la estética adoptada por la banda centrándome en el abordaje de

¹³⁰ En el trabajo que se cita, Citro hace referencia a un trabajo suyo previo que permanece inédito, por lo que fue imposible de obtener para consultar.

¹³¹ En la estética carnavalesca, explica Bajtín, el vocabulario se vuelve obscuro y alude a las partes "bajas". Esta referencia al sector "bajo" del cuerpo no implica, como veremos, ningún sentido peyorativo. Lejos estaba el carnaval medieval de la concepción del cuerpo como la parte pecaminosa del individuo que se desarrollaría con posterioridad. En su lugar, la alusión a las mismas como partes "bajas" responde a una metáfora topográfica: "Lo «alto» es el cielo; lo «bajo» es la tierra; (...) en su faz corporal, que no está nunca separada estrictamente de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza) y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero" (Bajtín, 1990: 25). El realismo grotesco y la parodia medieval se basan en estas significaciones absolutas. Rebajar, desde esta concepción, consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la parte inferior del cuerpo. Cualquier separación entre las raíces materiales y espirituales del mundo será interpretada entonces como una oposición falsa, una representación ideal o abstracta del mundo.

¹³² Cabe recordar que, de acuerdo a Bajtín, el carnaval medieval ofrecía una visión deliberadamente no oficial del mundo, es decir, exterior a la iglesia y el Estado. Esto implicaba una suspensión transitoria de las relaciones jerárquicas, privilegios y tabúes en oposición a las fiestas oficiales en las que, por el contrario, las distinciones jerárquicas se destacaban a propósito.

su producción discográfica. Considero que esta estética puede ser pensada a partir de la categoría de carnaval (propuesta por Bajtín y retomada por Citro) y que su descripción permite establecer hipótesis respecto a cómo se construyen ciertos efectos de sentido globales. Me refiero específicamente al modo en que se construyen, a lo largo de los diferentes álbumes, tanto la figura del enunciador como la representación de los sectores populares. Creo que esta estética que adopta el grupo, con su énfasis en lo material-corporal y la utilización de un lenguaje vulgar, es un vehículo para poner en escena los cuerpos de los sectores subordinados, vale decir, los cuerpos de los oprimidos, dentro de un contexto de relativa invisibilización de los mismos.

El carácter carnalesco de en la producción discográfica de la Bersuit

Uno de los rasgos estéticos centrales en la producción de la banda es su carácter cómico-festivo. Lo cómico, lo festivo, lo paródico lo impregnan todo. No se trata de un rasgo identificable de manera particular sino de un conjunto de rasgos que refuerzan esta intención a todo nivel, tanto en el aspecto musical como en el lírico, en el aspecto performático (las presentaciones en vivo) y en el diseño o arte de tapa que acompaña la emisión de cada disco en tanto objeto-mercancía. Este rasgo general se combina, a su vez, con otros más específicos que nos permiten afirmar que la Bersuit cultiva una estética "carnavalesca".

El primer elemento significativo para destacar es el lenguaje obsceno del que hace gala el conjunto. Como señalé anteriormente, uno de los rasgos típicos del carnaval es la liberación transitoria que propicia la utilización de un lenguaje grosero contrario a toda regla de etiqueta. La Bersuit hace uso de un lenguaje de este tipo. Si se toma en cuenta la trayectoria personal de sus integrantes (todos provenientes de hogares de clase media con al menos un nivel de educación secundaria) salta a la vista el carácter estratégico de esta toma de posición: la decisión de cultivar un lenguaje obsceno no puede explicarse como consecuencia de una ignorancia de la regla sino más bien como una estrategia para diferenciarse y alejarse lo más posible de los modelos de corrección (política, moral, sexual y, en este caso concreto, lingüística)

establecidos.¹³³

Uno de los efectos de sentido que produce esta estrategia es la desvalorización de cualquier tipo de manifestación ideal o abstracta que se sustraiga del plano material de la existencia. Cuando el conjunto apela a la vulgaridad lo hace precisamente para degradar todo principio o representación ideal, es decir, de acuerdo a lo que dicta la perspectiva carnalesca del mundo, transferir al plano material y corporal todo aquello que se pretende elevado, espiritual o ideal.

A modo de ejemplo propongo reflexionar en torno al título de algunos álbumes producidos por este grupo. Libertinaje, Hijos del culo, La argentinidad al palo o Testosterona tienen en común no sólo el hecho de que apelan a un lenguaje vulgar, sino además la particularidad de que ponen en primer plano el cuerpo. La palabra libertinaje alude a una actitud desenfrenada en el modo de hablar o actuar que atenta contra las reglas morales o éticas. Por su parte, Hijos del culo y La argentinidad al palo remiten a la dimensión corporal con un lenguaje grosero, es decir, directo y carente de la neutralidad aséptica del lenguaje formal. Otro detalle importante para destacar es que, para representar la humillación o la degradación más profunda, se recurre a una parte específica del cuerpo humano. Veamos con mayor detenimiento el título Hijos del culo.

Nacer por el culo es, por causas obvias, imposible. Un nacido por el culo sería, por tanto, una aberración, un suceso extraordinario de carácter negativo pues implica una deformidad, un organismo que no funciona como los demás. A esto se le suma, por otra parte, las connotaciones de la palabra culo: el culo es el lugar por donde el cuerpo expulsa sus desechos. En consecuencia, el mismo aparece generalmente ligado a la suciedad, lo bajo, lo indigno. Resumiendo, un nacido por el culo es alguien que salió por donde no se debe, alguien que desde su mismo nacimiento esta marcado con una señal condenatoria, un

¹³³ Cabe aclarar que la identificación de tal toma de posición como una estrategia no implica ningún tipo de juicio de valor sobre la misma. Hablar de estrategia supone, desde un punto de vista analítico, reconocer que la característica de la que hablamos es producto de una elección por parte del agente, que bien podría haber optado por otro punto de vista respecto al rasgo que abordamos.

estigma. Hablar de los "hijos del culo" es hablar, por lo tanto, de estos personajes marginados, excluidos y/o repudiados.

Este recurso poético utilizado es típico en la perspectiva carnavalesca: todo, sea tanto la humillación como la gratificación, pasan por o dejan algún tipo de huella en el cuerpo. Del mismo modo que para denominar a un sujeto marginado se lo relaciona con una parte indigna del cuerpo, para representar la alegría se utilizará otra metáfora corporal: la manera de demostrar alegría del protagonista de "Danza de los muertos pobres" será, por caso, menear la cola.

Fijémonos ahora en el tema "Coger no es amor" del disco La argentinidad al palo. En él se establece una dialéctica que retoma varias dicotomías clásicas: cuerpo/ mente, materia/ espíritu, instintos/ razón; en suma, coger (cuerpo, materia, acción, lo bajo) versus amor (lo ideal espiritual, la estaticidad, lo alto). La conclusión a la que se arriba es que "coger no es amor... ¡es mucho mejor!". Esto es, triunfa aquella dimensión de lo "inferior productivo". De hecho, no sólo se advierte un triunfo de lo inferior en esta canción; hay, dicho con mayor propiedad, una transferencia al plano material del ideal abstracto que es "hacer el amor" puesto que, en tanto el mismo se mantenga sustraído del plano material, resulta (desde el punto de vista carnavalesco) falso. De ahí que el narrador afirme no sólo que coger es mejor que el amor (que "hacer el amor", con la carga eufemística que acarrea esa expresión) sino que "nadie hasta ahora estuvo tan cerca... de hacerte el amor". "Hacer el amor" no existe como tal, como el ideal abstracto y aséptico que pretende ser: la fusión de dos espíritus "puros" liberados de la carga pecaminosa del cuerpo. Coger es lo más cercano que existe a hacer el amor aunque, claro, profundamente contaminado por la presencia vulgar de lo material, lo bajo, lo inferior productivo. Por ello el enunciador se regodea en la descripción de lo que piensa hacerle a quien ocupa el lugar de objeto de su deseo:

*"Te descubriré...
Te encontraré...
Te empotraré...
(...)
Te irritaré...
Te socavaré..."*

*Te babosearé...
Te atormentaré...
(...)
Que te oleré...
Te chuparé...
Te lameré...
Y te comeré"*

*("Coger no es amor", La argentinidad al palo,
2004)*

Para el caso es interesante tomar en cuenta el arte de tapa que acompaña el disco. En la tapa del mismo puede observarse a los integrantes de la banda vestidos con antiguos trajes de baño o, de acuerdo a los accesorios (salvavidas, ancla, ¿mástil?) a la manera de los marineros, en una escenografía que emula una playa. El elemento grotesco sobre el que recae toda la atención es el bulto en sus pantalones que sugiere un falo desproporcionado, el cual además aparece resaltado con un efecto de relieve. Asimismo, los personajes se organizan en fila india simulando penetrarse el uno al otro (eso sí, detentando todos ellos una enorme sonrisa).

Esta imagen contiene una condensación de los elementos que hacen a la visión carnavalesca del universo. En primer lugar, presenta una perspectiva cómica y paródica. Hay una burla de la imagen de masculinidad que sustenta la virilidad en el tamaño de los genitales, pero además hay una burla hacia sí mismos al exponerse en esa situación. Los cuerpos, por otra parte, no son bellos (además del falo desproporcionado presentan vientres abultados, sin contar con lo ridículo de la vestimenta y el espacio). Y, por supuesto, el gesto de exagerar los genitales es una burla, pero también el gesto de superabundancia que caracteriza al carnaval, el gesto de ligarlo todo a la corporalidad.¹³⁴

¹³⁴ En la jerga coloquial, quien detenta una situación de poder y maneja las relaciones es el "más poronga", el "macho", el que "tiene huevos". La representación del poder es, a todas luces, profundamente machista. El gesto paródico de la banda consiste en llevar esa representación al límite de volverla literal: ellos son, efectivamente, los "más poronga", los que "tienen huevo".

Este lenguaje grosero y la representación grotesca del cuerpo son rasgos estéticos presentes en la producción musical de la Bersuit desde sus comienzos. Los mismos se combinan con (y a su vez contribuyen a crear) determinada figura de enunciador. Este enunciador será, en primer lugar, popular. Mejor dicho, retomando las propuestas de Ernesto Laclau (Gramaglia, 2008), lo que la banda asume a lo largo de los diferentes discos es una "posicionalidad popular": establece una división binaria de la sociedad entre dominantes y dominados y toma partido (y a la vez se incluye) dentro del conjunto de los segundos. Esta distinción se establece fundamentalmente en las letras de las canciones, en las cuales se construye un ellos corrupto, compuesto por los representantes del Estado en aquel momento, y un nosotros popular, dominado por y enfrentado al primero. El ejemplo más claro en el cual se puede identificar este mecanismo es quizás la canción "Sr. Cobranza", en la cual el nosotros aparece conformado por personajes de la realidad político-social de los años noventa opositores al modelo neoliberal instituido como el "Perro" Santillán y Norma Plá; en tanto el ellos, denunciado por "corrupto" y "mafioso", está conformado por Cavallo y Menem, representantes del Estado en esa misma década y reconocidos como los artífices de la implantación del modelo económico y social neoliberal.¹³⁵

La estrategia de utilizar e incluso ostentar elementos simbólicos de carácter vulgar es, por otra parte, funcional a la toma de posición populista en la medida en que enfatiza la posición en la que se ubica el conjunto: lo que la Bersuit denuncia a través de la reivindicación de los elementos vulgares o plebeyos es la distinción establecida entre la cultura considerada legítima (la que manejan los sectores medios y dominantes en general) y la cultura "popular" o subordinada (ese conjunto de saberes y/o rasgos simbólicos desacreditados por "vulgares").

Asimismo, otro rasgo característico del enunciador es su

¹³⁵ Cabe señalar que éste tema fue originalmente compuesto por el conjunto Las Manos de Filippi y su presencia en el disco de la Bersuit constituye lo que en la jerga coloquial se suele identificar como un cover, esto es, una reversión por parte de una banda de un tema de otra banda. Por supuesto, el hecho de que se trate de un cover no implica que se deba obviar la canción a la hora del análisis puesto que, en la medida en que se encuentra incluido en el álbum el mismo pasa a formar parte del enunciado.

carácter latino, carácter subrayado a través de numerosos mecanismos entre los cuales se encuentra la estrategia de selección de géneros musicales que analizaremos más adelante.

Por último, me interesa destacar otra función que asume esta estética carnavalesca: aquel énfasis en la dimensión material que se exhibe constantemente es una manera de oponerse y, por tanto, denunciar, la falsedad del discurso sobre la pecaminosidad de la carne. La "arenga genital" o, dicho en otras palabras, el lenguaje obsceno, grosero, degradante que utiliza la banda en su producción, es un recurso a través del cual se distancian del discurso moral que desestima la "carne". El rechazo a las posturas morales de carácter ascético, esto es, de renuncia del cuerpo y sus exigencias (identificadas por los integrantes del grupo fundamentalmente con el catolicismo), es una isotopía a lo largo de la producción de la banda. Una de las canciones en las que se puede observar este rechazo (y la identificación que realizan entre la moral ascética y "represora" y el catolicismo) es "La papita". Esta canción trata sobre la masturbación, reivindicando, a través de la exposición de esa práctica, la dimensión material de la existencia. Al mismo tiempo, podemos leer en ella el modo en que el control y la censura no sólo prohíben sino que, al estar internalizadas, inhiben incluso antes de la acción a los sujetos:

*"Recuerdo aquellos años cuando estaba tu colita,
envuelta en pantalón blanco, era un plato de comida
discutíamos en el auto problemas de filosofía:
cuando llegaba a mi casa ¿qué me hacía?
Una papita*

*Pasaron muchos años y no te decidías,
entre tantas discusiones te desnudaste un día,
y en los lagos de Palermo me entregaste tu comida:
cuando pienso en ese día: ¿qué me hago?
Una papita*

*Se fueron unos meses y no sentías,
tenías en el cuerpo a la iglesia y a tu familia.
De repente una explosión y vieran como gemías,*

cuando escucho aquella música, ¿qué me hago?
Una papita

*El amor es muy loco, si luchas se domestica,
siempre hago cosas raras para no dejar un día,
sin sentir aquellas cosas que hacen linda a la vida,
por eso hoy pienso en vos y me hago:*

Una papita
4, 10, 20, 1000..."

("La papita", Y punto, 1992, itálicas propias).

La Iglesia y la familia (cuando se alía con la primera) generan traumas con su discurso acerca de la pecaminosidad de la carne. Por consiguiente, el enunciador propone liberarse de aquello que identifica como meros prejuicios. Se percibe también, a su vez, la utilización de un lenguaje directo sin mayores pretensiones poéticas (quizá la única metáfora sea esconder el acto masturbatorio bajo la ambigua denominación de "papita"). No deja de ser importante, a su vez, destacar la importancia de la dimensión material-corporal en esta canción: el enunciador recuerda la "colita" de quien lo atraía, la cual equipara a "comida": ambos elementos sirven para satisfacer una necesidad o anhelo físico; cuando recuerda su desnudez y las experiencias que compartieron se hace una "papita", eufemismo para referirse a la masturbación; por último, el "amor", a través de todos estos recursos, aparece ligado indisolublemente a la dimensión material de la vida, a la relación sexual, degradando o directamente ignorando todo aquello que se identifica usualmente como más elevado, espiritual o abstracto.

El carácter y el rol de los géneros musicales

Uno de los aspectos más importantes dentro de la producción de la Bersuit es la estrategia de selección de géneros que adopta. En primer lugar, hay que destacar la enorme heterogeneidad que podemos encontrar en sus álbumes tanto desde el punto de vista de los géneros como del sonido en general. Este aspecto es destacado por Silvia Citro

cuando señala que la banda no se identifica con ningún subgénero del rock en particular sino que, en su lugar, tiende al eclecticismo, y que este eclecticismo los conduce a incluir elementos provenientes de géneros hasta ese momento ajenos al campo. Entre ellos menciona "ritmos rioplatenses de origen afro asociados al carnaval, como el candombe y la murga, y ritmos latinoamericanos y locales bailables como la cumbia, el chamamé y el cuarteto" (Citro, 2008). Sin embargo, esta apropiación, explica a continuación, "siempre se efectúa desde aquello que los miembros de la banda identifican como «sonido rock»" (Citro, 2008). Es decir, al interpretar estos géneros a través de la instrumentación básica del rock (batería, guitarra y bajo eléctrico que definen su fisonomía tímbrica) y procesarlos a través de sus características tecnológicas sonoras, adquieren esos rasgos que hacen que "suenen como rock".

Considero que, si bien esta descripción no es incorrecta, la misma se aplica con mayor propiedad a lo que proponía la banda en sus primeros álbumes (Y punto, Asquerosa alegría, Don Leopardo), propuesta que se iría modificando a partir del cuarto disco de estudio (Libertinaje), disco en el cual se incorporaría Gustavo Santaolalla como productor musical. ¿Qué cambios operó este actor en el cumplimiento de su rol?

En primer lugar, un rasgo característico del trabajo de producción de este agente es el hecho de estimular el entrecruzamiento de diferentes géneros y sonoridades dentro de un mismo disco. Si bien, como señalé, la Bersuit ya mostraba una tendencia al eclecticismo musical, con Santaolalla este aspecto no sólo se verá acentuado sino que además (y es aquí en donde la producción de la banda atravesó mayores transformaciones), se impondrá un mayor respeto por las características tímbricas de los géneros abordados. Como señala Diego Madoery, lo que caracteriza la expresión estética de los grupos producidos por este agente es no sólo la combinación y yuxtaposición de elementos, aspectos y géneros locales y globales (y aquí Madoery utiliza específicamente los términos "combinación" y "yuxtaposición" en oposición al término "fusión" que implica otro tipo de práctica), sino además el hecho de que se establece un "contexto integrado" a pesar de la diversidad (Madoery, 2005). Es decir que, a partir de Libertinaje y discos posteriores, la producción de la Bersuit es aún más ecléctica puesto que abandona paulatinamente aquellos rasgos (descritos por

Citro) que homogeneizaban los géneros bajo una superficie de sonido "rockero".¹³⁶

Por otra parte, otro dato a destacar es que aquellos géneros que la banda incorporó a su repertorio constituían, al momento de ser abordados (y, en su mayoría, lo siguen siendo aún hoy) géneros socialmente desvalorizados.¹³⁷ Es el caso, por ejemplo, de la cumbia. Semán y Vila afirman que la cumbia es comúnmente identificada como un género de pobres, a la vez que estéticamente "pobre":

"En primer lugar, la cumbia, como muchos otros géneros musicales, ocupa un lugar menor en las jerarquías estéticas de ciertos grupos sociales – entre ellos los académicos y universitarios– que, en diversas disputas, muchas veces tienen la posibilidad de establecer el valor social de los géneros. En este sentido, no se diferencia de la historia de otros géneros musicales populares que la antecedieron, los cuales debieron "luchar" por su inclusión en el panteón consagrado por la crítica académica" (Semán y Vila, 2011: 11).

Por lo que se puede inferir de la cita, detrás del rechazo a la cumbia funciona un mecanismo de distinción establecido por los

¹³⁶ Este pequeño distanciamiento que establecemos en relación a lo analizado por Citro no va en desmedro de su trabajo puesto que, como se preocupa por señalar ella misma, al momento en que realizaba su trabajo de campo la Bersuit sólo contaba en su trayectoria con los tres primeros discos y apenas comenzaba a adelantar temas de lo que sería Libertinaje.

¹³⁷ Como argumentamos a lo largo del trabajo, géneros como la cumbia y el chamamé no sólo eran despreciados por la jerarquía de productos estéticos hegemónica sino que además se oponían punto por punto con las reglas de enunciación instauradas por el paradigma clásico del campo. Esta posición marginal puede haberse visto, sin embargo, modificada en los últimos años a partir de propuestas como la que analizamos, cosa que puede comprobarse al ver que artistas como Andrés Calamaro o Los Fabulosos Cadillacs incluyen, en discos más recientes, cumbias en su repertorio, así como la colaboración de Pablo Lescano, reconocido cantante, músico y productor del ámbito de la Cumbia Villera.

sectores cultos o dominantes. La cumbia, como señalan más adelante estos autores, es estigmatizada usualmente como "música de negros" (término este último que, en el contexto específico de nuestro país, tiene connotaciones que trascienden la invocación meramente racial):

"En el caso argentino, si todos los reproches a la cumbia se organizan en y refuerzan su carácter de «música de negros», es porque la forma de concebir a los pobres se reconoce en una connotación que recoge sedimentos de diversas épocas y determinaciones. De un lado, la comprensión realizada de las nuevas poblaciones urbanas que se hicieron visibles con el peronismo (y que proyectaba sobre éstas, los mismos valores que sobre las poblaciones afro e indígena volcaban las élites tradicionales). Luego, la concepción que concibe como «negros», en un sentido social (pobre), racial y simbólica (oscuro), el modo de vida de los trabajadores, desempleados y subempleados urbanos, se suma a la anterior (Semán y Vila, 2011: 14).

Es así que la cumbia y géneros afines tales como el cuarteto y el chamamé, los cuales ocupan una posición estructural similar en el consumo de las provincias de las cuales son originarios, constituyen un consumo simbólico desvalorizado que degrada a sus oyentes al situarlos al mismo nivel que sus consumidores habituales. En la medida en que no sean reivindicados a través de la atribución de otros valores (por ejemplo, a través de su entronización como símbolo nacional o folklórico), los mismos permanecerán en una posición subordinada dentro de la jerarquía estética hegemónica.¹³⁸

¹³⁸ A modo de ejemplo se pueden consultar *Variaciones sobre el ser nacional de Claudio Díaz* (2009), donde se aborda el caso de los géneros que fueron incorporados al canon del campo del folklore, o *"Inventando Córdoba a través de la música. El Estado en acción y el Día del cuarteto"* de Gustavo Blázquez (2008), donde se analiza el intento de instituir al cuarteto como música folklórica "cordobesa" de manera oficial a través del establecimiento de un "día del cuarteto", con lo cual se pretendía integrar el género al conjunto de la llamada world music y promover su exportación (Blázquez, 2008).

Ahora bien, Semán y Vila hablan de la identificación de estos géneros con los sectores pobres, pero también de la estigmatización de la música como producto "estéticamente pobre". Diego Fischerman (2004), nos brinda herramientas para comprender los argumentos usualmente utilizados para desvalorizar estos géneros. De acuerdo a este autor, gracias al desarrollo de los medios masivos de comunicación y las tecnologías de grabación, los géneros populares han atravesado un proceso de transformación: de ser músicas ligadas a contextos específicos como la fiesta o algún otro evento ritual (casamiento, bautismo, etc.) que requerían situarse en el lugar de los hechos y participar en ellos, las mismas pasaron a ser productos consumidos en situaciones variables. Esto condujo al desarrollo de:

"(...) músicas que, sin perder del todo su conexión con esas tradiciones populares (con toda una gradación de distancia respecto de ellas, según el caso) fueron tendiendo a la abstracción, hacia una música más cercana a la idea de arte puro, de música absoluta" (Fischerman, 2004: 30).

Lo que describe Fischerman, en suma, es la transferencia de la jerarquía de valores propia de la modernidad occidental, con su énfasis en la experimentación y su concepción de arte puro, al ámbito de las llamadas músicas populares. La manifestación más extrema de este criterio se puede advertir en los movimientos artísticos de vanguardia, los cuales reivindicaban el arte como ámbito autónomo.

Los géneros tradicionales, por el contrario, de acuerdo a lo que describe este autor, no se regían con este criterio. En ellos lo que se solía valorar era el apego a la tradición, apego que se opone al imperativo de experimentación y renovación exigido por el criterio erudito. Por esto mismo, estos géneros tradicionales tendían (y tienden aún hoy) a ser

desvalorizados por este paradigma.¹³⁹

Situado en el contexto de esta economía general de productos simbólicos, el rock había intentado legitimarse a través de la adopción de, precisamente, el criterio de valoración erudito. Grupos como Almendra, Manal, Los Gatos o La Pesada del Rock and Roll elaboraron un conjunto de rasgos estético-musicales que terminaron conformando lo que Claudio Díaz denomina el "paradigma clásico" del campo (Díaz, 2005). De acuerdo a este paradigma, el rock "verdadero" o "auténtico" se apartaba de las reglas de producción establecidas por la industria. Si el rock introducido en los años 50 era una música previsible, con ritmo homogéneo y sin cambios de clima anunciados, con melodía fácilmente memorizable y géneros claramente definidos, el "verdadero" rock, la música rebelde, tenía que ser experimental, romper todos los límites, plantearse como un arte de vanguardia. Dentro de este paradigma, componer músicaailable o encuadrada en géneros tradicionales equivalía directamente a una traición.

Si bien este paradigma sería desafiado en los años 80 con la aparición de conjuntos musicales que incluían ritmosailables en su repertorio, la gran diferencia que introduciría la Bersuit sería el abordaje de géneros desvalorizados, génerosailables considerados inferiores o subalternos que no era lícito tocar en un festival de rock. En ello radicaba el carácter verdaderamente provocativo y, por qué no decirlo también, político, que asumía su producción. Incorporar géneros que no se regieran por el criterio de valoración establecido sin hacer una adaptación de los mismos (modificar las características tímbricas constituía, precisamente, una estrategia para volverlos aceptables), implicaba enfrentar la tradición hegemónica en el campo. Y justamente es eso lo que sucedió: diferentes voces dentro del campo se alzaron para criticar esta propuesta estética, sobre todo las de referentes

¹³⁹ Fischerman (2004) fundamenta esta afirmación a través del ejemplo del tango, género al que dedica todo un capítulo de su libro. Este género, señala, pasó, luego de un largo proceso de transformación, de constituir una música para danzar, a convertirse en una música de concierto. El referente máximo que representa la culminación de este proceso sería Piazzolla, cuyas derivaciones orquestales fueron pensadas específicamente para ser oídas. La estrategia de legitimación que adopta Piazzolla, según Fischerman, es apropiarse de recursos provenientes de la música académica, con lo cual no sólo se legitimaba a sí mismo sino que, al mismo tiempo, "jerarquizaba" (Fischerman aclara que es una palabra usada por el propio Piazzolla) al propio tango.

identificados con paradigma clásico del campo. Un ejemplo de este tipo de críticas puede encontrarse en el libro *El rock perdido*, de Sergio Marchi (2005), periodista reconocido por haber sido el biógrafo oficial de Charly García. En ese libro no sólo se puede apreciar la opinión apocalíptica del periodista (el rock "perdido" sería, precisamente, aquel identificado con los pioneros del campo como el propio García o Luis Alberto Spinetta) sino que, además, hacia el final del libro se incluye una entrevista a Spinetta donde el artista despotrica contra el rock de los años 90, incluyendo en el conjunto artistas como la Bersuit, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota o Los Piojos, junto a otros identificados como "rolingas" o "stones". En la crítica se combinan argumentos que apuntan, por un lado, al abandono del paradigma clásico, con su énfasis en la experimentación, con otros que apuntan a desprestigiar prácticas del público como el pogo, el consumo descontrolado de alcohol y otras sustancias alteradoras de la consciencia, y la utilización de bengalas. En suma, se busca desprestigiar las prácticas rituales y estilos musicales desarrollados en la década de 1990, las cuales son identificadas como la degradación de un modelo virtuoso.¹⁴⁰

Un dato que es aún más significativo es el hecho de que, ante esta transformación estética que se proponía, se desató una disputa en el seno de la banda entre los integrantes que estaban dispuestos a cuestionar el criterio de valoración establecido y aquellos que no lo aceptaban:

"Cordera: Me acuerdo que ya en 1992 teníamos algunas cumbias como "Comando culo mandril", y nos cagábamos de risa discutiendo con Oski y con Pepe. Porque era un tema que yo quería hacer, y ellos me decían que no. ¡Y eso que no era un tema mío, era de Pepe! Oski me decía: '¡No estudié diez años guitarra, ni me la pasé aprendiendo de Hendrix o Zappa para terminar tocando cumbia!

¹⁴⁰ Estos reproches podrían ser identificados también como marcas de distinción de clase en la medida en que apuntan a prácticas adoptadas por oyentes provenientes, de acuerdo a lo que analizan Semán y Vila (1999), de los sectores populares.

¡Prefiero dejar de tocar!" (Kleinman y Pérez, 2005: 27).

La reacción de rechazo visceral que manifiesta el guitarrista ilustra mejor que cualquier otro ejemplo el desagrado e incluso desprecio que despierta (o despertaba) un género como la cumbia. Tocar cumbia, para este agente, equivalía a traicionar no sólo la tradición hegemónica del campo sino toda una vida de entrenamiento. Por este motivo, canciones como la que menciona Cordera permanecerían inéditas hasta el momento en que Santaolalla ocupara la función de productor musical. Sería con su aparición que los integrantes de la Bersuit cambiarían su opinión respecto a los géneros mencionados y los mismos pasarían a ocupar una posición central en la estructura de los discos. Es decir que uno de los cambios fundamentales que introdujo Santaolalla fue estimular un cambio en la estrategia de selección de géneros musicales. A partir de *Libertinaje*, la banda no sólo incluiría en su repertorio géneros musicales identificados como populares o regionales sino que, como señalamos, lo haría reproduciendo de manera más fiel sus características tímbricas, rítmicas y melódicas.

Esta estrategia de selección de géneros (y la manera de abordarlos) tendrá varios efectos de sentido sobre el producto final.

En primer lugar, la combinación de géneros regionales junto a otros ya globalizados por la industria cultural (reggae, ska, rock, etc.) funciona como una estrategia para obtener mayor anclaje referencial: ya no sólo se hablará de Latinoamérica, los latinoamericanos o los sectores populares en las letras de las canciones, sino que estos mismos sectores son referidos a través de la materialidad sonora del disco. Dicho en otras palabras, se ponía en juego un mecanismo simbólico de carácter metonímico: estos géneros musicales populares aparecían en representación de sus consumidores/productores habituales, otorgando así una mayor materialidad (o, en todo caso, una materialidad diferente, de otro orden) al enunciador y el enunciatario de las canciones. Si el enunciador se presenta como popular y latino, ¿qué mejor vehículo para la transmisión de su mensaje que la composición de una cumbia o

un chamamé?¹⁴¹

Por otra parte, la apropiación de estos géneros por parte de la Bersuit no sólo contribuye a otorgarle un rasgo festivo y/o cómico a su producción, como señalamos al comienzo de este trabajo, sino que conduce a que, en no pocas oportunidades, la misma sea clasificada como ordinaria o vulgar. Esto es, contribuye al carácter grotesco de su producción en general.

Política de la representación

Hasta este momento me he concentrado en la exposición de los elementos que permiten la caracterización de la producción musical de la Bersuit como carnavalesca. Ahora bien, como señalé al comienzo de este trabajo, considero que esta estética (tanto como cualquier otra) comporta también una dimensión política. Se trata, en este caso, de la representación de los sectores populares. Creo que esta estética, con su énfasis en lo material-corporal y su lenguaje obsceno, así como la exhibición de elementos culturales usualmente desvalorizados como vulgares, es un vehículo a través del cual el conjunto pone en escena los cuerpos de los sectores populares. Vale decir, los cuerpos de los oprimidos. En una sociedad donde los sectores con poder adquisitivo se refugian en barrios privados y los populares son cada vez más excluidos (exclusión que se vuelve manifiesta o toma forma, entre otras tantas maneras, por la creación de espacios diferenciados de socialización para estos sectores),¹⁴² el espacio público deja de ser

¹⁴¹ Esta última afirmación puede ser discutida. ¿Por qué motivo un mexicano, un puertorriqueño o un uruguayo habrían de sentir como propio o representativo un chamamé, un candombe o una murga? La trampa en este razonamiento estaría en la atomización que produce al considerar las canciones y géneros por separado, fuera de la unidad enunciativa que asumen al formar parte de un álbum. Por el contrario, si partimos de la consideración de los discos como un enunciado en su totalidad, veremos que la combinación de géneros de diferentes regiones produce un efecto de síntesis: América Latina está constituida por todas y cada una de esas regiones que se hacen presentes a través de los géneros abordados.

¹⁴² Si bien es cierto que los sectores de condiciones similares tienden a aglutinarse (de un lado del espectro social, los barrios privados, del otro las villas miseria) este proceso también puede ser una compulsión, como puede comprobarse en la ciudad de Córdoba con el proceso de "relocalización" de los "barrios carenciados".

aquel espacio de socialización mixta que propiciaba el encuentro entre distintos sectores sociales (Svampa, 2005). En este contexto, la apuesta política de la Bersuit consiste en poner en escena estos cuerpos que han ido perdiendo visibilidad pública, subvirtiendo, a su vez, el juicio de valor social sobre los mismos; ahí donde el sentido común ve violencia, degradación, vulgaridad, este grupo propone leer vida. Así, la violencia de estos cuerpos es leída como una actitud de resistencia a las coacciones que la sociedad les impone y a la violencia a la que están expuestos.

No se trata, claro está, de la propuesta de un nuevo canon del cuerpo, como pueden haber hecho los primeros rockeros con su pelo largo y sus vestimentas floreadas (Díaz, 2005). Se trata, en su lugar, de la propuesta de una lectura nueva de cuerpos que ya están ahí. Y es con el objetivo de realizar esa subversión en el punto de vista que la estética carnavalesca le resulta útil a la banda: con la exageración grotesca de las partes bajas, con la remisión constante al principio material y corporal de la vida, lo que consigue la Bersuit es invertir el juicio de valor que tenemos sobre esos cuerpos (o en todo caso proponernos esa lectura diferente). Allí donde normalmente se censura una violencia, una promiscuidad, un cuerpo vago, la Bersuit propone leer la reacción de un cuerpo que, aunque sometido, aún está vivo, y lo demuestra de la manera que es propia a todo cuerpo: con la exigencia (a veces violenta) de satisfacer deseos, anhelos, instintos, necesidades... Un cuerpo que evidencia su vitalidad con movimiento y, finalmente, con el signo más representativo de todo lo vivo: generando más vida:

*En la ribera
El sexo es barato
Conocí a los quince años
la cara de Dios
En la ribera
El chaperío revienta
Crecen más de la cuenta
El indio no desapareció*

(*"En la ribera"*, Testosterona, 2005)

He ahí, entonces, la operación política que realiza la Bersuit: actuando sobre la representación de los sectores populares se involucra en las luchas simbólicas por la imposición del sentido legítimo. La estrategia de selección de géneros analizada, por ejemplo, forma parte de una toma de posición mayor (aquella "posicionalidad popular" descripta) que busca no sólo habilitar cierto tipo de géneros musicales para el campo del rock sino reivindicar a todo un sector de la sociedad. Por supuesto, está claro que esta reivindicación de los sectores populares no podría de ningún modo eliminar la diferencia establecida socialmente. Esto es así puesto que estos sectores ocupan determinada posición no sólo por el funcionamiento de mecanismos de diferenciación simbólica sino por la existencia de condiciones materiales que los confinan a una posición subordinada.

El intento de reivindicación que ensaya la Bersuit sólo puede apuntar a uno de los aspectos que asume la exclusión: la diferencia en el plano del capital cultural que detentan estos sectores. Es decir, lo que rechaza o denuncia el conjunto en su reivindicación de la cumbia y demás géneros populares es la distinción establecida entre la cultura considerada legítima y la cultura popular o subordinada. Una propuesta simbólica de este tipo no podría nunca, de ningún modo (a menos que viniese acompañada de otro tipo de intervenciones de carácter económico y social muy alejadas de la capacidad de acción de una formación como la Bersuit) eliminar la diferencia de clase instituida a través de múltiples mecanismos socio-económicos.

¿Debemos concluir entonces que propuestas estético-políticas como ésta están destinadas al fracaso? No necesariamente. Como afirma Bourdieu en *¿Qué significa hablar?* (1985), actuar sobre las representaciones del mundo social es actuar sobre el mundo social mismo: "La acción propiamente política", señala, "pretende producir e imponer representaciones (mentales, verbales, gráficas o teatrales) del mundo social capaces de actuar sobre él actuando sobre la representación que de él se hacen los agentes. O, más concretamente, pretende hacer o deshacer los grupos (...) produciendo, reproduciendo o destruyendo las representaciones que corporeizan esos grupos y les hacen visibles para los demás" (Bourdieu, 1985: 96). Considero, así, que la propuesta

estético-ideológica de la Bersuit es política en tanto pretende no sólo actuar sobre la representación hegemónica establecida acerca de los sectores populares, sino además porque propone una distinción entre un nosotros y un ellos y un modo de actuar en consecuencia.

Bibliografía

Bajtín, Mijail (1990): *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

Blázquez, Gustavo (2008): "Inventando Córdoba a través de la música. El Estado en acción y el Día del cuarteto". En *Actas del 1er Simposio Internacional de Políticas Públicas Culturales de Iberoamérica*. Archivo capturado el 19 de agosto de 2013, disponible en versión on-line en:

<http://www.culturafce.unc.edu.ar/PDFs/ARGENTINA-GUSTAVOBLAZQUEZ.pdf>.

Bourdieu, Pierre (1985): *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Ed. Akal.

----- (1995): *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

Citro, Silvia (2008): "El rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit". En *Trans - Revista transcultural de música*, n° 12, ISSN 1697-0101. Archivo capturado el 19 de agosto de 2013, disponible en versión on-line: <http://www.sibetrans.com/trans>.

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

----- (2009): *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.

Fischerman, Diego (2004): Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música popular. Buenos Aires: Ed. Paidós.

Gramaglia, Paola (2008): Democracia radicalizada y lo político en Ernesto Laclau. Córdoba: Jorge Sarmiento Editor.

Kleinman, Claudio y Pérez, Martín (2005): "El arte tiene que ser brutal". En Revista La Mano, año 1, n° 11, pp. 26-34. Buenos Aires: La Mano S.A.

Madoery, Diego (2005): "Gustavo Santaolalla. El productor artístico en el contexto del rock latinoamericano". En Actas del VI congreso de la IASPM (Internacional Association for the Study of Popular Music). Archivo capturado el 19 de agosto de 2013, disponible en versión on-line en: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/baires/actasautor1.htm>.

Marchi, Sergio (2005): El rock perdido. De los hippies a la cultura chabona. Buenos Aires: Ed. Capital Intelectual.

Semán, Pablo y Vila, Pablo (1999): "Rock chabón e identidad juvenil en la argentina neoliberal". En Filmus, Daniel (comp.): Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo. Buenos Aires: Eudeba.

----- (2011): Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica. Buenos Aires: Editorial Gorla.

Svampa, Maristella (2005): La sociedad excluyente. Argentina bajo el signo del neoliberalismo. Buenos Aires: Taurus.

¿Qué es Latinoamérica?

Una construcción espiritual y rebelde desde el disco Rey Azúcar de Los Fabulosos Cadillacs

(María Carla Rossi)

El siguiente capítulo presenta un análisis socio-discursivo del disco Rey Azúcar (1995, Sony Music) del conjunto Los Fabulosos Cadillacs. En la producción de este disco, el grupo, que hasta el momento podía identificarse con una tradición de rock y ska-punk, llevó a cabo una serie de transformaciones tanto en lo musical como en lo discursivo que lo llevaron a superar los límites del campo de producción (Bourdieu, 1995) nacional para repositonarlo en un sistema de relaciones de alcance internacional. Dicha transformaciones se manifiestan en sus enunciados en la inclusión de rasgos estéticos, simbólicos y políticos provenientes del vuduismo haitiano. La presencia de estos elementos es entendida como una opción eficiente gestionada por el agente para desarrollar su capacidad diferenciada de relación (Costa y Mozejko, 2002). A diferencia del paradigma dominante del rock nacional de los años 90, reconocido como rock chabón o barrial, Los Fabulosos Cadillacs proponen una resignificación de las formas de rebeldía, primitivismo y resistencia características del rock (Díaz, 2005), remplazando la figura del ser nacional por la del latinoamericano. El uso de este recurso le permitió al agente insertarse en la industria de la música masiva de las metrópolis internacionales que comenzaban a percibir en América Latina un mercado potencial. De este modo, el referente de lo latino comenzaba a ser positivamente valorado, lo cual trajo como consecuencia el crecimiento de las disputas por definir sus sentidos. En función de lo anterior, este trabajo interroga sobre cuáles fueron las condiciones objetivas que favorecieron a la apropiación del vuduismo haitiano como recurso eficiente. Por sólo nombrar las más importantes, puede reconocerse la relación cercana con algunos agentes no sólo del continente latinoamericano, sino también europeos, que orientaban sus producciones hacia la representación de lo latinoamericano identificado con discursos subalternos y la lucha hacia la emancipación de la conquistista.

¿Rebelión punk o búsqueda espiritual?

Cerca de sus diez años de trayectoria, el grupo Los Fabulosos Cadillacs ya era reconocido como una de las bandas representativas no sólo del rock argentino, sino también latinoamericano. En relación a la estética que predominaba desde su primer disco, Bares y Fondas (1986, Sony Music), hasta comienzos de la década de 1990, puede decirse que esta se caracterizaba por una marcada influencia del punk-ska y new wave del circuito inglés. Bandas como The Clash, Madness, The Specials, The Jam, Talking Heads (desde Nueva York), entre otras, podían reconocerse entre los modelos que guiaban la producción musical, discursiva y visual del grupo argentino. Por otro lado, en cuanto al circuito local se refiere, Los Fabulosos Cadillacs mantenían relaciones con grupos como Los Violadores, Los Intocables (ambos representantes de una estética punk) o con las temáticas de fiesta que predominaban en las producciones de Los Auténticos Decadentes o Los Pericos.

En 1995, Los Fabulosos Cadillacs presentaron el disco Rey Azúcar, el que será considerado aquí un disco de especial trascendencia, no sólo porque marcó una ruptura con la trayectoria construida por la banda hasta el momento (las letras y ritmos fiesteros se desplazaban para dar lugar a elementos que pertenecen tanto al mundo musical como a la realidad social y espiritual de América Latina), sino además porque se apartó del paradigma dominante en las producciones del rock nacional para reposicionar a la banda dentro de una red de relaciones más amplia.

En el análisis que he desarrollado sobre el presente disco, he observado una marcada apropiación de rasgos estéticos, simbólicos y políticos provenientes del vudúismo haitiano.¹⁴³ Así pues, intentaré describir y explicar la presencia de dichos rasgos como una opción eficiente gestionada por Los Fabulosos Cadillacs, la cual trajo como consecuencia el desarrollo de su capacidad diferenciada de relación

¹⁴³ Es importante tener en cuenta que en el presente texto trabajaré sobre aquellos elementos que pertenecen a las apropiaciones específicamente haitianas del vudúismo, es decir, el sincretismo con la religión católica, lo cual será reconocido como una opción eficiente gestionada por el agente para la construcción de una identidad latinoamericana del enunciador.

(Costa y Mozejko, 2002) de dos modos distintos. En primer lugar, se observa un reposicionamiento dentro del campo de producción nacional a través de una resignificación de lo rebelde (Díaz, 2005). Luego, un acercamiento a las disputas dentro del mercado internacional por definir los sentidos de lo latinoamericano.

Rock chabón: el paradigma de los 90

A la hora de pensar el rock argentino de la década de 1990, nos encontramos ante un campo (Bourdieu, 1995) dominado por el paradigma discursivo del rock chabón o también llamado rock barrial, denominación que se refiere más a un conjunto de artistas o bandas que retoman y actualizan el discurso populista y nacionalista de los años sesenta que a un género musical propiamente dicho (Semán y Vila, 1999 - Alabarces, 2008).¹⁴⁴ Las temáticas centrales en las producciones de estas bandas contribuyeron fuertemente y terminaron de dar forma a la idea de un rock nacional, pues, si bien el rock ya sonaba en nuestro país hacía treinta años, es en los años noventa cuando se consolida un abundante caudal de bandas que se inscriben dentro de esta categorización. Como consecuencia de este incipiente auge productivo, el rock pasaba a ocupar un lugar cada vez más central en el campo de la música masiva.

Las narrativas de este paradigma se identificaban principalmente con el imaginario peronista, de izquierda o incluso anarquista, apropiándose de las voces de los oprimidos nacionales y creando así una continuidad simbólica con dichos discursos (Semán y Vila, 1999). Pablo Alabarces se refiere al mito de origen para señalar la prolongación de la retórica de resistencia política y social del rock de los sesenta y setenta en Argentina (Alabarces et al., 2008).

¹⁴⁴ Cabe aclarar que la denominación de rock chabón o barrial nace más bien de una necesidad de categorización por parte de la literatura académica y periodística, y no de una auto adscripción por parte de las bandas en sí, lo cual implica límites estéticos poco precisos. Entre la variedad de grupos que pueden incluirse dentro del rock chabón pueden escucharse tanto continuidades con las formas tradicionales del rock & roll, como así también inclusiones de ritmos rioplatenses (Díaz, 2005 - Alabarces et al., 2008). Por encima de estas pluralidades, y en función de los intereses del presente trabajo, me centraré en la dimensión discursiva de este paradigma.

Luego del quiebre producido por las bandas de los años ochenta respecto a las reglas de producción que regían en sus predecesores,¹⁴⁵ el rock chabón adoptó nuevamente una actitud contestataria frente a la crisis socio-económica profundizada con las políticas menemistas y también ante una cultura de consumo que alimentaba la ilusión del Primer Mundo y satisfacía superficialmente las construcciones identitarias de los sujetos (Wortman, 2003).

Alabarces y Añón (2008), recuperando la teoría gramsciana para analizar los sentidos en lucha en el rock argentino, utilizan la categoría de subalternidad para aquellos sectores que resisten a una hegemonía y se identifican desde esa condición de alteridad, en tanto que, en el marco de una cultura específica, definen sus propias visiones del mundo en oposición a una ideología dominante (Williams, 1980).¹⁴⁶ La categoría de subalternidad¹⁴⁷ será aplicada para referirme a la toma de posición que la tradición rockera mantiene, en primer lugar, frente al sistema socio-político que lo rodea; y luego, frente a lo que diferencia como la "música comercial" que forma parte de ese mismo sistema. Así también, dicha categoría me servirá para describir las relaciones que pueden tramarse, a partir de la producción de Rey Azúcar, entre LFC¹⁴⁸

145 El paradigma dominante del rock se los años ochenta presentó cambios tanto en su aspecto musical como en el contenido de sus letras. A diferencia de la estética experimental, crítica y reflexiva que dominaba en las décadas anteriores, bandas como Soda Stereo, Virus o Los Abuelos de la Nada recuperaron y revalorizaron los modos de producción del rock bailable, destinado a la diversión y liberación. El último golpe militar por el que pasó nuestro país, dejó sembrado un sentimiento de miedo y angustia. Frente a este doloroso sentir colectivo, estos nuevos grupos se alejaron del compromiso político que caracterizó a sus predecesores, para proponerse como la voz de las "ondas nuevas". Así, lejos de la tensión, las letras nuevas invitaban a la juventud a "despertar", sacudirse, seducirse, sosteniendo siempre al rock como estilo de vida que rechazaba y reaccionaba contra el contexto que lo rodeaba (Berti, 1994 - Suarez, 2007).

146 Desde la teoría de Gramsci, Raymond Williams define ideología como el sistema de valores que expresa o proyecta "un particular interés de clase"; en este caso nos referimos a la ideología de una clase dominante que, por el poder "encubierto" que ejerce en las relaciones sociales, constituye significados y valores que se vuelven incuestionables "para la mayoría de las gentes de la sociedad" (Williams, 1980).

147 Entendemos a esta como una categoría relacional en tanto que la subalternidad es más una condición cambiante, donde se incluye siempre "el conflicto, el poder, la desigualdad, sin naturalizarlos ni cristalizar a los sujetos en ellos" (Alabarces y Añón, 2008).

148 Se trata de las iniciales de la banda Los Fabulosos Cadillacs. En este trabajo, el grupo será nombrado de este modo reiteradas veces.

y el paradigma dominante del cual se diferenciaron al proponer nuevos sentidos y formas a la resistencia y rebeldía que tradicionalmente caracterizaron al rock.

Gede in Agony: una entrada a la espiritualidad vudú

Si decimos que el ska, el punk y el new wave inglés habían sido las influencias estéticas más fuertes para la banda argentina, podemos identificar el primer efecto de ruptura con la tradición en la propia gráfica del disco. El cambio comienza con la desaparición de los colores rojo, blanco y negro, los fondos cuadriculados y los típicos sombreros negros que podían observarse en los discos anteriores.

En la tapa de Rey Azúcar¹⁴⁹ aparece la obra Gede in Agony del pintor haitiano Rara Kuyú, la cual advierte lo que será para nosotros una propuesta conceptual del disco. En ella se observan una pluralidad de colores y símbolos que remiten a la realidad social y espiritual del país antillano.

Gede in Agony es la representación del espíritu Gede, "El Bravo, guardián de todo el conocimiento de los muertos, controla el paso entre la vida y la muerte. Es la energía de la vida del alma..."¹⁵⁰ Este espíritu también es reconocido dentro del vudúismo como Barón Samedi, quien forma parte de la familia de los dioses de la muerte. Desde una mirada ortodoxa occidental, estos dioses simbolizan funciones orgiásticas y demoníacas, en tanto que consuman el matrimonio entre los terrenales y los loa, es decir los dioses, "los espíritus ancestrales que son venerados en las ceremonias o en la intimidad individual" (González Muñoz, 2009: 35). Este dios tiene sus orígenes en Dahomey, un antiguo estado africano que fue una de las principales fuentes de esclavos para América; sin embargo, la figura de Barón Samedi nace en nuestro continente, es producto del sincretismo que se produjo con la religión católica, lo cual puede observarse en la cruz que este dios lleva

149 Que puede consultarse en la web oficial del grupo en <http://www.fabulosos-cadillacs.com.ar/discografia/>

150 Cita extraída del libro interno que hace a la gráfica del disco en cuestión.

tradicionalmente en su cuello. Este símbolo aparece representado en la gráfica del disco junto a la vestimenta típica que caracteriza al Barón, la que consiste en un sombrero de copa negro, los lentes negros y un largo tabaco que serviría para alcanzar en el ritual el estado de trance (González Muñoz, 2009).

Por otro lado, se pueden observar también las imágenes de un tambor, una serpiente (uno de los principales símbolos del vudú en tanto que proporciona conocimientos a los altos sacerdotes), y una serie de sacrificios humanos (lo que guarda la creencia del retorno a África). La presencia del tambor es una de las más interesantes para el propósito de este trabajo, pues a cada deidad le corresponde su propio instrumento, su propio ritmo y danzas. Incluso, en toda ceremonia vudú, el tambor suele ser "la forma tangible de la divinidad" (González Muñoz, 2009). Veremos más adelante cómo la presencia de los tambores africanos en los temas musicales de Rey Azúcar es una de las marcas de ruptura con las tradiciones del rock mencionadas anteriormente.

Mientras tanto, es necesario tener en cuenta que el vudú entiende que los cuerpos pueden ser poseídos por los espíritus en la práctica del ritual y, a partir de allí, lograr la conexión entre las dos dimensiones. Desde esta creencia, puede pensarse que la presencia de Barón Samedi es una invitación al enunciario a entrar en el estado de trance y posesión por medio de la música y los referentes espirituales que son tematizados los enunciados del disco.

Ahora bien, ¿por qué razón LFC incorporarían en sus enunciados elementos provenientes del vuduismo haitiano? Considero que dicho rasgos estéticos, religiosos y políticos se convirtieron en una forma de representación la identidad latinoamericana en el marco de un nuevo espacio de disputas que se abría en el mercado internacional, donde el referente latino ganaba legitimación y rentabilidad, pero también se llenaba de contenidos muy disímiles según quién se lo apropiara. Para llegar a dicha problemática, será necesario ahondar aún más sobre las posibles motivaciones que convierten a la religión del país antillano en un símbolo de lo latinoamericano.

En primer lugar, el protagonismo que ocupa el tópico religioso en los enunciados del disco es una opción que refuerza, a su vez, el

tópico de la colonialidad de los países latinoamericanos, pues las religiones afroamericanas son una clara manifestación de los procesos de hibridación¹⁵¹ de nuestro continente en tanto que forman una parte importante de sus prácticas culturales.

Por otro lado, la particularidad del pueblo haitiano reside en la lucha que sostuvo para ser, en 1804, la primera nación libre de América Latina, a pesar de haber sido también la más explotada. A lo largo de su cruda historia, signada por la sangre, la desocupación y la pobreza hasta nuestros días, el vuduismo ha sido para la comunidad afroamericana un medio de resistencia y batalla por mantener su identidad (Galeano, 1983)¹⁵². La fuerza y espiritualidad del pueblo haitiano permitieron que éste pueda tomarse como un ejemplo de rebeldía y emancipación cultural, aunque también sea uno de los menos reconocidos por las grandes narraciones de la independencia latinoamericana. Al respecto, Henry Boisrolin (2009) interpreta el silencio por parte de los historiadores e investigadores como la incapacidad –producto de prejuicios raciales o mero temor– de reconocer la entereza y habilidad del pueblo haitiano, el cual encarnó la única revolución social triunfante frente a las grandes potencias de la época.

La referencia a la resistencia haitiana y la cercanía que el enunciador construye con los sectores olvidados y silenciados por los discursos de poder se concretaban como opciones eficientes, pues esta nueva forma de rebeldía no sólo cumplía con las reglas de pertenencia al campo del rock, sino que además se construía desde un lugar que comenzaba a ser legitimado en un sistema de relaciones internacional, sobre el cual profundizaré más adelante.

¹⁵¹ El concepto de hibridación trabajado por García Canclini excede la idea de "mestizaje" (en cuanto mezcla racial) y al de "sincretismo" (referido a fusiones religiosas o de simbolismos tradicionales). Los procesos de hibridación en América Latina remiten, más bien, a las mezclas interculturales que se producen en todos los estratos sociales en el entrecruzamiento de tradiciones indígenas, el hispanismo colonial católico y el cosmopolitismo del mundo moderno y globalizado. Se trata, según el autor, de una heterogeneidad multitemporal, en tanto que los procesos de modernización latinoamericanos no eliminaron lo tradicional y antiguo, sino que lo transformaron a partir del encuentro y la mezcla con la cultura moderna (García Canclini, 1989).

¹⁵² Una de las narraciones más importantes de este fragmento de la historia se encuentra en *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano (1971), con la cual se establecen redes intertextuales para dar nombre al disco, *Rey Azúcar*, y a una de las canciones que lo integran, "Las venas abiertas de América".

Por otra parte, la afirmación de Boisrolin sirve para reafirmar la hipótesis que propone a Rey Azúcar como una toma de posición diferenciada ante las normas de enunciación planteadas por el paradigma del rock chabón al interior del campo de producción nacional. Este estaba basado en la representación y reivindicación del oprimido enmarcado dentro de los límites del Estado-Nación, sumergido en los suburbios del espacio urbano, allí donde la negritud no se asumía como parte de la identidad. En su lugar, Los Fabulosos Cadillacs acentuaron la figura del afro-latinoamericano altamente religioso, definido desde la heterogeneidad e hibridez que alcanzaba casi a todo un continente y lo caracterizaba ante el mercado internacional.

El poder de los ritmos

Claudio Díaz plantea que, entre los sentidos y axiología relacionados con el mundo del rock, existe una búsqueda permanente de lo primitivo (Díaz, 2005). Esta idea se encuentra dispersa y manifestada de diversas formas en todo el universo de sentido del rock, más aún en la predominancia del ritmo y el canto en toda instancia de ritual, en la liberación de los cuerpos frente a estructuras disciplinarias hegemónicas, en las asociaciones que tradicionalmente se hicieron del rock con lo satánico y pecaminoso, y en la "posesión" ante "los riff de la primera guitarra, la batería machacante y el bajo" (Díaz, 2005: 197). Así, lo primitivo queda planteado como regla constitutiva de la tradición rockera.

Partimos de la idea de que los ritmos afroamericanos no sólo constituyen la dimensión musical, sino que forman parte del universo simbólico del rock como medio de resistencia a las reglas de la música occidental que considera pecaminoso al movimiento libre y frenético del cuerpo poseído. La música negra, con la cual el rock ha encontrado su primera identificación, remite a los grupos dominados que resisten frente a la hegemonía y se manifiestan a través de sus rituales, acompañados siempre por el ritmo de los tambores. El ritmo "nace en la vivencia de las regularidades del cuerpo, del tiempo y del mundo" (Díaz, 2005: 192), por lo tanto mientras las concepciones relacionadas a aquellos aspectos difieran de la hegemonía occidental, sus prácticas discursivas serán consideradas subalternas y resistentes.

"Allí donde se oye el tam-tam de los tambores, allí donde ese tam-tam constituye el centro de un ritual, de una celebración o de una fiesta, allí donde los cuerpos sienten el impulso irresistible del movimiento empujados por los tambores; allí está lo primitivo. (...) el dominio de los tambores ha sido el lugar de lo primitivo y de la heterodoxia: el carnaval y las fiestas populares, los rituales heréticos, los aquelarres de las brujas, las ceremonias de indios, el vudú, el candomblé y demás cultos negros. Ritmo, cuerpo, tambores, primitivismo y mal son conceptos relacionados en la tradición occidental" (Díaz, 2005: 194).

En consonancia con lo anterior, trabajaré sobre el lugar protagónico que ocupan los ritmos afroamericanos en Rey Azúcar. En sus temas se puede observar cómo la base percusiva de batería, propia de la estética ska-punk, cede espacios al sonido de los tambores para lograr una fusión con ritmos y formatos latinos tales como la salsa ("Mal bicho"), el merengue ("Reparito"), el corrido mejicano ("Estrella de mar"), la batucada ("Hora cero") y la murga rioplatense ("Mal bicho" y "Santa Carmela"); aparecen también ritmos jamaíquinos como el reggae ("Ciego de amor" y "No pienses que fui yo"), el ska ("Strawberry Fields forever" y "Muerte querida"), el dub ("Miami" y "Queen from the guetto"), el raggamuffin ("Paquito" y "Raggapunkypartyrebelde"¹⁵³) y el reggaetón ("Padre nuestro").

Así, puede observarse que la inclusión de ritmos afroamericanos en Rey Azúcar se gestiona de manera diferenciada tanto al paradigma del rock chabón como a la tradición dentro de la cual estaba inscripta anteriormente la banda, pues si bien la huella rockera no desaparece nunca, se lleva a cabo una fusión con aquellos ritmos latinos que

¹⁵³ Este nombre remite directamente al tema de Bob Marley "Punky reggae party" (1977). Esta cita al artista jamaíquino permite reconstruir las cercanías que comenzaban a tramarse a nivel global. La canción habla del new wave como el nuevo estilo, o la "nueva ola", que representaba la unión entre el ska, reggae y punk como medios de protesta contra las injusticias sociales y la discriminación racial. En su letra nombra a las bandas inglesas The Clash y The Jam, representantes de dicha corriente, con quienes Marley tuvo contacto y afinidad durante un viaje por Inglaterra.

han mantenido la tradición de los tambores africanos o con los usos tecnológicos específicos del soundsystem jamaicano¹⁵⁴ (Hebdige, 2004).

Hablamos de ritmos que se han desarrollado de maneras distintas en cada país de América como resultado de la hibridación cultural, que remiten a rituales específicos, significaciones muchas veces asociadas a lo religioso y con connotaciones de resistencia, en tanto que han sido -y en algunos casos siguen siendo- la manifestación de los sectores populares que conservan otras concepciones del cuerpo y de la vida íntimamente articuladas con lo espiritual. Se trata de otros usos de la música que resisten a la tradición moderna occidental en tanto que la obra artística no es concebida sólo como un producto dentro del mercado consumista, sino como una propuesta para alcanzar el estado de posesión y transformación que se propone desde los enunciados. El trabajo de Jenny González Muñoz (2009) nos ayudará a comprender mejor el rol sagrado de los tambores en los rituales del vudú:

"La fe del voodoo se manifiesta desde las voces de los tambores contestándose unos a otros, como entablando un diálogo sagrado, donde los cantos se entremezclan con el ritmo y las cadencias propias de aquellas entonaciones también venidas a tierras americanas en los barcos "negreros" que navegaron otrora desde África occidental. Allí, la conjunción con la danza, como principal acto ritual, llama a la presencia de los loa, de los espíritus, que se manifiestan desde las melodías y el frenesí configurado en el fragor del baile ritual, en franca armonía con otras figuras simbólicas del voodoo" (González Muñoz, 2009: 55).

¹⁵⁴ La inclusión de ritmos jamaicanos ha sido un recurso utilizado por varios grupos de rock en los años noventa, sin embargo adquiere otros sentidos en Rey Azúcar ya que es una de las formas musicales a través de las cuales el sincretismo religioso, al cual apunto en este trabajo, se ve reflejado. Las prácticas del reggae fueron interpretadas como subversivas en Jamaica ya que no se limita sólo a una pauta rítmica y armónica, sino que sus enunciados manifiestan interpretaciones distintas de la Biblia y, como tales, eran consideradas "una amenaza simbólica para la ley y el orden" (Hebdige, 2004). Si bien nos enfocaremos en las discursividades del vudúismo haitiano, la referencia a los ritmos jamaicanos refuerza la noción de sincretismo e hibridez cultural que se sostiene a lo largo de todo el análisis.

Podemos reconocer en Rey Azúcar un proceso de construcción de lo primitivo asociado a la heterogeneidad de ritmos afro-latinoamericanos, desde la cual se ponen en juego algunos sentidos que no estaban contemplados en el rock de la década de 1990: el tópico religioso como símbolo de rebeldía y resistencia; y una mirada hacia África que ya no pasa por el blues norteamericano, sino por la representación de estéticas y prácticas que tienen su origen en las condiciones de hibridez y subalternidad latina.

Cuerpos poseídos

A partir de lo visto hasta ahora, se puede afirmar que el ritmo se vuelve inseparable del universo espiritual: el ritmo representa los cambios del cuerpo y lo acompaña para alcanzar el estado de trance o de posesión en la práctica del ritual religioso (Díaz, 2005). Desde esta concepción, entendemos que los espíritus pueden "subirse a la cabeza" de aquellos que los convocan para otorgarles una visión de la realidad excepcionalmente clara, de modo que puedan guiar o transmitir conocimientos y sabiduría para aquellos que no pueden ver (Auge, 1996 - González Muñoz, 2009).

"Los dioses son ante todo forma y materia, conjunto de sustancias tomadas de la naturaleza y son imagen, a menudo alusiva al cuerpo humano o metonímica del cuerpo humano. Son a la vez cuerpo y objeto, vida y materia: son imagen y por eso se concibe la relación con los dioses y con los seres humanos" (Auge, 1996: 53).

La recuperación a través de los rituales de determinados objetos o imágenes asociadas a los dioses no es una mera representación de ellos, sino que son presencia, se los convoca y trae físicamente al mundo terrenal. En este sentido, mientras el espíritu se mantenga vivo, hay una creencia en la experiencia renovadora de la muerte, una continuidad entre materia y vida, asociada a la idea de energía. En Rey Azúcar podemos ver que los espíritus son invocados por medio de la

música y la palabra para recuperar la mirada "clara", sentir la actitud rebelde a través del canto y el ritmo de los tambores.

*Voy a pensar en todo lo que me pueda elevar,
espíritu rebelde no me vuelvas a dejar."
("Paquito")*

*Espíritu que vives en mí,
deja ya de luchar contra tu destino.
("Ciego de amor")*

*Dame más tequila,
dame un poco más de ron,
quiero curar las heridas de mi pobre corazón (...)
¡Rebelde! Raggapunkyparty
¡Rebelde! ¡Espíritu!
¡Rebelde! La palabra popular es la palabra de Dios.*

("Raggapunkypartyrebelde")

Si bien he sostenido que los elementos del vuduismo aparecen en Rey Azúcar en pleno sincretismo con el catolicismo, es importante mantener una distancia con este último en cuanto al tipo de espíritus que se convoca en los enunciados. González Muñoz afirma que a diferencia de la omnipotencia del dios occidental, los espíritus vudú pertenecen a nuestros antepasados, pueden formar parte incluso de "nuestra propia familia", y como tales se alimentan como hombres y necesitan ser satisfechos como ellos. De este modo, dentro del imaginario aludido, convocar a los loa para la resolución de problemas y necesidades es "un verdadero culto a los muertos" (González Muñoz, 2009), a aquellos que ya no están físicamente, pero sí participan e intervienen por medio de objetos, ritmos, símbolos, tambores, rituales y voz. Volviendo a los sentidos que se desprenden de la tapa del disco, la figura de Barón Samedi puede funcionar como el intermediario que hará posible la comunicación entre los hombres y los espíritus rebeldes que aparecen tematizados.

Los Fabulosos Cadillacs traen a sus enunciados algunas figuras reconocidas como íconos de resistencia en nuestro continente: Sandino y Ernesto Cardenal en "Hora cero", Víctor Jara en "Mal bicho" y Bob Marley en "Raggapunkypartyrebelde". Con ellos y a través de ellos, el sentimiento y la experiencia rebelde deben ser recuperados en su dimensión material y simbólica para mantener su continuidad en la tierra y el espíritu de lucha en América Latina.

*Bajando del monte sin nada que perder,
el fusil en el hombro, la esperanza partida,
el alma endiablada y la mirada crecida.
¡Todos mis hombres se han rendido menos uno!
(...) si este presente es de lucha,
¡el futuro es nuestro y así será!
("Hora cero")*

Por otro lado, si bien la invocación a figuras del pasado era también un elemento constitutivo del rock chabón, ésta siempre estaba anclada en héroes que aportaban a la definición de una identidad "nacional", a lo que se agrega que en muchos casos el héroe se convierte más en un ícono de malevaje o rebeldía indefinida que en un guía hacia una revolución colectiva (Semán y Vila, 1999). En relación a este paradigma dominante en el campo del rock argentino, Alabarces habla de una suerte de anarquismo descomprometido o pasatismo paródico que deriva en contenidos despolitizados o pastiche (Alabarces, 2008).

De un modo u otro, la diferencia que nos interesa remarcar parte de la identidad latinoamericana desde la cual se construye el enunciador en Rey Azúcar. No encontraremos en ninguna canción del disco un referente argentino, y este silencio marca una toma de posición específica: el enunciatario construido no pertenece al público específicamente argentino, sino sudamericano o de las metrópolis estadounidense o europea. En función del mercado internacional al que apuntaban, el argentinismo no sería una opción eficiente. Sí, en cambio, insertar sus propias representaciones en un sistema de relaciones que veía en Latinoamérica una zona por explorar y explotar.

Del sincretismo religioso al revisionismo cristiano

El sincretismo religioso implica necesariamente un punto dónde las religiones puestas en juego se fusionen, adapten y modifiquen a las nuevas circunstancias dadas por el espacio y la comunidad que lo habita. Dicho proceso puede reconocerse en la homologación que el vudú haitiano hizo del dios cristiano con Mawu, espíritu vudú creador del mundo (Auge, 1996). De este modo, si la estrategia de Rey Azúcar es simbolizar prácticas e identidades subalternas de América Latina, la inclusión del cristianismo en sus discursos se hace casi necesaria en tanto que es un importante ingrediente cultural del enunciario construido en el texto.

Las figuras de "Dios", "Jesús" o "Señor" aparecen en temas como "Padre nuestro", "Paquito", "Miami", "Raggapunkypartyrebelde"; sin embargo, los sentidos atribuidos a estos se resuelve en un revisionismo cristiano. No hay una negación de Dios, pero sí una relación conflictiva marcada por la historia de la explotación, injusticia y desigualdad. Por otro lado, el revisionismo también se hace legible allí donde la religión es vista como manifestación popular que difiere al discurso de la Iglesia vista como institución de ese sistema hegemónico del cual el rock tradicionalmente reniega:

*Me estás consumiendo,
me estás malgastando,
me estás desesperando
y me arrodillo por vos.
Me estás confundiendo,
me estás caminando
y estás resecaando,
¡ay Señor!, mi corazón.
("Padre nuestro")*

*Espíritu ¡rebelde!
La palabra popular es la palabra de Dios.
("Raggapunkypartyrebelde")*

*Y yo no entiendo como dicen que todo va bien,
si transitamos los caminos de la Babylon,
voy a pensar en todo lo que me pueda elevar.
Espíritu Rebelde no me vuelvas a dejar,
que Dios bendiga al pobre y al que se enferma.
Es tiempo de perder, que la derrota no te duela...*

("Paquito")

De lo desarrollado hasta ahora, es pertinente preguntar: ¿por qué el tópico de lo religioso se concreta como opción eficiente para el reposicionamiento de la banda? Si bien establecimos que la adopción de estéticas vudúistas es una forma de simbolizar una identidad latinoamericana rebelde, es preciso tener en cuenta las condiciones que facilitaron su aceptación en el mercado nacional¹⁵⁵. Así pues, la producción de enunciados que remitían a la dimensión espiritual ya formaba parte de una tradición que puede localizarse a comienzos del rock argentino, aunque abandonada en las décadas de 1980 y 1990 con la crisis del paradigma utópico y el enfoque centrado en las problemáticas cotidianas (Díaz, 2005). ¿En qué consiste, entonces, esta tradición dentro de la cual se inscriben Los Fabulosos Cadillacs?, y ¿cuáles son los elementos residuales que se actualizan de esta tradición?

Claudio Díaz (2005) realiza un recorrido por las bandas más representativas de Argentina que dieron continuidad al universo de sentido propuesto por la psicodelia metropolitana, las cuales desarrollaron un imaginario religioso como vehículo para construir una mirada diferente a través de la vuelta a lo "primitivo" o a las filosofías orientales, transgrediendo así el mundo de los antivalores representado en "la ciudad". El programa del vuelo, el viaje de ascenso del alma en búsqueda del centro interior, ha sido una característica constitutiva de la poesía de Spinetta, fuertemente marcada por el misticismo oriental.

¹⁵⁵ Si bien afirmaba que la estética de LFC no se identificaba dentro del paradigma dominante del campo del rock en los años 90, al que la literatura académica llamó *rock chabón*, la banda siempre mantuvo un alto grado de legitimación y convocatoria en nuestro país.

Por otro lado, los discos *La Biblia* (1971, Disc Jockey), de Vox Dei, y *Cristo Rock* (1972, Microfon), de Raúl Porchetto, realizaban una lectura revisionista del "Libro Sagrado" y se apropiaban de su palabra como medio de protesta. Así también, Arco Iris proponía un sincretismo entre prácticas orientales y el misticismo de las culturas precolombinas, fusionando en sus enunciados elementos provenientes del folklore argentino con estéticas propiamente rockeras. Estas bandas, entre otras, inauguraron una tradición dentro del rock argentino marcada por una profunda búsqueda espiritual que mantenía, aun así, una mirada distante, desmitificadora y resistente a los discursos institucionalizados de la religión oficial (Díaz, 2005).

En el caso de Rey Azúcar, "la ciudad" se mantiene también como el espacio de los antivalores, donde los hombres se pierden en sus prácticas cotidianas vacías de reflexión, esclavizantes y homogeneizadoras: "no existe vida espiritual / en este Infierno" ("Miami"). Frente al vaciamiento, alienación e injusticias que se asocian al espacio urbano propio del modelo occidental, el enunciador convoca a los espíritus antepasados de América Latina para alcanzar la salvación y reivindicación del sujeto representado: "Espíritu Rebelde no me vuelvas a dejar / que Dios bendiga al pobre y al que se enferma" ("Paquito").

Apertura del mercado latinoamericano

Había anticipado anteriormente que las gestiones llevadas a cabo por Los Fabulosos Cadillacs, si bien distanciaban a la banda del paradigma dominante al interior del campo nacional, resultaron estratégicamente positivas para reposicionar al grupo en un sistema de relaciones más amplio, a saber, de alcance internacional, mirando tanto hacia países latinoamericanos como también hacia otros continentes. Cabe preguntar, por último, sobre cuáles fueron las condiciones del mercado internacional que facilitaron el uso de las propiedades que describí hasta aquí.

Hay que tener en cuenta que desde sus comienzos hasta los años 80, los mercados del rock de los países latinoamericanos no

estaban del todo integrados: las producciones musicales de Argentina, México, Brasil, y Chile, por nombrar los países más importantes en cuanto a producciones rockeras, no mantenían una interacción fluida y en general respondían a los modelos de producción propuestos por las metrópolis europeas y estadounidense. Hasta mediados o fines de la década de 1980, las bandas no realizaban por lo general giras latinoamericanas, pues tampoco había un mercado internacional donde sus productos pudieran ser valorados¹⁵⁶.

Sin embargo, a comienzos de la década de 1990, el panorama general ya presentaba algunos cambios. Bandas como Aterciopelados (Colombia), Os Paralamas do Sucesso (Brasil), Soda Stereo, Los Auténticos Decadentes, Los Pericos (Argentina), La Ley, Los Tres (Chile), Café Tacvba y Los Caifanes (México), entre otras, ganaban reconocimiento en todo el continente y llegaron a encontrarse en festivales internacionales de rock. Estos hechos daban cuenta de un incipiente sistema de relaciones que comenzaba a producir bajo otras reglas de enunciación. Es decir, presentaban en la industria de la música masiva una representación nueva de lo latino que disputaba contra las definiciones propuestas desde el pop latinoamericano, siempre catalogado desde el campo del rock como "música comercial".

En consonancia con este crecimiento tanto de bandas como del público latino, y acorde a la era del video clip que ya se había instalado como recurso eficiente de difusión, las grandes cadenas televisivas de música consideraron la apertura de espacios dedicados a este campo en gestación. Así, se inauguró en 1993 la cadena MTV Latinoamérica y al año siguiente se realizó el primer MTV Unplugged Latinoamérica con la participación de Los Fabulosos Cadillacs.

En este punto se observa ya que la banda había logrado entretejer algunas relaciones a nivel internacional¹⁵⁷. En el disco *El*

¹⁵⁶ El grupo Soda Stereo realizó su *Gira Signos* entre 1986 y 1988 a lo largo de toda América Latina. La banda obtuvo muy buena aceptación del público y ello dio cuenta de una nueva etapa de integración del rock latino.

¹⁵⁷ La discográfica Sony International y los diversos productores artísticos que acompañaron a la banda fueron agentes determinantes a la hora de ampliar dichas relaciones.

León (1992, Sony Music)¹⁵⁸ se incluye la participación del reconocido productor estadounidense K.C. Porter, quien les abrió las puertas para difundir su trabajo y posicionarlo al nivel de algunas bandas del mainstream internacional¹⁵⁹.

Sin embargo, los agentes que estimulaban y facilitaban las gestiones realizadas por Los Fabulosos Cadillacs, no se limitaban a los nombrados hasta aquí. Teniendo en cuenta la tradición dentro de la cual se inscribía la banda hasta el momento, los grupos The Clash y Talking Heads se mostraron como los actores más influyentes sobre la producción de Rey Azúcar. Tal como expuse más arriba, las bandas constitutivas del new wave inglés se identificaron en los años 70 con el reggae y ska jamaicano y con la lucha de la raza negra, pero sólo algunas, y en un período más tardío, integraron en sus producciones referentes latinoamericanos. Por un lado, The Clash presentó en 1980 el disco *Sandinista!* (1980, CBS), donde se mostraban comprometidos y afines a las reivindicaciones de la izquierda latinoamericana. Por su parte, David Byrne (cantante de Talking Heads) produjo en 1989 *Rei Momo* (Warner Bros.), un disco basado completamente en ritmos latinos¹⁶⁰. De este modo, artistas que ya ocupaban un lugar privilegiado en la industria del rock europea comenzaban a legitimar el referente latinoamericano.

Por otro lado, desde una posición menos privilegiada en sus

¹⁵⁸ Este disco contenía algunos adelantos sobre el nuevo lugar que definiría la banda dentro del campo del rock dos años más tarde. Incluye letras con contenidos sociales y citas a otros referentes latinoamericanos, tales como la dedicación del tema "Gallo rojo" al Che Guevara, la versión de "Desapariciones", original de Rubén Blades, y "Manuel Santillán, el león". Por otro lado, *El León* alcanzó la posición número 21 del ranking "Los 100 mejores discos del rock nacional" de la revista *Rolling Stone*, Argentina.

¹⁵⁹ El tema *Matador*, presentado en el disco *Vasos Vacíos* (1993, Sony Music) también producido por K.C. Porter, es premiado por *The American Society of Composers, Authors and Publishers* como mejor composición de rock en español, y en los *MTV Video Music Awards* como *Video de la Gente*. Por otro lado, es seleccionado como parte de la banda sonora de "Grosse Pointe Blank" de George Armitage y en el thriller "The Matador" de Quentin Tarantino. En 1995, luego de la presentación de Rey Azúcar, Los Fabulosos Cadillacs llegaron a compartir escenarios en Europa con Sex Pistols, Cypress Hill y Red Hot Chili Peppers.

¹⁶⁰ A esto hay que sumar que los músicos Tina Weymouth y Chris Frantz, también integrantes de Talking Heads, fueron los productores artísticos de Rey Azúcar.

comienzos en Europa, pero no por eso menos clave, el grupo francés Mano Negra profundizó aún más la figura rebelde y subalterna de lo latino, recorrió varios países de Sudamérica y trazó fuertes relaciones con las bandas argentinas Todos Tus Muertos y LFC. Entre ellas llegaron a intercambiar músicos en las grabaciones y se influenciaban estilísticamente. Sus letras se caracterizaban por un fuerte compromiso político y una marcada apropiación de estéticas afro-latinoamericanas: el disco *Casa Babylon* (1994, Virgin), de Mano Negra, tiene letras en castellano que citan desde Emiliano Zapata hasta Diego Maradona. En su grabación participaron músicos de Todos Tus Muertos, banda que, por su parte, presentó un disco llamado *Dale Aborigen* (1994, Todos Tus Muertos Discos). Vale la pena destacar este disco ya que resultó ser un importante punto de encuentro, pues allí trabajaron músicos de las tres bandas en cuestión, más otros de Los Auténticos Decadentes.

A partir de lo anterior, puede identificarse cómo dentro del campo del rock se produjo un desplazamiento en la valoración de ciertos capitales simbólicos, lo cual implicó inevitablemente cambios en las condiciones de producción. Así pues, quedaba demostrado que la actitud rebelde con una marcada crítica social y espiritual desde una mirada latinoamericanista comenzaba a ser legible desde los medios de circulación internacional. El reconocimiento por parte de las grandes cadenas de difusión habilitó el reposicionamiento de Los Fabulosos Cadillacs como los portadores de la voz latinoamericana (no así argentina, pues no era lo que demandaba el mercado internacional). El éxito de "Matador", un año antes de la presentación de Rey Azúcar, es un buen ejemplo para reconocer esta nueva voz que comenzaba a ser valorada:

Me dicen el matador de los 100 barrios porteños

no tengo por qué tener miedo, mis palabras son balas,

balas de paz, balas de justicia.

Soy la voz de los que hicieron callar sin razón

por el sólo hecho de pensar distinto, ay, Dios.

("Matador")

Consideraciones finales

Había expresado que una de las características inherentes al universo de sentido del rock es la actitud rebelde y de resistencia frente a un sistema de dominación hegemónica. Hay que advertir, sin embargo, que esta actitud de resistencia no es para nada homogénea y, aunque su discurso no lo admita, también está regida por las reglas del campo, el cual a su vez se sostiene como tal en dependencia de las reglas del mercado y la industria musical.

La anterior afirmación es una síntesis del análisis que he realizado sobre Rey Azúcar. Allí puede observarse que la apropiación del referente afro-latinoamericano a través del uso de rasgos estéticos, políticos y religiosos del vuduísmo haitiano resultó ser estratégicamente eficiente. Lo cual puede explicarse en base a las posibilidades que le habilitaba el sistema de relaciones en el cual la banda estaba inserta y la posición favorable que ocupaba dentro de él.

Así, si bien la producción del disco provocó un quiebre con la tradición ska-punk en la que la banda podía reconocerse, éste se vio favorecido por la trayectoria que ya disponía la banda; así también por los recursos y significaciones puestas en juego que lograban, para ese entonces, una valoración positiva al interior del campo.

La inclusión de ritmos latinos, la invocación a espíritus antepasados, como así también la presencia del dios cristiano eran formas inéditas, en el campo de producción de la época, de representar la rebeldía y lo primitivo. Estas construcciones quizás alejaron a LFC del paradigma dominante del rock nacional, pero condujeron a fortalecer los lazos por fuera de los límites locales. Reposicionaron a la banda en un sistema de relaciones internacional que disputaba en el mercado y las grandes cadenas mediáticas el nuevo valor que adquiriría el referente latino.

Bibliografía

Alabarces, Pablo y AA.VV. (2008): "Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia". En Alabarces, P. y Rodríguez M. G. (Coord.): Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular. Buenos Aires: Ed. Paidós.

Alabarces, Pablo y Añón, V. (2008): "¿Popular(es) o subalterno(s)? De la retórica a la pregunta por el poder". En Alabarces, P. y Rodríguez M. G. (Coord.): Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular. Buenos Aires: Ed. Paidós.

Auge, Marc (1996): Dios como objeto: símbolos, cuerpos, materias, palabras. Barcelona: Ed. Gedisa.

Berti, Eduardo (1994): Rockología. Documentos de los 80. Buenos Aires: Beas Ediciones.

Boisrolin, Henry (2009): "Haití y el Bicentenario". En Bicentenario y pueblos originarios. Córdoba: Imprentica, Instituto de Culturas Aborígenes.

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

Galeano, Eduardo (1983): Las venas abiertas de América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

García Canclini, Néstor (1989): Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, D.F.: Editorial Grijalbo.

González Muñoz, Jenny (2009): Voudou: fe que llena de encanto. A la perla negra del caribe. Caracas: Fundación Centro Nacional de Historia.

Hebdige, Dick (2004): Subcultura. El significado del estilo. Barcelona: Ed. Paidós.

Pujol, Sergio (2007): Las ideas del rock: genealogía de la música rebelde. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

Semán, Pablo y Vila, Pablo (1999): "Rock chabón e identidad juvenil en la argentina neo-liberal". En Filmus, Daniel (comp.): Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo. Buenos Aires: Ed. Eudeba.

Suárez, Diego (2007): "Wadu Wadu del grupo Virus. Memoria y coyuntura en el discurso del rock argentino". En Dossier de estudios semióticos. VII Congreso Nacional y II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica 2007 - 2008. Rosario: UNR Editora.

Valles, Miguel S. (2003): Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional. Madrid: Editorial Síntesis S.A.

Wortman, Ana (2003): Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa. Buenos Aires: Ed. La Crujía.

Discografía

David Byrne (1989): Rei Momo. Warner Bros. Records.

Los Fabulosos Cadillacs (1992): El León. Sony Music.

----- (1993): Vasos Vacíos. Sony Music.

----- (1995): Rey Azúcar. Sony Music.

Mano Negra (1994): Casa Babylon. Virgin France

Talking Heads (1988): Naked. Warner Bros. Records.

The Clash (1980): Sandinista!. Epic Records

Todos Tus Muertos (1994): Dale Aborigen. Todos Tus Muertos Discos.

SEGUNDA PARTE

Mapas de escucha y dispositivos de enunciación:
Una aproximación a la producción de sentido en la recepción de músicas populares
(Claudio F. Díaz)

En este capítulo me propongo explicitar las bases teóricas y el conjunto de hipótesis que guiaron los trabajos que a continuación se presentan, y que pretenden dar cuenta de diferentes instancias de recepción de músicas populares tales como el folklore, el tango y el rock, en la ciudad de Córdoba. Lo haré precisando, en primer lugar, algunas decisiones metodológicas claves para comprender estos resultados y describiendo, luego, lo que caracteriza a nuestra mirada sociodiscursiva sobre la recepción. Hablar de una perspectiva sociodiscursiva implica considerar seriamente el rol de las condiciones sociales en que se produce dicha recepción. Importa, también, comprender la recepción como una actividad materializada en la producción de nuevos discursos-prácticas que de ningún modo se limitan a producciones lingüísticas. La corporalidad, como veremos a lo largo de esta segunda parte, juega un papel fundamental en la recepción de estas músicas populares y cobra preeminencia en aquellos espacios de escucha ritualizada como son las peñas, en el caso de folklore, o las milongas, en el caso del tango. Nuestras indagaciones acerca de la recepción, se apoyan en una proposición de carácter general: así como los rasgos de un discurso pueden comprenderse/explicarse a partir del lugar del agente social que lo produce, del mismo modo la recepción es un proceso de producción de opciones que puede pensarse también a partir del lugar del agente social y en relación a su competencia. Las opciones realizadas en la instancia de producción, tales como decisiones sobre aspectos verbales, musicales y de diseño en el caso de portadas, conforman una determinada propuesta que interpela de manera diferente a distintos grupos de personas. En recepción, en cambio, opciones tales como la selección de estilos, campos y géneros, la conformación de mapas de escucha, la interacción cognitiva con el objeto sonoro y la gestión de la propia competencia, son cruciales para comprender por qué estas músicas populares se reciben de una determinada manera. En la compleja relación que se establece entre el receptor y el dispositivo de enunciación, es donde encontramos las bases para comprender su producción de sentido.

La música popular y sus agentes

Los estudios sobre músicas populares se han orientado en los últimos años en diversas direcciones, desde los trabajos históricos a los análisis de producciones discográficas, desde las problemáticas de la industria a los estudios de los fenómenos sociales vinculados a los consumos.

En esa diversidad de enfoques se ha ido haciendo cada vez más evidente la complejidad de las músicas populares, principalmente por la multiplicidad de instancias de producción de sentido. En efecto, son muchos los agentes sociales que intervienen en las diferentes momentos de producción (ya sea de producción discográfica o de producción de presentaciones en vivo), y son diversos los lugares y las condiciones sociales que inciden en sus prácticas.

Así, en el proceso de producción del disco con el que nos encontramos en las bateas de las disquerías han intervenido autores, compositores, arregladores, productores artísticos, intérpretes, músicos de sesión, ejecutivos de sellos discográficos, diseñadores gráficos, fotógrafos, y la lista podría agrandarse porque los casos pueden ser muy diferentes. Lo que importa es que cada uno de esos agentes, en cada una de esas instancias, puede incorporar elementos que aporten al sentido que puede atribuirse al producto terminado.

La misma diversidad y complejidad puede encontrarse en la instancia de recepción. En las músicas populares es de suma importancia lo que la gente hace con ellas: escuchas individuales o colectivas, espacios ritualizados de recepción, como los bailes o los recitales, todos los discursos que se producen alrededor y sobre la música en las revistas o programas de radio o TV especializados, las narrativas identitarias que se construyen alrededor del consumo de ciertas músicas o del culto a ciertos artistas, etc.

Los trabajos que integran la segunda parte de este libro están orientados a indagar específicamente acerca de las diferentes instancias de recepción de algunas músicas populares (el rock, el folklore y el tango) tal como se vienen dando en los últimos años en la ciudad de Córdoba.

Ahora bien, la recepción de músicas populares puede abordarse desde diferentes perspectivas, y parece necesario explicitar las bases teóricas y las hipótesis que guiaron el trabajo de campo cuyo resultado (parcial) son los análisis que aquí presentamos.¹⁶¹

Hay tres cuestiones preliminares que es necesario dejar asentadas aquí antes de entrar en los desarrollos conceptuales. En primer lugar, una decisión metodológica inicial que adoptamos y que marcó hasta cierto punto nuestro trabajo, fue la de privilegiar los lugares de escucha colectiva. Esos lugares (recitales, peñas, milongas) tienen una ritualidad y una dinámica propia, en la que predominan ciertas selecciones dentro de la gran oferta de música popular, y ciertos usos privilegiados de la música que en parte se superponen y en parte difieren con los usos y selecciones que se realizan a nivel individual. Eso nos llevó a estar muy atentos a los diversos tipos de eventos en los que puede observarse la recurrencia de la selección de ciertas "zonas" diferentes dentro de la oferta musical de un mismo campo (el del folklore, por ejemplo). Eso no quiere decir que no tuviéramos en cuenta la dimensión individual de la escucha, que permanentemente aparece en las entrevistas a músicos, bailarines y público. Se trata más bien de privilegiar esas zonas de coincidencia que van dibujando mapas de escucha comunes y que suelen converger en esas instancias ritualizadas de recepción colectiva.

En segundo lugar, se trata de un análisis de los fenómenos de recepción realizado desde una perspectiva sociodiscursiva, lo que implica pensar en diferentes niveles las condiciones sociales de recepción. De allí que nuestros trabajos parten de esas instancias ritualizadas de escucha, pero permanentemente tienen en cuenta la constitución e historia de los respectivos campos, las disputas discursivas que en ellos se libran y las luchas simbólicas en un sentido más general. Algunos de los trabajos abordan fenómenos de

¹⁶¹ Las diferentes etapas del trabajo realizado entre 2008 y 2013 se organizaron alrededor de tres proyectos de investigación sucesivos, radicados en el CIFFyH: *Recepción de música popular y producción de sentido en jóvenes de la ciudad de Córdoba*; *Recepción de música popular y producción de sentido en Córdoba. Cuerpos, discursos y lugares sociales*; *Músicas populares y sentido. Relaciones entre prácticas de producción y recepción*. Los tres proyectos, dirigidos por Claudio Díaz, forman parte del Programa de Investigación El Discurso como práctica, dirigido por los Doctores Ricardo Costa y Danuta Teresa Mozejko, radicado en la misma institución.

recepción (socialmente condicionados) que al mismo tiempo modifican las condiciones de recepción de las músicas, como por ejemplo las construcciones identitarias de las publicidades institucionales de las radios de rock o los mecanismos de autogestión en el caso de algunas milongas y peñas.

En tercer lugar, en el trabajo se fue haciendo cada vez más necesaria una mirada sobre la corporalidad, de importancia trascendente en la recepción de las músicas populares, principalmente si el foco está puesto en los lugares colectivos de escucha.

Así, teniendo en cuenta nuestro problema general, es decir, la vinculación entre los procesos de producción de opciones en recepción, la competencia relativa de los agentes sociales y sus condiciones de existencia, nuestro trabajo estuvo atravesado por la pregunta por la incidencia de la corporalidad en las prácticas de recepción de la música popular, en una doble dimensión: sus representaciones y su puesta en escena en interacciones ritualizadas en las instancias de recepción colectiva. La importancia de la corporalidad en la recepción de la música popular es una de las cosas que más recurrentemente se hizo presente tanto en las observaciones como en las entrevistas: el sentido producido en recepción está permanentemente atravesado por maneras de bailar, de vestir, de hablar y cantar; por maneras de beber y de moverse; por construcciones de masculinidad y femineidad, y por sistemas contruidos de valoraciones en relación a todos estos aspectos. En esas representaciones y puestas en escena del cuerpo en la recepción de la música, se ponen en evidencia tensiones, con los modos hegemónicos de definir el cuerpo socialmente esperado: narraciones de masculinidad y femineidad, distancia corporal aceptable o no aceptable, formas legítimas de contacto y seducción, formas de connotar identidades, etc.

A partir de estas consideraciones preliminares, estamos en condiciones de ahondar en nuestras bases teóricas e hipótesis de trabajo.

La recepción como práctica discursiva

Nuestras indagaciones acerca de la recepción, según anticipáramos en la presentación de este libro, se apoyan en una proposición de carácter

general: así como los rasgos de un discurso pueden comprenderse/ explicarse a partir del lugar del agente social que lo produce, del mismo modo la recepción es un proceso de producción de opciones que puede pensarse también a partir del lugar del agente social. Dicho de otro modo, no pensamos en la recepción como un acto pasivo, sino como un proceso de producción de sentido realizado por un agente social activo. Eso no implica que ese agente social actúe con absoluta libertad en ese proceso de producción de sentido, sino que lo hace bajo un conjunto de condiciones sociales.

La idea de un receptor activo en la construcción de sentido, aunque condicionado en esa práctica, por supuesto no es nueva.¹⁶² Sin embargo proponemos introducir algunas precisiones a partir de esta idea general y teniendo en cuenta la especificidad de una perspectiva sociodiscursiva. Para ello es necesario retomar el concepto de lugar. Costa y Mozejko definen el lugar como "(...) el conjunto de propiedades eficientes que definen la competencia relativa de un sujeto social dentro de un sistema de relaciones en un momento/espacio dado, en el marco de la trayectoria" (Costa y Mozejko, 2002: 19).¹⁶³

Ahora bien, para pensar la recepción como práctica discursiva es necesario desarrollar con más profundidad la noción de competencia y su relación con la identidad. Desde un punto de vista sociológico la identidad está vinculada no a una esencia o fundamento originario, sino más bien a la competencia social, es decir, a la capacidad diferenciada de relación que el sujeto tiene en función de los recursos que controla y de su trayectoria:

En este sentido, y a modo de síntesis, podemos decir que el concepto de lugar constituye el principio que define la competencia relativa de un sujeto social o, lo que es lo mismo, su capacidad diferenciada de relación, es decir: su identidad social (Costa y Mozejko, 2002: 19).

¹⁶² Como afirmamos en la presentación de este libro esa idea ya había sido planteada por Bajtin (1982), Umberto Eco (1981) y se ha afirmado en los últimos años en propuestas como las de Eliseo Verón (1996), Roger Chartier (1996) y Michel De Certeau (1996), entre otros.

¹⁶³ Un desarrollo más completo del concepto se encuentra en la presentación de este libro.

Dicho en otros términos la identidad no tiene ningún rasgo esencial, sino que es el resultado de la relación entre un conjunto de variables: el sistema de relaciones sociales, el momento contingente de esas relaciones, la trayectoria, la posición relativa en función del control de propiedades pertinentes, las reglas de juego que determinan lo valioso, etc.

Planteada en estos términos, la cuestión de la identidad parecería quedar reducida a un mero efecto de una posición en la estructura, a la manera de las viejas teorías objetivistas "...que hacen desaparecer toda posibilidad de agencia como propiedad del sujeto reduciendo esta a un mero efecto de las estructuras..." (Ema, J.E, 2004: 14). Es decir, nos encontraríamos con la reducción del sujeto a la posición, según lo que Danilo Martuccelli ha denominado críticamente el "modelo del personaje social" (Martuccelli, 2007).

Por eso es necesario matizar esta mirada, incorporando como una dimensión fundamental las acciones estratégicas que el agente realiza en los procesos de producción discursiva (tanto en recepción como en producción). Entender la producción discursiva como un proceso en el marco del cual el agente social realiza opciones, implica que esas opciones no son nunca un mero efecto mecánico de la posición en la estructura. En términos de Costa y Mozejko, entendemos el agente "(...) como quien, trabajando bajo determinadas condiciones, tiene, sin embargo, la capacidad de optar entre alternativas posibles" (2009: 9).

La categoría clave es justamente esa noción de agencia que en la tradición sociológica se ha opuesto al determinismo de las estructuras. El problema es que la noción de agencia suele aparecer en concepciones que tienden a pensar las prácticas como resultado de la mera voluntad y decisión de un sujeto libre. Para evitar ese riesgo, Costa y Mozejko proponen pensar en términos de gestión de la competencia. Si se entiende por competencia la capacidad diferenciada de relación que depende del lugar en el sistema de relaciones, "la gestión de la competencia aparece así en una nueva dimensión que consiste en poner en valor los propios recursos invirtiendo, retirando, mostrando o silenciando según la percepción del juego y de la propia fortaleza relativa" (Costa y Mozejko, 2009: 11). La gestión que un agente hace de los recursos que va acumulando a lo largo de su trayectoria va

redefiniendo, dentro de ciertos límites, su propia competencia, es decir, su identidad. De tal manera:

El texto que resulta del trabajo de un agente se nos presenta, entonces, como el producto de la gestión que realiza de su propia competencia (recursos y orientaciones) mediante opciones en el campo de posibilidades discursivas, y el ámbito donde pueden ser analizadas como huellas del proceso que ha hecho posible su existencia y circulación. (Costa y Mozejko, 2009: 12)

Entendida la identidad en esos términos, la cuestión de la recepción de las músicas populares, es decir, de las prácticas por las cuales ciertos agentes y grupos se apropian de ciertas músicas de una determinada manera, produciendo sentidos específicos, debe ser planteada en el marco del complejo de relaciones entre las opciones estratégicas de los agentes sociales que intervienen en el proceso de producción de la música, bajo el conjunto de condiciones sociales que los condicionan, y las opciones estratégicas de los agentes receptores en el marco de sus propios condicionamientos sociales. Las opciones estratégicas realizadas en producción pueden estudiarse a partir de las marcas que dejan en el enunciado, principalmente en lo que constituye su dispositivo de enunciación, tal como hemos intentado mostrar en los capítulos de la primera parte de este libro. En recepción, las opciones estratégicas están condicionadas por el lugar de los consumidores, pero también por el dispositivo de enunciación de las músicas, vinculados a su capacidad de interpelar a ciertos tipos de agentes más que a otros. Las estrategias que se ponen en juego tanto en la producción como en el consumo de las músicas populares pueden ser pensadas como una parte importante de la gestión de la propia competencia, esto es, de la construcción valorada de la propia identidad social. Pero el sistema de opciones que se le presenta al agente es diferente en producción y en recepción.

Opciones en producción

Hemos afirmado que, partiendo de una concepción amplia del discurso (Verón, 1996), se puede estudiar un disco como un enunciado complejo en el que las materialidades sonora, verbal y visual se articulan entre sí y se relacionan a su vez con condiciones de producción específicas.¹⁶⁴

A partir de esa aclaración se puede avanzar en mayores precisiones acerca del tipo de opciones que se le presentan a un agente social a la hora de producir un enunciado en el ámbito de la música popular. Insistimos en que la producción de todo discurso está condicionada, pero no determinada en sentido absoluto. Siempre el agente social tiene margen para optar entre alternativas posibles. Pero en la producción discursiva, esas opciones se realizan entre alternativas específicamente discursivas, y esas opciones se plasman finalmente en un enunciado. De ahí que Michel Foucault definiera las formaciones discursivas precisamente como campos de posibilidades estratégicas (2002). En ese marco, en el proceso de producción de un enunciado complejo, como un disco, el agente social opta entre alternativas posibles en varios planos:

Aspecto verbal: En el plano estrictamente verbal, al producir un enunciado, el agente opta estratégicamente, en primer lugar por una lengua, un género discursivo y una serie de tópicos (Díaz, 2009: 39). Según la perspectiva de Bajtín (1982) esas elecciones están mutuamente condicionadas, puesto que un género discursivo suele vincularse con un tipo de lengua y una tópica. Pero puede darse el caso de que un agente rompa estratégicamente con las convenciones del género, dando lugar a efectos específicos de sentido. Así, por ejemplo, elecciones a nivel de lengua, como el tuteo o el voceo en el rock o en el folklore pueden ser parte de diversas estrategias de legitimación (Mitelman, 2011) al igual que usar o no el lunfardo en un tango. Como estrategia de ruptura, por ejemplo, se puede elegir como género discursivo una

¹⁶⁴ Lo mismo puede decirse en relación con una presentación en vivo, con la importancia que allí adquieren las cuestiones vinculadas a la puesta en escena y la ritualidad propia de cada ámbito.

zamba, pero adoptar una temática y una retórica urbanas, como es el caso de la "Zamba del sueño" del Dúo Orozco-Barrientos: "Carteles rojos, neón/y la ciudad en viernes/ suelo mirarte pasar/ andando entre la gente" (Orozco-Barrientos, 2008).

Además, el agente opta entre modos posibles de representar los actores, el espacio, el tiempo y el mundo natural y social. En el caso del folklore, por ejemplo, representar el campo como espacio idealizado de valores anclados en el pasado, o como espacio de injusticias y luchas ancladas en el presente, genera efectos de sentido sumamente diferentes.

Quien produce un discurso también opta por una voz y una perspectiva, ciertas formas de modalización y ciertas estrategias de manipulación tendientes a verosimilzar la propia perspectiva. Esas estrategias de manipulación son fundamentales en géneros como el rock, con su permanente exigencia de "autenticidad" como quiera que el concepto se defina. De hecho, como lo muestra el trabajo de Carla Rossi en este libro, se libra en el campo del rock una constante batalla por la imposición de la definición legítima de la idea misma de autenticidad. Las estrategias de manipulación suelen estar vinculadas también a procedimientos discursivos de diferenciación con otros enunciadores (la ironía, la cita, la crítica abierta) o a estrategias de inserción en una tradición (nuevamente la cita, la estilización, el homenaje, las estrategias de selección de repertorio).

Aspecto musical: Pero no se trata solamente de opciones en cuanto a la materia verbal. También se realizan opciones en cuanto a la materialidad sonora. Así como se elige una lengua, se opta también por un lenguaje musical (afinación, tesitura, rasgos melódicos, parámetros armónicos) o por un género musical que también tiene sus tópicos que suelen funcionar como sinédoques de género.¹⁶⁵ Eso puede dar lugar a todo un campo de posibilidades estratégicas en el que, nuevamente,

¹⁶⁵ Nos referimos a ciertos elementos (secuencias armónicas, células rítmicas, motivos melódicos) que suelen permitir la rápida identificación de una canción como perteneciente a un género determinado.

se puede optar por mantenerse dentro de las normas de un género, o establecer rupturas, aproximaciones o fusiones con otros géneros. Por ejemplo, un rockero como Luis Alberto Spinetta, que no ha desarrollado una práctica sistemática de acercamiento a los lenguajes de la música folklórica, sin embargo incorpora la estructura rítmica de la baguala en dos canciones: "En una lejana playa del animus" (Durazno sangrando, Invisible, 1975, CBS) y "Yo miro tu amor" (Para los árboles, 2003, Universal). Del mismo modo, en relación con la práctica del "tango nuevo" se han desarrollado propuestas musicales que incorporan al tango elementos propios de la música electrónica, como máquinas de ritmo, sintetizadores, etc.

Lo mismo ocurre con la instrumentación, los efectos de grabación en estudio, los rasgos de vocalidad o la selección de ciertas tímbricas. Cada uno de estos aspectos genera la posibilidad de optar y de generar sentidos distintos y contribuyen de modo crucial en la construcción del dispositivo de enunciación.

Diseño de portadas: Pero un disco es más que las canciones que lo integran. También forman parte del enunciado la portada, la contraportada, los libritos internos, las imágenes, los paratextos. También en este ámbito los agentes sociales tienen alternativas posibles: poner en la tapa una foto del artista, una foto de un paisaje o una obra plástica; introducir o no las letras de las canciones en el librito interno; usar distintas combinaciones de tipos de letras, colores o texturas; jerarquizar, según tamaño y diseño, la figura del artista, el título del disco o alguna otra variable. Hay efectos de sentido muy importantes que favorecen cierto modo de escucha, cierto tipo de expectativas en relación al disco en su totalidad, que quedan plasmados en la portada.¹⁶⁶

Cada una de las opciones mencionadas se realiza en el marco

¹⁶⁶ Cabe aclarar que en el proceso de producción de un disco no todas las opciones pueden ser adjudicadas al mismo agente social. De hecho intervienen otros agentes además del artista. Hay decisiones que toma el productor artístico o el director del sello discográfico que pueden ser impuestas a los músicos, dependiendo del lugar que estos ocupen en el sistema de relaciones.

de ciertos paradigmas discursivos que determinan lo aceptable y lo no aceptable, lo valioso y lo no valioso, lo tradicional o no tradicional, etc. Y los agentes sociales optan teniendo en cuenta esos paradigmas, ya sea para adecuarse a ellos, ya sea para desafiarlos, corroerlos, cuestionarlos o fisurarlos.

El conjunto de las decisiones en cada uno de los niveles, contribuye a la construcción, en el enunciado, de un enunciador, un enunciatario y de las relaciones entre esas dos entidades. Esa dimensión, presente en todo enunciado, constituye su dispositivo de enunciación. Analizar el dispositivo de enunciación implica orientar la mirada a la descripción de aquellos rasgos del producto que hacen particularmente visibles las estrategias del agente, es decir, los mecanismos de construcción del enunciador, el enunciatario y sus relaciones con el enunciado. Desde nuestro punto de vista, insistimos, esta dimensión es central. El dispositivo de enunciación es uno más de los condicionamientos a partir de los cuales un agente social produce sentido en recepción.

Opciones en recepción

Tal como venimos afirmando, también pensamos la recepción como un proceso de producción de sentido, sometido a condicionamientos sociales. Es decir, un nuevo agente social produce sentidos a partir de su propia competencia, del lugar que ocupa en un particular sistema de relaciones sociales y de la gestión de su competencia. De este modo:

(...) también la lectura es resultado de un proceso de opciones, realizado en el cruce entre los condicionamientos que genera el texto y la particular competencia del agente que opera en recepción. A ello se le agregan los posibles discursivos que condicionan (...) la producción textual en recepción (Costa y Mozejko, 2009: 18).

En el caso del consumo de música popular, cabe preguntarse, entonces, qué tipo de opciones se le presentan al agente social como campo de posibilidades estratégicas en recepción.

Campos, géneros, estilos: En un primer nivel, el agente social opta entre la infinidad de productos que ofrece la industria musical. Sin embargo esa oferta no es un continuum indiferenciado. La propia industria segmenta la oferta en "géneros" o "estilos"¹⁶⁷ cada uno de los cuales tiene su lugar diferenciado en las bateas de las disquerías. Algunos tienen sus revistas especializadas, sus programas de radio o TV y generan sus propias instituciones e instancias de consagración específicas, de tal manera que se los puede pensar en términos de campos, como ocurre con el rock y el folklore. Ahora bien, no sólo existen clasificaciones más o menos estandarizadas y aceptadas de las músicas populares, sino que esas clasificaciones, además, están basadas en un sistema de adjudicación de valor socialmente establecido (Díaz, 2011). De tal manera, nadie selecciona un género, o un conjunto de géneros sólo a partir de criterios racionales o estéticos, sino que la escucha está mediada por el sistema de valoración socialmente instituido. Por eso la selección de un tipo de música forma parte de la gestión de la competencia de los agentes sociales: en la medida en que un agente se muestra como consumidor de un tipo de música, dice algo del valor que le otorga a la misma y por lo tanto de la autopercepción de su propio valor. En términos de Pablo Vila:

La música para nosotros sí tiene sentido (no intrínseco, pero sentido al fin), y tal sentido está ligado a las articulaciones en las cuales ha participado en el pasado. Por supuesto que estas articulaciones pasadas no actúan como una camisa de fuerza que impide su re-articulación en configuraciones de sentido nuevas, pero, sin embargo, sí actúan poniendo ciertos límites al rango de articulaciones posibles en el futuro. Así, la música no llega "vacía", sin connotaciones previas al encuentro de actores sociales que le proveerían de sentido, sino que, por el contrario, llega plagada de múltiples (y muchas veces contradictorias) connotaciones de sentido (Vila, 1996).

¹⁶⁷ Somos concientes de la vaguedad teórica de esas designaciones. Las conservamos aquí porque son las que manejan los consumidores.

Esas "connotaciones de sentido" de las que habla Vila, efectivamente pueden ser (y a menudo lo son) contradictorias, dado el papel que la producción y el consumo de músicas populares tienen en las luchas simbólicas. Así, por ejemplo en el marco de esas luchas, del rock argentino actores enfrentados han dicho, en distintos momentos, que era música extranjerizante y colonizada, o que era la expresión de una juventud rebelde; que era una forma de arte de vanguardia, o que era un mero producto comercial; que expandía la mente y la conciencia o que era un criadero de subversivos. Cuando un agente social opta por el rock, su relación con la música está mediada por todas esas connotaciones y valoraciones que se han producido a lo largo de su historia. Lo mismo puede decirse del tango, señalado al principio como música prostibularia con marcas de clase inaceptables, para convertirse con el tiempo en cifra de argentinidad amenazada por músicas extranjerizantes (como el rock).

Pero no se trata sólo de elegir entre diferentes géneros o estilos de la música popular. Cuando se trata de campos consolidados también se puede elegir entre diferentes "zonas" o "tradiciones" dentro de los mismos, teniendo en cuenta, además, que la historia de los campos suele estar hecha de las disputas por la legitimidad entre los cultores de esas tradiciones. Así por ejemplo, hay grandes diferencias entre los consumidores de un folklore "tradicional" como el de los Manseros Santiagueños, los de un "nuevo folklore" o "folklore joven" como el de Los Nocheros o Los Tekis y los de un folklore "alternativo" como el de Raly Barrionuevo o Liliana Herrero. O entre los consumidores de tango tradicional y de "tango nuevo", o de diferentes estilos dentro del rock.

Los consumidores pueden optar también por artistas específicos dentro de una misma zona o tradición musical, y el hecho de ser seguidores de un artista o grupo de artistas puede ser un criterio clave para la selección de sus discos, entre toda la oferta disponible.

Además, los consumidores pueden optar también por distintos lugares colectivos de consumo de la música en vivo, que también suelen estar diferenciados por géneros y estilos en el marco de un sistema de valoración social. Así, por ejemplo, quienes van a las milongas donde se escucha y baila tango, pueden optar por diferentes lugares, asociados

a diversos estilos de baile, tal como lo muestra María de los Ángeles Montes en el capítulo VIII de la segunda parte de este libro. Del mismo modo, quienes consumen folklore saben que hay peñas donde predomina el folklore "alternativo", como la Peña Transhumante o la del Dúo Coplanacu, y hay otras en las que predomina un folklore más "comercial"¹⁶⁸ como la casa de Facundo Toro.

Mapas de escucha: Según nuestras observaciones y entrevistas realizadas a consumidores de diferentes tipos de música, el conjunto de estas opciones es más o menos sistemático, de manera que puede trazarse una suerte de mapa de escucha de las preferencias de un oyente. Si se compara las preferencias de distintos agentes, pueden detectarse ciertas recurrencias que en algunos casos pueden permitir construir una especie de mapa de escucha de un grupo determinado. Así, por ejemplo hemos observado que entre los asistentes a las peñas del circuito "alternativo", principalmente estudiantes universitarios, hay una marcada coincidencia no sólo en la valoración positiva de un grupo de artistas (el Dúo Coplanacu, Raly Barrionuevo, Paola Bernal, Liliana Herrero, Juan Quinteros, el Dúo Orozco-Barrientos etc.) sino también en el rechazo a otro grupo (el Chaqueño Palavecino, Jorge Rojas, Los Nocheros). También hemos encontrado recurrencias significativas en cuanto a las relaciones entre diversos campos y géneros de la música popular. Por ejemplo quienes asisten a las peñas del circuito considerado más "comercial", eligen a los artistas de éxito masivo (Jorge Rojas, Facundo Toro, etc.) pero a la vez manifiestan una preferencia por artistas de la llamada "música romántica", preferentemente latina, y por el mundo del pop, mientras que los asistentes a las peñas del circuito alternativo muestran, en general, más afinidad con el mundo del rock.

Pero la sistematicidad no necesariamente consiste en coincidencias. Hemos observado, por ejemplo, en el circuito de recitales de bandas locales de rock una enorme dispersión en las preferencias, a tal punto que resulta imposible trazar un mapa común. Sin embargo

¹⁶⁸ *Somos conscientes de que se trata de nominaciones muy problemáticas, sin embargo son las que circulan entre los habitués de las peñas.*

las recurrencias aparecen en las motivaciones, en las valoraciones y en las narrativas que a partir de allí se construyen. Se trata de un tipo de consumidores que valora por sobre todas las cosas el desarrollo de criterios singularísimos de elección y que coincide, por la tanto en cuanto a las motivaciones de los rechazos (lo homogéneo, lo comercial, lo que según sus representaciones carece de elaboración y complejidad, típicamente el cuarteto).¹⁶⁹

Observar esos sistemas de recurrencias a los que hemos llamado mapas de escucha permite ver, también, interesantes relaciones entre los dispositivos de enunciación de las músicas y su capacidad de interpelar más a unos grupos que a otros.

En síntesis, los consumidores optan entre la casi infinita oferta de la industria a partir de un sistema de valoraciones socialmente instituido y según la propia competencia, vinculada al lugar y la trayectoria. Pero ese sistema de opciones es un proceso particularmente activo, en el que las narrativas identitarias se ponen en juego.

Interacción con el objeto sonoro y competencia: La actividad de los agentes sociales en la audición de la música no se limita a la elección de lo que se escucha. También se trata de una interacción sumamente activa con ese objeto sonoro. En efecto, aquello con lo que interactúa el oyente es un conjunto sumamente complejo de elementos verbales y musicales. Para Rubén López Cano (2002), la producción de sentido depende de esa interacción, que es mucho más que una mera "percepción". Se trata más bien de una acción cognitiva en la que el oyente construye el sentido a partir de ciertos aspectos que el objeto sonoro ofrece. De ahí la importancia que le adjudicamos al análisis del dispositivo de enunciación, puesto que allí hay marcas y pistas que condicionan hasta cierto punto esa acción cognitiva. Por eso para López Cano es muy importante la noción de tópico musical.

¹⁶⁹ Sobre este tema ver el trabajo de Nicolás Albrieu, María Carla Rossi y María Celeste Aichino en el Capítulo II de esta segunda parte.

Los objetos musicales se presentan al perceptor como "oferentes" de ciertas interacciones (...) El tópico musical tiene que ver con el paquete de instrucciones que orienta la acción de la escucha y que se fragua durante la propia semiosis actual a partir de marcos y guiones almacenados y esgrimidos por la competencia (López Cano, 2002: 42).

Lo que López Cano afirma acerca de los tópicos musicales, es perfectamente válido para todos los tópicos discursivos, principalmente en la medida en que la interacción de cada oyente está vinculada a su competencia. Por eso hemos insistido en que cada una de las opciones realizadas en producción está condicionada por los paradigmas discursivos dominantes en cada campo. La competencia del sujeto que escucha funciona en la medida en que, a partir del reconocimiento de ciertos "marcadores de tópico" establece la relación con un "género, tipo o clase de música", lo que le permite a su vez activar una "red tópica" (López Cano, 2002: 43). Esa red tópica sin dudas está formada por un conjunto de saberes que hasta un cierto punto es específico de cada campo, aunque incluye aspectos más generales.

Evidentemente, la noción de competencia, en este caso, se refiere a una tradición que viene de la lingüística y de la semiótica y hace referencia, pues, a un conjunto de saberes (códigos, tópicos, etc.) pero también a una cierta capacidad creativa a partir de la cual el receptor interactúa con el discurso y produce sentido. El propio López Cano (2002) refiere a las nociones de competencia musical de Gino Stefani, basada a su vez en la noción de competencia enciclopédica de Umberto Eco.

Pero, según lo desarrollado más arriba, desde el punto de vista sociológico, la competencia, en cuanto capacidad diferenciada de relación hace referencia a un lugar y una trayectoria a partir de la cual se incorporan disposiciones. De tal manera, la competencia musical o discursiva en general, entendida como capacidad de reconocer y establecer relaciones en la producción de sentido, es una de las

propiedades o recursos, desigualmente distribuidos, que define la competencia social de un sujeto.

Para Bourdieu, es justamente esa distribución desigual de lo que llama "códigos de apropiación", lo que hace posible el efecto de distinción que tienen ciertos consumos y ciertas lecturas:

(...) las obras de arte erudito deben su rareza propiamente cultural y, por ello, su función de distinción social, a la rareza de los instrumentos de su desciframiento, es decir, a la desigual distribución de las condiciones de la adquisición de la disposición propiamente estética que ellas exigen y del código necesario para su desciframiento (...) e incluso de las disposiciones a adquirir ese código (...) (Bourdieu, 2003: 102).

Pero la adquisición de esos códigos de desciframiento y de la disposición a adquirirlos, forma parte de un proceso histórico, socialmente condicionado, y por lo tanto de un sistema institucionalizado de clasificación y valoración:

En tanto productos de la historia reproducidos por la educación difusa o metódica, los códigos artísticos disponibles para una época y una clase social dadas constituyen el principio de las distinciones pertinentes que los agentes pueden operar en el universo de las representaciones artísticas según un sistema institucionalizado de clasificación que le es propio (...) (Bourdieu, 2003: 75).

De manera que, siguiendo a López Cano, y volviendo a la música popular, la recepción no es una mera percepción, sino una

operación cognitiva en la que el agente establece relaciones y crea sentido. Pero es una operación condicionada por la competencia, producto de los procesos históricos y de los sistemas de relaciones sociales, y por el dispositivo de enunciación que favorece unas relaciones más que otras. Es por eso que afirmamos que las selecciones y relaciones que se establecen en la recepción de músicas populares, son parte de lo que hemos llamado gestión de la competencia, siguiendo a Costa y Mozejko, y tienen un papel importante en la producción de las narrativas identitarias.

Dimensiones de la competencia: Ahora bien, en la recepción de músicas populares, y más específicamente en la interacción con el material sonoro, la competencia puesta en juego por los agentes puede observarse en varias dimensiones. Por una parte, una serie de saberes estrictamente musicales. Entiendo por esto la capacidad de reconocer estructuras rítmicas, armónicas y melódicas, tópicos musicales que funcionan como sinécdoques de género, estilos, instrumentaciones, tímbricas, etc. Hay una notable variación entre los receptores en cuanto a esta dimensión, desde quienes tienen la formación técnica para distinguir y nombrar acordes, notas, intervalos, células rítmicas, etc. hasta quienes, sin formación técnica reconocen intuitivamente las estructuras aunque no sean capaces de nombrarlas. Así, por ejemplo, muchos consumidores de folklore no pueden describir técnicamente lo que son las frases musicales de una chacarera o su estructura polirrítmica (3/4 y 6/8), pero pueden bailarlas siguiendo con los pies el 3/4, con las castañetas el 6/8 y definiendo la coreografía según las frases musicales.

Los saberes musicales están también vinculados a un sistema de valoración. Así, por ejemplo, entre los consumidores de folklore alternativo que entrevistamos es común valorar la música elegida a partir de criterios como la "complejidad", la "calidad" de los arreglos o la fusión con elementos musicales de otros géneros también valorados positivamente. Las diferentes competencias, en cuanto a los saberes musicales tienen que ver, entonces, con la posibilidad de establecer relaciones con tradiciones distintas, músicas anteriores y los valores que se les han adjudicado.

Por otra parte hay saberes contextuales, saberes prácticos acerca de lo que se hace, lo que corresponde, lo que es esperable en la peña, la milonga o el recital. Se trata de una dimensión de la competencia que permite a los agentes reconocer elementos musicales (o, más en general, rituales) que indican cuándo y cómo bailar, aplaudir, gritar, saltar, etc. La incidencia que esos saberes tienen en la producción de sentido en interacción con la música es enorme. Así, según María de los Ángeles Montes:

Una milonga no es simplemente un lugar físico para escuchar y bailar tango, es también el espacio por convención social más adecuado para hacerlo, es la condición de posibilidad de esa apropiación del tango y porta consigo toda una serie de normas de interpretación: prescribe ciertos sentidos como legítimos mientras proscribiera otros. Los milongueros reconocen estas normas al entrar a cualquier milonga, están en el aire. Desde la decoración, la iluminación, la distribución de las mesas, del espacio para bailar, la presencia o no de mozos, las bebidas ofrecidas, la edad de los presentes, su vestimenta, sus estilos de baile, etc. Todo ese universo cultural los interpela, les dice que "tipo" de milonga es la que les abre las puertas: tradicional, relajada, de gente grande, de gente joven y, con ello, los sentidos legítimos del tango. Los espacios de recepción son la materialización de las reglas interpretativas que sus hacedores asumen, y dicen mucho sobre los sentidos que otorgan a la música que los reúne.¹⁷⁰

Del mismo modo, en las peñas alternativas, fuertemente marcadas por signos de la cultura política de izquierda, quedan afectadas por esos signos aún canciones que perfectamente podrían

¹⁷⁰ Ver capítulo VIII de esta segunda parte.

formar parte del repertorio de un folklorista tradicional o de un baladista romántico (pienso por ejemplo en grandes clásicos peñeros como "Zamba y acuarela" de Raly Barrionuevo). En las peñas más tradicionalistas ocurre lo inverso. Toda la ritualidad vinculada al modo clásico de construcción de la tradición (con banderas argentinas, la iconografía gaucha y los referentes del folklore) termina afectando aún canciones y artistas que provienen de la tradición renovadora.

Hay también saberes acerca de las tradiciones del campo. Conocimientos sobre nombres fundadores, artistas ineludibles, corrientes, géneros y subgéneros. Los oyentes suelen estar informados acerca de historias, anécdotas y genealogías. A eso se refieren Simon Frith y Pablo Vila cuando dicen que no sólo se escuchan las músicas populares, sino que se habla permanentemente de ellas (Vila, 1996) Y esos saberes, que circulan de diversos modos, inciden fuertemente en el tipo de apropiación que se hace de la música. Así, pues, algo que distingue a los consumidores del circuito de rock de Córdoba, es la presentación de sí como oyentes informados, que valoran sobre todo la "apertura mental", y la "flexibilidad"¹⁷¹. En el mundo del rock la erudición propiamente rockera es un signo de distinción, y en la reproducción de ese tipo de erudición tienen mucha importancia las revistas especializadas, los programas de radio y TV y todo el mundo de los negocios que comercializan productos rockeros (desde remeras hasta cancioneros, desde gorras a reliquias de todo tipo). Lo mismo ocurre con los milongueros que reconocen una gran variedad de estilos y tradiciones, entre las que enuncian sus preferencias, casi siempre ligadas al baile. Y entre los consumidores de folklore es común vincular lo que se escucha, ya sea por rasgos letrísticos o musicales, con nombres que funcionan casi como fetiches (Atahualpa Yupanqui, el Cuchi Leguizamón, Jorge Cafrune, etc.)

Claro está, todos estos saberes, que funcionan como dimensiones diversas de la competencia musical, están profundamente vinculados con una competencia enciclopédica más general, articulada a su vez con la competencia social, en la que entran en juego todos los saberes (políticos, filosóficos, estéticos, éticos) que forman parte del sistema general de las luchas simbólicas.

¹⁷¹ Ver capítulo II de esta segunda parte.

Dispositivos de Enunciación e interpelación

Teniendo en cuenta lo desarrollado hasta ahora, podemos volver a la relación entre dispositivos de enunciación y mapas de escucha, planteada en el título de este trabajo.

Hemos afirmado que la producción de opciones en recepción consiste en operaciones de selección y de puesta en relación por parte del agente social. Pero las selecciones y relaciones (la activación de una red tópica, en términos de López Cano) que el agente social realiza en recepción, están condicionadas no sólo por su lugar y su competencia (con todas las dimensiones señaladas), sino también por la estructura misma de la música, más específicamente, por su dispositivo de enunciación, que en el caso de las músicas populares, se materializa en aspectos verbales, sonoros y visuales.

Desde este punto de vista el análisis del dispositivo de enunciación de las canciones (o de los discos como enunciados complejos) es fundamental porque allí se construye discursivamente un lugar y una competencia del enunciatario con la que el agente social que realiza el proceso de recepción puede identificarse o no. De modo que el proceso de recepción supone la compleja relación entre dos sistemas de relaciones: la propia música, en especial su dispositivo de enunciación y el agente social, con su lugar, su trayectoria y su competencia.

Es a partir de esa relación que se pueden construir hipótesis que permitan comprender/explicar la capacidad de ciertas músicas de interpelar a ciertos sujetos, y también la posibilidad de que esos sujetos hagan del consumo de esas músicas una pieza importante en la gestión de su propia competencia. Desde este enfoque las selecciones que realizan los agentes y el sentido que le dan a las canciones que escuchan (en el baile, en los ritos colectivos de escucha, en la presentación de sí en las redes sociales, etc.) forman parte de un conjunto de estrategias de construcción valorada de la propia identidad social.

La noción de mapa de escucha, justamente, resulta interesante para pensar la sistematicidad estratégica de las operaciones de selección

y puesta en relación a partir del condicionamiento que supone el dispositivo de enunciación de las músicas. En un primer nivel, como ya hemos señalado, las entrevistas a los habitués de peñas, milongas y recitales, permiten observar cierta sistematicidad en las selecciones, tanto en las adhesiones como en los rechazos. Pero en un segundo nivel, es en las motivaciones expresadas donde se pueden ver esos procesos de puesta en relación con narrativas identitarias, susceptibles de ser articuladas con el dispositivo de enunciación de las músicas.

Para ilustrar esta idea proponemos retomar el ejemplo de los sentidos adjudicados en recepción en el ambiente de las peñas folklóricas del circuito "alternativo". Ya nos hemos referido brevemente a las recurrencias encontradas en las entrevistas en cuanto a la selección de un grupo de artistas y un rechazo de otros. Veamos esas recurrencias más sistemáticamente:

a) Por una parte hay una zona central ocupada por un conjunto de artistas que aparecen nombrados y valorados por la gran mayoría de los entrevistados, principalmente Rally Barrionuevo y el Dúo Coplanacu. Se trata de artistas que han desarrollado sus prácticas como parte del circuito alternativo de peñas tal como se viene construyendo en Córdoba en los últimos veinte años, pero que han alcanzado reconocimiento nacional, e incluso han obtenido el premio Consagración en el Festival de Cosquín. Junto a ellos aparecen nombrados, en menor medida, otros artistas del mismo circuito: Paola Bernal, Lula Fernández o Ramiro González, por ejemplo, además de músicos de otras regiones con algunos rasgos comunes, como el dúo Orozco-Barrientos, Aca Seca trío, Luna Monti y Juan Quinteros, etc.

b) Tan recurrente como esta zona de preferencias es la zona de rechazos. Las valoraciones negativas se centran en las figuras de mayor reconocimiento masivo: Jorge Rojas, el Chaqueño Palavecino, Soledad y los Nocheros. Ese mismo rechazo se extiende a otros artistas que se perciben con rasgos comunes: Los Guaraníes, Los Amigos, Luciano Pereyra, etc.

c) Junto a los artistas preferidos aparecen nombres de referentes de la generación conocida como la "renovación" de mediados de los

80: Raúl Carnota, Peteco Carabajal, Teresa Parodi, Juan Falú, entre otros. Pero además tienen una valoración positiva referentes de los 60 y 70 pertenecientes a la línea renovadora, y tradiciones como la del Nuevo Cancionero, la canción militante, etc., como Mercedes Sosa, el Chango Farías Gómez, Víctor Heredia, el Cuchi Leguizamón y el Dúo Salteño. Incluso aparecen nombrados referentes de la poesía vinculada a la canción popular, como Hamlet Lima Quintana, Armando Tejada Gómez o Manuel J. Castilla.

d) La zona de rechazos también tiene una genealogía, que se extiende a algunas propuestas vinculadas al paradigma clásico del folklore (Los Chalchaleros, los Cantores del Alba, etc.).

e) Entre las preferencias por otras músicas no pertenecientes al campo del folklore, se destacan el rock, distintas formas de fusión y la música latinoamericana. Entre la rechazada, principalmente el pop y la música "romántica".

Pero es en las valoraciones que se asocian a los artistas preferidos donde pueden observarse con claridad la articulación entre los dispositivos de enunciación característicos, la competencia de los receptores y sus narrativas identitarias. Las valoraciones recurrentes de los asistentes a las peñas del circuito alternativo pueden agruparse en tres aspectos básicos:

a) El compromiso social y político. Ese aspecto los receptores lo ven tanto en las letras de las canciones (por su tópica, su retórica, por el modo de construcción de los actores, etc.) como en las vinculaciones y tomas de posición públicas en relación con movimientos sociales específicos (movimientos ambientalistas, movimiento campesino, red de comercio justo, etc.).¹⁷²

b) La calidad musical. En este grupo de consumidores la noción de calidad musical tiene diversos aspectos. Uno de ellos está vinculado a la riqueza de matices, la complejidad de los arreglos, la pericia técnica y la apertura hacia otras formas musicales. Eso, claro está, es una manera de establecer diferencias con la zona de rechazos, siempre acusada de

¹⁷² Es de destacar que tanto en La Peña Transhumante de Raly Barrionuevo, como en muchas otras, estas organizaciones tienen un lugar visible y protagónico.

"facilismo" orientado a un objetivo puramente comercial. Pero también hay una exigencia que tiene que ver con una forma específica de representación de lo popular. Esa representación tiene una fuerte marca ideológica que en parte es herencia del Movimiento Nuevo Cancionero y la canción militante, y en parte es un desarrollo contemporáneo de sentidos. En ese desarrollo conviven diversos elementos vinculados a las luchas de los nuevos movimientos sociales: demandas ambientales, movimientos de minorías sexuales, denuncias del sistema de géneros, pero también, y en un lugar privilegiado, una fuerte recuperación de las culturas afro y de los pueblos originarios.

c) La relación con el público. En las entrevistas puede observarse también que recurrentemente los receptores valoran un tipo de relación entre los artistas y el público que se percibe como igualitaria y alejada de las formas del estrellato. Esto se percibe en las letras de las canciones (que recurrentemente apuntan a la inclusión de músicos y público en un colectivo común enraizado en las luchas populares), en el diseño de las portadas (que sin renunciar necesariamente a la representación de los artistas, tiende a presentarlos como parte de algo que los trasciende¹⁷³) y en la interacción en las peñas (donde, a diferencia de otro tipo de espectáculos, los artistas se mezclan habitualmente con el público).

A partir de estos rasgos de las músicas y los artistas, valorados por los asistentes a las peñas del circuito alternativo, se puede entender que este tipo de público (sectores medios, en su mayoría universitarios de distintas provincias que convergen en la ciudad, con tendencia a realizar fuertes inversiones en consumos culturales) se sienta interpelado por este tipo de folklore. Esos rasgos musicales, esa manera de construir las relaciones entre músicos y público, a su vez arraigada en tradiciones musicales, culturales y políticas específicas, explica que se pueda vivir la peña a la vez como un baile (con todo lo que tiene de placer, diversión y sensualidad) y como un hecho estético y político coherente con una visión valorada de la propia identidad, aún cuando en la peña puedan bailarse canciones que podrían perfectamente formar parte del repertorio "romántico" que pertenece a la zona de lo rechazado.

¹⁷³ Hay, por supuesto, muchos casos y matices, en este nivel la afirmación no puede ser sino exageradamente generalizadora.

Hemos afirmado que, desde el punto de vista sociológico, las identidades no son esencias, sino sistemas de relaciones. Podemos concluir este trabajo con una precisión acerca de la expresión narrativas identitarias, y su vinculación con los consumos de músicas populares.

Hemos dicho que consideramos a las identidades como sistemas de relaciones y no como esencias. Por eso, siguiendo a Costa y Mozejko, hemos vinculado las identidades con la competencia social. Ahora bien, si la competencia se vincula a un lugar relativo en las relaciones sociales, pero al mismo tiempo sabemos que un agente social ocupa muchas posiciones sucesivas en una trayectoria, e incluso ocupa posiciones diversas en sistemas de relaciones diferentes, entonces tenemos un elemento más para comprender que las identidades no sólo no son esenciales sino que además son fragmentarias y cambiantes. Según Costa y Mozejko:

(...) la gestión de recursos en diversidad de sistemas de relaciones en los que participa cada agente social genera experiencias múltiples e incorporación de orientaciones que pueden no sólo variar de un lugar a otro, sino incluso resultar contradictorias en un mismo agente (2009: 12).

A raíz de ese carácter fragmentario y contingente (Laclau y Mouffe, 2004) es que en los últimos años la teoría social ha dado cada vez más importancia al aspecto narrativo en los procesos de constitución de las identidades sociales. Según Pablo Vila (1996):

Paul Ricoeur sostiene que la narrativa es uno de los esquemas cognoscitivos más importantes con que contamos los seres humanos, dado que nos presenta al entendimiento un mundo en el cual las acciones humanas son conectadas de acuerdo al efecto que tienen en la prosecución de deseos y metas.

El esquema narrativo, entonces, es lo que permite a los sujetos unir y dar coherencia a los elementos fragmentarios que se incorporan a partir de la experiencia de las diversas posiciones ocupadas en múltiples sistemas de relaciones, como así también de las variaciones, a veces dramáticas, de sus posiciones a lo largo de una trayectoria. De manera que la "unidad de una vida" no responde a una continuidad esencial, sino más bien a una "creencia recurrente" en la coherencia personal, construida narrativamente (Frith, 2003: 207). Para Simon Frith, ese aspecto narrativo de la construcción de las identidades es fundamental para argumentar que de las músicas populares no se puede decir tanto que "expresan" identidades preexistentes, sino más bien que contribuyen a construirlas en los procesos mismos de producción y recepción musical. En sus palabras, "la música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos" (Frith, 2003: 212).

Siguiendo ese tipo de razonamiento, Pablo Vila propone una respuesta a la pregunta acerca de la capacidad de ciertas músicas para interpelar a ciertos sujetos. Esa capacidad consistiría en una suerte de coherencia o ajuste entre el conjunto o algunos de los elementos que esas músicas ofrecen, y algunos componentes de la propia narrativa identitaria de los sujetos interpelados:

En este sentido quiero proponer que muchas veces una determinada matriz musical "permite" la articulación de una particular configuración de sentido cuando los seguidores de tal matriz cultural sienten que la misma se "ajusta" (por supuesto luego de un muy complejo proceso de ida y vuelta entre interpelación y trama argumental) a la trama argumental que organiza sus identidades narrativas (Vila, 1996).

Desde el punto de vista aquí adoptado, es decir, pensar las prácticas de recepción como un proceso activo de producción de opciones socialmente condicionado, podemos decir que es justamente en la relación entre un dispositivo de enunciación que plantea cierto tipo de relación entre enunciador, enunciatario y enunciado y la competencia de los receptores donde está la clave para entender la capacidad de interpelación de las músicas populares.

En el ejemplo que mencionábamos recién, los bailarines de peña encuentran en los dispositivos de enunciación de esas músicas, elementos que les permiten también percibirse a sí mismos como parte de una historia colectiva que los trasciende históricamente, que los proyecta hacia el futuro y les devuelve así una imagen valorada de sí mismos. Pero lo mismo puede decirse de los consumidores de otros géneros, como los rockeros que a partir de su escucha crítica e informada, que escapa a los "facilismos" pueden pensarse a sí mismos como individuos soberanos y sostenidos desde el interior (Martuccelli, 2007), o los tangueros que en la escucha y el baile pueden autopercebirse como sujetos de modos valorados de sensualidad (Montes, 2013). Así, las músicas populares aportan elementos a partir de los cuales las narrativas identitarias pueden reorganizar, en tramas más o menos coherentes, la diversidad de experiencias que caracterizan a los sujetos de las sociedades contemporáneas.

En los capítulos que siguen abordaremos esta problemática en análisis de casos específicos vinculados a los mundos de las peñas folklóricas, de los recitales de bandas locales de rock y de las milongas tangueras tal como se desarrollan en la Córdoba contemporánea.

- Bajtín, Mijail (1982): *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (2003): *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Córdoba: Aurelia Rivera.
- Chartier, Roger (1996): *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial.
- Costa, Ricardo y Mozejko, Danuta Teresa (2002): *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- (2009): *Gestión de las prácticas: opciones discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- De Certeau, Michel (1996): *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana.
- Díaz, Claudio (2009): *Variaciones sobre el "ser nacional". Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recovecos.
- (2011): "Música popular, investigación y valor". En Sanz, Juan Francisco y López Cano, Rubén (Comps.): *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América latina*. Caracas: Fundación CELARG.
- Eco, Umberto (1981): *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Ema, J.E. (2004): "Del sujeto a la agencia (a través de lo político)". En *Athenea digital* N° 5. Disponible en: <http://antalya.uab.es/athenea/num5/ema.pdf>.
- Foucault, Michel (2002): *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Frith, Simon (2003): "Música e identidad". En Hall, Stuart y Du Gay, Paul (Comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu editores.
- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal (2004): *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. México: Fondo de cultura económica.
- López, Cano, Rubén (2002): "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual". *Revista Cuicuilco* Vol. 9, N° 25, mayo-agosto. Número especial: *Análisis del discurso y semiótica de la cultura: perspectivas analíticas para el tercer milenio*. Tomo II. Disponible on line en sitio web del autor: www.lopezcano.net.

Martuccelli, Danilo (2007): Gramáticas del individuo. Buenos Aires: Losada.

Mitelman, Mariana (2011): El voceo como signo ideológico en el cancionero popular argentino. Trabajo Final de Licenciatura. Córdoba: Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

Stefani, Gino (1987): Comprender la música. Buenos Aires: Paidós

Verón, Eliseo (1996): La semiósis social. Buenos Aires: Gedisa.

Vila, Pablo (1996): "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". En Trans. Revista Transcultural de música N° 2. ISSN:1697-0101. Disponible en versión on line: <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm>

Mecanismos de distinción entre los consumidores de rock de la ciudad de Córdoba

(María Celeste Aichino / Nicolás Albrieu / María Carlo Rossi)

En el presente capítulo nos abocamos a la descripción del funcionamiento de un mecanismo de distinción simbólica que hallamos actuando en el público del circuito de rock independiente de la ciudad de Córdoba. Al abordar al público mencionado mediante entrevistas, encontramos que sus integrantes no compartían un mapa de escucha homogéneo, como sí sucedía en otros ámbitos. Por el contrario, descubrimos que lo valorado en este espacio era la "variedad" y la "apertura mental".

A lo largo de la investigación, pudimos comprobar que este eclecticismo se relacionaba con la construcción de un relato de vida que ponía en valor un pretendido proceso de maduración personal. Mediante este proceso, los informantes se "perfeccionaban" como oyentes, volviéndose más conscientes de sus elecciones musicales. De esta manera, el desarrollo de un criterio de valoración personal actuaba como elemento de distinción respecto a los demás oyentes. Al mismo tiempo, encontramos que la "apertura mental" que enarbolaban los informantes como resultado de ese proceso de perfeccionamiento era utilizado para establecer una distinción radical con los consumidores usuales de cuarteto, a los que se identificaba como oyentes reducidos al consumo de música "más sencilla", "fácil" o "comercial".

La escucha activa

El presente capítulo da cuenta de algunos resultados obtenidos en el marco de una investigación iniciada en el 2008 y radicada en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (CIFYH), que tenía por objeto estudiar la producción de sentido en la recepción de la música popular. Dicho trabajo se basó en la hipótesis inicial de que la escucha no es una actividad pasiva, sino un proceso activo a través del cual el oyente, caracterizado como un agente social dotado de competencias, produce, en su encuentro con el texto, determinado sentido.¹⁷⁴ Para acceder a tal sentido era necesario, por lo tanto, tomar contacto con los oyentes.

Partiendo de esta idea, decidimos realizar salidas de campo en las cuales se practicó la observación participante y se contactaron informantes a los que luego se les realizaron entrevistas en profundidad.

Una decisión que debimos tomar antes de ingresar al campo fue seleccionar un espacio de entrada a un circuito¹⁷⁵ que, a primera vista, parecía demasiado amplio y heterogéneo. Esta impresión se sustentaba en algunas aproximaciones previas, en las que habíamos podido identificar tanto consumidores de rock internacional como de rock nacional y cordobés, segmentaciones en función de subestilos, la existencia de lugares donde la música cumplía funciones diferentes (bares en los que la música sonaba como trasfondo sonoro y otros donde se podía ver una banda en vivo) y de recitales pequeños junto a otros de carácter masivo (en este último caso, se trataba de bandas provenientes principalmente de Buenos Aires y algunas pocas bandas internacionales de gran convocatoria).

Decidimos centrarnos en el público que consumía rock producido en la ciudad y, con tal fin, lo buscamos en aquellos lugares en que las bandas cordobesas se presentaban en vivo. Establecimos

¹⁷⁴ Para una mayor profundización de estas cuestiones, remitirse al capítulo introductorio de este libro.

¹⁷⁵ Entendido como un conjunto de espacios físicos donde se presentan los artistas o integrantes de un determinado campo. En ese sentido, un mismo campo puede contener diferentes circuitos. Obviamente, la distinción entre ellos no es tan tajante (puede haber lugares –como la Vieja Usina, hoy Plaza de la Música– utilizados por gente del rock, del folklore o del cuarteto intermitentemente), pero, por lo general, hay espacios ligados más fuertemente a ciertos tipos de espectáculos y prácticas de escucha que a otros.

primero una observación del circuito de la ciudad que nos permitió dividirlo según los subgéneros predominantes¹⁷⁶ y fuimos luego a dichos recitales, realizamos observaciones y contactamos a los informantes. Los recitales a los que asistimos corresponden a las siguientes bandas: Eruca Sativa, La Pata de la Tuerta, Los Vacas, Mandril, Luca y Media, La Peluca Rabiosa, Armando Flores, La Coca Fernández, Rey Garufa, Trevor Harmonic, Rocko, La Vaca Multicolor, Taquepela, La Confusa, Alunacy, Maltrato, M.A.D.D. y Juan Terrenal.

Desde el comienzo, nos propusimos la creación y utilización de una herramienta teórico-metodológica que consiste en el establecimiento de mapas de escuchas individuales (selecciones musicales que manifestaran los informantes). Pensamos, a su vez, que encontraríamos similitudes en las elecciones de los informantes, lo que nos permitiría establecer regularidades en la selección de artistas, bandas y estilos reconocidos en el campo.

Los resultados fueron diferentes no sólo en relación a las expectativas con las que partimos, sino que difirieron de los resultados obtenidos en investigaciones similares realizadas por otros autores, autores que tomamos y discutimos antes de la salida al campo y que centraban su trabajo fundamentalmente en el público de rock de la ciudad de Buenos Aires y su conurbano. Nos referimos concretamente a las investigaciones de Mario Margulis y su equipo (1994), los textos de Semán y Vila (1999 – 2006), los del equipo de Pablo Alabarces (2008), y otros publicados en la revista *Trans*, pertenecientes a diversos investigadores (Benedetti, 2008 – Citro, 2008). La revisión de esta bibliografía nos permitió desarrollar algunas hipótesis o expectativas (aquellas que mencionamos que se vieron frustradas), pero, sobre todo, nos permitió establecer similitudes y diferencias entre el público rockero de Buenos Aires y el público consumidor del rock cordobés.

La obra compilada y dirigida por Margulis insistía en una característica que atravesaba a los jóvenes porteños de la década de 1990, quienes se relacionaban entre sí en función de afinidades

¹⁷⁶ Entendemos al rock no como un género definido estrictamente desde lo estético o lo musicológico, sino desde lo sociológico, como un campo con posiciones, capitales y reglas de funcionamiento específicas.

(en el libro se distinguen cuatro culturas juveniles, entre las que se encuentra la del "ambiente rocanrol") y cuyo funcionamiento grupal era caracterizado como "neotribalismo"¹⁷⁷. Este término es tomado de Maffesoli, para quien "el neotribalismo se caracteriza por la fluidez, las convocatorias puntuales y la dispersión..." (en Margulis, 1994: 18). Entre las particularidades del ambiente rocanrol se destacan, como rasgo tradicional del rock, un enfrentamiento constante hacia los mayores (el adulto como enemigo a quien se oponen ideales y valores propios) y, como característica reciente, la presencia de un "sentimiento futbolero" (expresiones de fidelidad incondicional, rivalidad con otras tribus, etc.). Hay una definición que nos interesa particularmente retener:

"El sujeto rock es consumidor cultural en tanto avidez estética y en tanto necesidad de relacionarse en un espacio en el que se comparten códigos e ideas comunes, obteniendo a cambio una sensación de pertenencia y contención" (Margulis, 1994: 45; el destacado es nuestro).

Cabe detenernos en una relativización de esa identificación propia del funcionamiento de las "tribus" que se realiza en el capítulo de Ramiro Martínez Mendoza en dicho compilado, y que veremos exacerbado en el circuito de rock producido en la ciudad de Córdoba de manera independiente:

"La elección de los representantes está caracterizada por una contradicción. Por un lado, esta delegación de poder no se le asigna a una sola persona ni a un estilo musical determinado.

¹⁷⁷ Si bien el término "tribu" y sus actualizaciones es cuestionado y cuestionable desde una mirada antropológica, es un término que se generalizó no sólo en los trabajos académicos, sino también en los medios de comunicación, lo que generó un consenso acerca de que las diferentes agrupaciones de jóvenes con características estables, ya sean ideológicas, estéticas o de consumo, pueden denominarse "tribus urbanas".

Es muy común encontrar que un joven escuche a grupos tan diferentes como Divididos, Soda Stereo o Hermética; pero además, hay una identificación con un solo grupo por encima de los otros que, en última instancia, va a relacionarlo con alguna tribu o grupo de pertenencia dentro del campo" (Martínez Mendoza, en Margulis, 1994: 96).

Veremos que es justamente el segundo término de esta contradicción o paradoja (la pertenencia a una identidad colectiva o "tribu") el que no encontramos en el público específico que abordamos.

Por su parte, Pablo Semán y Pablo Vila destacan, en los trabajos "Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal" (Semán, Vila, 1999) y "El pentecostalismo y el 'rock chabón' en la transformación de la cultura popular" (Semán: 2006), la emergencia, durante la década de 1990, de una nueva tendencia o formación dentro del campo. Se trata de la vertiente que denominan "rock chabón". De acuerdo a los autores, el rock chabón se relacionaría con una matriz cultural "populista". Dicho imaginario populista (emparentado, en su origen, con el peronismo) habría propuesto, a través de la categoría de "pueblo" y una serie de narrativas relacionadas, no sólo identidades y derechos que remitían a perspectivas igualitaristas, sino que también habría consagrado la legitimidad del reclamo y la protesta en apoyo a dicha perspectiva. Así, no sólo contenía un ideal de conciliación o integración: les sumaba elementos de contestación social extremo. En suma, las características de este nuevo fenómeno serían la de ser "argentinista", "suburbial" y "neocontestatario".

Su carácter "argentinista" provendría de la apropiación/positivización de las ideas de "Nación" y "Argentina" y, junto a ello, la promoción de signos y discursos ligados al nacionalismo histórico argentino. Sería, a su vez, "suburbial" por la referencia constante a la topografía del "barrio" como localización privilegiada del actor social interpelado. Por último, sería "neocontestatario", dado que retoma la práctica contestataria en tanto práctica dejada de lado en la década de 1980 por otras vertientes rockeras. Sus reclamos, por otra parte,

parecerían alejarse definitivamente del modelo utópico previo de los años 70 (que proponía la constitución de una sociedad más libre, exenta de imposiciones como la etiqueta, la burocracia, el trabajo, el dinero y un largo etcétera), para acercarse al de las reivindicaciones sociales clásicas de la historia argentina (al menos en las mitologías de la izquierda y el populismo). Por último, Semán y Vila destacan el carácter "divertido" de esta vertiente: si el énfasis de las producciones rockeras de los años 80 estaba puesto en ahondar el carácter divertido y frívolo del rock, en los 90 estará puesto en ligar ese afán festivo a un propósito de crítica y/o protesta.

Dentro de la descripción que realizan estos autores, nos interesa rescatar dos elementos: en primer lugar, el carácter popular de los sectores que se habrían acercado al rock a través (o con) estas propuestas estéticas. En segundo lugar, aunque íntimamente ligado al primero, la importancia que le otorgan a valores como el "aguante". Este aguante está relacionado fundamentalmente con valores como el honor, la fuerza (física) y la resistencia demostrada en situaciones adversas. En el rock, "se aguanta" apoyando a un grupo naciente que no tiene fama, al plantear una oposición frente a la policía o el mercado y sus incitaciones perversas, o al enunciar verdades sociales que el mundo "careta" de los adultos y las instituciones no pueden aceptar. A su vez, en el ámbito del recital, este aguante se manifiesta a través de performances como el pogo, que demuestran el fervor y la fortaleza física de los concurrentes, pero también a través de cánticos y de la exhibición de un conocimiento profundo del repertorio de los artistas. Esta descripción del valor y las maneras de expresar el aguante que realizan Semán y Vila es retomada por el equipo de Pablo Alabarces.

Este equipo publica, en el año 2008, un compilado de estudios sobre "cultura popular" bajo el nombre Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular (Alabarces, Rodríguez, 2008). En él encontramos un artículo ("Estadios, hinchas y rockeros: variaciones sobre el aguante", de Garriga Zucal y Salerno) donde se retoman estas concepciones relativas al aguante. Esta categoría, afirman, es asociada por los informantes con la autenticidad de la adhesión y se convierte en un capital que permite la oposición, según la posesión o no de aguante, entre los verdaderos hinchas/iniciados de una banda y los novatos,

más bien identificados como oportunistas o tibios (en una escala en que la autenticidad requiere la expresión de una pasión). Como veremos más adelante, no pudimos encontrar este concepto de aguante entre el público del rock cordobés independiente, o, al menos, encontramos que los agentes no organizaban su práctica de recepción en torno al mismo (lo cual no implica que en otros sectores del público cordobés no sea un valor activo).

Otros trabajos que abordan a seguidores de bandas de rock particulares (Bersuit Vergarabat [Citro, 2008]; La Renga [Benedetti, 2008]) insisten en esta construcción de identidades a partir del consumo y en la búsqueda de apropiación de un capital específico que constituye a los participantes en legítimos o no. Benedetti habla de la categoría del "seguidor" del mismo modo en que en el libro Resistencias y mediaciones se hablaba de "iniciados" por oposición a los "novatos". "Ser seguidor remite a un conjunto de representaciones y pautas que orientan los comportamientos. En este sentido, la fidelidad y la incondicionalidad se constituyen como valores fundamentales en estas prácticas de consumo" (Benedetti, 2008). Esta investigadora insiste además en la voluntad de visibilización que esta búsqueda de legitimidad exige. Dicha visibilización se lleva adelante mediante el desarrollo y la utilización de recursos expresivos propios de los recitales, que incluyen elaboración de cantos a partir de canciones de la banda y el despliegue de banderas elaboradas por los mismos seguidores, que suelen tener alusiones específicas a temas o discos de la banda, sean letras o dibujos. Reconoce, además, al igual que los estudios de Alabarces, lo que se ha denominado "futbolización" del rock:

"Determinados comportamientos de estas agrupaciones presentan importantes interconexiones con representaciones y valores asociados a los simpatizantes de clubes de fútbol. Por ejemplo, se considera que una barra es 'local' y posee mayor legitimidad para su desempeño cuando los recitales se desarrollan en el barrio al cual la misma representa. Asimismo, el robo de banderas constituía una práctica [que] se

presentaba con cierta frecuencia, especialmente antes de la profesionalización de la banda" (Benedetti, 2008).

Silvia Citro, por su parte, centra su estudio en las manifestaciones corporales de los rituales recitaleros de los seguidores de Bersuit Vergarabat, estableciendo puntos de contacto con el "realismo grotesco" que Mijaíl Bajtín describe en los carnavales de la Edad Media y en la obra de François Rabelais en el Renacimiento europeo.¹⁷⁸ Al momento de describir las maneras de "poner el cuerpo", Citro destaca la participación en el pogo:

"El pogo es percibido por varios de sus practicantes como una forma de participación que contribuye al éxito o eficacia del recital. Es una manera de 'hacerle el aguante a la banda', es decir, 'alentarla' (...) Concurrir a los recitales y "seguir a la banda a todas partes", para muchos jóvenes era una manera de hacerle el 'aguante' y algunos lo percibían como una obligación o compromiso" (Citro, 2008).

Más adelante hablaremos de las maneras en que se da la participación de nuestros informantes en los recitales de bandas cordobesas. Por lo pronto, podemos anticipar que estos no otorgan la misma importancia a estas prácticas, habituales en los recitales masivos.

En general, pudimos observar algunas constantes en los trabajos que investigan el público de rock en Buenos Aires, sin duda relacionadas con características particulares que presentan los consumidores de aquella ciudad. Fueron estos trabajos, que hablan de una sensación de pertenencia a un grupo (la tribalización) y de una futbolización del rock, los que orientaron nuestras expectativas respecto de lo que podíamos encontrar en el público de nuestra ciudad.

¹⁷⁸ Respecto a la existencia o manifestación de características estéticas carnavalescas, puede consultarse el capítulo "Carnaval de la cabeza", de Nicolás Albrieu, en este mismo libro.

Sin embargo, nuestros resultados, ligados a decisiones metodológicas que ya explicaremos, nos llevan a concluir que no se produce este tipo de sentimiento de identificación en el público consumidor de rock producido en la ciudad. Esto no significa que otros sectores del público no se comporten de esta manera, es decir, que existan prácticas de identificación de este tipo entre, por ejemplo, el público de Córdoba que consume el rock producido por artistas de convocatoria masiva de Buenos Aires, como La Renga y "el Indio" Solari.

Retomando entonces nuestra investigación, como dijimos anteriormente, no encontramos regularidades en las selecciones artísticas específicas de nuestros informantes, sino una gran dispersión. Eran pocos los nombres de artistas, formaciones o incluso estilos que se repetían, y dichas repeticiones eran poco significativas en función de la cantidad de entrevistados. Esto nos llevó a plantear la idea de que dicha dispersión era lo específico en este público, y que el elemento que los aglutinaba debía hallarse en otro lado. Empezamos entonces a pensar otras posibles regularidades y lo que las motivaba.

Un primer elemento que encontramos fue que este público rockero podía ser caracterizado a partir de la representación de sí que construye cada informante como agente definido no desde su pertenencia a un colectivo, sino desde su historia personal y consumo diferenciado.¹⁷⁹ Consideramos que tal exhibición de características personales puede ser analizada a partir de la propuesta teórica de Danilo Martuccelli. Según este autor, la sociedad contemporánea somete al individuo al imperativo de definirse en tanto que "actor" de su propia vida, es decir, como artífice único e indiscutible de la construcción de sí mismo. La exhibición de una historia propia y un consumo diferenciado (dicho de otro modo, un consumo personal o personalizado) constituirían así estrategias a través de las cuales estos sujetos se definen y construyen como individuos. Su personalidad estaría definida, por lo tanto, en la medida en que han sido capaces de recorrer un camino de maduración personal a través del cual fueron construyendo un criterio estético propio.

¹⁷⁹ Cabe aclarar que esta autorrepresentación de los informantes se daba en el contexto de una entrevista orientada a identificar los consumos musicales asociados al rock. Esta situación particular puede inducir a los informantes a construir una representación de sí que enfatice ciertos rasgos considerados valiosos dentro del imaginario rockero.

Un segundo aspecto que salió a la luz fue la dimensión de las exclusiones en el mapa de escucha de estos informantes. Si bien, como señalamos, no encontramos una regularidad a nivel de las elecciones musicales (es decir, al nivel de los artistas, discos, estilos o géneros que mencionan), sí fue posible identificar una a nivel de los consumos negados, es decir, aquellos que funcionan como un exterior constituyente.¹⁸⁰ Nos referimos particularmente al cuarteto. Siendo el cuarteto el género característico de la región y, específicamente, de la ciudad (el cuarteto es, probablemente, el único sector de la producción cultural de la ciudad merecedor del epíteto de "industrial"), nos preguntábamos cuál sería la relación que mantendrían con él los informantes. El análisis de las entrevistas reveló que, más allá del juicio de valor que manifestaban al ser interrogados de manera directa en relación al género, por lo general el cuarteto no formaba parte de los consumos habituales de estos oyentes.

Esta exclusión nos resultó significativa y nos impulsó a indagar con mayor profundidad, llegando a la conclusión de que lo que la motiva es la existencia de un mecanismo de distinción. Al constituir el cuarteto la industria cultural más exitosa de la ciudad, no tener ningún tipo de contacto con él era prácticamente imposible. Sin embargo, si bien la mayoría de los informantes reconocía tener o haber tenido algún contacto con el cuarteto, cuando se referían al mismo establecían algún tipo de distinción simbólica: o bien mencionaban el cuarteto como un consumo de "otros" que se compartía circunstancialmente (música de "fondo" en alguna fiesta, música que escuchan algunas amistades), o bien lo relegaban a lugares y momentos particulares, ligados a su vez a funciones específicas como "bailar".¹⁸¹ A la hora de describir sus consumos personales (por ejemplo, en la intimidad del hogar), los géneros mencionados eran otros, y el cuarteto resultaba

¹⁸⁰ Este término lo tomamos de las reflexiones realizadas por Judith Butler, quien propone que los "cuerpos que importan", es decir, aquellos que existen de acuerdo a las normas sociales, solo pueden ser tales en tanto que existen "cuerpos abyectos", que son necesarios y constituyentes de esa normalidad, como términos de oposición que permiten pensar la "naturaleza" de esos cuerpos normales que de otra forma no podrían serlo (Butler, 2002).

¹⁸¹ Esta distinción reproduce y se sustenta en una división y una jerarquía propias del pensamiento occidental, que adjudica un lugar privilegiado a lo que construye como lo intelectual (ligado a lo "espiritual") frente a lo corporal o material. Para un mayor desarrollo de esta cuestión, remitirse al capítulo de Natalia Díaz y Angeles Montes en este mismo libro.

sistemáticamente excluido, actitud sumamente significativa si consideramos que los consumidores habituales de cuarteto en la ciudad son los estratos sociales más bajos.¹⁸² En suma, encontramos que un rasgo a través del cual se podía caracterizar a estos oyentes era la exclusión que realizaban del cuarteto en sus consumos habituales.

A continuación, intentaremos abordar de manera más específica estos rasgos que hemos ido enumerando y que caracterizan, a nuestro entender, el universo del que forman parte los informantes entrevistados. En función de lo estudiado, consideramos que estas características responden principalmente a dos lógicas que pueden de alguna manera explicarlas. Por una parte, por las características del campo de producción y consumo de música de nuestra ciudad, lo que trataremos en el próximo apartado. Por otra parte, creemos que tal heterogeneidad en los mapas de escuchas individuales y la dificultad para encontrar similitudes entre las elecciones de los diferentes informantes se debe también a cierta prescripción de autenticidad y de individualización propia de las sociedades actuales. Este segundo aspecto lo abordaremos en el apartado siguiente, y tomaremos en consideración los planteos teóricos de Danilo Martucelli (2007).

Estructura y composición del circuito musical en la ciudad de Córdoba

A partir de nuestro análisis, consideramos que las particularidades de los mapas de escucha pueden relacionarse con características objetivas del circuito de presentaciones que analizamos. El aspecto más importante a tener en cuenta es la posición doblemente subordinada que ocupa este circuito: en primer lugar, frente al rock producido en otras provincias o países, y en segundo lugar, frente al cuarteto, industria cultural verdaderamente exitosa de la ciudad.

¹⁸² En la medida en que la exclusión que mencionamos revela un menosprecio patente por el cuarteto, podría llegar a suponerse que los informantes ocultaban su fruición a pesar de consumirlo regularmente. Una suposición de este tipo no invalidaría, sin embargo, nuestra hipótesis, sino que, todo lo contrario, la corroboraría, puesto que, dentro de esta lógica de la distinción, reconocer el consumo de productos desvalorizados degradaría al oyente. Esta hipótesis será desarrollada con mayor detenimiento en otro apartado de este mismo trabajo.

Respecto al rock de otras provincias o países, el rock producido en la ciudad de Córdoba ocupa una posición de contigüidad. Es decir, se ubica dentro del mismo sistema de relaciones entre posiciones que, junto a Bourdieu, denominamos campo. Ahora bien, una vez ubicados dentro del contexto específico de producción de este campo, descubrimos que este circuito ocupa una posición subordinada, ya que el enclave hegemónico que suele determinar el mayor o menor éxito de una formación en nuestro país por la cantidad de público que nuclea es la ciudad de Buenos Aires y su conurbano. Como resultado de esta posición marginal, tanto la obtención de recursos materiales (salas de grabación bien equipadas, técnicos profesionales, financiación, etc.) como el contacto con agentes importantes (músicos, periodistas, productores y demás agentes relevantes dentro de este campo) se vuelve más complicado. Para que estos artistas puedan profesionalizarse, es necesario entonces que accedan a otros mercados que amplíen el espectro de consumidores, pero este tipo de crecimiento es muy inusual, y la mayoría de las formaciones queda confinada al circuito de la ciudad.

Por su parte, el cuarteto constituye, como señalamos en el apartado anterior, el exterior constituyente para estos agentes. Ahora bien, ¿de qué manera se establece esta diferencia? Para comprender esto es importante tomar en cuenta algunos rasgos específicos que hacen al universo del cuarteto. En primer lugar, un rasgo que ya mencionamos es el hecho de que constituye la industria cultural más importante de la ciudad, lo cual implica una convocatoria masiva. Un segundo elemento significativo es el hecho de que de los consumidores habituales o mayoritarios del género son los sectores populares.¹⁸³ Esto conduce a que el cuarteto sea identificado por los sectores medios como "música de negros", tal y como señalan Semán y Vila en relación a la cumbia:

¹⁸³ "Esta práctica [el cuarteto] es, sin embargo, más imaginada que conocida por los sectores burgueses e ilustrados de la ciudad mediterránea que, con algunas excepciones, no se han interesado por esta música/danza originada a principio de los años 40. Estos grupos sociales, lejos de identificarse con el cuarteto, procuran ubicarse a una distancia prudencial con el objeto de distinguirse de lo que para ellos es un género musical sin valor artístico y propio del (mal) gusto de los sectores populares a quienes denominan, utilizando categorías raciales para indicar las desigualdades sociales, negros" (Blázquez, 2008: 18; cursivas en el original).

"En el caso argentino, si todos los reproches a la cumbia se organizan en y refuerzan su carácter de «música de negros», es porque la forma de concebir a los pobres se reconoce en una connotación que recoge sedimentos de diversas épocas y determinaciones. De un lado, la comprensión realizada de las nuevas poblaciones urbanas que se hicieron visibles con el peronismo (y que proyectaba sobre estas los mismos valores que sobre las poblaciones afro e indígena volcaban las élites tradicionales). Luego, la concepción que concibe como «negros», en un sentido social (pobre), racial y simbólica (oscuro), el modo de vida de los trabajadores, desempleados y subempleados urbanos, se suma a la anterior" (Semán y Vila, 2011: 14).

Así, la relación que establecen los consumidores de rock respecto al cuarteto es de "superioridad". Como descubrimos a través de las entrevistas, si bien al ser interrogados de manera directa los informantes negaban (salvo excepciones) albergar un sentimiento de rechazo o desprecio explícito, la mayoría de ellos tendía a desvalorizar al cuarteto a través de epítetos tales como que constituye música para "bailar", música "mediocre", "comercial" o "tradicional", pero nunca como un género en igualdad de condiciones frente a los que consumían ellos habitualmente (los cuales, se da a entender de manera implícita, serían portadores de valores por razones específicamente musicales).¹⁸⁴ A través de este mecanismo de distinción, se establecía entonces no sólo una diferencia radical que hacía del cuarteto y los cuarteros un "otro", sino también un juicio de valor estético que sitúa al rock (y estilos afines) por encima en la jerarquía de valores establecida. Aquella subordinación que se manifiesta en términos de convocatoria resulta, de esta manera, invertida simbólicamente.

Finalmente, nos interesa destacar una última consecuencia que se desprende de esta subordinación en relación al cuarteto. Se trata

¹⁸⁴ Más adelante, analizamos los motivos por los cuales el rock y otros estilos son percibidos como más "complejos" o "sofisticados".

de la heterogeneidad musical que observamos. Como planteamos al comienzo del trabajo, nuestras observaciones previas nos llevaron a establecer una división del circuito de acuerdo a ciertos subgéneros predominantes, con la expectativa de que cada uno de ellos habría construido un espacio diferenciado de presentaciones. Por el contrario, lo que encontramos fue una convivencia de músicos y formaciones de diversos estilos. Esto se debe a que, en la medida en que el cuarteto acapara la mayor parte del público de la ciudad y la mayoría de los espacios de presentación, todos aquellos que no pueden (o no quieren) adecuarse a sus normas estéticas deben situarse en un circuito alternativo o construirlo. Precisamente, este espacio que abordamos como específico del rock es, en realidad, ese lugar de convivencia de estilos y géneros alternativos que no encuadran con el cuarteto, pero tampoco tienen el caudal suficiente de concurrentes para erigirse en campo independiente por sus propios medios.

A continuación, nos dedicaremos a la descripción de la construcción de sí que realizan los consumidores de rock que entrevistamos.

La "apertura mental" y la construcción de sí a través de los consumos musicales

Uno de los objetivos originarios de nuestra investigación era establecer el mapa de escucha de los oyentes del circuito de rock producido en la ciudad. Como ya dijimos, la construcción de este mapa implicó numerosas dificultades, puesto que la regularidad que hallamos no se encontraba en las selecciones musicales de los consumidores (entendidas, como ya dijimos, en términos de artistas particulares que formarían parte de los consumos de la mayoría de los informantes). En su lugar, la recurrencia que encontramos fue la construcción de un relato que ponía el énfasis en la trayectoria personal que cada uno había desarrollado como oyente, donde lo importante era el desarrollo de un "gusto" o criterio de valoración personal. A lo largo de este relato, estos agentes se preocupaban por exhibir la amplitud y heterogeneidad de sus consumos musicales (actuales), los cuales ubicaban en el contexto de un proceso de maduración donde lo importante era la paulatina apertura a la fruición de nuevos géneros o estilos. Es decir, no manifestaban una

preferencia por identificarse fielmente con un género, banda o "tribu". Por el contrario, el encasillamiento en una identidad musical específica era identificado como una forma de cosificar o reificar la identidad y, por lo tanto, desvalorizado.

Vimos, asimismo, cómo se insistía sobre todo en la tolerancia hacia otros colectivos identitarios y la necesidad de cultivar el respeto mutuo.

En la siguiente cita, puede apreciarse la articulación entre la idea de apertura musical y la tolerancia que se debe practicar frente a las elecciones estéticas de terceros que manifestaban los entrevistados:

"Yo lo que aprendí más últimamente, antes era muy cerrado... O sea: abrí la mente y escuché todo, lo que venga. La mayoría diferencia: 'Ah, cómo vas a escuchar electrónica, ¡cheto!' o 'Ay, negro de mierda, cómo vas a escuchar cuarteto'. O sea, para mí somos todos humanos y no vas a ser lo que sos por lo que escuchás, si no por lo que vos pensás y lo que hacés. Si, por ejemplo, por más que venga un punky con una cresta, y tanta libertad y tanta anarquía, y te empieza a bardear por usar chupín y por ser flogger... él es más nazi que Hitler, para mí. O sea, tenés que dejarlo vivir por más que no te guste, que pienses 'No podés andar con eso', pero no les decís nada a ellos. Cosa de él, no sé, la libertad de cada uno. Yo abrí la mente y aprendí a escuchar a los demás, a todos: yo tengo amigos que son chetos, negros, rockeros, lo que venga. No me quedo en un solo lugar porque es... es dañino, para mí es dañino" (Entrevista a Iván).

En este fragmento, Iván construye un relato que justifica la amplitud musical como resultado de un proceso de maduración, al tiempo que desvaloriza el encasillamiento en una "tribu" o colectivo específico. Se establece una diferencia entre un "antes" y un "después" en el consumo de música, en cuyo tránsito las opciones musicales se

multiplican, los informantes se vuelven más tolerantes en función de una "apertura de cabeza" y se reconoce como recurso valioso la movilidad del agente no sólo dentro del campo del rock, sino también entre otros géneros y estilos musicales. Esta flexibilidad es entendida como resultado de un proceso de especialización en la escucha, que reconoce la posibilidad de hallar "calidad musical" en otros géneros o estilos. A través de esta representación de sí, el agente se ubica en una posición diferenciada dentro del contexto del campo, puesto que se presenta como portador de competencias y saberes valorados.

Por otro lado, se descubre que este proceso de maduración y apertura viene ligado a una mayor aceptación o tolerancia respecto al diferente. Lo importante es notar que, a lo largo de todo ese proceso, la condición de otredad no desaparece. El otro persiste en su alteridad, no se convierte en parte del "nosotros". Lo que postula el informante es, por lo tanto, no una disolución del yo (o nosotros), sino la capacidad de desarrollar una predisposición pacífica de convivencia. De ahí la insistencia en categorías como la "tolerancia", la "apertura mental" y la "aceptación", mientras que las actitudes de censura o reprobación pública del otro (recordemos que al otro "hay que dejarlo vivir", lo cual no significa necesariamente que se compartan sus elecciones estéticas o musicales) van a ser rechazadas.¹⁸⁵

En suma, queda claro que, para el informante, "abrir la cabeza" refiere a un proceso de apertura en la escucha que va incorporando paulatinamente una mayor cantidad (y variedad) de géneros y estilos, apertura que se identifica como una actitud de tolerancia frente a terceros con otros gustos estéticos. La "tolerancia" de estos otros estilos no significa, sin embargo, que se los postule como equivalentes.¹⁸⁶ Ese "No podés andar con eso" que, de acuerdo al informante, uno debe reprimir y no expresar en voz alta, sigue marcando una distancia y una jerarquía en relación al otro y su música. Podemos incluso inferir que

¹⁸⁵ Cabe aclarar que si pudimos encontrar el rechazo abierto en unos pocos entrevistados, en los que la intención de diferenciación era notoriamente marcada a lo largo de toda la entrevista. Más adelante, analizamos estos casos.

¹⁸⁶ Más adelante, describimos cómo la jerarquía de géneros musicales sigue existiendo y se manifiesta a la manera de un telón de fondo para estas prácticas de intercambio cotidiano.

esta "tolerancia" que se predica es una manera de respetar el proceso de maduración (supuesto o esperable) en el otro, en la medida en que muchos de los informantes reconocían haber escuchado estilos o géneros "vergonzosos" en el pasado.

Vimos, además, que la referencia a la sensación de pertenencia y contención que caracterizaría a las "tribus" es relacionada por los informantes con una etapa que identifican como de "inmadurez". Podemos concluir entonces que, al contrario de los informantes descriptos por la bibliografía consultada, que valoraban la pertenencia (y la exaltación de) una identidad colectiva, estos agentes reivindicaban como valiosa una trayectoria a través de la cual habían sido capaces de construir un criterio personal de valoración. Dicho de otra manera, para estos informantes, lo importante era destacar un proceso de subjetivación a través del cual se habían construido en tanto que individuos. Dicho proceso de subjetivación personal no es otro que el proceso legitimado e impuesto al resto del mundo por la tradición moderna occidental, la cual, desde la época de Descartes, no ha cesado de subrayar el carácter autónomo y racional del sujeto. Para analizar este último aspecto, haremos uso de algunas nociones propuestas por Danilo Martucelli en Cambio de rumbo. La sociedad a escala del individuo (2007).

La representación de sí como sujeto soberano

Martucelli establece como un objetivo de su obra fundar una sociología "a la escala del individuo". Partiendo de una "convicción teórica" ("el estudio de la sociedad contemporánea es inseparable del análisis imperativo específico que obliga a los individuos a constituirse en tanto que individuos" [Martucelli, 2007: 11]), este autor critica las teorías que denomina de la "segunda modernidad" (entre las que podemos incluir la propuesta de Maffesoli), que postulan la disolución del yo fuerte, moderno, en pos de una vida tribal. No es nuestra intención generalizar sus tesis, sino utilizarlas para pensar características del público abordado.

Martuccelli analiza el que considera el modo de dominación predominante en la actualidad como una "exigencia -a la vez global; continua y vacía- que es impuesta al individuo para que se asuma como el 'actor' de su vida en todos los dominios de su existencia". Se trata de un mecanismo que el sociólogo denomina "responsabilización" y que, en nuestras entrevistas, encontramos bajo la forma de una autoconstrucción. Es un tópico recurrente la exhibición de sí mismos como sujetos con una trayectoria de escucha particular a través de la cual se han constituido a sí mismos (la maduración consistente en cambios de hábitos y de selecciones musicales, en acumulación de conocimientos). Dentro de esta particular construcción narrativa del "yo", generalmente se detectan al menos dos etapas de desarrollo, un "antes" y un "después" (la actualidad desde la que hablan). Es interesante pensar, además, cómo esa representación del sujeto soberano ha estado directamente relacionada con los tópicos de la madurez y la virilidad, que se define como "una línea de demarcación frente a todos aquellos que, supuestamente, son prisioneros de sus cuerpos y sus emociones (los niños, los homosexuales, los salvajes, los viciosos, los perezosos)" (Martuccelli, 2007: 74).

Constatamos, a su vez, que nuestros informantes tienden a construir una representación de un poder coercitivo (el de los medios, el de la industria discográfica) que dicta qué debe escucharse, que es básicamente lo que "escuchan todos". No siempre se plantea una crítica a lo comercial, pero sí a la idea de un consumo no consciente, al que oponen una escucha atenta, crítica, que se aleja de "lo fácil". De esta manera, se construyen como sujetos soberanos, por oposición a quienes participan de elecciones gregarias, a quienes "se ponen la camiseta" o forman parte de una "tribu".

Nuevamente, encontramos en Martuccelli una categoría que nos ayuda a pensar estas particularidades del público que abordamos. Se trata del concepto de soporte, que sirve para pensar cómo los actores se sostienen en el mundo y logran "asumir el peso de la existencia" (Martuccelli, 2007: 63). Dicha noción sería una continuación y ampliación de la idea marxista de que el hombre es "el conjunto de relaciones sociales que lo estructuran" (Martuccelli, 2007: 64), no como un objetivismo que piense al sujeto ex-céntricamente, sino como un reconocimiento de que la representación del individuo soberano es

una ficción, que es imposible que un individuo se sostenga desde el interior, lo cual no quita que sea una representación activa y actuante que genera adhesiones en los actores y condiciona sus maneras de ver el mundo y de actuar en él.

Entre los principales soportes mencionados por Martuccelli, se encuentran la profesión, las propiedades materiales y las relaciones sociales y familiares. En el caso de nuestros informantes, vemos que prima una construcción de sí mismos en la que se propone una escucha refinada, un consumo refinado como un soporte de legitimidad individual. El consumo de determinados productos es exhibido como una marca de distinción, tal y como lo describiera Bourdieu (más adelante veremos qué consumos o qué criterio de selección son aquellos que "distinguen" a sus consumidores). Podríamos resumir esta postura en la máxima "Soy lo que consumo, y lo que consumo es exquisito". Esta construcción favorable, soberana y autónoma de sí opera, además, como posicionador positivo en determinado campo de producción y consumo musical (en la ocupan una posición de consumidores), lo que permite la distinción respecto de otros escuchas.

Cabe destacar que los soportes tienen legitimidad variable, y que la percepción de dichos soportes no es estable, sino que está sujeta a redefiniciones permanentes. La explicitación de la necesidad de estos soportes para definirse suele ser estigmatizante, ya que atenta contra esa representación dominante de la soberanía individual, la personalidad fuerte que se sostiene internamente y no requiere de elementos exteriores. Para retomar la cuestión del rechazo a las imposiciones externas (del mercado, del "sistema", de las tribus), cabe pensar en la lógica de funcionamiento del campo, en el que los postulados de resistencia y la idea de una contracultura forman parte de una tradición a la cual suelen adherir quienes utilizan la música como un soporte, como un elemento de definición personal.

Este imperativo debe, a su vez, leerse en relación con la lógica de la modernidad tardía que se anticipa en el rock desde la década de 1960. Nos referimos al consumo como ámbito privilegiado de distinción y de autoconstrucción que se hace patente como funcionamiento económico-social a partir de la década de 1980, pero que, en el ámbito de la música popular y del rock en particular, empieza a actuar a partir de lo que

Diego Fischerman describe como "efecto Beethoven": esto es, la lógica de la música culta de la exaltación de la individualidad a partir de la idea romántica del genio creador y absolutamente original, la cual se trasladaría luego a la música popular. Dicho traslado no sólo sirve para pensar la producción del rock, sino también su consumo: la concepción del rock como contracultura implicó para quienes lo adoptaron una concepción del poder y de la resistencia y un posicionamiento que los definió como individuos a través de dicho consumo.

Esta construcción de sí que describimos no sólo ayuda a explicar la dispersión constitutiva del mapa de escucha, sino que además se manifiesta en el rechazo de otras prácticas propias del rock nacional reciente tal como se definieron en la literatura sobre el tema. Nos referimos especialmente a los rituales desarrollados en los recitales, tales como la participación del pogo, la utilización de banderas (trapos) y ropa con estampas de bandas de rock. Incorporamos estas cuestiones a nuestra guía de preguntas para las entrevistas, y obtuvimos en casi todos los casos respuestas que negaban dichas prácticas, las relativizaban al proponerlas como excepcionales o —esto con mayor frecuencia— las remitía a un pasado más o menos remoto. Incluso la misma participación en los recitales es desprestigiada muchas veces en relación con una escucha en soledad, en un ámbito que se presenta como tranquilo y que predispone a una escucha atenta. Estas afirmaciones coinciden, además, con lo que pudimos observar en los recitales a los que asistimos, donde la práctica del pogo era muy limitada (sólo la encontramos en algunas pocas bandas, y realizada por pocos de los asistentes) y donde la mayor parte del público se ubicaba a los costados cruzados de brazos, siguiendo el ritmo con la cabeza o los pies, prestando atención a la ejecución de los músicos en el escenario. Todos estos gestos puede considerarse manifestaciones corporales de una escucha atenta frente a las prácticas del aguante descritas en la bibliografía ya discutida, donde "se pone el cuerpo" en una participación activa mediante saltos, gritos, baile... Del mismo modo, no encontramos en general espectadores con remeras de la banda que se estaba presentando esa noche ni banderas con los nombres de ellas.

"Es una tendencia del ser humano de etiquetar, porque cuando etiquetás algo te permite hacer las cosas más rápido y más fácil, lo cual muchas veces te lleva a confundirte. Antes, en los [años] setenta, tenías el pelo largo y ya éramos amigos, ahora escuchás rock and roll y tenés chabones con crestas, pelados, con pelo corto, corte milico, pelo largo, rastas... Y eso creo también que está bueno, eso de romper con una estética determinada. Digamos, vos sos lo que sos y no por lo que ves sino por lo que sentís, y lo que sentís va por dentro, la posición va por dentro" (Entrevista a Alejandro).

"Pensaba diferente a como pienso ahora. Cuando era más chico uno por ahí necesi... no es que necesita, pero por ahí encuentra esos modelos —ni siquiera sé si los busca—, pero por ahí encuentra ciertos modos de ver y pensar reflejados en otra gente, bueno, en este caso artistas, y se siente identificado con ellos (...) Por un lado, uno se pone más viejo y ve de otra manera ciertas cosas y, por otro lado, hay cierta banalización en todo lo que fue la cultura rock en los últimos años, que hace que uno se aleje y al mismo tiempo, como te decía antes, empieza a abrirse un poco a otras cosas, a otros estilos, y se da cuenta que por ahí lo que encontraba antes en el rock lo puede encontrar en otros lados (...) Tiene que ver con elevar un poco la calidad general, me parece, y no sólo musical (...) tiene que ver con la imagen, los modos de ver la vida (...) Creo que esos géneros musicales lo elevan un poquito y está bueno porque uno también se va... va elevando un poco su visión" (Entrevista a Andrés).

Estos fragmentos de entrevistas, seleccionados entre otros similares, nos sirven para reafirmar lo que dijimos acerca de la importancia del individuo soberano que se sostiene internamente

("lo que sentís va por dentro"), donde exhibir lo que uno es resulta juzgado como una cuestión de inmadurez, falta de seguridad o como un rasgo de personalidad débil (cuando no intolerante) respecto de los diferentes. La idea expresada por Andrés de la banalización del rock (otras veces presentada en términos de "comercialización") ayuda a ilustrar cómo se identifica la idea de una "apertura musical" con la idea de "maduración", ya que no se trataría de una definición personal a través de la identificación, sino de la construcción individual de una trayectoria única que implica justamente el paso de una definición "cerrada" a una "abierta".

Esta construcción de sí, como venimos señalando, acentúa el carácter personal, individual e intransferible de las experiencias que narran estos sujetos. Muy raramente se encontraba un énfasis en la construcción de una identidad colectiva. Sin embargo, esta exhibición de "tolerancia" y "apertura mental" no implica que todos los géneros musicales –ni mucho menos los oyentes– fuesen valorados de manera equivalente. La exhibición de esta "tolerancia" y "apertura" en muchos casos puede no haber sido más que una concesión a la corrección política. Como veremos a continuación, más allá de lo que afirman de manera explícita los informantes, detrás de estas transacciones simbólicas cotidianas podemos identificar una jerarquía de valores a través de la cual se clasifican los productos culturales. El "valor" que asuma el oyente dependerá en sumo grado de su inclinación general hacia el consumo de productos ubicados en el conjunto de "lo valioso" o "legítimo".

Es, además, importante considerar que esta construcción de un sujeto autosuficiente tiene su propio espacio en la tradición del rock, en tanto paradoja constituyente del imaginario roquero. Nos referimos a una tensión histórica entre una tendencia gregaria que se relaciona con la constitución de un colectivo roquero (en oposición a otros colectivos o basado en criterios generacionales que opondrían los valores juveniles de los roqueros a los de las generaciones adultas) y una tendencia individualizante que es la que incita a la autenticidad, a que cada roquero "sea él mismo", una incitación a músicos y consumidores de rock a ser coherentes en sus decisiones y no "venderse".

Procesos de distinción entre los consumidores de rock de la ciudad de Córdoba

Antes de internarnos en el análisis de la jerarquización de géneros musicales que realizan los informantes conviene detenernos momentáneamente en la descripción de ciertos rasgos que los caracterizan a ellos.

En primer lugar, un dato significativo es que la mayoría de los entrevistados presentaba un nivel de estudio universitario. Los informantes que no se habían recibido de alguna carrera universitaria o estaban cursando sus estudios al momento de la entrevista manifestaban intenciones de realizarlos en el futuro. Esto vuelve explícita la valoración del capital cultural (en su forma institucionalizada) en estos agentes y su predisposición a invertir en él. Esta predisposición se puede detectar asimismo no sólo por el nivel de estudios que poseen (el cual revela también una valoración positiva del conocimiento en general), sino también por otro tipo de inquietudes artísticas o culturales que expresaban en las entrevistas.¹⁸⁷

Otro dato a tener en cuenta es la categoría socio-profesional de los miembros que conforman la familia de los informantes. Era común encontrar entre los familiares directos (padres, tíos, hermanos) sujetos que habían cursado estudios universitarios y, en un gran porcentaje, se habían convertido en profesionales. Asimismo, otro dato llamativo fue el alto porcentaje de informantes que revelaban poseer algún docente dentro de su círculo familiar. Este dato es particularmente interesante puesto que los docentes, al formar parte de una institución educativa, tienden a valorar la "cultura" o "educación" más que otros agentes sociales. Es decir, tienden a dar mayor valor al capital cultural, puesto que ellos mismos forman parte del conjunto de instituciones que definen e imparten la cultura "legítima". Es por ello que la valoración de la "cultura" como el acervo de producciones artísticas e intelectuales de la sociedad, o la valoración del conocimiento en general, aparecían reflejados de un modo u otro en las entrevistas:

¹⁸⁷ Además de hallar un número considerable de informantes que declaran poseer conocimientos musicales (o el anhelo de obtenerlos), también son frecuentes las referencias a otros productos culturales, tales como la literatura o el cine. Otros lenguajes artísticos que resultan mencionados, aunque en menor medida, son la fotografía o las artes plásticas en general.

"Porque también lo que me marcó muchísimo es que el rock que se hizo en Argentina me abrió las puertas para la historia, para la cultura, para la poesía, un montón de cosas que yo no tenía la más... por ahí me interesaban pero lo tenía muy dormido en mí y empecé con eso..." (Entrevista a César).

"Pero a mí me parece que es como que las bandas de mierda existen porque hay gente que las va a ver, ¿me entendés? Pero porque hay... es como el cuarteto y la cumbia... estás alimentando la mediocridad, es así... como la falta de conocimiento, o sea... vos no me vas a decir que un libro de Paulo Coelho es bueno, ¿me entendés? Bueno, pero hay gente... el libro de Paulo Coelho se vende más que uno de Cortázar, ¿me entendés? Es eso, es el consumismo ese de la falta de cultura" (Entrevista a Santiago).

Esta valoración del capital cultural conducirá a los informantes a establecer una jerarquización no sólo entre los bienes de consumo propiamente dichos, como se alcanza a percibir en la cita de Santiago (que establece una diferencia de "calidad" entre un libro de Paulo Coelho y otro de Julio Cortázar), sino también, además, entre los mismos oyentes. Si existe música "buena" y "valiosa" y música "mediocre" o de "bandas de mierda", es evidente, a su vez, que no será igual la apreciación que se haga de aquellos que consuman un tipo de música o el otro. Si bien no todos los informantes plantean la diferencia en términos tan despectivos y tajantes (ya señalamos cómo el énfasis suele estar puesto en la "apertura mental" y la "tolerancia"), no es menos cierto que la diferencia entre géneros musicales valiosos y géneros corrientes o "vulgares" (así como la distinción correlativa entre los consumidores habituales de cada conjunto) funciona como un mecanismo de distinción entre los informantes consultados.

Partiendo de estos datos, podemos afirmar que los consumidores del rock producido en la ciudad pueden ser caracterizados en los términos de aquello que Kaliman describe como la "identidad ilustrada":

"La izquierdización está fuertemente vinculada con la incorporación de lo que vengo llamando, en otros trabajos, la identidad 'ilustrada' en el campo del folklore, entendiéndolo por tal la de aquellos actores sociales (letristas, compositores, intérpretes, pero por supuesto también público) entrenados en cánones estéticos relativamente sofisticados e institucionalizados como rasgos de distinción, es decir como capital simbólico entre los sectores 'cultivados' de la sociedad. (...)

La identidad ilustrada no se corresponde con la extracción de clase, en el sentido de que quienes se adscriben a ella no provienen necesariamente de una extracción social relativamente acomodada, ni necesariamente todos los que provienen de esa extracción social se inclinan por adscribirse a ella. Sin embargo, al mismo tiempo, la identidad ilustrada comporta un grado de violencia simbólica, en el sentido de Bourdieu, una arbitrariedad institucionalizada cuya arbitrariedad permanece oculta: los signos propios de un lenguaje musical y poético sofisticado, acordes con gustos predominantes entre los sectores 'cultivados' son valorados, desde influyentes posiciones institucionalizadas de saber, como intrínsecamente superiores a los signos menos sofisticados o que denotan 'ausencia' de sofisticación" (Kaliman, 2010: 299).

Aquel proceso de institucionalización del gusto de los sectores dominantes que menciona Kaliman es analizado por Diego Fischerman (2007). Este autor explica cómo, con el desarrollo de los medios masivos de comunicación y las tecnologías de grabación, se produjo una transferencia de la jerarquía de valores propia de la modernidad

occidental, con su énfasis en la experimentación y su concepción de arte puro, al ámbito de las llamadas músicas "populares". Aquellos rasgos de sofisticación que describe Fischerman (ligados a la idea de "complejidad", evaluada esta tanto en el aspecto de la composición como de la ejecución), son valorados, de acuerdo a lo que señala Kaliman, como intrínsecamente superiores, de modo tal que su ostentación será leída como un rasgo de distinción por los sectores "cultivados" (o aquellos que aspiran a serlo). Veamos lo que manifestaba otro de los informantes:

"Sí, sí, me encanta, me encanta el jazz, el blues, esa onda. A veces... lamentablemente creo que no le dedico mucho en mi vida en cultivarme más de esa forma... en lo musical (...). Todo lo que es cuarteto, cumbia... de lo típico, de lo popular del cuarteto, de lo popular de la cumbia... no lo escucho tal vez... pero no tengo problemas de si en una fiesta está... tal vez lo uso pero en otro aspecto... no para escuchar" (Entrevista a Aisha).

Aisha reconoce que hay una jerarquía de valores que distingue entre géneros prestigiosos y géneros no prestigiosos, pero al mismo tiempo se considera en falta en relación a ella debido a que no se ha cultivado en el consumo de los géneros "prestigiosos" ("lamentablemente creo que no le dedico mucho en mi vida en cultivarme más de esa forma"). Al mismo tiempo, así como reconoce que hay géneros valiosos con los que se siente en falta, también identifica géneros poco prestigiosos a los que se escucha en situaciones o espacios especiales, pero no se consumen cotidianamente ("tal vez lo uso pero en otro aspecto... no para escuchar"). Se establece así una diferencia entre "música para escuchar" y "para bailar", en la que la primera merece mayor consideración.

Otro dato para destacar en esta cita es el hecho de que la informante se apresura en afirmar que le gustan (o al menos no le disgustan) géneros como el jazz, el tango y el folklore, pero no es capaz

(o no tiene el interés, que para el caso es lo mismo) de desplegar un abanico de conocimientos respecto a esos géneros. Sea que realmente no los conoce, sea que no le interesan, la cuestión es que, más allá de la valoración que hace al ser interrogada de manera directa ("¿Te gusta el tango?", "Sí"), esos géneros no forman parte de sus hábitos de consumo cotidianos.

Esta actitud nos permite inferir que la valoración que hace de estos géneros no se sustenta en criterios personales, sino que remite a una jerarquía de géneros socialmente establecida. Aisha sabe que el jazz o el blues son más valiosos (o están mejor catalogados) que el cuarteto, y por eso llega a sentirse "en falta" por no conocerlos en profundidad, en tanto que el cuarteto o la cumbia no merecen mayores consideraciones, puesto que no son exponentes de aquel gusto sofisticado considerado legítimo entre los sectores dominantes. Dentro de los parámetros de este canon, el cuarteto constituye, como veremos a continuación, un consumo repudiado o desvalorizado:

"(...) el rock es así como mucho más elaborado, más profesional, toda la vida... El cuarteto es bien base, es otra cosa, es más tradicional, chapado a la antigua por el lado de que lo aceptamos como que es cultura de Córdoba" (Entrevista a Nicolás).

"Eh... no escucho cuarteto, pero he ido a unos bailes de 'La Mona' y creo que... respeto mucho lo que significa 'La Mona' como expresión cultural y popular (...) No quiere decir que me ponga un disco de 'La Mona' en mi casa, que no tengo nada de cuarteto, pero suelo, ponele... fui tres veces creo... (...) Compartir con ellos lo que a ellos les gusta, lo que ellos admiran... eso me parece bueno. El cuarteto me parece así como muy chato" (Entrevista a Diana).

Este tipo de jerarquización que transcribimos se repite de manera similar en la mayoría de los informantes. Esto es así porque,

como dijimos, responde a criterios de valoración establecidos socialmente. Para los informantes, esta jerarquía se presenta como un hecho social objetivo, materializado a través de diferentes operaciones simbólicas que son también sociales (toma de posición de las instituciones, valoración de los medios de comunicación masivos u operaciones de reconocimiento variadas, como el hecho de que artistas como Spinetta o Charly hayan sido invitados a tocar por diferentes presidentes). Vale decir, constituye un hecho social frente al cual los agentes tienen, necesariamente, que tomar posición, ya sea aceptándola o rechazándola. Desconocer su existencia, no referirse a ella aunque más no sea de manera indirecta, acarrea el peligro de que sean identificados como "ignorantes". Incluso entre informantes que se reconocían como partícipes del mundo del cuarteto (afirmaban asistir a bailes y desplegaban conocimientos específicos sobre el género) se reiteraba este criterio de valoración: al ser consultados respecto a qué música tocaban (no de manera profesional sino entre amigos) uno de ellos respondía: "Nosotros tocamos más que nada cuarteto, que es lo más fácil que hay". La catalogación del cuarteto como música "fácil" para ejecutar revela, una vez más, el poco o nulo valor que se le otorga en términos de consumo cultural a este género: es el propio informante (quien reconoce ser consumidor de cuarteto) el que, para restarle importancia a su práctica de ejecución musical, la minimiza, relacionándola con un género musical socialmente desvalorizado; o, a la inversa, la minimiza porque está relacionada con dicho género.

En el otro extremo del espectro, encontramos un informante cuyos consumos incluyen productos usualmente identificados como "cultos" (ópera, por ejemplo) con otros usualmente desvalorizados como "de entretenimiento" (reggaetón). Por supuesto, se apresura en aclarar que no consume estos productos de manera acrítica. Del reggaetón y el hip hop, por ejemplo, destaca la cultura del "hacerte pensar", de "ir más allá de lo pasatempista y la escucha fácil". Afirma luego que

"(...) el reggaetón -pasa con Calle 13, Vico C- también tiene letras... el loco es evangelista. Bueno, Daddy Yankee tiene bastantes temas que

son también de conciencia, y otros que no. Sí, yo he tenido la suerte de tener discos enteros de Daddy Yankee por amigos, hermanos o primos, y me he fumado discos enteros, y he escuchado esas cosas" (Entrevista a Alejandro).

Dos reflexiones pueden extraerse de esta cita. En primer lugar, vemos cómo Alejandro valora la complejidad y la innovación ("ir más allá de lo pasatempista y la escucha fácil"); pero, por otro lado, al revelar que escucha cosas usualmente desvalorizadas, se construye a sí mismo como un oyente de mente abierta, un oyente con criterio propio. Si los músicos manifiestan su personalidad (sinónimo de "originalidad" y "autenticidad") a través de composiciones propias, Alejandro manifiesta la suya a través de un criterio de selección personal, revelando así la capacidad de encontrar cosas valiosas aun allí donde la gente ve objetos de mero entretenimiento. Podríamos deducir, por lo tanto, que Alejandro se postula, a través del consumo y la reivindicación de géneros desvalorizados, como un sujeto capaz de romper o desafiar la jerarquía de valores hegemónica. Ahora bien, no debemos olvidar aquí que, como señalamos previamente, se trata de un informante que incluye como parte de sus consumos productos de carácter culto junto a otros de carácter popular. Esto lo posiciona como un sujeto de saber que detenta el manejo de un extenso mapa de escucha. No es lo mismo que la reivindicación del reggaetón la lleve a cabo un agente que conoce y consume el canon establecido (tango, electrónica, ópera) a que la plantee un agente que escucha solamente Daddy Yankee. Esta misma lógica se aplica para el caso de los consumidores exclusivos de cumbia o cuarteto. Socialmente, aquel que exponga un extenso mapa de escucha será catalogado como alguien "culto" que, por su mismo nivel de cultura, es capaz de rescatar cosas del reggaetón, la cumbia o el cuarteto. Aquel que limite su consumo solamente a uno de estos géneros no prestigiosos será descalificado como "inculto" o "ignorante". El desafío del canon sólo puede realizarse desde una posición de saber: sólo aquel que conoce de manera profunda el canon puede plantear una ruptura o la "superación" de este.

Dicho de otra manera, si bien Alejandro incluye entre sus

Bibliografía

Alabarces, Pablo; Rodríguez, María Graciela (compiladores) (2008): Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular. Buenos Aires: Paidós.

Benedetti, Cecilia Mariana (2008): "El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo". Trans. Revista Transcultural de Música. N° 12.

Blázquez, Gustavo (2008): Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba. Córdoba: Recovecos.

Bourdieu, Pierre (2010): "El mercado de los bienes simbólicos". En El sentido social del gusto. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Butler, Judith (2002): Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós.

Citro, Silvia (2008): "El rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit". Trans. Revista Transcultural de Música. N° 12.

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

Fischerman, Diego (2007): Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música popular. Buenos Aires: Paidós.

Kaliman, Ricardo (2010): "El canto de la dicha verdadera. Pueblo y utopía en las letras de folklore de los '60 y '70 en Tucumán". En Orquera, Fabiola (editora y compiladora). Ese ardiente Jardín de la República. Formación cultural y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975. Córdoba: Alción Editora.

Margulis, Mario (compilador) (1994): La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Martucelli, Danilo (2007): Cambio de rumbo. La sociedad a escala del individuo. Santiago, Chile: Lom.

Costa, Ricardo; Mozejko, Danuta (compiladores) (2002): Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas. Rosario: Homo Sapiens ediciones.

Semán, Pablo; Vila, Pablo (1999): "Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal". En Filmus, Daniel (compilador). Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo. Buenos Aires: Eudeba FLACSO.

Semán, Pablo (2006): "El pentecostalismo y el 'rock chabón'" en la transformación de la cultura popular". En Míguez, Daniel; Semán, Pablo (compilador). Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente. Buenos Aires: Biblos.

No hay rock sin medios:
Definiciones de lo legítimo en el uso de medios de comunicación

(María Carla Rossi)

Abordar los procesos de producción de sentidos en la recepción de rock en Córdoba requiere tener en consideración el lugar significativo que ocupan los medios de comunicación, no sólo como orientadores del consumo, sino también como herramienta de la cual los sujetos hacen uso y se apropian según sus propios intereses. En otras palabras, las selecciones, sentidos construidos y tomas de posición de los agentes se realizan tanto en relación a la música que consumen como a los medios que la difunden. El presente artículo indaga sobre los usos mediáticos que llevan a cabo los agentes como forma de participación en las luchas simbólicas por definir sentidos y criterios de legitimación. Este problema me condujo a preguntarme también sobre las relaciones que puedan tramarse entre esos "usos" y los sistemas de valores y la jerarquización que sostienen y fundamentan el consumo musical de nuestros informantes. De este modo, entiendo que el uso de los medios de comunicación forma parte de la gestión de recursos llevada a cabo por los agentes con el objeto de acumular capitales simbólicos que los ayuden a ocupar el lugar que mejor los defina como consumidores de rock. En esta gestión, los sujetos adquieren e incorporan saberes socialmente valorados, y, de este modo, construyen su competencia (Costa y Mozejko, 2002). Así dan cuenta de sus sistemas de rechazos, asociados a lo que consideran "comercial", y de sus aceptaciones o legitimaciones hacia lo que entienden como música "cultura".

Usos, músicas y medios

Abordar los procesos de producción de sentidos en la recepción de rock en Córdoba implica tener en consideración el lugar significativo que ocupan los medios de comunicación, no sólo como orientadores del consumo, sino también como herramienta de la cual los sujetos hacen uso y se apropian según sus intereses específicos. En otras palabras, las selecciones, sentidos construidos y tomas de posición de los agentes se realizan tanto en relación a la música que consumen como a los medios que la difunden.

El presente artículo indaga sobre los usos de los medios de comunicación que llevan a cabo los agentes como forma de participación en las luchas simbólicas orientadas a definir sentidos y criterios de legitimación. Este problema me condujo a preguntarme también sobre las relaciones que puedan tramarse entre esos "usos" y los sistemas de valores y la jerarquización que sostienen y fundamentan el consumo musical de nuestros informantes¹⁸⁸.

Mi punto de vista ante estas cuestiones consiste en pensar el uso de los medios de comunicación como parte de la gestión de recursos llevada a cabo por los agentes a fines de acumular capitales simbólicos que los ayuden a ocupar el lugar que mejor los defina como consumidores de rock. De hecho, es a partir de estas selecciones que dichos agentes adquieren e incorporan saberes socialmente valorados, y, de este modo, construyen su competencia (Costa y Mozejko, 2002).

En función de esto, abordaré las siguientes cuestiones: ¿cuáles son los principales medios que seleccionan los informantes? ¿Qué

¹⁸⁸ Esta concepción se apoya en el trabajo de Jesús Martín Barbero sobre la dimensión constitutiva de los medios, expuesto en *De los medios a las mediaciones* (2003). Allí, los define como un dispositivo tecnológico de comunicación que, más que operar desde afuera, forma parte intrínseca de las luchas y cambios que se llevan a cabo en las relaciones sociales, pues los sujetos toman posición a partir de sus consumos y apropiaciones culturales. Desde allí, producen sentidos, se narran a sí mismos, hablan de sus aspiraciones, estructuras jerárquicas y valores: "El consumo no es solo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos; lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa aún más decisivamente por los 'usos' que les dan forma social y en los que se inscriben demandas y dispositivos de acción que provienen de diferentes competencias culturales" (2003: 295).

valores se le atribuyen a cada uno de ellos? ¿Qué relación se establece entre las selecciones musicales y la aceptación o rechazo de ciertos medios?

Estos interrogantes fueron respondidos en base a las entrevistas que nuestro equipo de investigación realizó a integrantes del público de bandas cordobesas. En los testimonios de nuestros informantes, identificamos algunas regularidades en las zonas de rechazos y aceptaciones, es decir, definiciones de calidad musical y de los límites de lo legítimo a partir de criterios socialmente instituidos.¹⁸⁹

A la hora de abordar el problema de los usos mediáticos, mis análisis me llevaron a plantear que dichos sistemas de distinción también se aplicaban sobre los espacios de difusión musical, tales como radio, televisión, periódicos, revistas, libros e Internet. En base a esto, fueron identificados dos criterios generales: en primer lugar, el rechazo del medio como factor de masificación y una consiguiente pérdida de autenticidad y calidad musical; y, en segundo lugar, su opuesta valoración positiva como espacio que optimiza la difusión y facilita el acceso a aquello que, de otro modo, sería imposible llegar.

Por encima de las miradas optimistas, pesimistas y todos sus matices, las entrevistas dan cuenta de que el consumo de medios de comunicación no es una tarea pasiva, sino un acto social de selección y producción de sentido (Martín Barbero, 2003).

"Cierta grado de cultura": definiciones de lo "comercial" y lo "culto"

Ante la pregunta sobre cuáles son los principales medios que seleccionan nuestros informantes, he identificado que la radio y la televisión ocupan un lugar importante en su cotidianeidad (al igual que Internet, sobre el cual me extenderé más adelante). En este apartado, intentaré describir la relación que mantienen los sujetos con los canales televisivos o frecuencias radiales especializadas en música (preferentemente rock) y las valoraciones que sostienen sobre ellos.

¹⁸⁹ Para un mayor desarrollo del tema, ver artículo de Celeste Aichino y Nicolás Albrieu en este mismo libro.

He afirmado más arriba que parte de los resultados de nuestro trabajo muestran, más allá de las particularidades, una constante toma de posición en rechazo a las difusiones masivas –catalogadas como “comerciales”– y la búsqueda o valoración positiva de medios “exclusivos” que transmitan música “culta” o de “mayor calidad”¹⁹⁰. En todos los casos, se trata de usos diferenciados de las mediatizaciones. Lejos de negar su utilidad, muestran estrechas relaciones con las selecciones musicales de los agentes y la gestión de recursos y propiedades que llevan a cabo cada uno de ellos.

Sobre la idea de que las grandes cadenas de difusión funcionan bajo la lógica mercantil, la música masiva es pensada como un producto hecho sólo para vender y, como tal, de fácil consumo, al posibilitar el gusto y la atención de un mayor espectro de oyentes. Por otro lado, adquiere valor aquello que resulta difícil de conseguir, porque no está destinado a un público masivo o, en otras palabras, “no es para cualquiera”. Se trata de productos que alcanzan a un receptor más “específico”, el cual accede a recursos de su interés por medios más exclusivos que él mismo busca, o de boca en boca entre quienes pertenezcan a esa “élite” de consumidores de la “verdadera y auténtica música de calidad”.

“No le encuentro la onda especialmente, hay bandas que están muy producidas, que están muy acartonadas, bandas que prefieren apuntar a un público más acartonado, que prefieren más un dinero, un caché, y armar un show para ese caché, que tocan para empresas y demás, mucho yo no coincido con eso...” (Entrevista a Anabel).

“Llega un momento [en] que tantas veces que te ponen los temas en la radio, en la tele, en todos lados, que te seca la mente (...). No me gusta mucho por eso, porque pasan música que es más

¹⁹⁰ Las expresiones puestas entre comillas, como así también cualquier valoración de calidad musical, forman parte de los discursos de los informantes, los cuales me propongo exponer en este trabajo.

comercial, y a mí no me gusta mucho. (...) Prefiero escuchar algo que no se escuche siempre y que me atraiga" (Entrevista a Bernardo).

"Yo entiendo por culto, digamos, un público digamos que convive con ciertos códigos en común y una cierta forma de vivir y sentir la música, eh... melómanos puntualmente, los enamorados, los fanáticos de la música, ¿me entendés? Consumen un tipo de música, de aspectos así a comprarse un disco y olerlo, no sé... que viven de una forma digamos que no... que por ahí no vive la mayoría de la gente en occidente la música" (Entrevista a Cristian).

Este rechazo a lo masivo se sostiene también en la creencia de que los medios imponen qué escuchar y qué no, determinan las modas, difunden, pero, al mismo tiempo, silencian. En este sentido, para tomar distancia de los mandatos mediáticos y pasar a una construcción identitaria desde consumos diferenciados y especializados, los sujetos prefieren, en muchos casos, construir su propia selección de discos. El hecho de poder llevar a cabo sus propias elecciones es una forma de poner en práctica el capital cultural obtenido, que permite validar bajo el juicio propio qué es bueno y qué no.

Los agentes que invierten en recursos para una construcción diferenciada de su identidad rockera, atribuyen y asocian el consumo de música "culta" a un estilo de vida diferente, legitimado por la posesión de un mayor capital cultural. Allí se ubica, entonces, el rock valorado como auténtico, lo clásico, lo que en algún momento fue o es subversivo, lo complejo, lo innovador y original.

"Obviamente, pasé por todas... por todo lo que es el rock and roll folklórico, antiguo, innovador. Bandas que revolucionaron siempre, toda la vida. Obviamente, Frank Zappa y todo lo que es

Yes (...). Acá reina el cuarteto y siempre lo va a hacer, y nunca va a decaer, y nosotros somos una pequeña sociedad que lucha contra eso. ¡Y bué, es así! El rock es así" (Entrevista a Dania).

"(...) es como cierto grado de cultura, es como que se acompañan las dos cosas, porque la cultura es algo general. Cuando vos sos culta, así como vos lees libros buenos, supongo que vas a tener cierto gusto un poco más... a ver, vos no vas a ser una persona que prende la radio y escucha lo que ponen en la radio" (Entrevista a Esteban).

Lo desarrollado hasta el momento me lleva al abordaje de los modos en que acceden estos sujetos a la música que consideran valiosa. Hemos visto que, a pesar del rotundo rechazo lo "comercial", los agentes siempre –y podría decir "inevitablemente"– se sirven de los medios de comunicación para acceder a aquello que consideran valioso, pues los saberes de los cuales se proveen también están mediatizados, aunque de manera más reducida. De este modo, quien no encuentra en la televisión o en la radio un aporte a sus gustos e intereses, los busca en otros espacios, tales como revistas y libros especializados, páginas de Internet o programas radiales que son reconocidos por la trayectoria de sus locutores. Las siguientes citas nos muestran en un principio la valoración de revistas de rock de uno de los entrevistados, y, luego, la selección de otros medios que lleva a cabo, lo cual le permiten estar "más allá de lo cotidiano", en otras palabras, más allá de lo "normal", lo masivo, lo mediático:

"La García me gustaba mucho. La Mano también, la Rolling Stone... y después varias así... hay páginas muy interesantes por Internet de cultura rock... sobre todo esto de empezar a investigar más allá de lo cotidiano, eso está bueno. Cuando analizo un disco, por ejemplo, cuando analizo la producción o cómo se gestó tal cosa... ese tipo

de cosas me gusta mucho. Libros también me gusta comprar. Hay uno que está muy bueno de Alejandro Rozitchner, *Filosofía del rock nacional*, se llama, son dos libros donde el flaco analiza, él es filósofo, analiza muchas letras del rock nacional, sobre todo de [los años] 70 y los 80. Está muy bueno. Después hay uno que salió hace poco que me lo quiero comprar, que no es de rock, pero me parece interesante, que creo que se llama algo así como *Noche, mujeres y música...* algo así... un análisis sociológico del cuarteto en Córdoba, me lo quiero comprar. Los libros de entrevistas me gustan mucho. Esa idea de diálogo, como ir abriendo nuevas propuestas, me gusta. Abre nuevas cabidas... libros de Spinetta, Calamaro, Sabina, Luca, Fito Páez, ponele... no me gusta tanto la música... he escuchado pocas canciones, pero me gusta mucho el chabón como piensa, esa idea que tiene, me parece muy abierto y muy cultivado también" (Entrevista a Flavio).

"La Mano me gusta porque me gusta cómo escribe Pettinato del rock. Pettinato es un tipo que sabe mucho del rock, y aparte la tiene a Gloria Guerrero, lo tiene a Alfredo Rosso (...). Y eso tiene La Mano, que Pettinato tiene amigos muy grosos que escriben muy groso, y él aparte tiene su cuota de conocimiento groso" (Entrevista a Gustavo).

Como expresaba más arriba, quien busca saberes específicos lleva a cabo una selección exhaustiva de los medios que le serán eficientes y pertinentes. Para ello, adquiere un valor especial reconocer quiénes son los periodistas que difunden "buena música" y poseen mayores saberes enciclopédicos¹⁹¹, como así también cuáles son los canales o sintonías donde pueden escuchar recitales en vivo, entrevistas, documentales, transmisión de bandas locales, entre otros materiales especializados.

¹⁹¹ La noción de saber enciclopédico es tomada de Umberto Eco (1987), la cual refiere a la competencia construida a partir de saberes y datos culturales aceptados socialmente.

"La Rocka era una de esas radios que me copaba mucho, pero cuando era La Rocka y antes de la última época que ya era una cagada... ponele, cuando estaba Carlitos Julio con Pablo Dub, que hacían un programa que se llamaba *Si supieras*, que hacían las radionovelas del carajo... (...) Está muy bueno [de] la Rock and Pop el acceso a los artistas que tiene, ¿me entendés? Fueron a tocar *Divididos*, fueron a tocar *Los Ratonés Paranoicos* al estudio, y eso está bárbaro, escuchar las bandas ahí... escuchás nítido... Yo tengo grabado lo de *Divididos* y lo escucho siempre porque me encanta cómo salió ahí... Está muy bueno..." (Entrevista a Gustavo).

"La que más escucho es la Rock and Pop, pero por una cuestión de comodidad, porque la tengo grabada en el equipo, y además porque ahí escucho el programa de reggae. Hay una radio que no sé cuál es, que también hacen unos especiales de blues muy interesantes. Son chabones de acá de Córdoba que se están moviendo bastante y hacen un lindo programa de radio. La *Más Rock* me gusta. La *Pobre Johnny* me molesta lo institucional que tiene, me molesta, entonces no la escucho por eso... La *Mega* me gusta la idea de los shows que hacen..." (Entrevista a Flavio).

Respecto a las valoraciones de medios como radio y televisión, es preciso distinguir la existencia de una condena generalizada hacia la televisión, pero no así hacia la radio. En primer lugar, no existe en televisión ningún canal especializado en rock, lo cual no sólo reduce las opciones, sino que también orienta el consumo hacia otras programaciones ajenas a la temática musical.¹⁹² En relación a los canales

¹⁹² No hubo ningún informante que se sienta conforme con la oferta televisiva en general. Su programación es valorada como "basura" o escasa de contenidos interesantes. Así, el consumo se reduce principalmente a películas, noticieros o programas deportivos.

de música, predomina una clara desvalorización cualitativa entre la oferta de antes y la de ahora. Quienes consumían videos en grandes cadenas como MTV o Much Music en los años 90 o comienzos del 2000 han marcado un distanciamiento motivado, en primer lugar, por lo que consideran el predominio de reality shows por encima de los videos musicales. Luego, lo atribuyen a la "baja calidad" de la música transmitida en el tiempo restante, basada en lo que está de moda, lo que vende y lo que, como tal, tiene valor efímero. En el marco de esta discriminación, se revalorizan los programas televisivos que transmitan "clásicos". Este valor se construye en base a la idea de que "lo viejo siempre es mejor", no sólo porque fue innovador en algún momento, sino porque sobrevivió a las exigencias del mercado hasta convertirse en un "clásico".

Por el contrario, en relación a la radio, se identificaron reiteradas referencias a cuatro emisoras de rock¹⁹³, a las que se suman otras radios independientes o programas específicos de otras sintonías. Las opciones son notablemente mayores, lo que hace de este medio una importante fuente proveedora de saberes. Allí, los sujetos tienen más posibilidades de encontrar un espacio que los identifique sin riesgos de toparse con el fantasma del reality show. Además, la radio se concreta como lugar de encuentro y participación: los oyentes pueden dejar mensajes, anotarse en concursos o pedir temas, lo cual aporta a un mayor sentimiento de pertenencia y cercanía que sosiega, de algún modo, la idea de imposición vertical.

El consumo de radio por parte de los informantes mostró un amplio grado de diversidad, de modo tal que no fue posible reconocer tendencias o correspondencias con tradiciones del rock marcadas generalmente por la literatura académica. Esta variedad a la que me refiero se basa en la casi inexistencia de un consumo "fiel" y "exclusivo" de una radio en particular. En su lugar, predomina una búsqueda dispersa que persigue, como hemos visto, los pocos espacios que sean considerados de calidad, tanto de FM como de AM, los cuales eligen, a veces, programas que poco y nada tienen que ver con rock.

¹⁹³ FM 97.5 (Más Rock), FM 95.5 (Rock and Pop), FM 90.3 (Mega), FM 89.3 (Pobre Johnny).

En base a lo anterior, la regularidad se basa en el distanciamiento e incipiente rechazo que muchos de los agentes han manifestado por el incremento del carácter "comercial" en los medios radiales. Frente a esto, el consumo radial pertenece en muchos casos al pasado, para ser reemplazado por la selección personalizada, el repertorio en formato .mp3 o la propia colección de discos.

Nuevos formatos, nuevos valores

Internet se ha convertido, definitivamente, en el principal medio de acceso a la música, ya sea por programas de descarga, Facebook, MySpace, blogs o YouTube en el caso de los videos, por nombrar sólo algunos de los espacios más importantes. Allí, los navegantes pueden descargar en forma gratuita información y discos completos de las bandas que les gustan, pero, sobre todo, pueden llegar a música que no conseguirían de otro modo: bandas extranjeras o independientes, "rarezas" que no llegan a las disquerías de nuestro país y que son conocidas por el "boca en boca" o luego de una exhaustiva investigación por la web.

En este sentido, los consumidores de rock pueden adquirir sin costo y de manera ilimitada todo por lo que antes tenían que pagar. No sólo la música en sí, sino también las letras de los temas y la gráfica de los discos (reemplazando de este modo la exclusividad del disco original). Así también, los saberes que tradicionalmente se adquirían al leer revistas o diarios ahora se consiguen igualmente por medio de la navegación: el consumidor "culto" investiga sobre la historia de las bandas, sus influencias, los procesos de gestación de discos, la vida de los músicos, y hasta las tablaturas de los temas que quieran ejecutar por ellos mismos, en el caso de los que son músicos.

"Yo dimensioné muchísimo esa época con todo el boom que se da ahora, con Internet y las posibilidades que tenés, los blog para bajar discos viejos y esas cosas, que uno antes no tenía acceso a eso" (Entrevista a Hugo).

"(...) de ska, bandas coreanas, bandas de Japón, de ska, te parten. Muy buenas. No me acuerdo los nombres, digamos... de mucho. Gracias a la Internet llegás a todo eso..." (Entrevista a Iván).

El mundo virtual de Internet permite la disolución (al menos aparente) de distancias tanto geográficas como sociales. Los agentes pueden establecer contacto con quienes sean afines a sus gustos e intereses, lo cual implica muchas veces el incremento del capital social. Por medio de Facebook o el chat, pueden contactarse con los músicos que admiran y, así, acercarse o concretar el ideal de pertenencia en círculos "de élite" que de otro modo serían inalcanzables.

Otro recurso de gran valor al que pueden acceder es la agenda completa de recitales u otras ofertas culturales. Gracias a su gratuidad, logran publicitar todas aquellas bandas que no alcanzan una difusión masiva al no encuadrarse dentro de "lo vendible", en tanto que convocan a un público minoritario y, como tales, se consideran parte del circuito "under" o independiente. En este grupo incluyo, de hecho, a las bandas locales en cuyos recitales fueron contactados nuestros informantes.

En relación a la descarga de música, los informantes sostienen cierta relativización, ya que la reconocen como un acto ilegal o "pirata" que llega a perjudicar, de algún modo, a las bandas que les gustan. A pesar de ello, el alto costo de los discos originales y la falta de acceso a mucha de la música que se valora justifican esta práctica.¹⁹⁴

"He bajado mucha música de Internet, por lo económico, por los discos, por lo que salen los discos. O de por ahí bajar la discografía completa de algo... Sí, no te voy a decir que no. Sí pirateo..." (Entrevista a Juliana).

¹⁹⁴ Se mantiene vigente la idea de participación activa en los recitales. El oyente se siente responsable y participante imprescindible en el show, pues es allí donde las bandas solventan gran parte de su economía.

"Aparte, no es sólo que sean muy caros. Los gustos nuestros son bandas que no llegan mucho acá los CD. Más yo que escucho más punk que otras cosas, son bandas más under, no me llegan acá, no hay nada" (Entrevista a Karen).

"Muy diferente ahora que vos ponés Internet y bajás y punto. Eso es lo que a mí me gusta de Internet. Está bien que por ahí uno no ayuda mucho a la banda que le gusta, pero... Bueno, tenés alcance a un montón de cosas que de otra manera es imposible" (Entrevista a Laura).

"Lamentablemente, con esto del Ares, sí... es como algo muy simple: en tu casa te podés bajar miles de discos y... Estoy en contra de eso, pero lo hago..." (Entrevista a Martina).

Las nuevas posibilidades que habilita Internet nos abren una nueva serie de interrogantes: ¿de qué manera se relaciona su uso con los formatos de consumo de los sujetos?, ¿qué usos se hacen de los nuevos soportes sonoros?, ¿qué valor se le atribuye al disco original o a los viejos formatos tales como el casete o el disco de vinilo?

La descarga de internet y la permanente y torrencial aparición de nuevas tecnologías (celulares, .mp3, .mp4, IPod, etc.) brindan la posibilidad de llevar la música a todos lados, en todo momento. La digitalización no es sólo una cuestión de formato en reemplazo del CD, sino que trae consigo experiencias inéditas: las selecciones musicales se convierten en banda sonora de la cotidianeidad, acompañan y se comparten en cualquier momento y espacio.

Estas nuevas formas de descarga permiten observar y discernir desde otro lugar los sistemas de valoraciones, consumo y apropiación de la música entre quienes se consideran "cultos" y quienes se dejan orientar por la recomendación masiva o "comercial".

Así pues, aquellos que limitan sus consumos a lo más difundido y a "lo que suena" no invierten tampoco en la búsqueda de mayores

capitales, y son principalmente quienes, a la hora de descargar, apuntan a canciones aisladas, sin darle mucha importancia a la idea del disco como obra completa y conceptual. Por otro lado, la posesión de discos originales, para estos informantes, se reduce a los adquiridos en tiempos anteriores o a los que se compran a bandas locales de poca difusión en forma de apoyo.

"Los discos de acá de Córdoba trato de comprármelos, porque me parece que es más el esfuerzo que hacen ellos que por ahí bandas de afuera, multinacionales, que te sale 60 mangos un disco. Me parece que merecen un poco más lo chicos de acá de Córdoba" (Entrevista a Nicolás).

En cambio, los agentes que aspiran a la acumulación de capitales ven en Internet un mundo inagotable de búsquedas infinitas y aprendizajes permanentes. El consumidor "culto" descarga discos completos, ya que sólo así logra un mayor y más profundo conocimiento sobre la banda o el músico en sí y el concepto global de cada una de sus obras.

"Disfruto más del disco como pieza íntegra, un mosaico musical, como obra de calidad. Me gusta eso..." (Entrevista a Oscar).

"Si escuchás un solo tema. no tenés idea de lo que es la banda" (Entrevista a Paula).

"Creo que vale la pena tener los discos (...). Lo que es el trabajo completo que hacen los músicos, que es un CD, de principio a final, todo continuado, o sea, es algo muy preparado como para que vos andes escuchando un tema..." (Entrevista a Roberto).

Por último, vale la pena destacar el valor renovado y recargado que adquirieron los formatos más antiguos como el CD, el casete o el vinilo (o LP). En base a las afirmaciones de los informantes, la compra del disco compacto original se ve motivada por el hecho de "darse el gusto", o el afán de adquirir "chiches" o "rarezas" relacionadas con la música que les gusta. De manera más reciente, el CD pasó a corresponderse, junto a los formatos anteriores, con un sentimiento de nostalgia o con el valor de lo "único y exclusivo", asociado, nuevamente, al valor de lo "clásico".

"Tengo la costumbre de comprar discos cuando voy a recitales. Hay como un doble juego donde, primero, se lo comprás al artista; segundo, los comprás más baratos y tercero, comprás discos que no... (...) Hay discos que sí, que los tenés que comprar y que valen" (Entrevista a Santiago).

"A mí, a la música, me gusta disfrutarla. Prefiero mil veces poner un disco a escucharla de la compu, qué sé yo. Pero es una cuestión de... no sé... un disco de vinilo, un disco o un CD" (Entrevista a Tomás).

"Me gusta más eso, ¡el objeto! El otro día veo y digo: '¡Un casete! Claro, ¿j hace cuanto que no uso el casete!?', pensaba. Agarré y encontré La mosca y la sopa en casete. (...) en CD, tiene una mística especial" (Entrevista a Úrsula).

En relación a este punto, tomo como referencia el artículo presentado por Heloísa de Araujo Duarte Valente (2011), donde se muestra cómo el disco original o el vinilo adquirieron, frente al desarrollo de las nuevas tecnologías, el valor de objeto de culto. Frente a la dicotomía "discos o canciones", la investigadora muestra la misma relación entre los formatos de consumo y el interés o las gestiones de los agentes por adquirir capitales de valor. En el marco de su trabajo,

retomo la idea del valor que adquiere la obra musical en toda su materialidad. En este sentido, Duarte Valente afirma:

"El sonido generado por el tocadiscos dará un guiño semántico: las frecuencias producidas por la fricción de la aguja sobre el disco de vinilo, el movimiento audible de la polea en rotación vienen adquiriendo progresivamente una especie de aura, en el mismo sentido conferido por Walter Benjamin, comparable, en buena medida, a aquella que las pesadas pastas de ebonita ya representan" (Duarte Valente, 2011: 139).

Si bien no profundizaré en las implicancias que tiene esta relación con la idea de "aura" de Walter Benjamin, el lazo establecido me parece sumamente interesante para los resultados que aquí presento, ya que efectivamente grafica el nuevo valor y grado de legitimidad que adquiere el objeto recuperado del pasado y aquellos formatos que, ante el supuesto riesgo de desaparición, más bien se fortalecen como recurso efectivo para desarrollar, por parte de los agentes, su capacidad de diferenciación.

Conclusiones

Hasta aquí, he desarrollado los distintos "usos" que los agentes participantes en la recepción de rock en la ciudad de Córdoba pueden hacer de los múltiples medios de comunicación para acceder a la música que valoran. Pude observar que, más allá de los recortes musicales individualizados y dispersos que hayan manifestado los informantes, sus criterios de selección muestran regularidades en cuanto a su sistema de rechazos y aceptaciones. Es decir, todo aquello que queda fuera de sus consumos es calificado como "comercial" y, de manera casi equivalente, de "baja calidad".

Frente a estas valoraciones, la relación de la música con sus espacios de difusión es directa, pues lo "comercial" se encuentra íntimamente relacionado con lo masivo. Con esto, hay una serie de espacios mediáticos que quedan deslegitimados. Ellos son los canales musicales de televisión y, en menor medida (pero en incremento), las sintonías radiales.

Así y todo, este rechazo o crítica negativa no implica un abandono del consumo mediático. Los medios demuestran ser una herramienta de acceso a capitales de valor, como así también de participación para todos los agentes que forman parte del campo. En otras palabras, se concreta como espacio de luchas simbólicas, donde las posiciones se definen a partir de sus usos múltiples.

En cuanto a las transformaciones relacionadas con Internet, puede observarse una multiplicación de los formatos de consumo. El formato digital permite la adquisición de temas sueltos, como así también la descarga indiscriminada de discos completos, discografías y todo tipo de información. Pero la digitalización no ha eliminado las alternativas precedentes, sino que aportó a su valor "exclusivo", ya sea por motivaciones afectivas o económicas.

Todo lo trabajado confirma la idea de que los medios son una herramienta constitutiva del campo y su sistema de relaciones, dejando de lado la noción de agente externo que pueda ejercer un poder coercitivo. La recepción es "uso" y "apropiación". Por ello, permite leer las disputas por los sentidos y por la definición de los límites de lo legítimo en el campo mayor del rock y sus instituciones.

Bibliografía

Barbero, Martín Jesús (2003): De los medios a las mediaciones. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Benjamin, Walter (1989): "El arte en la época de su reproducción mecánica". En Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus.

Costa, Ricardo; Mozejko, Teresa (compiladores) (2002): Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas. Santa Fe: Homo Sapiens Ediciones.

Eco, Umberto (1987): Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona: Lumen.

Duarte Valente, Heloísa de Araujo (2011): "Sobre pastas, paquetes de bizcocho, o... De cómo el apetito musical es construido, fijado y transformado por los medios". En López Cano, Rubén; Sans, Juan Francisco (coordinadores) Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina. Venezuela: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Definiciones en torno a lo legítimo:
El rock después de Cromañón

(María Celeste Aichino)

El 30 de diciembre de 2004, cuando la banda Callejeros daba un recital en el boliche República Cromañón, se generó un incendio que produjo la muerte de 194 personas. Más allá de la investigación y el juicio que se llevaron adelante para determinar los responsables del hecho (con las correspondientes discusiones en torno de si se trató de un accidente, un asesinato o qué), distintos agentes del campo del rock y de la música popular en general comenzaron a tomar posición respecto de distintas cuestiones. Las polaridades muchas veces tuvieron como centro la discusión acerca de si Callejeros debía o no seguir tocando, e incluso cuestiones tales como la responsabilidad que los músicos y organizadores de los recitales tienen sobre el público. Lo que abordaremos en este apartado son las definiciones de rock que brinda cada uno de estos agentes, de qué manera la vinculan con una idea de irresponsabilidad ante el peligro, y la idea de "aguante" defendida ante todo por agentes en la posición de público (Alabarces, 2004). Para ello, tendremos en cuenta los testimonios publicados fundamentalmente en la prensa gráfica. (Tomaremos algunos de los medios más leídos del país, como los diarios Clarín, La Nación y La Voz del Interior, además de algunas revistas y suplementos especializados en el rock y la música popular, como por ejemplo la revista Rolling Stone). Se analizarán discursos producidos por músicos que ocupan distintas posiciones en el campo de la música popular, prestando especial atención a aquellos producidos por agentes del campo del rock. Para tener un espectro significativo, abordaremos discursos de agentes con diferente volumen de capital simbólico y diferentes trayectorias, interpretando cada uno de estos discursos como tomas de posición representativas de la posición ocupada en el campo y como estrategias tendientes a redefinir dicho espacio, los capitales en juego y sus propias posiciones.

Cromañón como punto de inflexión

El 30 de diciembre de 2004, cuando la banda Callejeros hacía un recital en la discoteca República Cromañón, se generó un incendio que produjo la muerte de 194 personas. La posterior investigación determinó que la noche del acontecimiento hubo una sobreventa de entradas, que las condiciones del lugar no eran las adecuadas (el incendio se generó a partir de la incineración de una media sombra de material tóxico que estaba colgada en el techo a fines de mejorar la acústica del lugar), que las salidas de emergencia estaban cerradas, que el incendio había sido producido por una bengala encendida por alguien del público.¹⁹⁵

Las responsabilidades fueron cayendo alternativamente sobre el dueño de la discoteca, la banda (que habría estado a cargo de la seguridad del recital esa noche), los funcionarios públicos encargados de supervisar las condiciones de los espacios destinados a espectáculos, el individuo del público que encendió la bengala, la sociedad argentina en general. Son estas distintas acusaciones las que consideraré en este análisis.

Me limitaré a analizar los enunciados producidos por músicos (no tomaré, entonces, el discurso periodístico especializado o no, el proferido por organismos oficiales, por el poder judicial, por el poder político ni tampoco las respuestas que brindaron agentes que podríamos considerar público seguidor de rock). Para este análisis, me valdré de algunos conceptos de la teoría de Pierre Bourdieu, que nos ayudarán a entender estos enunciados en tanto tomas de posición condicionadas por características específicas del campo en cuestión, de los agentes involucrados y de la estructura social en que se insertan.

Considero que un hecho como el de Cromañón es particularmente importante porque genera una visibilización del funcionamiento del campo en el espacio social. Se trata de una coyuntura especialmente propicia para la discusión y para una posibilidad de redistribución del capital simbólico, que favorece la eficacia de ciertas tomas de posición.

¹⁹⁵ Los detalles sobre esa noche fueron investigados por María de los Ángeles Montes en su tesis de grado (Montes: 2006).

Es dentro del campo (de acuerdo con la adhesión a o la ruptura de tradiciones) que se establecen definiciones legítimas o se deslegitiman otras. En nuestro caso, se trata de definiciones del rock que se ponen en discusión y se refuerzan con cada enunciación.

Para ello, es necesario describir ahora, brevemente, las posiciones distinguibles en el campo del rock argentino, teniendo en cuenta no sólo el capital en juego sino también las reglas propias del campo, reglas que responden a una tradición, pero que son cuestionadas y eventualmente redefinidas.

Un elemento a tener en cuenta corresponde a los cambios económicos y políticos que afectaron el funcionamiento del campo. Para entender el rock en 2004 (año en el que ocurrió el acontecimiento de Cromañón), debemos entender el progresivo empobrecimiento de la clase media, el aumento del desempleo y la pobreza, la constitución de un cada vez mayor grupo de jóvenes que (al decir de Semán y Vila) serían supernumerarios desde el punto de vista mercantil, esto es: jóvenes que no participan del proceso productivo desde el trabajo, pero que tampoco gozan de la prórroga social de los estudiantes (en Filmus, 1999). Este proceso económico estuvo acompañado por promesas de bienestar social y de crecimiento económico real para aquellas clases sociales favorecidas por la creciente polarización social y la convertibilidad del peso-dólar.

Durante la década de 1990, vimos surgir numerosas bandas (que poco a poco fueron consolidándose y se volvieron masivas, como Los Piojos, La Renga, Bersuit Vergarabat), las cuales tomaron a las clases populares como inspiración. Se produjo lo que Sergio Pujol denomina una "proletarización de la cultura del rock": "con posiciones que nada tienen que ver con posturas exquisitas y búsquedas refinadas, se ha formado una escena del rock chabón. Acá valen las letras de inspiración barrial, con giros del habla popular, y un discurso musical de rango más bien limitado" (Pujol, 2007: 177). Esta nueva manifestación del rock surgió en oposición a otra tradición rockera, que concebía el rock como "un programa de vida alternativo", y que estaba dirigida fundamentalmente a jóvenes de la clase media. Los representantes de esta otra tradición estaban aún vivos, seguían produciendo, eran

considerados los próceres del rock nacional, pero su convocatoria en términos de cantidad de público se veía amenazada por esas propuestas musicales más acordes a los nuevos sectores populares.

A estas especificidades del campo del rock argentino (y de la cultura en general), habría que agregar una tendencia mundial. Se trata de la caída en las ventas de discos¹⁹⁶, lo que desplazó las fuentes de ingresos económicos de los productores musicales hacia las presentaciones en vivo. Las nuevas producciones se convirtieron en una mera excusa para renovar las giras. En Argentina, la cantidad de recitales se multiplicaron y surgieron festivales (en su mayoría auspiciados por grandes empresas) que ofrecían una propuesta musical variada y movilizaban, a la vez, grandes cantidades de capital económico e importantes concentraciones de público.

Por otra parte, el fin de la convertibilidad tuvo consecuencias específicas en el campo del rock argentino. El alto costo de traer bandas internacionales al país tornó menos frecuente estos recitales y favoreció el desarrollo de una oferta rockera fundamentalmente nacional: surgieron así medios, productoras y espacios nuevos (que se sumaron a los ya existentes) para cubrir el vacío dejado por las bandas internacionales. Estos espacios propiciaron el nacimiento y la difusión de bandas asociadas a un público barrial, de las esquinas de las zonas pobres. Estas bandas no sólo se dirigían a estos públicos, sino que también muchos de los músicos surgían a su vez de esos sectores, lo

¹⁹⁶ Según el análisis realizado por el Observatorio de Industrias Culturales (dependiente de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires), la notable reducción del mercado discográfico en Latinoamérica se explica por "Las devaluaciones que casi todos los territorios latinoamericanos experimentaron en los últimos años, la piratería a gran escala (...), la inestabilidad económica global y la popularización de nuevas tecnologías de grabación hogareñas". A esta particularidad del mercado discográfico habría que agregar la dificultad que implica para las bandas editar discos a través de una corporación discográfica, ya que existe una concentración de la actividad en unas pocas grandes discográficas que, en aras de aumentar sus ganancias, apuestan a lo seguro y dejan a los pequeños sellos (que tienen a su vez poca capacidad de distribuir sus productos) el rol de descubridores de nuevos talentos y el riesgo de producirlos y promocionarlos. Según el mismo informe, habría que agregar un tercer factor perjudicial para los músicos latinoamericanos en este funcionamiento actual del mercado discográfico. Se trata de la manipulación que las discográficas realizan sobre los números de ventas para evitar el pago de regalías a los autores por cantidad de discos vendidos, con el fin de aumentar sus ganancias, ya de por sí desproporcionadas (AA. VV.: 2005, 200).

cual favoreció una relación horizontal entre público y músicos que generó vínculos estrechos de seguimiento (el "aguante" descrito por Alabarces; Alabarces, Rodríguez: 2008). La fidelidad comenzó a ser incentivada por las bandas, pasó a ser un indicador de su "fuerza". Así, desde el escenario, se festejaban a las distintas barras provenientes de diversos lugares (por ejemplo, el célebre ritual de Los Piojos de saludar a cada uno de los grupos que se presentaban con banderas en el público o en las paredes de los estadios), se incentivaba el pogo, se celebraban las bengalas y hasta constituía un objeto de orgullo para Callejeros (antes de Cromañón) el proclamarse la banda en cuyos recitales más bengalas se encendían. El uso de bengalas debe entonces ser entendido como una práctica ritual (entre otras), asociada a un tipo de rock y a la relación que se establecía entre ciertas bandas de esta tradición y su público.

Otro elemento que debemos considerar es el del circuito de presentaciones en vivo de estas bandas. A diferencia de los consagrados del campo (Luis Alberto Spinetta, Charly García, Fito Páez o, en otra vertiente, Miguel Botafogo, quienes tocaban en un circuito de espacios "civilizados", controlados y con entrada restringida), las bandas que emergieron en este momento se valieron de espacios donde la falta de control les permitía cierta independencia. Cromañón pertenecía a este circuito under porteño, y su dueño, Omar Chabán, fue un empresario ligado desde tiempos inmemoriales al rock no comercial, no exitoso, o al menos aún no exitoso. Su perfil correspondía al del promotor cultural que corría riesgos económicos para brindar la posibilidad de crecimiento a las bandas nuevas.

Otro elemento a tener en cuenta, entonces, es la dificultad que representaba para una banda nueva hacerse conocer sin un contrato discográfico de por medio. De hecho, esta dificultad será invertida y considerada un valor: ser independiente, no rendir cuentas a ninguna discográfica, permite a los músicos mantener una autonomía artística de la que no gozan las bandas "comerciales", que se vendieron al sistema. Es importante tener en cuenta, de todas formas, que en el momento en que se produce el "suceso Cromañón", Callejeros y otras bandas estilísticamente afines habían conseguido cierto reconocimiento en un circuito ampliado: los temas de Intoxicados, La 25, Callejeros,

Pier y Jóvenes Pordioseros sonaban en las radios masivas y ya no sólo ofrecían recitales en los barrios para ese público en particular, sino que tenían además una creciente convocatoria y fechas en locales de mayor capacidad. En un período de alternancia entre lugares para convocatoria masiva y otros de menor capacidad, se produjo la fecha de Callejeros en República Cromañón.

Algunas tomas de posición

Una vez realizadas estas consideraciones, podemos abocarnos al análisis de los enunciados producidos por algunos agentes (músicos) del campo del rock.

El primer grupo de enunciados está constituido por aquellos generados por tres agentes que podemos ubicar en el grupo de los consagrados del rock, de los próceres que cuentan con una trayectoria importante pero que defienden una tradición del rock asociada a ese "programa de vida alternativo" de clase media del que hablé anteriormente. La propuesta artística de estos agentes está relacionada con la experimentación, el virtuosismo instrumental y las letras refinadas (uso de recursos poéticos elaborados y palabras que no son de uso habitual). Estos tres agentes que abordaremos son Luis Alberto Spinetta, Miguel Botafogo y Gustavo Cerati.

En una entrevista concedida a Sergio Marchi, Spinetta habló de la baja calidad del rock chabón; lo contraponía a una oferta musical que ayudaba a crecer, que alimentaba el alma. Cuando se le preguntó específicamente sobre Cromañón, hizo recaer toda la responsabilidad sobre quien encendió la bengala, sobre los padres jóvenes que habían llevado a sus bebés al recital en vez de dejarlos en una guardería, y describió a este público con las siguientes palabras:

"Hay algo de cerebro infraalimentado, con padres torturados, al que ni sus abuelos ni sus tíos tuvieron tiempo para criarlo y darle polenta y

fe después de esas pérdidas. Entonces, entre los desfasajes que podría tener, uno podría ser que piense que está bien tirar una bengala en un lugar cerrado (...). Hay algo de cerebro infraalimentado, cultural y proteínicamente, en gente que como no tiene dónde dejar a los pendejos, los deja en una guardería donde toca una banda de rock. Porque hay mil formas para que un pibe sea rockero, pero de esa manera lo van a odiar al rock. Porque se van a acordar de que se querían dormir y tenía un gasesito el bebé, y en vez de que la mamá lo escuchara, escuchaba el bajo. Eso es inconcebible. La gente que perdió bebés ahí no tiene que hacer causa criminal a nadie, al contrario: el Estado les tendría que hacer una causa. Por abandono de la criatura, como cuando alguien no alimenta a su hijo y lo meten preso".

Lo que está en juego, en realidad, es el rechazo de un tipo de música (el rock chabón) y de un tipo de público (el público que escucha esa música); por el contrario, el público rescatable es aquel "que me va a ver a mí[que] me ama. Me ama ahora y me ama antes porque es lo mismo". La oposición se establece entre "los pibes más pobres [que] van a ir a escuchar cumbia o música medi[o] reventada y otros [que] van a ir a escuchar algo más fino". Finalmente, confiesa: "Me parece que la gente no sabe respetar a sus dioses", entendiendo por dioses a los genios, a quienes saben hacer bien lo que hacen (hace referencia a Maradona en el fútbol, pero puede extenderse a los músicos que saben hacer música, a quienes "conquistan poéticamente", a quienes se oponen a lo comercial y no "tiran patriqui", sino que abren la cabeza del público, lo alimentan). (Todas las citas tomadas de Marchi: 2005).

En el caso de Miguel Botafogo, en una carta publicada en referencia a Cromañón, exaltó el papel que debía cumplir a los músicos, quienes, en tanto líderes, debían convertirse en ejemplos a seguir y hacer trascender "la cultura de la paz, de la honestidad, del amor"; de otra

manera, se convertirán "en cómplices de los empresarios inescrupulosos, de los funcionarios 'coimeros', y de algunos inadaptados que vienen a nuestros recitales a descargar su agresión con pirotecnias". En una carta abierta puesta en circulación algunos años después (a raíz de un recital de Viejas Locas en el que se produjeron algunos episodios de violencia), Botafogo se mostró bastante menos tolerante y declaró:

"responsables y culpables de la muerte de ciento noventa y ocho personas en Cromagnon [sic] y del cráneo destrozado de Rubén en Vélez a las empresas discográficas, medios gráficos, radiales y televisivos, managers y representantes, que dieron difusión a grupos de mierda integrados por pseudomúsicos horribles e hijos de puta que desde sus canciones y sus escenarios hablan de que está todo bien con el descontrol, la autodestrucción, con la 'merca', el 'paco', el alcohol, los psicofármacos..."

Asimismo, se construyó en tanto músico de la siguiente manera: "Yo en mis temas hablo del amor, de los sueños, de las estrellas, de los vínculos, de la introspección, de los átomos, de la magia y el misterio de la vida, de volar con la mente, de imaginar un mundo mejor... y me veo obligado a andar mendigando un poquito de difusión...". Continuó: "Yo pertenezco a la generación de pibes influenciados por Almendra, Manal, Pappo's Blues, Pescado Rabioso, Invisible, Aquelarre, Arco Iris, Vox Dei, Los Gatos, La pesada del Rock and Roll, etc., etc., etc., que me dieron ganas de ser músico y de cambiar el rumbo de mi vida hacia algo mejor que la mediocridad de aquellos días". Digamos que ahora hay no sólo una distanciaci3n de cierta tradici3n musical m3s nueva y la correspondiente incorporaci3n a la tradici3n consagrada, sino tambi3n una cr3tica a otros agentes del campo que no son m3sicos, pero que tienen un peso importante a la hora de definir qu3 es lo que se consume: los medios y las discogr3ficas, a quienes acusa de enriquecerse "gracias a ese rock argentino que puso la piedra basal de este negocio".

Estos enunciados pueden entenderse como tomas de posici3n de un m3sico que defend3a una l3nea tradicional que, si bien goz3 de cierto prestigio a nivel de reconocimiento musical, se vio perjudicado por estas redefiniciones en la distribuci3n del capital simb3lico en el campo, al no gozar de los favores de este nuevo p3blico y de los beneficios econ3micos que estos conllevaron. Por ello, arremeti3 contra otros agentes del rock que ocupaban una posici3n privilegiada a la hora de continuar o desplazar esta nueva l3nea est3tica del rock chab3n. Por otra parte, deslegitim3 a distintos m3sicos y bandas que podr3an asociarse al rock chab3n, animaliz3ndolos (Pity 3lvarez no canta, "grazna") y calificando su producci3n como "esa mierda que ni siquiera puede ser considerada m3sica mala". Vemos que finalmente lo que est3 en juego es el poder de definir qu3 es y qu3 no es rock, o m3sica, y la posibilidad de reposicionarse mediante la reversi3n de las reglas en juego de un campo en un momento determinado.

Hay un 3ltimo elemento que me gustar3a destacar de este enunciado de Botafogo, y es el que hace a una desmitificaci3n de la horizontalidad, de la simetr3a entre los m3sicos del rock chab3n y su p3blico. Se trata de la inclusi3n de estos m3sicos en el sistema econ3mico ("cobran dinero de SADAIC, regal3as de la venta de sus discos, dinero fresco en sus shows") y de la impunidad de que gozan en tanto que celebridades ("pueden robar un remis en Rosario y entrar por una puerta de la comisar3a, firmar un aut3grafo al comisario y salir por la puerta de atr3s como si nada grave hubiera sucedido").¹⁹⁷

Por su lado, sin llegar a cuestionar la est3tica del rock chab3n ni al p3blico que lo sigue, Gustavo Cerati destac3 en su momento justamente esta ilusi3n de complicidad entre los m3sicos y el p3blico, situando la responsabilidad del lado de los primeros: "Se cre3 la ilusi3n de que no hay diferencia entre el p3blico y el escenario. Y hay una diferencia: est3s arriba y ten3s responsabilidad. No pod3s permitir que el p3blico sea el due3o del espect3culo". Mariano del Mazo, quien lo entrevist3 para el diario Clar3n, le recuerda que en un espect3culo de Soda Stereo

¹⁹⁷ Botafogo hace referencia a un hecho policial en el que se vio involucrado el cantante de Viejas Locas e Intoxicados (Cristian "Pity" 3lvarez) en el a3o 2006. En realidad, tal episodio no ocurri3 en Rosario sino en Federaci3n, Entre R3os.

"te rozó la tragedia", frente a lo cual Cerati rememoró el momento y se desligó de responsabilidades al establecer una clara diferencia entre lo que es un "imponderable" ("de lo que estoy seguro y tranquilo es [de] que yo jamás incentivé nada") frente a lo que describe como "el fin de una escalada de un tipo de concepción de rock". Según el entrevistador, la mención de Cromañón sumió al músico en el silencio y en un estado de crispación del cual escapó diciendo que "este es un momento jodido para el rock. Por eso definiendo mi disco. Mi único mensaje es: vamos a hacer música". Se puede considerar esta posición como afín a las tomadas por Spinetta y Botafogo: hay una autoinclusión en una línea estética anti-barrial, una crítica a cierta relación con el público, y una atribución de una función y una responsabilidad bastante específicas del músico.

La segunda línea de tomas de posición en la que me detendré ahora es la de las bandas que podrían agruparse del lado de Callejeros, tanto respecto de una línea estética como de un modo de funcionamiento y de relación con el público. Se trata de bandas que gozan de cierta difusión y del seguimiento de un público de sectores populares, pero que no habían llegado (al momento de Cromañón) a tener el éxito de Callejeros (mucho menos el de otras bandas como Los Piojos, La Renga, etc.). Tomaré el enunciado de Eli Suarez, líder de Los Gardelitos, quien en una entrevista a la revista Rolling Stone decía:

"Antes de matar a estos pibes les robaron la ilusión. Esos pibes buscaban el futuro en la luz de las bengalas. Pero, paradójicamente, murieron asfixiados en la oscuridad. Yo los veo cuando prenden bengalas en los shows de Los Gardelitos y, te digo, sus ojos buscan la fe ahí. Esos pibes saben que no tienen futuro. No les importa si se mueren todos, hoy, mañana o ayer. Por eso, esta catástrofe es generacional".

Vemos que hay una caracterización muy específica del público barrial y que se define una función bastante puntual del rock. "Los

pibes" no tienen futuro, no tienen esperanza (no está dicho, pero podemos suponer que quienes debían dar esperanzas y un lugar en la sociedad son los políticos, el Estado). Lo que el rock ofrece a estos jóvenes sin fe es justamente eso: una luz de esperanza. Y esto ocurriría no sólo a través de la música y de las letras, sino también a través de los rituales en juego (la luz de las bengalas).

Otro enunciado que podría situarse en esta línea es el de Jóvenes Pordioseros. En una entrevista realizada a Toty (voz y guitarra), Chori (batería) y Gabo (saxo), los músicos se quejaban porque "Dicen que nosotros somos la incultura del rock, que le estamos dando una información incorrecta a los pibes, que no somos músicos". Criticaban un morbo desde los medios de comunicación, quienes pedían entrevistas a la banda no para hablar de lo musical sino para destacar una y otra vez el origen pobre del rock chabón. Ante esto, se defendieron construyéndose como músicos con una gran amplitud de conocimientos, pero citaron un tipo muy particular de conocimiento: no se trata de establecer una enumeración de eminencias musicales, de reforzar la consagración de ciertas líneas estéticas, sino de otorgar valor a la amplitud estética. "Nosotros tenemos una amplitud de música que es demasiado grossa, por suerte. Se escucha de todo en la banda: cumbia, Soda, Beatles, música electrónica, cuarteto. Y eso está bueno". Esto puede considerarse una estrategia de inclusión en el rock de tradiciones y géneros tradicionalmente excluidos e ignorados.¹⁹⁸ Por otra parte, reivindicaban también al público, al cual algunos músicos ya citados o los propios medios habían acusado de estúpidos. "Tiraron un cohete en Obras y dijimos: 'Muchachos, cohetes no'. Los pibes saben, entienden, a ellos no hay que explicarles nada. Los que no entendían la movida son algunos periodistas, en especial los de la tele. Los pibes que están en el palo saben, que son la mayoría de los que iban a ver a Callejeros". Hay por lo tanto "alianzas" que la banda establece desde lo discursivo: una complicidad con el público (enmarcable dentro de la tradición adherida) y un alejamiento de los medios especializados (quienes se han encargado de deslegitimarlos musicalmente).

¹⁹⁸ Para la cuestión de la valoración de la amplitud musical relacionada con el rock, ver también el capítulo incluido en este libro "Mecanismos de distinción en los consumidores de rock de la ciudad de Córdoba", de Nicolás Albrieu y María Celeste Aichino.

Hay una tercera toma de posición que cabría abordar. Se trata de los enunciados de dos bandas y un músico solista generalmente asociados a la protesta política. En el caso de las dos bandas, se puede decir que la propuesta política se enlaza con una estética fiestera; la diferencia entre una y otra banda estaría en la masividad alcanzada por una de ellas y el público más restringido de la otra. Se trata de Bersuit Vergarabat (la banda exitosa y masiva, líder del ranking de ventas en el año 2004 con su disco *La argentinidad al palo*) y, por otro lado, Las Manos de Filippi (banda asociada al Partido Obrero; su cantante se ha postulado incluso como diputado un par de años atrás).

Las dos bandas mencionadas toman posiciones similares: unos días luego de Cromañón, Gustavo Cordera (cantante de la Bersuit) acusó al gobierno porteño de estar realizando una "caza de brujas" contra los músicos de rock y, por su parte, el grupo Las Manos de Filippi compuso un tema llamado justamente "Cromañón", en el que se construyen en tanto trabajadores y proponen la unión de los músicos, la organización en contra de un sistema que (siguiendo con una definición política ya tradicional en sus discos) "es cruel", "mata gente", es "asesino consciente". Para el ámbito específico del rock, lo que este sistema hace es privatizar, vender todo; persigue al under y favorece a las grandes discográficas. Se trata, entonces, de defender el trabajo, de no permitir que metan mano "basándose sólo en cuestiones del mercado". La responsabilización por lo de Cromañón no recae esta vez sobre el público, ni tampoco sobre Chabán o los músicos de Callejeros, dado que ellos son, de alguna forma, víctimas de un sistema perverso (pero no por ello menos funcionales a ese mismo sistema). El hecho Cromañón debe servir para la concientización no sólo de los músicos, sino también de la sociedad en general; hay que evitar que nos "laburen la moral", que cierren los espacios para tocar. Los músicos deben dejar de lado las divisiones entre géneros musicales y unirse, porque "bandas que no pueden tocar hay muchas". Se trata de una lectura marxista de la realidad, en donde los músicos son trabajadores, son explotados por igual (sin distinción por cuestiones estéticas), y deben tomar conciencia para oponerse todos juntos a la patronal (sea el Estado, sean las discográficas). Esta toma de posición puede ser interpretada como una defensa de la autonomía del campo:

sólo los músicos entienden cómo hacer su trabajo, nadie debe venir a meter mano y mucho menos deben cerrarse los espacios under, porque eso sólo favorece a los grandes empresarios (quienes responden a una lógica económica y no artística).

El músico solista a quien nos referimos es uno cuyo capital simbólico es mayor y su trayectoria también. Se trata de León Gieco, quien tiene una trayectoria asociada no sólo al rock sino también al folklore argentino. Frente a los acontecimientos de Cromañón, Gieco defendió a los músicos de Callejeros con el argumento de que a cualquier músico le podría haber pasado lo mismo, ya que siempre se trabaja en "situaciones límites". Habló de una tragedia y no de un asesinato; señaló como causa una pérdida de valores que es a su vez consecuencia de políticas estatales: "Debido a la poca inversión en cultura y educación y a las cosas que nos han pasado: dictadura militar, época del menemismo, AMIA, el avión de LAPA... Cromañón es la gota que rebalsó todo ese vaso". En esta lectura, proveniente de un músico que ha forjado su propia tradición de reflexión sobre numerosas cuestiones sociales y la correspondiente denuncia de dichas situaciones, se busca una causa más profunda, se vincula un hecho particular que podría reducirse a una cuestión del propio campo (como en algunas posturas arriba descritas) a una situación social más general. No se trata entonces de condenar a ciertos músicos o al público que los sigue, sino de entender lo que une a los productores musicales más allá de las diferencias estéticas (lo mismo que promueve Las Manos de Filippi), es decir, ciertas condiciones de producción y de difusión extremas donde se pone en riesgo la propia vida. Al mismo tiempo, se busca entender, mediante una lectura política, la responsabilidad de quien encendió la bengala, atenuando así la misma idea de responsabilidad, ya que previas a dicha acción hubo irresponsabilidad por parte de un Estado ausente.

Conclusiones

Sin agotar todas las enunciaciones que se han generado en torno de lo ocurrido en Cromañón en diciembre de 2004, he intentado dar cuenta de algunas de ellas considerando el lugar desde donde fueron producidas.

Mi objetivo fue ilustrar tensiones en el campo del rock que se visibilizan a partir de acontecimientos como el mencionado, y cómo ciertos agentes toman posiciones que pueden explicarse como reafirmaciones o reposicionamientos en un campo siempre en lucha. Estas tomas de posición están dirigidas, a su vez, a definir desde el mismo campo qué es legítimamente rock y qué no lo es, y, estrechamente relacionado con esta definición, quién debe ser reconocido y quién ignorado.

Los enunciados abordados pueden reducirse a cuatro posiciones: una zona de producción restringida dentro de la industria cultural, pero con un fuerte capital simbólico en el campo y un amplio público (relacionado con una gran trayectoria y un temprano protagonismo en el campo del rock argentino); una zona de producción restringida propiamente dicha, con un reconocimiento reducido a un público específico constituido principalmente por iniciados en un género (el blues) y por otros productores musicales; una zona de producción ampliada, relacionada con una corriente estética más reciente en la historia del campo; y una zona de producción que cuestiona la lógica del campo y la supuesta autonomía que conlleva.¹⁹⁹

En la primera zona, se puede ubicar a Luis Alberto Spinetta, Gustavo Cerati y a Fito Páez, quienes cuentan con un público seguidor proveniente principalmente de las clases medias. Estos músicos apuestan a una estética valorada socialmente como compleja, que requiere la posesión de un capital cultural elevado por parte de los consumidores.

En la segunda zona, se ubicaría Miguel Botafogo, quien defiende no sólo la autonomía del campo, sino que también se arroga la capacidad para determinar qué es buena música y qué no lo es, y juzgar a partir de dichos parámetros la exclusión de ciertos músicos de la escena musical, restringiendo el acceso de dichos productores al circuito de lugares para tocar, de las discográficas, de los medios.

¹⁹⁹ Tomamos los conceptos de zonas de producción restringida y ampliada de la teoría de Pierre Bourdieu, donde el primer término hace referencia a un espacio en el que el criterio de valoración es exclusivamente estético, mientras que en el segundo, el criterio sería económico (Bourdieu: 2010). Cabe destacar que dichos conceptos son formulados para dar cuenta de ciertas disputas específicas relacionadas con la vanguardia artística, pero de todas maneras, su actualización nos resulta particularmente útil para el asunto que ahora analizamos.

En la tercera posición, podríamos clasificar a artistas afines estéticamente a la banda imputada por el acontecimiento Cromañón. Se trata de músicos que no sólo pertenecen a una misma tradición (bastante nueva) del rock nacional, sino que comparten además un público proveniente de sectores populares, producto de las políticas neoliberales impulsadas por los gobiernos nacionales desde la dictadura hasta principios de nuestro siglo. En sus canciones y en los enunciados producidos para los medios de comunicación, suelen denunciar esta situación política, económica y social, por la cual su público inmediato se encuentra sumido en la pobreza. Los músicos de estas bandas surgen, en general, de los mismos barrios pobres que sus seguidores, lo que ha permitido hablar de cierta horizontalidad entre quienes están en el escenario y quienes se encuentran en el lugar del público.

Estos músicos son juzgados desde los dos primeros sectores mencionados como legitimados por el mercado, en una clara defensa de un criterio interno del campo según el cual la calidad musical no puede ser jamás determinada por el éxito de ventas. Por el contrario, dicha legitimación deslegitima desde el argumento de exquisitez musical que sólo puede ser alcanzada por unos pocos. En esta lógica, se esconde no sólo un rechazo a lo masivo, sino también cierto rechazo a lo popular, en tanto asociado a sujetos provenientes de los sectores pobres. Se conjugaría, entonces, cierto rechazo de clase²⁰⁰ con la defensa de la autonomía del campo, la cual no es sino la lucha por el control y el mantenimiento de aquellos criterios por los cuales han sido legitimados en el campo. Botafogo profundiza y magnifica estos argumentos, buscando poner en evidencia su legitimidad simbólica, que le sería negada por otros agentes del campo. Rechaza la lógica del mercado contraargumentando, de manera implícita, que si él no tiene un público propio o un público amplio no se debe a que su oferta musical no encuentre un nicho de mercado (ley de la oferta y la demanda propia del pensamiento economicista), sino que habría un parámetro objetivo para medir la calidad musical e imponerlo mediante políticas públicas

²⁰⁰ Pablo Semán insiste justamente en las luchas de clases implicadas en la oposición entre los "rockers de clase media" y el rock chabón que habría desafiado su hegemonía. Habla entonces de Cromañón como la oportunidad de un "involuntario ajuste de cuentas ansiado desde hace tiempo", de "la oportunidad de una venganza de clase" (Semán: 2005, 255).

a todos los sectores, por lo cual los músicos (y él mismo a la cabeza) tienen la responsabilidad de educar a su público e inculcar ciertos valores que estarían muy por encima de los propiciados por el rock chabón.

El cuarto sector es el ocupado por León Gieco, Las Manos de Filippi y Bersuit Vergarabat, cuyas trayectorias y estéticas se han caracterizado por una lectura explícitamente política de la realidad. Dicen correrse, entonces, de la lucha por un posicionamiento en el campo, de saltar las competencias entre músicos para propiciar una fuerza conjunta que permita a los músicos unirse frente a un poder político y económico avasallador. Esto implica poner en perspectiva la autonomía del campo, y reconocer la dependencia que los músicos tienen no sólo respecto de otros agentes del campo (público, discográficas, medios especializados) sino también respecto del campo del poder, a quien se le critica una acción represiva (persecución, cierre de lugares para tocar). Esta defensa de la autonomía del campo se diferencia de la lectura de Botafogo en un punto fundamental: no se trata de establecer un criterio estético "objetivo" que ayude a discriminar los músicos de aquellos que no lo son, sino que la inclusión dentro del sector se asocia con una actividad realizada, apunta a una materialidad propia del trabajo del músico, fundamentalmente de aquellos que ocupan un lugar marginal (el under), y sufren por ello aun mayores desventajas que los músicos insertos en el mainstream. Cabe destacar que este corrimiento respecto de una lógica estrictamente musical no deja de ser por ello una posición clara dentro del campo, que se asocia a su vez con una larga tradición en el arte (el arte social, patente en el caso de León Gieco), pero que también implica una defensa de cierta manera de la producción independiente.

AA.VV. (2005): La industria del disco. Economía de las PyMEs de la industria discográfica en la Ciudad de Buenos Aires. Investigaciones OiC, Observatorio de Industrias Culturales, Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

Alabarces, Pablo; Rodríguez, María Graciela (compiladores) (2008): Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular. Paidós: Buenos Aires.

Bersuit Vergarabat (2005): "Construyendo castillos en la arena". Revista Rolling Stone, febrero, Buenos Aires.

Botafogo, Miguel (2005): Carta abierta, 4 de enero. Disponible en: <http://www.paginadigital.com.ar/ARTICULOS/2004/2004quint/teatro/botafogo-4105.asp> Última consulta: agosto de 2013.

----- (2009): Carta abierta, 17 de noviembre. Disponible en: <http://blogs.lavozdelinterior.net/fo...=2538&WbId=147> Última consulta: agosto de 2013.

Bourdieu, Pierre (2010): "El mercado de los bienes simbólicos", en El sentido social del gusto. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Del Mazo, Mariano (2009): "Entrevista a Gustavo Cerati: 'Olvídense de Soda Stereo'", 28 de agosto, diario Clarín. Disponible en: <http://www.clarin.com/diario/2009/08/30/um/m-01987750.htm> Última consulta: agosto de 2013.

Las Manos de Filippi. "Cromañón", Control Obrero. Editado en 2007.

Marchi, Sergio (2005): "Entrevista a Luis Alberto Spinetta: 'Rock, pan y circo'". Revista Radar, 11 de septiembre. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2497-2005-09-11.html> Última consulta: agosto de 2013.

Montes, María de los Ángeles (2006): "La democracia posible y su construcción en el discurso de la prensa nacional o las formas legítimas de participación en el caso de la destitución de Ibarra según Clarín y La Nación". Trabajo final de la Licenciatura en Comunicación Social, Escuela de Ciencias de la Información, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba.

Pujol, Sergio (2007): Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde. Rosario: Homo Sapiens ediciones.

S/d (2005): "Los Gardelitos: 'Informe especial: 30/12/04. La peor tragedia de nuestra generación'". Revista Rolling Stone, febrero, Buenos Aires.

S/d (s/f): "Jóvenes Pordioseros: 'Dicen que somos la incultura del rock'". Disponible en: <http://www.10musica.com/notas/16565-JOVENES-PORDIOSEROS>:- Última consulta: agosto de 2013.

Semán, Pablo (2005): "Vida, apogeo y tormentos del 'rock chabón'", en Revista Versión, Música, cultura y política, N° 16, diciembre 2005, Universidad Autónoma Metropolitana. Disponible en: http://bidi.xoc.uam.mx/tabla_contenido_fasciculo.php?id_fasciculo=125 Última consulta: agosto de 2013.

Semán, Pablo; Vila, Pablo (1999): "Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal", en Filmus, Daniel (comp.), Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo. Buenos Aires: FLACSO.

Svampa, Maristella (2005): La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo. Buenos Aires: Taurus.

Quando la música se vuelve cuerpo: Una propuesta para pensar una articulación necesaria²⁰¹

(María de los Angeles Montes / Natalia Elisa Díaz)

En este apartado proponemos algunos lineamientos teóricos para pensar la relación del cuerpo en la recepción de la música, con vistas a dar marco de intelección en nuestras investigaciones empíricas. Intentamos poner bajo sospecha, en primer lugar, el lugar subsidiario que la razón occidental ha otorgado al cuerpo en los procesos de interpretación de la música, asumiendo una relación necesaria y constituyente de la música con el cuerpo. Detallamos, seguidamente, la relación del cuerpo con la música en los procesos de recepción en tanto procesos semióticos, sirviéndonos de las herramientas que la semiótica peirceana nos ofrece. El signo triádico, al postular el significado no como un concepto sino como un tercero, como otro signo equivalente (no sustancialmente determinado), obliga a considerar las emociones y sensaciones dentro del espectro de posibilidades interpretativas. El cuerpo es al mismo tiempo órgano de la percepción y objeto de ésta. De esto derivamos, además, importantes consecuencias metodológicas. Encaramos la definición de lo que esta experiencia implica en relación, principalmente, a la cognición musical. Tomando distancia de los planteamientos fenomenológicos de Ramón Pelinski, afirmamos que no puede existir experiencia precognitiva. Todo proceso de producción de sentido lleva implícito un proceso inferencial aunque más no sea in-corporado. Estos procesos inferenciales parten siempre de cogniciones previas, de signos anteriormente ligados a través de hábitos que se generan y se establecen en el uso de los signos. Se nutren de la experiencia y al mismo tiempo la configuran. Estas creencias sumadas a las reglas que las conectan con otros signos, componen lo que denominamos Imaginarios. Constituyen el fundamento social de los procesos de producción de sentido y son por lo tanto históricos y sujetos a modificación. Finalmente incorporamos a nuestra propuesta algunas claves para pensar el sentido corporizado también como arena de luchas y tensiones, y donde lo que se pone en juego es, precisamente, la reafirmación o modificación de esas normas interpretativas y las creencias que sustentan. Pluralizando la idea de comunidad, e incorporando la negatividad que generan esas normas como dimensión fundamental del análisis (creando un adentro y un afuera, sentidos legítimos y sentidos no legítimos), lo que pretendemos es complejizar la mirada. Este capítulo representa una apuesta al mismo tiempo sociológica, semiológica y antropológica, que nos permite pensar el modo como cuerpo, música y performances se entrelazan de manera constitutiva.

²⁰¹ Este artículo es una reelaboración y ampliación de la ponencia presentada en el IV Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular desarrollado en la ciudad de Villa María en 2013, bajo el título "La recepción de la música hecha cuerpo. Una propuesta de abordaje interdisciplinar", cuya publicación se encontraba en prensa al momento de editar este libro.

El cuerpo no es el pariente pobre de la lengua, sino su socio con todas las de la ley en la permanente circulación del sentido que da su razón de ser al vínculo social.

(Le Breton, 2009: 40)

Aquella vedada relación de la música con el cuerpo

Si propusiéramos al lector el ejercicio de imaginar metáforas para pensar la música, probablemente obtendríamos diferentes imágenes: algunos pueden pensar la música como un conjunto de ondas invisibles que viajan a través del espacio hasta llegar a nuestros oídos; otros, en cambio, pensarán en una progresión de notas, tonos, silencios y escalas. La música puede ser también artefacto para la elevación del alma o para la comunicación con los dioses. Invisible, inmaterial, abstracta, intangible, elevada, espiritual, compleja. Nunca corporal.

La razón occidental ha trazado un sistema axiológico que escinde el cuerpo de la mente, y le otorga a cada uno un valor diferente. Ya sea en términos de la antinomia judeocristiana alma/cuerpo o desde la análoga mente/cuerpo de la razón cartesiana, el último término del binomio es siempre el lugar de lo infravalorado (Le Bretón, 2008 - Bourdieu, 1999).

Desde esta matriz se piensan las actividades humanas según su supuesta procedencia. Mientras algunas actividades se asocian al dominio de lo corporal (el trabajo manual, las artesanías, el deporte, las actividades vinculadas a la reproducción material, etc.), otras se relacionan al ámbito de lo mental (la producción del conocimiento, las artes en general y la música muy especialmente). Es por este motivo que postular una relación necesaria y constituyente de la música con el cuerpo puede resultar una idea por demás provocadora. Pero, ¿cómo se configura esta relación entre la música y el cuerpo?

Quien ha nacido con una prodigiosa voz o ha entrenado sus cuerdas vocales sabe hasta dónde el cuerpo es al mismo tiempo el que posibilita y pone límites a su producción musical. Pero, además, quien canta puede sentir el aire atravesando sus cuerdas vocales, su diafragma expandiéndose, y puede percibir la vibración que esto genera en su garganta, haciendo de su cuerpo condición de la experiencia musical también. Lo mismo ocurre con quien ejecuta cualquier instrumento.

El arduo proceso de aprendizaje de un instrumento inicia con la mimesis de los movimientos y posturas corporales que enseña el

maestro. El aprendiz debe entrenar su cuerpo para que éste incorpore al instrumento como una parte de sí mismo.²⁰² Tan fuerte es la división axiológica cuerpo/mente que, ante las dificultades para incorporar un instrumento, generalmente se las piensa como una resistencia que el cuerpo impone a los mandatos de la mente. El cuerpo es percibido como obstáculo a ser salvado para que la mente pueda expresarse a través del instrumento musical. Se piensa que los dedos son imprecisos al pulsar las teclas del piano, que el aire no es lo suficientemente constante o fuerte para hacer sonar correctamente la flauta, que la mano no sostiene con la suficiente firmeza el arco del violín, o las piernas no contienen correctamente al violonchelo.

Sin embargo, el que logra dominar la técnica bien sabe que el problema es inverso. Es el instrumento el que debe ser incorporado al cuerpo para que éste pueda, a través de él, producir la música. La distinción axiológica entre mente y cuerpo es una construcción artefactual que evidencia sus límites ante la experiencia musical. Pelinski destaca, precisamente, cómo en las descripciones de los músicos sobre su relación con los instrumentos emerge constantemente la conexión cuerpo-instrumento. Osvaldo Montes²⁰³, por ejemplo, la describe así: "El bandoneón es un pedazo de mi cuerpo. Es la prolongación de mis manos, es mi alma, mi corazón" (Azzi, 1991: 79; citado por: Pelinski, 2005).

Algo análogo ocurre con la apropiación de la música a través de la danza. Indagando sobre hábitos de consumo y apropiación de música popular por parte de milongueros²⁰⁴ y folkloristas encontramos que el cuerpo es vivido, en los primeros pasos del aprendizaje de la danza, como un obstáculo para apropiarse de la música. Sin embargo,

²⁰² Podemos encontrar ejemplos muy bien detallados en las obras de Pelinski (2005) y de López Cano (2005, 2011).

²⁰³ Osvaldo "el marinero" Montes es un conocido bandoneonista ícono del tango argentino. Trabajó en las renombradas orquestas de Horacio Salgán, Enrique Francini, Miguel Caló, Mariano Mores y Leopoldo Federico.

²⁰⁴ Milonga es un género musical pero también se llama milongas a los lugares de encuentro con fines sociales y recreativos, generalmente nocturnos, donde se escucha y se baila tango, milonga ciudadana y vals tanguedo. "Milongueros" es como se autodenominan quienes bailan tango salón, y hacen de las milongas el centro de su vida social.

una vez sorteadas las dificultades en el aprendizaje de la técnica, cuando el cuerpo ya ha asimilado los movimientos y los ha hecho carne, entonces ese cuerpo deja de ser objeto de preocupación y se convierte en la condición que posibilita el goce de la música a través de la danza.

Entrevistadora: *-Los tangos que vos escuchabas... ¿Son los mismos hoy que cuando empezabas?*

Gerardo: *-En los primeros años estaba bastante preocupado por lograr hacer lo que los profes proponían y eso, por ahí, demandaba demasiado esfuerzo como para poder atender lo suficiente a... no sé, a los intérpretes del momento. Pero algunos que recuerdo que ponían mucho era Pugliese. Y me gustaba, pero creo que ahora me gusta más que antes para bailar.*

Entrevistadora: *-¿Por qué?*

Gerardo: *-Porque tengo más libertad para escuchar la música ahora, para bailar. Menos concentración para hacer el movimiento que tenía que hacer y más dedicación para la música.*²⁰⁵

El sentido común asigna una y otra vez a la mente la función creadora mientras reduce al cuerpo a un simple obstáculo. Sin embargo el cuerpo no es mero soporte físico sino el espacio de posibilidad de cualquier apropiación de la música. A través del chasquido de los dedos incorporamos el tempo musical (López Cano, 2005), lo hacemos cuerpo y al hacerlo lo aprehendemos. Con nuestro aire damos tono al sonido de la flauta, pero también lo hacemos nuestro cuando al escucharlo lo bailamos. La música recorre el cuerpo del bailarín, vibra desde los pies hasta la cabeza. Si la música emociona es porque hace estremecer un cuerpo.

²⁰⁵ Los extractos de entrevistas y ejemplos que presentamos en este artículo proceden del trabajo de campo que venimos desarrollando en nuestras investigaciones. En el caso de Natalia Díaz, en el circuito de peñas de la ciudad de Córdoba, y en el caso de María de los Ángeles Montes, en el circuito milonguero de la misma ciudad. En ambas investigaciones, el trabajo de campo se articula con observaciones con grados variables de participación y entrevistas en profundidad y/o entrevistas semidirigidas.

La música soy yo cuando escucho música²⁰⁶

Desde la incorporación cada vez más extendida de los modelos triádicos del signo, la recepción ha dejado de verse como una actividad de mera decodificación²⁰⁷. El significado de los signos no es visto ya como un concepto, ni es fijo o permanente, sino que se trata de otro signo equivalente que traduce al primero. Hablar de equivalencia y no de identidad, abre el signo al crecimiento y a la modificación. Nunca un signo es idéntico a otro, porque las condiciones de su recepción nunca serán las mismas. En la trama infinita de la semiosis los signos se suceden sin identificarse nunca.

A partir de allí, nuevos interrogantes sobre el modo como se produce sentido en la instancia de la recepción han cobrado especial relevancia. ¿Qué músicas se eligen y por qué? ¿Qué se prioriza en la escucha? ¿Se percibe la pieza como una totalidad o se realizan selecciones dentro del paquete sonoro? ¿Cómo y bajo cuáles criterios se distinguen (o postulan) los géneros musicales? ¿Qué valores se le asignan a cada uno? ¿Qué emociones despiertan las diferentes músicas en diferentes receptores, y a qué se debe?

Asumir el significado como otro signo nos obliga a pensar la semiosis como un proceso de producción de nuevos signos. Por eso, para acercarnos a estas problemáticas, debemos rastrear los signos que los receptores producen como efecto de la apropiación que hacen de la música. Y estos signos no pueden circunscribirse en nuestras investigaciones a la producción lingüística. Si algo caracteriza al aporte de Peirce a la semiótica,²⁰⁸ es una mirada pragmaticista que postula como interpretante al simple efecto que produce el signo, sin limitarlo por su materialidad. Es pertinente aclarar que cuando decimos efecto

²⁰⁶ Clifton citado por López Cano (2011).

²⁰⁷ Sobre la cual no profundizaremos aquí dado que existe ya una extensa bibliografía (Peirce, 1931-1958 - Costa y Mozejko, 2002, 2007 - Verón, 1993 - Eco, 2000 - Merrell, 1998 - Marafioti, 1998).

²⁰⁸ En nuestro caso la apropiación que hacemos de la semiótica la convierte en realidad en una sociosemiótica. En la actualidad ya no podemos pensar los procesos de producción de sentido en los seres humanos sin pensarlos en sociedad, de modo que cuando hablamos de semiótica nos referimos a esta mirada social sobre los procesos de producción de sentido.

no nos referimos a la resultante de una causalidad teleológica. Lo o s efectos de los signos, como veremos más adelante, no son ni lineales, ni unidireccionales (puesto que el intérprete participa activamente en la interpretación) ni necesarios: intervienen en los procesos de semiosis hábitos, circunstancias, sistemas de relaciones, posicionamientos, coyunturas y agentes sociales con sus intereses, recursos y capacidades diferenciadas.

Las afecciones²⁰⁹ físicas y emocionales, deben ser igualmente pensadas como efectos de los signos y, por lo tanto, como posibles signos interpretantes.

El significado se ha librado de las cadenas del concepto y ha conquistado terrenos antes infra valorados por los estudios sobre el sentido. En el caso de la recepción de la música, salirse del enclave representacionista y logocéntrico importa un movimiento drástico que abre nuevas posibilidades y vuelve la mirada hacia el cuerpo.

Por este motivo, para conocer los efectos de la música, debemos atender no sólo a lo que los agentes sociales interpretan de ella, en términos lingüísticos, sino que debemos observar también cómo sus cuerpos operan en tanto signos interpretantes en el momento de la escucha. Los cuerpos dicen mucho sobre cómo se vive, se siente y se experimenta la música. De esto se infiere un corolario metodológico: estamos obligados a observar con todos nuestros sentidos posibles no sólo lo que dicen sino también lo que no dicen, lo que hacen y el modo como lo que escuchan se les hace cuerpo.²¹⁰

Alguien podría objetar que esto no es necesario, que aunque la música sea capaz de provocar sensaciones y sentimientos a nivel corporal, bastará con preguntar a las personas sobre ellos para conocerlos. Quienes piensan de esta manera suponen que las lenguas

²⁰⁹ Entendemos afección como "impresión que hace algo en otra cosa, causando en ella alteración o mudanza" (5ª acepción, Real Academia Española, 2001)

²¹⁰ Decimos "con todos nuestros sentidos posibles" para remarcar que no nos debemos limitar a la vista. Es importante, siempre que se pueda, escuchar, oler, sentir y experimentar corporalmente en la instancia del trabajo de campo. La información que obtenemos por estos medios debe completar los resultados de las entrevistas y nunca podrá ser reemplazada por estas.

naturales son una suerte de metalenguaje que todo lo puede decir, una matriz que estructura la mente y la percepción de manera tal que en realidad todo lo pensable debe ser traducible a una lengua natural y que lo que no lo es, no puede ser significante.

Quienes sostienen algo así olvidan el silenciamiento que la modernidad ha operado sobre lo corporal, la manera como se cohibe su emergencia en los discursos (lingüísticos) sobre la música y sobre sus significados. Quienes sostienen esto, además, desconocen que la semiosis no depende exclusivamente de los sistemas lingüísticos²¹¹ y que no todo puede ser dicho igualmente con palabras, que en la traducción entre signos siempre hay pérdidas y agregados insalvables que atañen a las posibilidades materiales de los diferentes sistemas de signos y al proceso mismo de producción de sentido.

Se puede observar que un determinado sistema semiótico puede decir o menos o más que otro sistema semiótico, pero no se puede decir que ambos son capaces de expresar las mismas cosas. Parece difícil "traducir" en palabras todo lo que expresa la Quinta de Beethoven, pero también resulta imposible "traducir" la Crítica de la razón pura en música. La práctica de la éfrasis permite describir con palabras una imagen, pero ninguna éfrasis de Los esposales de la Virgen de Rafael podría dar el sentido de la perspectiva que percibe quién mira, la dulzura de las líneas que manifiesta la posición de los cuerpos, o la tenue armonía de los colores (Eco, 2009: 418-419).

Esto, además, se explica desde la misma concepción del signo. Aunque Peirce hablara constantemente del proceso de la semiosis como la traducción de un signo a otro, esta traducción no debe entenderse bajo el ideal de reversibilidad. Según este principio "en condiciones ideales, al retrovertir una traducción se debería obtener una especie de 'clon' de la obra original" (Eco, 2009: 415). Dicho con un ejemplo: si traducimos un texto del inglés al italiano y luego lo volvemos a la lengua inglesa, este texto debería ser una copia exacta del primero. Este es un ideal que orienta la tarea de los traductores pero que bajo ningún

²¹¹ Aunque para que exista pensamiento es cierto que debe haber producción signica (pensamos con signos), no necesariamente estos signos deben ser pensados como signos lingüísticos. Las ciencias cognitivas han demostrado desde hace ya tiempo que es posible pensar y realizar razonamientos inferenciales aun careciendo por completo de sistemas lingüísticos (Pinker, 2001).

punto de vista puede ser tomado como parámetro de lo que realmente ocurre en los procesos semióticos.

Si el sentido de un signo es su equivalente (no idéntico), existe entonces una distancia constitutiva entre un signo y el otro que le interpreta. Por este motivo, si hacemos una triple traducción (desde las sensaciones del cuerpo al lenguaje del entrevistado y luego al lenguaje del investigador), nos alejamos cada vez más del efecto del signo y obtenemos un interpretante del interpretante de la música, que a su vez debemos interpretar como investigadores.

Pero, además, investigar sobre la recepción de música popular nos exige considerar muy especialmente aquellas formas de interpretación a través de las danzas, así como los espacios en los que esos cuerpos danzantes encuentran lícita esta apropiación. Bailar tango, bailar chacarera o hacer pogo, importan unas competencias muy diferentes pero también muy específicas sobre los usos de los espacios para la escucha de determinadas músicas, sobre lo que se debe priorizar del paquete sonoro en esas apropiaciones, así como los modos legítimos de encarnar esas diferentes músicas. Una misma persona baila diferente cuando escucha zamba en una peña que cuando escucha rock en un recital. No es insignificante que las músicas populares tengan danzas específicas, y no podemos pasarlas por alto. Estas danzas representan modos institucionalizados de interpretar esos géneros musicales. Las músicas populares son, casi podríamos decir constitutivamente, unas músicas con vocación corporal.

La experiencia del cuerpo

Para encarar un proyecto como el que proponemos debemos retomar y problematizar la noción de experiencia corporal. Queda claro hasta aquí que el cuerpo es signo para otros, en tanto puede ser percibido y cargado de sentido por segundos o terceros, pero es al mismo tiempo signo para nosotros mismos en la medida en que traduce experiencialmente los signos que percibe.

El punto álgido de los debates actuales gira en torno al lugar que ocupa esa experiencia sensible del cuerpo en los procesos cognoscitivos y su relación con la cultura.

Ramón Pelinski, haciendo una aproximación fenomenológica al problema, sostiene que el cuerpo vivido no es ni material ni mental. El cuerpo sería para él algo del orden de la percepción vivida fenoménicamente, que tendría preeminencia sobre el pensamiento. La experiencia precedería y determinaría la cognición. Sentencia sin dudar que "la música no es lo que pienso, sino lo que vivo" (Pelinski, 2005).

Los discursos producidos sobre la música, por ejemplo, desde diversas disciplinas como la sociología, la antropología, la musicología, la etnomusicología, pertenecerían a un dominio siempre externo, subsidiario y posterior a la experiencia. Si bien podemos acordar con él en que estos discursos generalmente poco dicen sobre la experiencia musical en las instancias de la recepción, debemos disentir con él en varios puntos.

En primer lugar porque la relación entre estos discursos y estas experiencias no puede ser concebida de manera lineal ni unidireccional. La relación entre los diferentes discursos y las prácticas de recepción son mucho más vastas y complejas.

Cuando un agente social se enfrenta al acto de escuchar música, asiste investido de múltiples saberes que le permiten en la escucha reconocer elementos, asignarles valores y reaccionar corporalmente en consecuencia. Se trata de competencias musicales (Díaz, 2011 - López Cano, 2007) indispensables para poner en relación estas músicas con determinados sentidos (aun los más corporales y/o inconscientes). Pelinski omite lo que podríamos denominar una escucha intelectualizada como una experiencia musical válida. Quien tiene algún tipo de formación musical, por ejemplo, puede reconocer, valorar y gozar de la complejidad armónica de una manera diferente de quien carece de estas competencias. Los conocimientos sobre etnomusicología o incluso los posicionamientos ideológico-políticos pueden incidir de manera determinante en la experiencia de algunas músicas.

Entrevistando milongueros, por ejemplo, uno de ellos comentaba que su tango preferido, aquel que más le movilizaba emocionalmente, era "Grisel"²¹². Cuando se le preguntó el motivo, éste comentó que había tenido la oportunidad de conocer la historia tras la letra y que a partir de allí el tango había cobrado un nuevo sentido para él. La experiencia no puede ser comprendida como un grado cero del discurso. Ningún agente social asiste a la escucha cual tabula rasa (Williams, 1980).

La experiencia es, sin lugar a dudas, un elemento fundamental para comprender los procesos de producción de sentido (más aun en la recepción de la música), ya que opera como médium entre el sujeto y el mundo. Interpretar correctamente un signo implica poder reconocer aquello de lo que es índice (Violi, 2001). Reconocer un bandoneón por su timbre característico requiere que hayamos escuchado al menos una vez alguno. Sin esta experiencia fundacional se hace imposible reconocer el sonido como perteneciente a un determinado instrumento, pero aceptar esto no nos permite por sí mismo comprender cómo ese sonido particular se ha convertido también en signo del tango. A partir de allí la experiencia de esa sonoridad ligará al signo a ambos reenvíos.

En cambio, desde la perspectiva de Pelinski, la experiencia aparece como pre cognitiva y pre semiótica. La experiencia, dice él, no "reenvía" a nada. (Pelinski, 2005).

Sin embargo, el reenvío del que habla la semiótica, como ya hemos dicho, no es un reenvío a un concepto, sino a cualquier signo que le interprete y permita conocer algo en cierto punto diferente de sí mismo. Si al escuchar, al experimentar la música, nuestro cuerpo se estremece, este estremecimiento es el reenvío que Pelinski parece no reconocer.

El problema reside, a nuestro entender, en que identifica al significado y al pensamiento inferencial, con la elaboración conceptual consciente y racional.²¹³ En este marco, la percepción musical aparece

²¹² *Tango de José María Contursi (1942).*

²¹³ "(...) la participación del cuerpo conduce a vivencias subjetivas y síntesis perceptivas pre conceptuales, que preceden cognitivamente a los procesos racionales (reflexión, representación, inferencia, síntesis intelectual) cuya base pre teórica y pre lógica constituyen" (Pelinski, 2005).

escurridiza a esa mirada. Como desde nuestra perspectiva la semiosis no se agota en signos lingüísticos, ni la cognición en predicados del mismo tipo, podemos entonces ver el reenvío, la traducción de la música a signos corporales, en las sensaciones,²¹⁴ y por lo tanto el proceso de producción de sentido imbricado en ella.

(...) de nuestro segundo principio, de que no hay ninguna intuición o cognición que no esté determinada por cogniciones previas, se sigue que lo notable de una experiencia no es nunca algo instantáneo, sino un acontecimiento que ocupa tiempo y que transcurre por un proceso continuo. (Peirce, 1868 -CP5284- tr. Vericat, 1988)

La cognición viene movilizada por procesos inferenciales que ligan unos signos con otros; es ante todo un proceso.

Cuando escuchamos "Los ejes de mi carreta" interpretado por Atahualpa Yupanqui, reconocemos de manera inmediata una serie de rasgos que podemos atribuir al folklore argentino. La inconfundible voz del cantor, entre otros elementos, nos introduce desde el principio en una tradición específica y, a través de ésta, posibilita asociar el tema musical al folklore rápidamente. Existe ahí un proceso inferencial tácito que podría descomponerse en el siguiente silogismo:

Si Atahualpa Yupanqui es cantor de folklore

Y en "Los ejes de mi carreta" se escucha cantar a Atahualpa Yupanqui

Luego, "Los ejes de mi carreta" pertenece al folklore.

²¹⁴ Como la obra de Peirce es el resultado del trabajo de toda su vida, compuesta por artículos dispersos, nunca del todo sistematizados, es posible encontrar diferentes definiciones e incluso algunas modificaciones en el desarrollo de su pensamiento. Desde nuestra interpretación, siempre en algún punto creativa, creemos que el pensamiento, un concepto al que recurre constantemente, debe ser comprendido en términos amplios. Peirce utiliza casi de manera intercambiable, en varios de sus escritos, términos como pensamiento, sensaciones y signos.

Pero, además, identificamos rápidamente que se corresponde con una milonga surera.²¹⁵ No solamente por el recitado, sino también por la estructura rítmica y por la instrumentación centrada en la guitarra.²¹⁶ Existe una sonoridad específica que nos interpela y a la que encuadramos en una categoría general colmada de reenvíos: es folklore. Diferente es el caso si escuchamos "Los ejes de mi carreta" interpretada por la orquesta de Francisco Canaro, quien la popularizó en la década del 40 en el ambiente del tango de la ciudad de Buenos Aires.

Desde los primeros compases la reconocemos no ya como folklore sino como música ciudadana. Podemos también identificarla como una milonga porque distinguimos una cierta cadencia, algo que nos suena a milonga, un cierto aire de familia.²¹⁷ Su tempo más ágil en comparación con la versión original, el primer plano que asume lo rítmico por sobre la voz el cantor, así como el tipo de instrumentación en la que destacan los bandoneones, los violines y el piano, entre otros elementos, nos permiten identificarla como una milonga ciudadana e incluso podríamos sentirla más cercana al tango que al folklore.²¹⁸ En este caso, similar al anterior, podríamos descomponer el razonamiento que nos conduce a este juicio genérico (aunque no seamos plenamente conscientes de haberlo llevado a cabo) en un silogismo como el siguiente:

²¹⁵ La milonga es un género propio de folklore argentino-uruguayo. Existe en dos formas básicas. La primera es la milonga surera o campera, de raigambre rural y que se gestó principalmente durante el siglo XIX. La milonga ciudadana, en cambio, es una versión surgida hacia mediados del siglo XX, y que convive en la actualidad con el tango argentino en los salones de baile de tango. Se entiende por tango argentino un ritmo particular, pero a veces se denomina con este término a la también conocida como música ciudadana, que comprende tanto el tango propiamente dicho como el vals "tanguedo" y la milonga ciudadana.

²¹⁶ En realidad, los elementos que reconocemos son muchos más que estos, desde la impostación de la voz o las armonías, pasando por los modos léxicos y de pronunciación, etc.

²¹⁷ En términos técnicos diríamos que se trata de la distribución 3-3-2 de las corcheas del compás de 2/4. No obstante es importante destacar que no es necesario un conocimiento técnico para reconocer ese "aire de familia".

²¹⁸ Entre los bailarines noveles de tango de salón es frecuente que no diferencien, al principio, las milongas de los tangos y los valeses tanguedos. Lo mismo ocurre en el folklore donde los escuchas con escasas competencias a veces no distinguen la milonga como tal dentro del folklore. La interpretación del cantor es para los oyentes principiantes el indicativo de que "Los ejes de mi carreta" puede ser incluido al interior de las fronteras del folklore, aún antes de reconocerla como milonga.

Si las milongas tienen esa cadencia.

Si las orquestas típicas de música ciudadana tienen comúnmente esta sonoridad particular (que incluye bandoneones, piano y violines, y una clara marcación rítmica).

Y "Los ejes de mi carreta" presenta esta cadencia y esta sonoridad particular

Luego, "Los ejes de mi carreta" es una milonga ciudadana.

Pero podemos ir aún más lejos. Quien baila tango es muy posible que, al escuchar esta versión, sienta una exaltación del ánimo y del cuerpo. La milonga es el género considerado por los milongueros como el más picaresco y alegre dentro de la música ciudadana. Lo es porque tiene un tempo ágil y marcado, lo que les permite a los bailarines desplegar juegos de diferentes pisadas a gran velocidad. Cuando los milongueros escuchan los primeros compases de esta milonga es frecuente que experimenten un sentimiento que les electrifica el cuerpo y los incita a bailar. Pero esta emoción surge cuando ya han reconocido, aunque más no sea inconscientemente, que se trata de una milonga. Esta emoción, además, depende directamente de una práctica social específica como es el caso de la danza del tango y de los sentidos que se asocian a la música gracias a ella. De manera que el hecho de que las premisas desde las que parte una inferencia estén muchas veces implícitas, o incluso hechas carne, y no sean llevadas a un plano consciente (y en algunos casos ni si quiera puedan ser completamente verbalizables), no implica que esa experiencia no sea el resultado también de un proceso inferencial.²¹⁹

²¹⁹ "Podemos razonar, y razonamos: Elías era un hombre: Era mortal. Y este argumento es justo tan válido como el silogismo completo (...) Si pasar del juicio "Elías era un hombre" al juicio "Elías era mortal" sin decirse de hecho uno mismo que "Todos los hombres son mortales", no es una inferencia, es que el término "inferencia" se está usando en un sentido tan restringido que difícilmente pueden darse inferencias fuera de los libros de lógica" (Peirce, 1931 - 1958, CP 5308).

Todo aquello que mínimamente nos interesa crea en nosotros su propia emoción particular, por ligera que ésta puede ser. Esta emoción es un signo y un predicado de la cosa. (Peirce, 1868 -CP 5308- tr. Vericat 1988)

La cultura in-corporada

Si bien la semiosis comprendida desde este paradigma es un proceso continuo e infinito (el significado nunca es fijado de una vez y para siempre), tampoco eso quiere decir que se pueda dar cualquier sentido a los signos. Los procesos inferenciales que atan los signos parten siempre de cogniciones previas, de signos anteriormente ligados a través de hábitos que se generan y se establecen en el uso de los signos. El cuerpo no puede escapar a esta lógica. Si hemos asumido que la separación cuerpo-mente no es una realidad ontológica dada sino una construcción social e histórica, ¿cómo podría un cuerpo prefigurado culturalmente producir una experiencia pre cultural?

Si existe comunicación es porque cuando interpretamos los signos lo hacemos de manera no idéntica pero sí similar a nuestro interlocutor. Si la experiencia fuera del orden absolutamente subjetivo, ¿cómo podríamos entender que enormes grupos de personas coincidan en sus experiencias y sientan la música de maneras similares? Porque casi con certeza, y salvando las sutiles diferencias en las que efectivamente median componentes subjetivos, sería muy difícil encontrar alguien perteneciente al mundo occidental que experimente una desbordante alegría al escuchar el Réquiem de Mozart. Si existen coincidencias es porque existe algo común en el modo como se producen esas experiencias, y eso común proviene de una comunidad.²²⁰

²²⁰ Alguien podrá pensar que eso que hallamos en común es una suerte de esencia común del ser humano, o que existe algo propio de la materialidad musical que determina las emociones que produce. A estos planteos respondemos que, de ser así, no se comprenderían las enormes diferencias interpretativas que podemos encontrar entre comunidades culturalmente más alejadas. Al respecto el propio Pelinski aporta un ejemplo revelador sobre la recepción de la IX sinfonía de Beethoven por parte de un habitante de Rankin Inlet al cual nuestra música canónica le resultó un simple ruido.

Desde la perspectiva que asumimos en este libro eso común son hábitos interpretativos, criterios de interpretación (Eco, 1992), reglas para la conexión de signos que luego sedimentan bajo la forma de creencias, juicios o valores (o simplemente emociones y afecciones físicas como complemento predicativo), y que pasan a formar parte sustancial de la competencia social de los sujetos.

Estos hábitos forman una extensa red de relaciones, una trama compleja socialmente construida y compartida, adquirida en el uso de los signos. Los hábitos son reglas más o menos flexibles para la interpretación²²¹, incorporadas, hechas carne, materializadas en cuerpos, emociones y prácticas. Se nutren de la experiencia y al mismo tiempo la configuran, son guías para el uso de los signos y a través del uso se comparten y modifican.

Los hábitos pueden ser asimilados a normas, pero no son reglas determinantes sino más bien matrices generativas sin las cuales no habría sentido posible, ni creación de signos nuevos (Barrena, 2001), ni músicas o cuerpos aprehensibles. Decir esto no implica que los cuerpos se vuelvan una cuestión meramente discursiva, lo que queremos decir es que esos cuerpos aparecen investidos en sentido, que su experiencia no puede ser anterior a éste y que estos sentidos no son una cuestión que se queda en el plano de lo discursivo sino que se materializan en prácticas y corporalidades observables. En este punto nuestro paradigma encuentra interesantes puntos de contacto con algunas perspectivas sociológicas, psicoanalíticas²²² y performativas contemporáneas (Foucault, 2002, 2003, 2004 - Schechner, 2000 - Butler, 2002).

Estas creencias producto de procesos inferenciales previos, sumadas a las reglas que las conectan con otros signos, componen lo

²²¹ Decimos flexibles porque son modificables pero también porque se presentan como posibilidades interpretativas antes que reglas fijas, ajustables según contextos y circunstancias.

²²² "(...) la tesis de Lacan de que 'no existen las relaciones sexuales' significa precisamente que la estructura del acto sexual 'real' (del acto con una pareja de carne y hueso) ya es inherentemente fantasmático: el cuerpo 'real' del otro sólo sirve como sostén para nuestras proyecciones fantasmáticas. En otras palabras, el 'sexo virtual' en el que un guante simula el estímulo de lo que vemos en la pantalla, y así sucesivamente, no es una distorsión monstruosa del acto 'real'; simplemente vuelve manifiesta la estructura fantasmática que le subyace." (Žižek, 2004: 8).

que denominamos imaginarios. Estos imaginarios no son conjuntos de representaciones fijas sino sistemas más o menos coherentes de creencias como premisas y reglas de uso orientadoras de la acción²²³.

El sujeto no puede vivir en un estado de suspensión de creencia o duda permanente (Peirce, 1931-1958, CP. 5361), por el contrario, busca siempre fijar creencias que den sentido a su mundo y le orienten en él. La mayor parte de nuestras creencias no se basan directamente en la experiencia sino en inferencias a partir de otras creencias fijadas anteriormente, de modo que una creencia conecta con otras de manera fundamental, configurando una red de relaciones absolutamente interdependiente.

Estos imaginarios forman parte de los "saberes" (Díaz, 2011) de los que se sirven los agentes para dar sentido a su mundo, y no se limitan a predicados lingüísticos o elaboraciones de tipo conceptual sino que son in-corporados como prácticas y habilidades, configurando verdaderas competencias interpretativas corporizadas.

Si al llegar a nuestro hogar por la noche nos aborda un desconocido en la puerta empuñando un arma, podemos experimentar un sinnúmero de sensaciones, pero nos atrevemos a predecir que esas sensaciones no serán placenteras. Ciertamente podríamos aceptar la intervención aquí de un posible instinto de auto preservación que impulsa procesos complejos que incluyen un mayor flujo de adrenalina en el cuerpo, preparando al hombre para la huida, y con él un estado de exaltación compatible con la sensación de miedo.²²⁴ Sin embargo,

²²³ Agradecemos especialmente la contribución que nos hiciera Claudio Díaz al señalar nos la familiaridad de este concepto con el desarrollado por Castoriadis, en el sentido de que un imaginario dota de orden al caos, da sentido al mundo y al sujeto dentro de él, siendo al mismo tiempo instituido e instituyente. (Castoriadis, 1989 - Cristiano, 2009) Compartimos esta concepción aclarando que el uso que nosotros damos al concepto de imaginario se distancia de la idea de representación y de la concepción diádica con la que el Castoriadis pareciera estar pensando la relación signica (Anácht, 2000).

²²⁴ Al igual que en el lenguaje y la afectividad, no discutiremos aquí si existe algún impulso innato en ellos, una suerte de programación genética que nos incita a hablar (Chomsky, 1998 - Pinker, 2001), salvar nuestras vidas y establecer contacto emocional y afectivo. Pero estos instintos, aunque existan, no nos permiten comprender las formas tan específicas que ese lenguaje y esas emociones humanas adquieren en un estado de sociedad dado, ni el modo como ese hombre que nos aborda se ha convertido en un signo equivalente a la amenaza.

si interpretamos esa situación en clave de peligro, lo hacemos porque socialmente compartimos un conjunto de supuestos, un imaginario según el cual un desconocido + arma + noche, equivalen a eso. No hay nada natural o dado en esa asociación de signos, por más espontánea y natural que pueda parecer nuestra reacción corporal y la adrenalina que efectivamente experimentemos.

Lo social en movimiento

La comunidad aparece como el garante intersubjetivo de los procesos de producción de sentido y de la comunicación (Eco, 1990). No obstante creemos necesario, para encarar investigaciones empíricas en la instancia de la recepción en sociedades complejas como la nuestra, pluralizar la idea de comunidad.

La sociedad ya no puede ser pensada como una unidad plana y sin grietas. A lo largo del tiempo las sociedades se modifican, mutan, y con ellas también los imaginarios con los que los agentes sociales dan sentido, por ejemplo, a la música y al cuerpo.²²⁵

Pero estas sociedades, a su vez, presentan en su interior diferentes subsistemas de relaciones (Costa y Mozejko, 2002, 2007) con características particulares y reglas interpretativas que les son propias, y que podrían en nuestro caso podrían ser pensados como diferentes comunidades de escucha.

En nuestra sociedad, por ejemplo, el beso en la boca es una marca de afecto y/o deseo sexual.²²⁶ Sin embargo, la asociación de este tipo de afectividad con los diferentes espacios de consumo de música varía de acuerdo a las reglas propias de cada subsistema de relaciones. La música y la danza se entrelazan muy frecuentemente

²²⁵ El paradigma peirceano es deudor de su tiempo. Forjado al calor de las ideas evolucionistas, Peirce concebía la comunidad como una entidad homogénea. Para un análisis más detallado de las consecuencias de este paradigma y sobre la necesidad de multiplicar la idea de comunidad en estudios sobre recepción remitimos a Montes, 2011.

²²⁶ Para un análisis más específico de las funciones sociales del beso y otras manifestaciones afectivas ver Le Breton, 2009.

en performances (Schechner, 2000) de seducción, pero mientras en las discotecas el beso forma parte de los efectos posibles de esas estrategias de seducción puestas en juego, en las milongas cordobesas el beso en la boca aparece prohibido. En las milongas se baila, y a veces se seduce, pero los besos se reservan para espacios íntimos.²²⁷ Existen códigos que determinan que besarse en la pista de baile es inapropiado, se trata de un criterio de interpretancia que no cuestiona el beso en sí, o en otros ámbitos, sino en performance de interpretación del tango. Algo similar ocurre con las peñas folklóricas de corte más tradicional, mientras que en las peñas folklóricas universitarias el instante de coronación de la zamba, por ejemplo, suele ser el momento ideal para la concreción del beso anhelado. Un beso en una disco se percibe como normal, en una milonga se percibe como inapropiado, y en las peñas es un signo de las disputas del campo (Bourdieu, 1995). Porque lo que se pone en juego en esos besos de las peñas es precisamente la disputa por establecer, conservar o modificar, los criterios de interpretación válidos para el folklore.

Los agentes, a través de sus prácticas, negocian o tensionan su lugar social dentro del campo. Besarse al coronar la zamba puede ser entendido como un desafío a los códigos y a las definiciones hegemónicas de la música folklórica y del tango según las cuales una música elevada que pretende condensar el ser nacional no debería mezclarse con ese tipo de pasiones. En este marco, la música y el cuerpo son también un lugar de disputa. Y esta disputa es, precisamente, por definir los criterios válidos para su apropiación.

Los hábitos, las creencias que fundan y los imaginarios que configuran, lejos de ser realidades fijas y autónomas, son el resultado de procesos de lucha, apropiación y redefinición permanente.

Sucede que en la recepción de la música, encontramos un lugar excepcional para la configuración de identidades sociales. "Soy milonguero", "soy bailarín de peñas", "soy rockero", pero ¿qué es lo

²²⁷ Es posible que se formen parejas (circunstanciales o no) pero éstas se concretan fuera del espacio de la milonga. Existen códigos propios de las milongas que prohíben las demostraciones públicas de deseo en este ámbito y, en este sentido, las milongas cordobesas se presentan similares a las porteñas (Carozzi, 2011).

que encierran estas definiciones? ¿Cuáles son las fronteras que trazan? En los cuerpos que danzan se inscriben apropiaciones y resistencias, en diferentes grados, a las normas que los distintos sistemas de relaciones reclaman para el uso correcto de la música que los definen.

En sus performances, a través de las cuales interpretan la música, los agentes sociales hacen apuestas de sentido, inversiones que refuerzan o debilitan su posición dentro del campo, y que les ofrece la posibilidad de ser reconocidos como parte de un grupo, una tradición, y articularse en un imaginario. Esto añade complejidad a los estudios en recepción, porque mientras algunas reglas interpretativas y sistemas de valoración se comparten socialmente y a gran escala, otros dependen de las configuraciones al interior de estos subsistemas a los cuales los agentes sociales adscriben. Al mismo tiempo, mientras algunas reglas se mantienen más estables, otras se presentan, en un determinado momento-lugar, fuertemente tensionadas entre quienes las asumen y defienden, y quienes las desafían. Nadie discute que exista algo llamado tango o folklore, lo que sí se disputa es por el establecimiento de las fronteras de lo que cae dentro o fuera, tanto en la producción de esas músicas, como en su interpretación.

Las fronteras de la música en el cuerpo

La definición de qué es ser milonguero, rockero o folklorista forma parte de las luchas por el sentido materializadas en cuerpos. En las performances de la danza, por ejemplo, en estos discursos corporalmente anclados, se disputan los hábitos interpretativos hegemónicos, las corporalidades socialmente aceptadas y las formas legítimas de vivir y experimentar la música a través del cuerpo.

El hombre es un signo que se re-construye continuamente en la interacción social a través de performances, es decir por medio de acciones que citan a otras acciones. Al momento de ingresar a una peña o un recital, llevamos un cuerpo cargado de sentido e historia. Sin embargo, en la instancia de la performance, esta historia y estos sentidos se actualizan y se reescriben. Constituyen una suerte de guiones de actuación, que carecen de originalidad o espontaneidad

pero que no eliminan la posibilidad de creación. Ninguna repetición es exacta porque entre una acción y otra transcurre tiempo, hay desplazamientos. El agente social es producto de una práctica iterativa de la norma. Ser milonguero, rockero o bailarín de peñas es el resultado de un conjunto de performances, de la repetición estilizada de actos. Modos de hacer que incluyen desde estilos (vestimentas, peinados, uso de piercings, tatuajes, etc.), pasando por movimientos corporales que deben ser desempeñados con gracia,²²⁸ hasta afecciones corporales, formas permitidas de contacto, de seducción y los objetos plausibles de deseo.

En los procesos de recepción, por ejemplo, se instituyen normas que delimitan los modos legítimos en que los cuerpos pueden utilizar a la música, fijando los sentidos correctos pero, por sobre todas las cosas, los sentidos impensables o no tolerados. Así por ejemplo, en algunas tradiciones, el cuerpo del rock no baila, es rebelde y desalineado. En el tango los cuerpos deben desplazarse con elegancia, evitando cualquier contacto innecesario y controlando sus huellas de animalidad a través del uso de perfumes para el cuerpo y el aliento,²²⁹ etc. Por último, en el caso de folklore, en sus manifestaciones más ortodoxas, el movimiento del zarandeo es lugar exclusivo del cuerpo femenino y el zapateo es la performance de la virilidad masculina.

Las fronteras que estas normas construyen delimitan sitios de exclusión que funcionan simultáneamente como una confirmación y una amenaza a los usos legítimos que cada campo habilita para la música. Estas fronteras son porosas e inestables²³⁰ y lo abyecto puede derrumbarlas expandiendo los horizontes de las corporalidades posibles y deseables, modificando los criterios de valoración sostenidos al interior de cada sistema de relaciones.

²²⁸ Schechner (2000) habla del entrenamiento y ensayo que necesita un movimiento para verse "limpio". Es en la repetición que se produce el efecto de identidad, es decir que el sujeto en la interacción social debe convencer de que el papel que representa es lo que es él.

²²⁹ Para un análisis más detallado de esto, remitimos al capítulo "Donde habita la sensualidad", incluido en este mismo libro.

²³⁰ Es precisamente por esa amenaza que el agente necesita reafirmar constantemente el lugar en el que se encuentra. Esta perspectiva es deudora de los desarrollos de Judith Butler. Sin embargo es necesario aclarar que desde nuestro punto de vista discurso deber ser entendido en sentido amplio, no limitado a lo lingüístico.

Como ninguna performance es igual a otra porque los efectos de la cita no pueden ser previstos ni controlados, o porque un reenvío nunca es idéntico a otro, se abre una brecha entre las normas y sus incorporaciones, un espacio entre²³¹ que habilita la posibilidad de agencia y por tanto de cambio social.

Las performances son también discursos, actuaciones dirigidas a la mirada del otro. Son apuestas de sentido en las que los agentes se juegan sus recursos y su posición en el campo. Las normas no son reglas de comportamiento automático, su aceptación puede darse en grados diversos llegando incluso a su total cuestionamiento.

Cada sistema de relaciones habilita un repertorio finito de posibilidades a través de las cuales el cuerpo puede materializarse pero ¿qué pasaría si estos repertorios fueran cuestionados al momento de su puesta en escena? Es propio de los recitales de rock sacarse la remera, saltar y hacer pogo pero ¿qué sucedería si alguien decidiera bailar tango sin remera o hacer pogo en la pista de una milonga?, ¿cómo reaccionarían los asistentes a la Peña El Aljibe²³² si vieran bailar a dos hombres una zamba?, ¿estaría bien visto ir a una peña universitaria vestido de gaucho?, ¿qué pasaría si en la milonga del Arrabal ingresara un grupo de jóvenes a las carcajadas y pretendiera bailar tango de jeans y zapatillas?²³³

Estos son algunos de los muchos interrogantes que nos interpelan. Desde este lugar pretendemos dar cuenta de los diferentes modos como los agentes se apropian y dan sentido a la música, haciendo de sus cuerpos una arena de luchas (Voloshinov, 2009).

²³¹ Turner (1982) lo define como liminal, un momento que es ni lo uno ni lo otro.

²³² Se trata de una peña donde tanto sus producciones artísticas como los asistentes adhieren, mayoritariamente, al paradigma clásico del campo del folklore (Díaz, 2009), donde el folklore se asocia a la idea de identidad nacional enraizada en la figura del gaucho y su universo cultural.

²³³ El ejemplo no es azaroso, pues ocurrió efectivamente. En otro capítulo de este libro, titulado "Espacio, tango y apropiación: La Milonga de La Plaza como apuesta de sentido" se trabaja con este y otros episodios ocurridos en Córdoba allá por 2004, y se analiza cómo estas acciones formaban parte de un cuestionamiento a las normas interpretativas imperantes hasta entonces en el circuito milonguero de nuestra ciudad.

Andacht, Fernando (2000): "A semiotic framework for the social imaginary". Archivo capturado online el 20 de mayo de 2012. Disponible en ARISBE: <http://www.cspeirce.com/menu/library/aboutcsp/andacht/socimagn.htm>.

Barrena, Sara (2001): "Los hábitos y el crecimiento: una perspectiva peirceana". En Razón y Palabra N° 21, ISSN 1605-4806. Archivo capturado online el 23 de abril de 2009. Disponible en Internet: http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n21/21_sbarrena.html.

Bourdieu, Pierre (1995): Respuestas: por una antropología reflexiva. México D.F.: Grijalbo.

----- (1999). Meditaciones pascalianas. Barcelona: Editorial Anagrama.

Butler, Judith (2002): Cuerpos que importan. Buenos Aires: Paidós.

Carozzi, María Julia (2011): "Ni tan pasionales ni tan decentes: tras las huellas de la liviandad en las clases de tango milonguero y las milongas céntricas porteñas". En Carozzi, María Julia (coord.): Las palabras y los pasos: Etnografías de la danza de la ciudad, pp. 223-263. Buenos Aires: Ed. Gorla.

Castoriadis, Cornelius (1989): La institución imaginaria de la sociedad, Vol. 2: El imaginario Social y la institución. Barcelona: Tusquets.

Chomsky, Noam (1998): Una aproximación naturalista a la mente y el lenguaje. Barcelona: Ed. Prensa Ibérica.

Cristiano, Javier (2009): Lo social como institución imaginaria. Castoriadis y la teoría sociológica. Villa María: Eduvim.

Costa, Ricardo y Mozejko, Teresa (2002): Lugares del decir. Rosario: Homo Sapiens.

Costa, Ricardo y Mozejko, Teresa (2007): Lugares del decir 2. Rosario: Homo Sapiens.

Díaz, Claudio (2009): Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino. Córdoba: Ediciones Recovecos.

----- (2011): "Música popular, investigación y valor". En Sanz, Juan y

López Cano, Rubén (coord.): *Música popular y juicios de valor: Una reflexión desde América Latina*. Caracas: CELARG (Centro de Estudios Latinoamericanos Gallegos).

Eco, Umberto (1990): *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.

----- (1992): *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen.

----- (2000): *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

----- (2009): *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Barcelona: Debolsillo.

Foucault, Michel (2002): *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

----- (2003): *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

----- (2004): *Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Le Bretón, David (2008): *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

----- (2009): *Las pasiones ordinarias*. Buenos Aires: Nueva Visión.

López Cano, Rubén (2005): "Los cuerpos de la música. Introducción al dossier *Música, cuerpo y cognición*". En: *TRANS-Revista Transcultural de música* N° 9, ISSN 1697-0101. Archivo descargado el 9 de noviembre de 2010. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a175/los-cuerpos-de-la-musica-introduccion-al-dossier-musica-cuerpo-y-cognicion>.

----- (2007): "Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario". Archivo capturado online el 16 de noviembre de 2010. Disponible en Internet en: http://lopezcano.org/Articulos/Semiotica_Musica.pdf.

----- (2011): "Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiología de la performatividad". En Fornaro, Marita (ed.): *De cerca, de lejos. Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina*. Montevideo: Universidad de la República. En prensa. Archivo capturado online el 11 de diciembre de 2001. Disponible en sitio web del autor: <http://lopezcano.org/Articulos/2011.perform.pdf>.

Marafioti, Roberto (1998): *Recorridos semiológicos. Signos, enunciación y argumentación*. Buenos Aires: Eudeba.

Merrell, Floyd (1998): *Introducción a la semiótica de C. S. Peirce*. Maracaibo: Ediciones Astro Data.

Montes, María de los Angeles (2011): "Interpretación y prácticas sociales en la recepción del tango". En *AdVersus* año VIII N° 21, pp. 125-148. Buenos Aires: Instituto Italo-argentino di Ricerca Sociale (IIRS).

Peirce, Charles Sanders (1931-1958): *Collected Papers*. Vols. 1-8. Cambridge: Harvard University Press.

Peirce, Charles Sanders (1868): "Algunas consecuencias de las cuatro incapacidades". En Vericat, José (1988) (tr., intr., y notas): *Charles S. Peirce. El hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce)*, pp. 88-122. Barcelona: Ed. Crítica. Archivo capturado el 11 de noviembre de 2011. Disponible en Internet: <http://www.unav.es/gep/AlgunasConsecuencias.html>.

Pelinski, Ramón (2005): "Corporeidad y experiencia musical". En *TRANS-Revista Transcultural de música* N° 9, ISSN 1697-0101. Archivo descargado el 9 de noviembre de 2010. Disponible en internet: <http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical>.

Pinker, Steven (2001): *El instinto del lenguaje*. Madrid: Alianza.

Schechner, Richard (2000): *Performances. Teorías y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Real Academia Española (2001): *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª Ed. Madrid: Espasa libros.

Turner, Víctor (1982): *From ritual to theatre*. New York: PAJ.

Verón, Eliseo (1993): *La semiosis Social*. Barcelona: Gedisa.

Violi, Patrizia (2001): *Significato ed esperienza*. Milano: Bompiani.

Voloshinov, Valentín (2009): *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires: Godot.

Williams, Raymond (1980): *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.

Žižek, Slavoj (2004): "Introducción: El espectro de la ideología". En Žižek, Slavoj (comp.): *Ideología. Un mapa de la cuestión*, pp. 7-42. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Donde habita la sensualidad

(María de los Ángeles Montes)

El tango es frecuentemente identificado con la sensualidad, pero ¿cuáles son los signos de esa sensualidad?, ¿dónde se lee la sensualidad del tango? Partiendo del supuesto de que la producción de sentido guarda estrecha relación con sus condiciones de enunciabilidad, cabe entonces esperar que, al modificarse las condiciones de recepción, se modifiquen los modos de significar dicha sensualidad. ¿Persisten en la actualidad esos sentidos del tango?, y, de ser así, ¿cómo se materializan en el soporte corporal del tango danza de salón? Cuando hablo de lo corporal no me limito a las imágenes que ofrecen estos cuerpos, sino que pretendo encarar el cuerpo en toda su potencialidad significativa. Si la sensualidad es algo del orden de las sensaciones, ¿por qué habría de limitar el análisis al sentido de la vista? Los milongueros experimentan diversas sensaciones al bailar, algunas de ellas vinculadas al deseo sexual. ¿Qué las activa? Respondiendo a esta pregunta sabremos dónde habita la sensualidad del tango. En el presente trabajo propongo revisar muy brevemente, los modos como los cuerpos de los bailarines de tango operaban como signos de sensualidad en los años dorados del tango. Propongo, luego, comparar cómo en la actualidad los cuerpos del tango experimentan la sensualidad, recurriendo a los testimonios de milongueros y a las observaciones realizadas en las milongas cordobesas. Ofrezco, finalmente, algunas hipótesis sobre las condiciones que posibilitan en el presente nuevas experiencias de sensualidad en la recepción del tango, y algunas reflexiones sobre el lugar del cuerpo en los procesos semióticos, muy especialmente en lo que respecta a estas prácticas sociales tan específicas que desnudan la unicidad del sujeto-cuerpo productor de sentido.

Un punto de partida: Tango, cuerpo, recepción y sentido

Este capítulo²³⁴ emerge de la investigación que actualmente encaro, desde una perspectiva socio semiótica, sobre la recepción del tango por parte del público milonguero de la ciudad de Córdoba.²³⁵ A este tango, en tanto danza, se lo ha vinculado fuertemente con la seducción y la sensualidad en función de su supuesto origen prostibulario.²³⁶

Pero desde aquel origen a la recepción en la actualidad existe una enorme distancia, tanto geográfica como temporal y social. Nuevas generaciones de milongueros se acercan al tango pero desde diferentes condiciones de recepción. Forman parte de esas condiciones, un determinado conjunto de condiciones de enunciabilidad/legibilidad propios de un momento histórico y social determinado.

En este marco cabe preguntarse: ¿cómo incide esta distancia en los procesos de producción de sentido en torno al tango? Y, más específicamente, ¿cómo se inscriben estas nuevas condiciones sociales en las construcciones en torno a la sensualidad y su relación con el cuerpo, según la experiencia de estos milongueros?

Cuando la música se vuelve cuerpo: Una propuesta para pensar una articulación necesaria. Cuando se habla de cuerpo y de sentido, la mayor parte de las veces se piensa en el cuerpo visible. Demasiadas veces

²³⁴ El presente artículo es el resultado de tres años de trabajo de campo. Agradezco especialmente a Pedro, Inés, Susana, Damián, Andrés, Mario, Gerardo, Eduardo, Emanuel, Ignacio, Iván, Jorge, Julieta, Laura, Marcos, Ma. Marta, Martín, Miriam, Nicolás, Raúl, Ricardo, Romina, Sabrina, Sandra, Verónica, Ma. Elena, Alejandro, Clarisa y Adriana, por sus invaluable testimonios. En este trabajo sus palabras aparecerán con nombres de fantasía para reservar sus identidades.

²³⁵ Milongueros es como se autodenominan quienes asisten regularmente a las milongas, los lugares donde se escucha y se baila tango de salón. Ellos se identifican con estos espacios y con su gente, hacen del tango la banda de sonido de sus vidas y de su danza una de sus principales actividades sociales y recreativas.

²³⁶ Al respecto no falta la polémica (Ver Binda y Lamas, 2008). Independientemente de que su origen estuviera o no relacionado más o menos directamente con las prácticas prostibularias y los lumpanares de finales del siglo XIX y principios del XX, importa para este trabajo que, tanto en gran parte de la literatura de circulación popular (Carretero, 1999a - Carretero 1999b - Gobello, 1999 - Göttling, 1998) como en el imaginario popular más difundido, origen del tango, sensualidad y prostitución aparecen siempre relacionados. Y esta consideración de la sensualidad del tango se desprende no tanto de su música como de su danza.

se supone que cuerpo, en tanto productor de sentido, es equivalente a la imagen de este cuerpo. Se analizan posturas, vestimentas, miradas, movimientos, etc., desde la posición del observador. Sin restar valor a estos trabajos, que han sido muchos de ellos de enorme importancia en la consideración del cuerpo en tanto materialidad significativa, desde nuestra perspectiva²³⁷ se hace evidente la necesidad de abordar al cuerpo más allá de su imagen. Es cierto que para que exista producción de sentido el cuerpo en tanto signo debe estar para alguien (aunque más no sea alguien imaginario), de manera de la percepción visual de los cuerpos es, ciertamente, un modo nada menor de realización semiótica. Sin embargo, considero que no es el único modo y, en algunas investigaciones como la presente, otras formas de percepción del cuerpo juegan un papel nada despreciable en la configuración del sentido.

Cuando se piensa en la danza del tango y su sensualidad, muchas veces se lo identifica con la imagen estereotipada que nos brinda el tango de escenario y, en ese marco, signo de sensualidad son posturas corporales estudiadas al detalle, caricias, vestimentas provocativas, miradas devoradoras, tajos penetrantes, cuidadas escenificaciones de dominación sexual masculina, etc.²³⁸

Pero si de tango de salón²³⁹ se trata, la cuestión del cuerpo en tanto materialidad significativa debe trascender lo meramente visual. Muy especialmente si se pretende abordar la cuestión de la recepción del tango, es decir, los sentidos que los propios milongueros ponen en juego con sus cuerpos en movimiento.

²³⁷ La cual se encuentra detallada en el capítulo titulado "Cuando la música se vuelve cuerpo: Una propuesta para pensar una articulación necesaria" de este mismo libro.

²³⁸ Digo estereotipada sin carga peyorativa. Para los espectáculos de danza es muy importante poder producir a través de la exhibición de una performance ciertos sentidos, y los estereotipos son herramientas útiles para conseguirlos.

²³⁹ También conocido como tango "social" o "de pista", es el tango que se define por no tener una coreografía prefijada, y por ser motivo de encuentro social y de disfrute principalmente de mismos bailarines. En el tango de salón "cada pareja recrea e interpreta espontáneamente el baile en la misma pista, sobre la base de un determinado número de pasos, movimientos o figuras que conocen previamente (a lo que se agregan otros elementos no prefijados que inciden en la ejecución como la pareja o acompañante, la música o las otras parejas presentes en la pista), a diferencia de otras modalidades de baile que siguen un patrón coreográfico ya preestablecido o fijado de antemano (comúnmente denominado tango escénico)" (Morel, 2011).

El receptor de ese cuerpo en tanto signo no se limita, en este caso, a rol del espectador, sino que participa muchas veces como el compañero de baile. Estos cuerpos que danzan producen sentido, se perciben, no sólo en su imagen sino también, y más aún, en su tacto, en sus olores, su temperatura, a veces su peso, la presión que ejercen sobre el cuerpo y el espacio del otro, sus sonidos y, en muchos casos, hasta su humedad y sus secreciones. Desde esta posición cabe preguntar: ¿qué papeles juegan los cuerpos que danzan en la recepción del tango? Y, más específicamente, ¿dónde habita la pretendida sensualidad del tango ante estas nuevas condiciones de recepción? Para responder esta pregunta examinaré a continuación, muy brevemente, los modos como los cuerpos de los bailarines de tango operaban como signos de sensualidad en los años dorados del tango para compararlos luego, con mayor profundidad, con el modo como los cuerpos del tango experimentan la sensualidad en nuestra actualidad.

El cuerpo del tango allá en Pompeya²⁴⁰

El tango, desde sus orígenes, fue danza. Y gran parte del imaginario social en torno él es producto de la mirada de la aristocracia local de entonces sobre esta práctica social tan específica, así como de la vasta literatura que se ha desarrollado en torno a su origen y sentido. Diversos autores recogen los avatares del cuerpo del tango y sus supuestos significados sensuales y eróticos en el período de su emergencia, pero no sin pocas dificultades dada la distancia histórica y la falta de registro sobre los sentidos que para los bailarines de la época provocaba la danza.²⁴¹ De hecho, los registros que se encuentran responden todos a la mirada escandalizada de los criollos de las clases acomodadas sobre un fenómeno que representaba la cultura, los hábitos, la sexualidad y

²⁴⁰ Nueva Pompeya es barrio de origen proletario de la Ciudad de Buenos Aires, donde supo radicarse el letrista Homero Manzi, y del cual hacen mención muchos tangos clásicos ("Puente Alsina", "Sur", "Barrio de tango", "Pompeya no olvida", "Nací en Pompeya").

²⁴¹ La bibliografía al respecto es extensa. Para un abordaje más detallado remito a Lamas y Binda, 2008 - Liska, 2010 - Pujol, 1999 - Rosboch 2006 - Saikin, 2004 - Vega 2007.

la relación con el cuerpo de un otro social.²⁴²

Danza perversa o preámbulo erótico, el tango era visto hasta principios del siglo XX como signo del contacto sexual inminente. Leopoldo Lugones dirá en una carta abierta en el diario La Nación en 1913:

"Nadie ignora el carácter obsceno de referido baile; bien que el erotismo ofrezca pertinente salvoconducto a la indecencia, autorizando posturas y movimientos bajo los cuales el cuerpo de la más honesta mujer, publica la infamia. (...) el objeto del tango es describir la obscenidad (...) esta [danza] resume la coreografía del burdel, siendo su objeto fundamental el espectáculo pornográfico" (Lamas y Binda, 2008: 194).

Esta mirada escandalizada condicionó la recepción del tango durante muchos años posteriores. A partir de allí el tango quedó fuertemente asociado a ciertos imaginarios que lo ligaban a la sensualidad, la seducción, el erotismo y muchas veces al mal vivir, al delito y a la prostitución.²⁴³

La aceptación social del tango (tanto de la música como de la danza) fue un proceso largo que se dio a la par de profundos cambios culturales, sociales y políticos, pero también a la par de sustanciales modificaciones tanto en la música como en la danza misma, así como en los ámbitos sociales en los que se desarrollaba. Este proceso, que en la bibliografía especializada suele denominarse de adecentamiento del tango, se produjo durante las primeras décadas del siglo XX.

²⁴² *Marginales, orilleros, negros, mulatos, indios e inmigrantes. La distancia cultural era enorme, no solo por las diferencias de clase, sino por los variados orígenes étnicos de los sujetos que conformaban este otro social.*

²⁴³ *Gran parte de las representaciones que luego creará el tango de escenario, por ejemplo, responden a estos imaginarios.*

Hacia 1940, el tango había mudado completamente su cara. El 2/4 se había convertido definitivamente en 4/4, la danza había sido aceptada y los bailes eran la principal actividad de recreación de las familias proletarias y de la incipiente clase media porteña. Con su popularización, el tango debió dividirse, repartirse y diferenciarse. Surgieron entonces los bailes de los clubes sociales para albergar a las clases trabajadoras mientras que los peringundines y los dancings del centro, mucho más nocturnos y mal afamados, recibían sin distinción.

En los clubes sociales, especialmente en las matinées, los jóvenes de clase media tenían la oportunidad de bailar tango, fielmente escoltados por sus chaperonas. Los bailes del club eran los lugares donde era posible entablar lazos que llevasen a esas niñas al casamiento, o a la tan temida perdición moral que el fantasma del tango provocador de antaño alimentaba. Por este motivo los organizadores y las madres cuidaban celosamente que esas niñas no fueran profanadas con figuras indecorosas.²⁴⁴ Muchos bailes de clubes exhibían carteles con férreas prohibiciones (prohibiciones a cortes, ganchos y figuras en general). La sociedad posinmigración instaló códigos morales muy rígidos que controlaban, principalmente, los cuerpos de las mujeres, su vida sexual y social, así como los peligros de una sexualidad libertina (Pujol, 1999 - Rosboch, 2006 - Saikin, 2004).

Fue en esos clubes de barrio, bajo estas condiciones, donde se consolidó el tango caminado, el tango liso, inocente, sin figuras, tan elegante como aséptico. De lo que se trataba, en definitiva, era de purgar a la danza del fantasma que la acechaba, el fantasma del erotismo, de la mala vida; y estas figuras parecían condensar la peligrosa sensualidad.²⁴⁵

Pero lo que interesa preguntarse es: ¿por qué estas figuras cargaban entonces con el peso de la sensualidad del tango? Los motivos, a mi entender, eran al menos dos. En primer lugar porque el

²⁴⁴ *Se divide, incluso, entre los bailes noctámbulos del club (los sábados por la noche) y las matinée de domingo. A estas últimas concurría toda la familia, siendo el ambiente más rígido en cuanto a prohibiciones y regulaciones.*

²⁴⁵ *María Julia Carozzi recoge una anécdota de una vieja maestra de tango milonguero que dice que cuando su marido la sacó a bailar por primera vez, allá hacia finales de la década del 40, ella le sentenció: "Tranquilo, no me haga hacer cosas raras [refiriéndose a figuras complejas] que soy una chica decente" (Carozzi, 2009: 139).*

tango con figuras remitía aún muy estrechamente a las historias sobre el compadraje, sobre los noctámbulos compadritos que llevaban por el mal camino a las jovencitas en tiempos presentes o anteriores.²⁴⁶ En segundo lugar, porque figuras como los voleos daban la oportunidad a los bailarines de descubrir más las piernas de su compañera, lo mismo que con las sentadas, mientras que los ganchos permitían un roce entre las piernas que contenía una alta carga de sensualidad.

Este contacto entre piernas era un roce simuladamente circunstancial, nunca demasiado prolongado o intenso como para volverse obsceno. A diferencia del tango de principios de siglo donde los bailarines fundían sus cuerpos tan estrechamente que había un contacto corporal casi completo,²⁴⁷ hacia los años 40 los bailarines cuidaban celosamente que no exista un contacto genital. Lo más osado: un momentáneo roce de piernas.

Desde los primeros años de vida del tango hasta su época de mayor popularización hacia mediados del siglo XX, pareciera como si la sensualidad del tango hubiera estado fuertemente condensada de la cintura hacia abajo, materializándose en contactos corporales que con el paso del tiempo se volverían más esporádicos y sutiles. La sensualidad residía allí, habitando la tensión entre lo inocente y lo obsceno; lo inocente en el tango liso, con espacio entre los cuerpos, lo obsceno en el contacto pélvico o el frotamiento de los cuerpos, lo sensual en medio: en el roce momentáneo de las piernas entre los bailarines al hacer una

²⁴⁶ Al respecto es ilustrativo el caso de Colonia Italiana que describe Pujol. Los bailarines de Colonia Italiana, por ejemplo, tenían fama de proxenetas (Pujol, 1999: 202). Al bailarín habilidoso, sobre todo si no era del barrio, se lo sospechaba siempre de noctámbulo, de mala vida y habitué de cafetines.

²⁴⁷ Carlos Bunge, desde la mirada criolla horrorizada, describe así la danza en 1903: "Quebrando y balanceando acompasadamente el cuerpo en un completo contacto de ambos bailarines, (...) tan íntimo es dicho contacto que no siempre, según la expresión popular, hay luz" (Lamas y Binda, 2008: 179). Según Magali Saikin esta danza horrorizaba por los cortes y quebradas, "la indecencia del corte pasaba por la introducción de la pierna del danzarin entre las de su compañerola" (Saikin 2004: 92). Otro observador describe así a los cortes: "Los cuerpos se juntan hasta fundirse en uno solo, moviéndose rítmicamente al cadencioso compás del tango, con movimientos y ondulaciones que no son para descripta (sic)" (Lamas y Binda, 2008: 236). Introducción de la pierna del varón entre las piernas de la compañera, contacto completo de los cuerpos, especialmente de los genitales, y movimientos ondulantes resumen los elementos que con mayor frecuencia mencionan escandalizados los observadores de la aristocracia local.

figura, en la exhibición simuladamente involuntaria²⁴⁸ de las piernas de la mujer al hacer una sentada o un voleo.

Nuevos cuerpos, nuevos sentidos, otro tango

Muy diferente es el cuadro que encontramos en la actualidad, al menos en nuestra ciudad. Lejos de los años donde el tango escandalizaba, en la actualidad pareciera haber desaparecido casi por completo aquel fantasma de lo obsceno que le acechaba como marca de origen, dando paso a formas mucho más lícitas de sensualidad. ¿Qué papel juegan estos nuevos cuerpos en la configuración de estas formas?

En primer término, es pertinente notar que los cuerpos, con el paso del tiempo, continuaron alejándose, al menos desde el torso hacia abajo. Actualmente el contacto en la zona genital es prácticamente inadmisibile y, de ocurrir, genera un automático rechazo por los propios bailarines. Se lo considera burdo, incómodo e inapropiado, pero principalmente, se lo considera como algo extraño a la danza del tango en general. No se trata ya de algo característico de un estilo de baile marginal u orillero, inapropiado para las damas del club social o de los estratos medios, sino de algo inapropiado para el tango en sí mismo. La danza del tango es ahora concebida como una danza decente con vocación de elegancia.²⁴⁹

²⁴⁸ La manera tradicional de bailar establecía una rígida división de roles entre hombres y mujeres. Los primeros eran los encargados de crear la coreografía mientras las segundas los acompañaban en su realización. Siendo el hombre creador de la coreografía, era éste el que le hacía hacer a la mujer las figuras, eximiéndola así de la responsabilidad de enseñar sus piernas (aún si ella disfrutaba de hacerlo, pues eso no se declaraba). Es interesante cómo el hombre cargaba con toda la responsabilidad, inocentando así la sensualidad de los cuerpos femeninos.

²⁴⁹ Agradezco la observación que me hiciera Claudio Díaz, al leer este artículo antes de su publicación, sobre la importancia de resaltar que esta elegancia importa una distinción que en gran medida tiene un componente de clase. El tango en la actualidad es una danza apropiada por los estratos medios, y con este pasaje de clase, desde sus orígenes orilleros hasta la actualidad, se operó un corrimiento en lo que es considerado valioso en estos cuerpos danzantes. Desde la perspectiva de estos sectores medios, el cuerpo indecente es el cuerpo del otro, el cuerpo del cuarteto, mientras que el cuerpo del tango se ha convertido en un cuerpo elegante, un cuerpo en el que pueden reconocerse a sí mismos.

Las figuras como ganchos, voleos, barridas, etc. se practican en grado diverso, dependiendo las elecciones estéticas de los bailarines, pero ya no cargan con el valor orillero que se le asignaba en la primera mitad del siglo XX. No sólo ya no son censurados²⁵⁰, sino que los propios bailarines no los consideran como movimientos que contengan una carga erótica tan importante. Las figuras componen hoy parte del bagaje de recursos con los que los bailarines cuentan para destacar entre pares e impresionar a su compañero/a de baile²⁵¹. Son cruciales en las formas de seducción dentro de las milongas, en cuanto permiten performar género (Butler, 2002) y darle características particulares a sus respectivas femineidades y masculinidades.

Pero la creciente complejización del tango danza asociada a la introducción de técnicas provenientes de otras danzas (como la danza contemporánea), ha operado un perfeccionamiento y un pulido de esas figuras que ha permitido disminuir aquel rozamiento de los cuerpos, otrora buscado por los bailarines, y ahora considerado burdo o excesivo. El contacto específico de las figuras, entre las piernas en los ganchos y sacadas, por ejemplo, ha sido suavizado al máximo por las nuevas técnicas de baile. Pero estas nuevas técnicas se adoptaron porque se articulan bien con otras maneras de relacionarse los hombres y las mujeres. Las mujeres ahora no necesitan parecer inocentes en la realización de las figuras ni parecen preocuparse por disimular si enseñan sus piernas. Si bien es el hombre el que arma la coreografía y le solicita el movimiento, de ella depende hoy la correcta realización del mismo, con gracia, estética y dinamismo. Ella debe colaborar en la realización de estas figuras que exigen cada vez más habilidad: voleos más altos, más variedad de figuras y giros mucho más profundos, son posibles porque ahora ellas participan activamente para llevarlos a

²⁵⁰ Existen otros reparos hacia las figuras, pero tienen más que ver con las luchas por la hegemonía discursiva dentro este particular sistema de relaciones (Costa y Mozejko, 2007: 16), y con las competencias entre bailarines, estilos de baile, tradiciones y vanguardias estilísticas.

²⁵¹ Es importante aclarar que en Córdoba el circuito milonguero es casi exclusivamente de tipo heterosexual. Si bien existen algunos milongueros/las homosexuales, lo cierto es que en las milongas no se los ve bailando con parejas del mismo sexo, y no conforman un número que haga factible organizar una milonga queer. Es por este motivo que nuestro trabajo se limita a observar parejas de conformación heterosexual.

cabo.²⁵² La pareja debe trabajar en conjunto, sincronizadamente, para que esos movimientos se vean armoniosos y las figuras tengan la fluidez pretendida. Y para lograrlo, el roce de las piernas en una sacada, por ejemplo, es un efecto visual más que una realidad.

Dos profesores explican de esta forma la manera correcta de realizar una sacada, en una de sus clases:

Profesor: —*Si el cruce este de la mujer se cierra mucho [se acerca al cuerpo del varón] no podemos entrar a la sacada, cuando sacamos, la chocamos... chocamos con la cadera de la mujer. [En cambio] si el cruce es allá [señalando más lejos de su cuerpo], me queda todo este espacio para pasar, me queda todo acá libre. Si el cruce viene acá, me la llevo puesta.*

Profesora: —*Y la parte nuestra chicas, es que tengo que querer moverme, (...), porque si acá espero que sea el varón el que me lleve, es bastante complicado. Si estoy esperando que el otro me acarree para seguir... no va a salir, en esto tengo que tener yo predisposición a moverme (...) tengo que querer ir a ese paso... y tampoco agarrarme de él porque si yo, ahora, para hacer ese paso me cargo sobre él... el varón no puede rotar, si yo lo estoy sosteniendo de acá, no hay manera.*

Profesor: —*Entonces cuando arrancamos acá vamos pidiendo afuera [que ella saque su pierna hacia afuera], cuando está entrando [la pierna del varón a ese mismo lugar]. (...) Y si ella va un poquito anticipada a mí, me ayuda a dar vuelta, si queda atrás mío, tengo que empezar a empujarla.*

²⁵² Las mujeres ahora toman clases de "técnica", como les llaman en el ambiente. Practican, y entrenan para aprender a pivotar mejor y más velozmente, sin pretender ya que el varón les ayude, las empuje, las sostenga o les "haga hacer" el movimiento.

Profesora: — *[Lo que él] quiere decir, simplemente, que este movimiento por la mujer, depende de moverse una misma, no de que el varón te saque la pierna. Esa pierna tiene que estar saliendo antes que entre la del varón.*

Los cuerpos no deben chocar, ni ser acarreados por el otro, ni agarrarse, ni cargarse, ni sostenerse, ni empujarse, ni sacar (literalmente) la pierna de la compañera. Todas las referencias a posibles contactos fuertes son eliminadas de las figuras en las lecciones de los nuevos maestros de tango. Si no se cuidan estos detalles, no se puede rotar correctamente el cuerpo para que la figura salga, y lo que se busca, precisamente, no es tocarse, sino que esa figura salga, y eso implica la no fricción de los cuerpos. En las figuras se busca cada vez más una eficiencia y armonía del movimiento, como gozo estético en sí mismo, antes que la oportunidad para tener un contacto mayor con el cuerpo del otro. Además, las exigencias de velocidad y precisión en la realización de cada vez más cantidad de figuras exige a las milongueras, además de una mayor destreza física, una proporcional desatención sobre los sentidos que este sutil contacto podría generar sobre su cuerpo.

Entrevistadora: — *¿Y no te da cosa cuando haces esos ganchos de espalda?*

Lorena (24 años): — *¿Por?*

Entrevistadora: — *No sé, porque quedas así media agachada, de espalda al varón, en una posición media...*

Lorena: — *No, porque no te das cuenta. O sea, apenas mandas el gancho ya tenés que estar dándote vuelta, entonces no. Además tampoco es que le vas a apoyar el culo al vago así, o sea, es apenas: te girás, lo metés y salís. No te podés quedar tampoco así en cuatro²⁵³ porque tenés que darte vuelta rápido, si no, no llegás.*

253 "En cuatro" es una referencia a una posición de cópula en la que se está agachado y de espaldas mientras se es penetrado sexualmente.

Se trata de figuras de enormes sentidos visuales y estéticos, muy bien explotadas incluso en la actualidad por el tango de escenario, que importan dinámicas de relación muy complejas entre los bailarines, pero que no generan en los milongueros esa tensión sexual que habrían generado medio siglo atrás.

Por este motivo resulta pertinente distinguir entre los cuerpos del tango y las imágenes de esos cuerpos. Quien observe dos milongueros bailando, realizando diferentes figuras, puede percibirlos como signos de sensualidad, puede efectivamente darle ese sentido a lo que ve, pero ello no significa que esos milongueros las experimenten de la misma manera. La sensualidad, para ellos, habita el cuerpo mismo.

Donde habita la sensualidad

De alguna manera he trazado este recorrido hablando de la sensualidad en los cuerpos del tango sin especificar detalladamente lo que entiendo por este término. El lector sagaz, no obstante, habrá ya inferido algunos supuestos.

Como se habrá podido observar, el sentido de lo sensual en el tango se ha ido modificando con el paso del tiempo, a la par que se ha modificado su soporte corporal y las condiciones de enunciación y legibilidad de esos cuerpos. De allí los callejones sin salida que encontrará cualquier trabajo que pretenda definir la sensualidad esencializándola.

Aunque los diccionarios no suelen dar muchas pautas para comprender cómo los signos son capaces de producir determinados sentidos y no otros, lo cierto es que revisar estas definiciones puede, a veces, ayudarnos a pensar un problema como si se tratase de una hebra suelta en un tejido: No porque esa punta de la hebra represente la trama compleja de la semiosis, sino porque tirando de ella, a veces, podemos llegar desarmar la trama y re-construir un ovillo.

Es por este motivo que propongo ahora retomar la definición que la Real Academia Española propone para lo sensual: Adj.

perteneciente o relativo a las sensaciones de los sentidos. Se dice de los gustos y deleites de los sentidos, de las cosas que los incitan o satisfacen y de las personas aficionadas a ellos. Pertenciente o relativo al deseo sexual" (DRAE).

Tres elementos quisiera retomar: la idea de que se trata de sensaciones de los sentidos (abarcando, al menos en potencia, toda su pluralidad), que se trata de deleites relacionados con el deseo sexual (eliminando así las sensaciones no placenteras o ligadas a otras pulsiones), y que esta sensualidad es un signo que se define como tal por su capacidad de incitar, es decir, de provocar, estas sensaciones. En términos semióticos se puede decir que sensual es aquello que provoca sensaciones placenteras ligadas al deseo sexual, es decir, interpretantes afectivos de placer sexual.

Un interpretante afectivo, en los términos de la teoría semiótica peirceana (Peirce, 1931-1958 – Merrell, 1998) es una primeridad, es del orden de la posibilidad, es el efecto casi inmediato del signo. Se trata de la reacción, única, singular, no consciente, casi incontenible, que provoca el signo.²⁵⁴

Un interpretante afectivo de sensualidad puede ser leído en múltiples manifestaciones corporales: en las mejillas sonrojadas, en la reacción de esquivar la mirada, en la aceleración del pulso, en la tensión muscular, la voz entrecortada o en el sudor que provoca, por ejemplo, la cercanía del rostro del sujeto de deseo.

Luis (28 años): —(...) A mí me pasó una cosa re fea al principio. Hacía poco tiempo que había empezado a ir a las milongas. Y había una chica que yo siempre la miraba, que me fascinaba, no por lo linda, o sea, era re linda, es re linda (...). Pero, era que me volvía loco cómo bailaba.

²⁵⁴ A éste le seguirá un interpretante energético, que consiste en el esfuerzo, generalmente mental pero muchas veces también físico, por controlarlo y por darle un interpretante lógico, vale decir, una idea.

Era como bajarte de un Falcon y subirte a una Ferrari. Y después de meditarlo así largo rato, me mandé, un día, así, porque era un martes y había re poca gente. Y me anime a sacarla a bailar. Y la mina salió, re copada la mina. Y cuando llegué a la pista y la mina me abrazó... Porque ella me abrazó, o sea, yo re tímido y ella me abrazó así: re segura... y empezamos a bailar y yo sentía su cara y su respiración así en el cuello... y me empecé a poner nervioso y empecé a chivoar²⁵⁵... ¡De una manera!... Horrible. Nunca más me animé a sacarla a bailar. ¡Pobre mina! Igual de ahí aprendí que no hay que subestimar el desodorante [risas].

El signo de la sensualidad, entonces, lo definimos en principio por el efecto que provoca, muy especialmente, sobre los cuerpos. Ahora, cuáles son los sentidos que pueden ser accionados por determinado cuerpo-signo es un problema aparte. Como se aprecia aquí, los signos de la sensualidad se han ido modificando a lo largo del tiempo, conforme se modificaba el público que se apropiaba del tango y las condiciones sociales en las que lo hacía. En el caso de Luis, aquel abrazo (la cercanía de los rostros que implicaba, el sentir su respiración golpeando su cuello, asociada a las expectativas generadas previamente sobre su compañera) funcionó como el detonante de una serie de sensaciones, de una estimulación de los sentidos ligados al deseo sexual, que le estremeció el cuerpo y lo hizo reaccionar más allá y en contra de su voluntad.

He aquí la sensualidad, habitando dentro del propio cuerpo, esperando agazapada aquel abrazo, esa cercanía con el otro cuerpo capaz de animarla a salir de su letargo para recorrer frenética ese cuerpo que habita, atravesándolo, electrificándolo, cosquilleándolo.

²⁵⁵ Chivoar: transpirar mucho y/o con mal olor

La mística del abrazo

Al indagar entre los milongueros sobre lo que les moviliza emocionalmente al bailar surge constantemente la referencia al abrazo:

Laura (59 años): —*Empecé bailando tango medio odiosa, porque no me encontraba con la cuestión del abrazo, de abrazar hombres. Me sentía incómoda. Casada desde hace 35 años con el mismo hombre, empezar a abrazar a otro hombre es difícil.*

Entrevistadora: —*¿Qué fue lo que te atrapó del tango?*

Lidia (29 años): —*Y, lo primero fue el tema de la cercanía. O sea, había bailado salsa, pero el tango era como que era otra cosa, otra intimidad.*

Entrevistadora: —*El abrazo.*

Carolina: —*Claro, el abrazo. Que yo ahora lo defino como el abrazo, pero al principio era eso de estar tan cerca de una persona... Era como para mí muy fuerte.*

Leonardo (49 años): —*A pesar de que soy un hombre de concepciones liberales, abiertas, me costó muchísimo entregarme, por ejemplo, al principio, al abrazo. (...) Yo me encontraba con que, de pronto, tenía que abrazarme de una manera muy íntima, muy entregada, como si fuese una pareja, como si fuese tu esposa, tu novia, tu amante. Y eran mujeres que ni siquiera sabía cómo se llamaban. Y me costó mucho eso, entregarme. Claro, las mujeres con experiencia en la milonga, te van llevando, te van haciendo entender que el abrazo, esta intimidad, no solamente es parte de la danza del tango en sí, sino que es el fin de la misma.*

El abrazo aparece una y otra vez en los relatos de los milongueros de todas las edades ligado a una intimidad inquietante y a sensaciones intensas. Se relaciona directamente con el contacto, que no es roce, manipulación, ni presión, sino simplemente contacto de la parte superior del torso, y la cercanía principalmente de los rostros, ahora mucho más enfrentados. Porque el abrazo también se ha modificado. Ya no se ven las parejas con las mejillas pegadas, ambos mirando hacia la pista de baile, como se viera muchos años atrás. Ahora, cuando hay contacto de los rostros, es generalmente porque la mujer, mucho más enfrentada al varón que antes, apoya suavemente su frente contra la mejilla o la sien de este.

Y no es que exista riesgo de que el caballero le robe al pasar un beso, puesto que los códigos de las milongas establecen una férrea prohibición a estas demostraciones de deseo o afecto. Nadie se besa en medio de la pista. No, lo que provoca sensualidad es la cercanía de los rostros enfrentados por sí misma, la posibilidad de respirar el mismo aire, el beso negado, la oportunidad de escuchar o sentir en la piel la respiración del compañero, o de nuestros fantasmas depositados en él.

Entrevistadora: —*¿Cómo te das cuenta cuando un chico quiere más que solamente bailar con vos?*

Lia (25 años): —*Porque charla entre tango y tango y te dice cosas como 'qué lindo que bailas'. O porque cierra más el abrazo y baila así todo despacio un tango re picado²⁵⁶. O vos ves que con todas baila más relajado, abre el abrazo, y a vos te agarra y te abraza así y te pone la cara acá [señalando su rostro de frente, a la altura de la nariz]... ¡Me embola cuando hacen eso!*

²⁵⁶ Picado: de tempo ágil y/o con melodías no ligadas. Para los milongueros esta distinción es importante, porque utilizan las melodías picadas para realizar traspases y contrapasos a mayor velocidad que si se baila únicamente sobre el pulso.

Entrevistadora: — *Sí, a mí también... salvo si me gusta el chico.*

Lia: — *Sí, claro, si me gusta está todo bien. ¡Si me gusta lo arrimo yo! [risas].*

No es que el abrazo y la intimidad que éste genera, siempre e indefectiblemente, sea signo de sensualidad, aunque pueda ser signo de intención de contacto sexual. Funciona como signo de sensualidad cuando la persona con la que se comparte la pieza de baile es capaz de convertirse, aunque más no sea por tres minutos, en sujeto de deseo.

Lo dicho hasta aquí no debe hacer pensar que en la actualidad asistimos a una suerte de regreso al cuerpo, a la experiencia sensible del cuerpo sin más, por encima de los mandatos culturales. Muy por el contrario, sostengo que el abrazo, la cercanía que propicia el baile del tango en la actualidad, es capaz de funcionar como signo de sensualidad en la medida que pone a dialogar todo un imaginario sobre la supuesta sensualidad intrínseca del tango, sobre las relaciones románticas deseadas y sobre el valor del contacto de los cuerpos (de la cintura para arriba) con un sujeto de deseo (en definitiva, otro imaginario sobre la persona que se abraza). Es en este cruce de condiciones de posibilidad donde puede emerger un abrazo que quite el aliento.

Sobre los imaginarios que abrazan al tango

El primero de estos imaginarios tiene que ver con la sensualidad supuestamente intrínseca del tango. Muy frecuentemente se asume que el tango es una danza sensual, aún antes de tomar las primeras clases de baile, aún antes de pisar una milonga y sentir el calor de ese abrazo. Otros discursos dialogan con los milongueros desde antes de convertirse en tales, van configurando creencias y performando ciertas expectativas y sentidos del tango. Luego, algunos buscarán esa sensualidad en la danza y, si la buscan bien, la encontrarán con facilidad en el abrazo.

La encontrarán allí porque este abrazo es capaz de poner en contacto este imaginario con otro que configura ciertos ideales románticos sobre las relaciones amorosas deseables. El abrazo es experimentado no sólo como contacto físico sino también, y más aún, como médium entre dos personas (y no únicamente de contacto entre cuerpos). Se trata de la unión de dos seres que se sienten y se conectan, o al menos así lo pretenden ellos:

Lucas (49 años): — *Yo lo compré al tango a partir de lo que me vendían de la sensualidad. Y para mí la sensualidad es dos personas unidas. Entonces, el abrazo que yo practico, que más disfruto, es el abrazo cerrado, sin alejar a la mujer. Hay gente que hace figuras que te obligan a alejarte, lógicamente, porque no podrían girar, [hacer] sacadas, cruces, sacadas y demás. Lo hacen muy bien. Lo hacen muy bien y es admirable la técnica que usan... Es admirable. Pero no es lo que a mí me gusta.*

La sensualidad del abrazo se edifica sobre un imaginario que va más allá del contacto físico y lo meramente corporal. En este marco el cuerpo aparece como frontera a través de la cual se produce este acople que no es entre cuerpos sino entre seres.

Entrevistadora: — *¿Qué es lo más importante para vos de un compañero de baile?*

Lorena (31 años): — *El tema del abrazo sobre todo, que te contenga en el abrazo, que te sepa abrazar. Más que todo que te contenga. Pero no es ese abrazo donde vos te puedas apoyar así, en el físico, que te apoyes tipo bastón, sino que te sientas segura, contenida, estás bailando un tango. Es una danza muy especial, muy íntima. Y el abrazo es una de las cosas, para mí, más importantes, tanto del hombre como por parte de la mujer.*

Entrevistadora: — *¿Y qué es lo que te copó del tango?*

Lucía (29 años): — *El bailar con otro. El abrazo, que no es un baile solitario...*

El abrazo que provoca sensualidad es el abrazo que conecta personas y sus expectativas en relación al otro, en un contacto que pretende ser más que algo meramente físico, por este motivo los rostros se enfrentan, se acercan y comparten el mismo aire, como si al hacerlo los seres superaran las barreras físicas de la materia, porque el cuerpo sigue siendo imaginado como accesorio, como ontológicamente separado del ser.²⁵⁷

El abrazo milonguero conecta los rostros y el torso, mientras prohíbe los besos en público, aleja las zonas genitales, limita la presión entre los cuerpos (prohíbe “apoyarse” o “cargarse” sobre el otro), el rozamiento de las piernas, la presión de las manos y del brazo que enlaza (tanto del brazo del varón que rodea a la mujer por la cintura como del brazo de la mujer que rodea la espalda del varón). No es una reivindicación del cuerpo y lo físico por sobre lo cultural; por el contrario, el cuerpo es fuertemente controlado, cada vez más disimulado.

En las milongas circulan como en pocos lugares los chicles y caramelos de menta. El aliento compartido no es el aliento propio, la exhalación de los aromas interiores de las vísceras; es un aliento mentolado. Precisamente porque la intimidad del abrazo potencia la percepción en los sentidos del tacto, del gusto y del olfato, los milongueros toman estrictos cuidados para que sus cuerpos no sean percibidos por esos sentidos como cuerpos meramente. Los olores de la piel que se perciben agradables son los de desodorantes y perfumes, no los propios de cuerpos que están bailando.

Entrevistadora: — *¿Grandes fiascos? ¿Te pasó alguna vez de desear mucho bailar con alguien y cuando lo hiciste te desilusionaste?*

²⁵⁷ Sobre la concepción dualista del hombre, donde el cuerpo es percibido como accesorio del ser, como jaula del alma, o como registro inferior al mental, existe ya extensa bibliografía (Le Bretón, 2002 – López Cano, 2011 – Elías, 1993).

León (38 años): — *Ehhh... sí. Me pasó.*

Entrevistadora: — *¿Qué pasó?*

León: — *Varias veces. (...) Una vez me pasó... que tenía el pelo sucio. No me gustó.*

Entrevistadora: — *¿El pelo sucio?*

León: — *Sí, los varones por ahí... por la altura, nos queda la cabeza [de la mujer] acá [a la altura de la nariz], y se siente mucho.*

Entrevistadora: — *¿Y qué mirás en la ropa que te comprás especialmente para milonguear?*

Lara (26 años): — *Tiene que ser cómoda, tiene que ser sexy... y no tienen que ser telas que transpiren tanto, por ejemplo. O sea, los cortes de las mangas: Soleras. Muchas soleras. No me gusta, viste que te queda la mancha [de sudor] ahí en la axila (...).*

Entrevistadora: — *El tema de los olores es como todo un tema... el tema del transpirar, todo eso.*

Lara: — *Sí, totalmente. Y no sólo el olor, la mancha... Hay varones que... transpiran mucho. Yo no sé si por los pelos o por qué, pero les queda la mancha de agua.*

Entrevistadora: — *Por los pelos debe ser.*

Lara: — *Por los pelos. Lo que tienen que hacer los hombres es ponerse una remera abajo y después la camisa arriba...*

Se debe ocultar y borrar cuidadosamente todo lo que en nuestros cuerpos funcione como signo de nuestra animalidad,

todo aquello que recuerde aunque más no sea por un instante que son cuerpos perecederos,²⁵⁸ de carne igual que la carne de la que se alimentan, con pelos, ruidos, olores y fluidos que brotan y se extienden según las necesidades de la carne. El cerebro debe gobernar, y cuando no gobierne el cerebro ha de hacerlo el corazón, pero no el que bombea sangre, sino el que produce sentimientos. Las ideas o estos sentimientos idealizados, pero nunca lisa y llanamente el cuerpo con sus necesidades. Al cuerpo no hay que dejarlo hablar por sí mismo, hay que acallararlo, a no ser que hable en tanto vocero de la mente o del corazón.

Por este motivo la boca, la boca que habla, es el órgano por excelencia de la comunicación²⁵⁹. No se valoran ni el sudor, ni los aromas de estos cuerpos como vehículos de comunicación, aunque de hecho lo sean. La vista entabla un contacto con el otro (al mirar al rostro), los oídos que escuchan (la música y las palabras) y la boca que habla, todos ellos condensados en el rostro. La cercanía de los rostros en el abrazo milonguero de hoy no es casualidad.

No se trata de una reivindicación del cuerpo y de la experiencia física per se. La sensualidad del abrazo milonguero es tal porque concilia con un imaginario que le asigna al cuerpo el lugar de frontera entre seres, como si los seres tuvieran algún tipo de existencia diferente, más allá y por encima de esos cuerpos. Articula a su vez con aquel otro que le asigna al tango una sensualidad intrínseca y se entreteje con aquel que configura un ideal de relación entre sexos en clave monógama²⁶⁰, heterosexual y romántica.

²⁵⁸ *Y el terror de pensar que con la extinción de la carne sobrevenga inevitablemente la extinción del ser.*

²⁵⁹ *Nótese que aún los órganos no completamente invisibilizados se seleccionan solamente en algunas de sus funciones, en aquellas que se perciben como funciones de comunicación, de conexión del ser con el mundo exterior y con los otros seres. La boca no es la boca que mastica, que eructa, grita, gime, babea o que emana sus olores interiores, es la boca que habla y al hacerlo conecta. Se valora el cuerpo en tanto herramienta, como objeto al servicio del ser.*

²⁶⁰ *Decimos en clave monógama porque este ideal habilita la afectividad sólo entre parejas de personas. Aunque otras formas de experimentación sexual existan y eroticen, en el plano de la afectividad (claramente separado, en este imaginario, de la excitación sexual ligada solamente al cuerpo), no se concibe una relación sentimental que nos sea entre dos personas. Ni una más, ni una menos.*

En la porosidad de esa piel perfumada, en el contacto de las exhalaciones mentoladas, se experimenta la ilusión de una comunión entre seres a través de los cuerpos. Pero que esta comunión de almas sea una ilusión siempre perseguida y rara vez alcanzada, no debe hacernos perder de vista que la emoción que provoca es bien real.

A modo de cierre

Comencé este trabajo preguntándome cómo impacta la distancia en las condiciones de enunciabilidad/legibilidad en la recepción del tango, cómo los milongueros en la actualidad dan sentido al tango y dónde hallan, si es que hallan, la sensualidad que se le adjudica.

Partí de la constatación de que la sensualidad, desde sus comienzos, había sido una propiedad adjudicada principalmente a la danza, a esos cuerpos en movimiento. Estos cuerpos en tanto signo de sensualidad, sin embargo, se han modificado notablemente con el paso del tiempo.

Durante los años 40 los signos de la sensualidad parecían más ligados a los sentidos de la vista (con la proliferación de figuras como sentadas, voleos, etc., donde se les podía descubrir parte de las piernas a las mujeres) y del contacto, principalmente, de las piernas en los ganchos, sentadas y sacadas.

En la actualidad, en cambio, las figuras no parecen presentar ya esa carga de sensualidad, al menos para los milongueros. Mientras el tango de escenario explota incansablemente estas figuras para recrear imágenes estereotipadas de sensualidad, el tango de salón pone a jugar otros sentidos en la recepción además de la vista. Los cuerpos que danzan son cuerpos que se estremecen, que sienten, son cuerpos-signo y no son asimilables a las imágenes de esos cuerpos. Quien mira y quien baila, experimentan sentidos diferentes.

En el tango de salón, en la actualidad, la sensualidad parece haberse mudado hasta depositarse, casi por completo, en la zona del torso y del rostro de los bailarines. Cuando Luis nos describe sus

sensaciones no menciona las piernas o las caderas. Su atención (o su tensión) está focalizada fuertemente en ese abrazo, en el rostro de ella en contacto con su mejilla, y en la sensación que provoca la respiración de su compañera sobre su cuello. Al estrecharse el abrazo y enfrentarse más los rostros, se incrementa la posibilidad de percibir los olores, el sonido de la respiración, el golpe del aire de la exhalación del compañero sobre la propia piel, la penetración del otro en el espacio interpersonal propio. Como contrapartida se limitan otros canales de los sentidos: la vista más allá del rostro del compañero/a, y el contacto por debajo de la cintura.

Esto es particularmente revelador si atendemos a las palabras de David Le Bretón sobre la percepción en las sociedades modernas: "La mirada es, hoy, la figura hegemónica de la vida social urbana" (2008: 102). Precisamente porque el régimen de la mirada es hegemónico en las sociedades contemporáneas, porque los cuerpos cada vez más desnudos en las playas y en los medios masivos han elevado el umbral de tolerancia hacia su imagen, por eso es que aquellas piernas develadas por un instante en un voleo impetuoso, ya no provocan las emociones intensas que otrora provocaron. En cambio, en sociedades como la nuestra donde el contacto físico es cada vez más rehusado al desconocido, donde se tiende a ampliar los dominios del espacio interpersonal privado, justamente en estas sociedades, el más mínimo contacto resulta enormemente provocador. Basta con sentir el aire del otro golpear la piel del cuello para que la piel se erice, y el ánimo se exalte.

Si esta sensación será placentera o vivida como un acto de invasión, una violencia sobre el cuerpo, dependerá del deseo depositado previamente sobre la persona de la cual se percibe ese aire como su extensión. Y los términos en los que un sujeto se convierte en deseable son siempre anteriores al momento del abrazo y pueden involucrar percepciones de otros sentidos²⁶¹, y expectativas forjadas al calor de la experiencia personal previa y el ambiente cultural en el que se inscribe el sujeto. La sensualidad no es algo que nace y muere en ese abrazo, la sensualidad es un efecto que el abrazo puede provocar en la medida en

²⁶¹ Y aquí sí el sentido de la vista posiblemente juegue un papel muy importante.

que combine diversos imaginarios fuertemente instalados en nuestra sociedad, con un sujeto deseable.

Uno de estos imaginarios es el que postula la supuesta sensualidad intrínseca del tango, performando las expectativas de los bailarines. Otro imaginario se erige alrededor de las relaciones deseadas prescribiéndolas en clave monógama, heterosexual y romántica y, por último, otro imaginario atraviesa los anteriores definiendo el rol y el valor del cuerpo, y de sus partes, en estas relaciones.

En este último, el cuerpo adquiere el valor de frontera entre personas. En este marco, el abrazo que acerca y enfrenta los rostros es un abrazo que pretende conectar personas a través de los cuerpos.

Los cuerpos del tango no son ajenos a los silencios que les impone la posmodernidad. Silenciados sus ruidos, sus fluidos, sus emanaciones, sus olores propios (Kogan, 2010), son cuerpos que deben comunicar sólo lo que la mente o los sentimientos -más nobles que las simples necesidades fisiológicas porque son algo así como esas mismas necesidades culturalizadas- les permitan. Se pretende que sean cuerpos médiums. Lo paradójico de esto es que pareciera que esta pretendida comunicación transcórporea opera como la zanahoria que, al ser siempre negada, el conejo del deseo sexual y afectivo persigue sin descanso.

Aunque algunos autores interpreten que esta negación del cuerpo va en detrimento de la capacidad perceptiva más allá del sentido de la vista y, subsidiariamente el del oído²⁶², creo que es importante distinguir entre la percepción efectiva a través del cuerpo y de sus sentidos, y el reconocimiento del rol del cuerpo en ese proceso. Es posible que los sonidos de la modernidad, por ejemplo, hayan producido un acostumbamiento del sentido del oído a estos ruidos, y que cada vez más nuestro cerebro los pase sistemáticamente por alto

²⁶² "La modernidad -desde la supuesta superioridad moral de la razón sobre la emoción- nos habría llevado paulatinamente al abandono de nuestra capacidad de conectarnos con nuestras emociones y sensaciones corporales: hemos perdido la facilidad del uso de nuestros sentidos -al margen de la vista y del oído-, el mundo occidental ha relegado el tacto y el olfato, al olvido; el gusto a su mínima expresión. Vivimos cuerpos menoscabados" (Kogan, 2010: 34).

en la percepción. Pero, en nuestro caso por ejemplo, el sentido del tacto parece haberse vuelto hipersensitivo en comparación con los relatos de principio de siglo. Algo análogo ocurre con el olfato y los aromas corporales.

Que estos imaginarios pretendan negar el cuerpo no significa que efectivamente lo consigan, ni mucho menos que anulen sus capacidades perceptivas. El enorme esfuerzo por mistificar las sensaciones que provoca el abrazo en los cuerpos, por llevarlas a un plano casi trascendental de conexión entre seres, cual cita iterativa, es la mejor prueba de la imposibilidad de acallarlos.

Aunque se lo niegue, el cuerpo está, y se las ingenia para sentir y comunicarse. Se sonroja, se estremece, palpita, transpira, tiembla, se tensiona, se dilata, acelera su pulso, entrecorta el aliento. Es punto de pasaje de la semiosis, opera a ambos lados del proceso, como representamen y simultáneamente como interpretante.

Más allá de esas pretensiones idealistas, el cuerpo siente, aun cuando no seamos conscientes de ello, y es precisamente con los sentidos del cuerpo, unos sentidos que no son para nada meramente físicos, que se configura esta sensualidad del abrazo. Para los procesos semióticos, aquella dualidad no existe.

Existen, en cambio, diferentes condiciones de recepción, unos cuerpos cada vez más disimulados y, con ellos, nuevas maneras de experimentar la sensualidad en el tango.

Butler, Judith (2002): *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.

Carozzi, María Julia (2009): "Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires". En *Religião & Sociedade* vol.29, n° 1, pp. 126-145. ISSN 0100-8587. Archivo descargado el 18 de abril de 2012. Disponible on-line en: <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-85872009000100006>.

Carretero, Andrés (1999-a): *El compadrito y el tango*. Buenos Aires: Ed. Peña Lillo-Continente.

----- (1999-b): *Tango testigo social*. Buenos Aires: Ed. Peña Lillo-Continente.

Costa, Ricardo y Mozejko, Teresa (2007): *Lugares del decir 2*. Rosario: Homo Sapiens.

Elias, Norbert (1993): *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gobello, José (1999): *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Göttling, Jorge (1998): *Tango, melancólico testigo*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Kogan, Liuba (2010): "El lado salvaje de la vida: cuerpos y emociones". En Olavarría, María Eugenia (coord.): *Cuerpo(s) / Sexos, sentidos, semiosis*, pp. 33-40. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

Lamas, Hugo y Binda, Enrique (2008): *El Tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Unquillo: Ed. Abrazos.

Le Bretón, David (2002): *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

----- (2008): *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Liska, Mercedes (2010): "El proceso de adcentamiento y sistematización coreográfica del tango en las dos primeras décadas del siglo XX". Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura. Buenos Aires: FSOC-UBA.

López Cano, Rubén (2011): "Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiología de la performatividad". En Fornaro, Marita (ed.): De cerca, de lejos. Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina. Montevideo: Universidad de la República. En prensa. Archivo capturado online el 11 de diciembre de 2001. Disponible en sitio web del autor: <http://lopezcano.org/Articulos/2011.perform.pdf>.

Merrell, Floyd (1998): Introducción a la semiótica de C. S. Peirce. Maracaibo: Ediciones Astro Data.

Peirce, Charles Sanders (1931-1958): Collected Papers. Vols. 1-8. Cambridge: Harvard University Press.

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

Rosboch, María Eugenia (2006): La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza. La Plata: EDULP.

Saikin, Magalí (2004): Tango y género. Stuttgart: Ed. Abrazos Book.

Vega, Carlos (2007): Estudios para los orígenes del tango argentino. Buenos Aires: EDUCA.

"Devolverle el cuerpo a la gente"
Danzas folklóricas y disputas por los sentidos de corporalidad

(Claudio F. Díaz / Natalia E. Díaz)

En el presente capítulo pretendemos abordar una manera característica de bailar las danzas folklóricas argentinas en el marco de un sistema de relaciones específico: el circuito de peñas universitarias de Córdoba. Estos modos de bailar se han construido históricamente en tensión con los modos dominantes de la danza en el campo del folklore. Es decir, la tradición de los ballets folklóricos, que han animado desde los años 50 festivales y peñas, y la tradición de las academias de danza folklórica, que han sistematizado, codificado y normalizado las danzas a partir de ideales regulatorios nacionalistas formados al interior del paradigma clásico del folklore. En las peñas universitarias de Córdoba se representan dramas sociales que ritualmente deconstruyen la distancia entre bailarín/artista y espectadores, recuperando el sentido cotidiano de la danza y posibilitando la emergencia de corporalidades diferentes.

"Cuando uno rompe con las estructuras del cuerpo, rompe con las estructuras de la cabeza y rompe con las estructuras de la vida".

Maxi Ibáñez

Folklore: esencia o mercancía

El campo del folklore fue fundado en la Argentina sobre la base de lo que podríamos caracterizar como un acto de expropiación.²⁶³ Ese acto tiene su forma paradigmática en la práctica de Andrés Chazarreta, quien tomó un conjunto de danzas y canciones populares y rurales que habían sido recopiladas entre fines del siglo XIX y principios del XX y las convirtió en un espectáculo para ser presentado en los teatros. Esa práctica encontró su legitimación a partir del nacionalismo cultural pregonado por intelectuales de gran prestigio en tiempos del centenario de la revolución de mayo, y, por lo tanto, tanto danzas como canciones populares quedaron ancladas en un discurso que ubicaba en el mundo rural y en la "provincianía" un conjunto de significados y valores que expresaban la "esencia" de la nación. Sin embargo, al mismo tiempo, esas expresiones culturales se reestructuraron complejamente bajo lo que Marx llamaba la "forma mercancía",²⁶⁴ al convertirse en espectáculo y entrar en los circuitos de la naciente industria cultural.

Al transformarse en un espectáculo para ser vendido y consumido, se fueron generando las condiciones para la existencia de grupos de músicos y bailarines progresivamente profesionalizados, y, junto con ello, también para la creación de instituciones aptas para la producción y reproducción de estos artistas. Asimismo, la formación de bailarines profesionales que nutrirían los cuerpos de baile de las compañías de espectáculos folklóricos requirió también un disciplinamiento y un aprendizaje técnico, que llevaría a la imposición de un ideal corporal que incorporaba elementos provenientes de otros campos, y que implica también mecanismos de inclusión y de exclusión. Dicho en otros términos, si la danza folklórica es un espectáculo, una mercancía cuya calidad requiere bailarines profesionales, entonces no cualquiera puede bailar. Lo que antes pertenecía espontáneamente a la gente ahora requería de un tipo de cuerpo y de aprendizajes específicos,

²⁶³ Entendemos por "campo del folklore" un sistema de relaciones sociales centrado en la producción y consumo de canciones denominadas "folklóricas", que forma una zona específica de lo que, siguiendo a Juan Pablo González, podemos definir como música popular, es decir, una música fuertemente integrada a la producción industrial (Díaz, 2009; González, 2001).

²⁶⁴ Es interesante la reflexión de Mario Margulis sobre el fetichismo de la mercancía en las sociedades contemporáneas (Margulis, 2006: 31-64).

con lo cual no sólo las danzas y las músicas habían sido expropiadas, sino que también los cuerpos populares fueron excluidos de los espectáculos folklóricos, excepto bajo la condición de público. En estas condiciones, se formaron los modos de bailar las danzas folklóricas que fueron dominantes a lo largo de los años del "boom"²⁶⁵ del folklore y durante sus sucesivas crisis y renovaciones, hasta fines de los años 80.

En los últimos años, se ha ido formando una corriente que involucra un vasto conjunto de bailarines y músicos que ha planteado un proceso inverso al que acabamos de describir. Efectivamente, desde fines de los años 80, esta corriente viene proponiendo la recuperación de las danzas folklóricas como parte de una fiesta cuya protagonista es la "gente". Esta propuesta, que se nutre de fuentes diversas y se desarrolla en condiciones específicas (como veremos enseguida), ha producido una serie de transformaciones notables tanto en los modos de bailar y de interpretar las músicas folklóricas como en el modo de organización ritual de las peñas, forma característica de estas expresiones culturales. Así, por una parte, se ha dado una progresiva ruptura de los límites entre los artistas y el público, en la medida en que este último ha pasado de ser espectador a protagonista de la danza. Y justamente en ese marco, se han ido deconstruyendo las codificaciones clásicas de la danza folklórica: el ideal corporal que se imponía y los significados y valores nacionalistas en los que se legitimaba.

Danza folklórica, espectáculo y cuerpo

Quizá convenga detenerse con más profundidad en las consecuencias de aquel gesto fundacional de convertir las danzas populares en espectáculo. En principio, es necesario recordar que en ese momento fundacional del campo del folklore (la presentación de la compañía de Chazarreta en Buenos Aires ocurre en 1921) se articulan al menos tres elementos de distintos órdenes: por una parte, desde fines del siglo XIX se había introducido en la Argentina la ciencia del folklore, con la impronta romántica que llevaba a buscar en las antigüedades

²⁶⁵ El llamado "boom" del folklore abarca en la Argentina el período que va desde fines de los años 50 a mediados de los años 70 (Gravano, 1985).

y saberes populares "incontaminados" ciertos significados y valores esenciales de las naciones y los pueblos (Díaz, 2009; Kaliman, 2002). Para la década de 1920, esos estudiosos habían producido ya numerosas recopilaciones de diversos objetos; entre ellos, danzas y cancioneros populares. Por otra parte, el nacionalismo cultural de cuño oligárquico había dotado de sentido ideológico a esas búsquedas, contribuyendo a poner en valor tipos sociales y prácticas culturales hasta entonces despreciadas. Finalmente, un desarrollo incipiente de la industria cultural (principalmente, la prensa gráfica, la industria del espectáculo, la radio y la industria discográfica), junto a los procesos de industrialización que dieron lugar a las grandes migraciones internas, hicieron posible que las canciones y danzas adoptaran la forma mercancía y que encontraran un público, es decir, un mercado de consumidores.²⁶⁶

Las consecuencias de esa transformación son complejas y de largo alcance. Señalaremos aquí sólo algunas de ellas. En primer lugar, la necesidad de bailarines para las compañías de danzas folklóricas hizo necesario crear una serie de técnicas de enseñanza para producirlos. Según narra Carlos Vega (Vega, 1981: 111-12), una de las dificultades que tuvo Chazarreta para formar su compañía fue justamente la de conseguir bailarines. En un principio, fueron actores populares que conocían las danzas, algunos de edad avanzada, pero, después de un tiempo, quedó claro que la industria del espectáculo tenía otras reglas. De ahí que se le planteó la necesidad de trabajar en los decorados, los vestuarios y la técnica de los bailarines, en función de una exigencia de "calidad" vinculada a un ideal legitimado de "belleza". Entre esas exigencias estaba la de producir modificaciones en las coreografías en función de la presencia del público.²⁶⁷

La compañía de Chazarreta dio lugar, con el tiempo, a la creación de grupos que tenían ya el formato de ballets. En primer lugar, la compañía de Joaquín Pérez Fernández, que crea un formato para llevar

²⁶⁶ La forma mercancía, en este caso, sirve para pensar la transformación de una práctica en la que predominaba el valor de uso en las fiestas populares a una en la que predomina el valor de cambio, en el marco de la industria del espectáculo.

²⁶⁷ Según Carlos Vega, parte de las coreografías fue recreada e incluso "inventada" por el propio Chazarreta, puesto que algunas danzas ya no se bailaban (Vega, 1981).

a escena, de un modo más abarcativo, los cuadros costumbristas del folklore nacional de las diferentes regiones.²⁶⁸ De esa compañía surgió "el Chúcaro", nombre artístico del bailarín Santiago Ayala, creador del ballet más célebre de danzas folklóricas en la década de 1950, que, en los años 90, dio lugar a la creación del Ballet Folklórico Nacional Argentino, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación. La formación de los bailarines de estas compañías implicó entonces la creación de rutinas de entrenamiento y ensayo, la codificación corporal y coreográfica de las danzas y el desarrollo de técnicas de incorporación y disciplinamiento de los cuerpos sobre la base de ese ideal de belleza que mencionábamos anteriormente.

No obstante, ese ideal de belleza estuvo asociado también a otra urgencia.²⁶⁹ Se trata de la necesidad que el campo del folklore tuvo desde el principio (pero más aún desde que se produjera el masivo fenómeno de reapropiación popular de estas músicas durante el peronismo) de darle legitimidad y dignidad a sus producciones. Para los años 50, esas músicas y danzas que habían sido apropiadas por los migrantes internos, los "cabecitas negras" que eran la base social del peronismo, se habían convertido en una expresión estigmatizada, a pesar del cuño nacionalista donde habían encontrado su primera legitimación (Pujol, 1999). En ese marco, un conjunto de músicos y poetas formados tanto en la música erudita como en las tradiciones populares iniciarían un proceso de renovación basado en la incorporación a la música popular de criterios de valoración provenientes de las tradiciones ilustradas tanto musicales como poéticas.²⁷⁰ Ese proceso culminaría con la creación de dos grandes obras, articuladas alrededor de la figura del pianista Ariel Ramírez: Coronación del folklore, en 1963, y la Misa Criolla, en 1964.²⁷¹

²⁶⁸ Datos aportados en la entrevista a Oscar Arce, investigador, bailarín, docente y director del ballet *Esencia de mi pueblo*, realizada por los autores en diciembre de 2010.

²⁶⁹ En la perspectiva foucaultiana, siempre la creación de dispositivos y sentidos está relacionada a las urgencias de las relaciones fuerza y las luchas por el poder. Ver Foucault, 1992: 7-30.

²⁷⁰ Algunos nombres vinculados a este proceso son músicos como Eduardo Falú y Domingo Cura, y poetas como Jaime Ávalos, Manuel J. Castilla o Hamlet Lima Quintana.

²⁷¹ Para un análisis pormenorizado de esas obras, ver Díaz, 2009.

Un proceso similar se dio en la danza, y se expresó en la incorporación de algunas técnicas, movimientos y concepciones del cuerpo provenientes del ballet clásico. Ese proceso se hizo evidente con la entrada de Norma Viola, formada en la danza clásica y contemporánea, como primera bailarina y asistente de coreografía del ballet de "el Chúcaro" en 1954. Los cuerpos del ballet clásico son portadores de una fuerte carga de sentido ideológico, dado que se trata de una disciplina del cuerpo que supone, por un lado, el canon corporal renacentista, opuesto al cuerpo popular según la mirada bajtiniana (Bajtín, 1987),²⁷² y por otro, el ideal racionalista y moderno del cuerpo-máquina (Le Bretón, 2008). Según Ana Sabrina Mora, en el ballet, el cuerpo es objeto de un sujeto que le impone las leyes de la razón y lo organiza según ideales inalcanzables. Es un cuerpo centrado en un eje, joven, severamente delimitado, visto desde el exterior. En sus palabras:

"Existe una idealización de los cuerpos que puede sintetizarse en el ideal de liviandad vinculado con la intención de combatir la gravedad, la animalidad, la materialidad y la realidad del cuerpo. Una desmaterialización del cuerpo que permanentemente lucha contra la gravedad, expresión que se maximizará durante el período romántico del siglo XIX, momento en que se incorporan las zapatillas de punta, auxiliares de la pretensión de liviandad" (Mora, 2011: 197).

Ese ideal corporal, en la medida en que el ballet clásico ha llegado a ser la forma más legitimada de la danza como arte, se ha convertido también en fuente de legitimación e ideal civilizatorio. Y en nuestro caso, incorporar esa concepción del ballet clásico de cuerpos desmaterializados e incluso deserotizados haría posible también velar las marcas de clase popular que las danzas folklóricas portaban. En ese marco, también a la manera del ballet clásico, en lugar de presentarse

²⁷² Para un desarrollo mayor de este tema, ver Díaz, 2005.

sobre el escenario los bailes folklóricos tal como habían sido codificados por las academias, empezaron a crearse coreografías que narrativizaban un hecho o una situación sobre la base de músicas folklóricas:

"Bueno, entonces a partir de ahí se genera una nueva línea que es esta línea de ballet folklórico, la denominación ballet folklórico con temas concretos: La flor de Amancay, La Salamanca, Una noche en el campo... Hacen coreografías donde hay una interrelación entre la cromática, lo visual, la estética musical. O sea, cosas que delinean ya una forma de estilización o de proyección folklórica, que podríamos llamarla de esa forma" (Entrevista a Oscar Arce).

La técnica clásica, el disciplinamiento de los cuerpos y la evolución hacia formas coreográficas de ballet son todos elementos que producen un distanciamiento con un público que cada vez identifica más el baile folklórico como "cosa de artistas", con cuerpos específicamente formados incluso más allá de la formación de las academias.

Sin embargo, el trabajo de codificación que habían hecho las academias ya estaba altamente desarrollado, y obedecía a otra urgencia: la de difundir a través del sistema educativo esas danzas que parecían encarnar ciertos valores de la nacionalidad. Si algo caracteriza al discurso del folklore entre los años 40 y los 70, es su permanente afán pedagógico. El folklore se convirtió en materia de enseñanza en las escuelas, en espectáculo fijo en las fiestas patrias, en actividad extraescolar de los niños de clases medias y clases populares. Así, las danzas que habían sido expropiadas volvían, ahora cargadas de nuevos sentidos y fuertemente codificadas. No obstante, el instrumento fundamental de esa codificación y difusión pedagógica no fue tanto la escuela como las academias de danzas folklóricas.

El proceso de institucionalización empezó tempranamente, y generó toda una trama de poder. Ya en 1941, Andrés Chazarreta fundó

en la Capital Federal el Instituto de Folklore que llevó su nombre, y que llegó a tener 72 sucursales en todo el país. Otros ejemplos interesantes de esa institucionalización y expansión académica son los de Juan de los Santos Amores y Aldo Bessone.

Juan de los Santos Amores es el nombre artístico de Eduardo Díaz Blasco, de larga trayectoria como músico, bailarín y director de una compañía de arte nativo. En el año 1953, creó el I.D.A.F. (Instituto de Arte Folklórico), institución que aúna más de 3000 escuelas en todo el país.²⁷³ Aldo Bessone fue el creador de la E.S.A.N.A.B (Escuela Superior de Arte Nativo Aldo Bessone), en 1959. A partir de 1960, inicia una intensa actividad que le permite dar nacimiento a una cadena de filiales, llegando a superar el número de ciento cincuenta.²⁷⁴ Estas academias dieron lugar a un amplio sistema que centralizaba el control de títulos, exámenes, materiales didácticos y diseños metodológicos. Es así como las academias fueron constituyendo una red que no sólo codificaba y homogeneizaba los modos de bailar, imponiendo un deber ser ideológicamente marcado, sino que también generaba un negocio que garantizaba las condiciones de su propia reproducción (Entrevista a Oscar Arce).

La codificación que se desarrolla en este marco va mucho más allá de la fijación de formas coreográficas. Una mirada al Gran Manual de Folklore, publicado por la editorial Honegger en 1964, puede ser ilustrativo.²⁷⁵ El libro incluye un capítulo dedicado a la enseñanza de danzas folklóricas. Allí están prescriptos los modos correctos de realizar las coreografías, las figuras, el paso básico, el zarandeo, las mudanzas del zapateo, la forma de colocar el cuerpo, los brazos, las manos, la forma de tomar el pañuelo y de moverlo. Es decir, no hay movimiento alguno en la danza que quede librado al azar o a la espontaneidad de los bailarines. A modo de ejemplo, veamos las prescripciones sobre la posición del cuerpo y sus partes: "Salvo en las danzas que requieren

273 Datos tomados de www.folkloredelnorte.com.ar/creadores/samores.htm

274 Datos tomados de http://hcdsc.gov.ar/biblioteca/ISES/bessone.ASP#Homenaje_al_folklorista

275 La editorial Honegger era la que publicaba la revista Folklore, que llegó a ser el principal órgano periodístico del campo entre los años 60 y 80. En ella, escribían no solo referentes de la folklorología, como Carlos Vega y Augusto Raúl Cortázar, sino también folkloristas altamente legitimados, como Atahualpa Yupanqui.

posiciones especiales del cuerpo, este se lleva siempre normalmente erguido, con la cabeza alta, evitándose tanto la rigidez como el agobiamiento [sic]" (325, itálicas de los autores). La prescripción, entonces, establece un modo "normal" de llevar el cuerpo, que se articula con las posiciones de los distintos miembros: "Al efectuar las castañetas, los brazos deben estar flexionados (en arco), con los codos ligeramente hacia los costados y abajo, las manos a la altura de la cara -un poco más afuera de los hombros-, sin dejarlas caer" (325). Pero lo más interesante es que las formas que no responden a la prescripción son tratadas como "formas viciosas".

Del mismo modo, se prescriben los tipos de movimientos correspondientes a una estructura binaria de género, en la que a cada cual le corresponden tipos de movimiento, actitudes corporales y vestimentas específicas. Así, por ejemplo, la "coronación" es la "representación" del saludo o el abrazo final con la que los danzantes expresan su "entendimiento". En ese momento, "(...) el caballero lleva sus brazos un poco abiertos por sobre los hombros de la dama, esbozando un abrazo, mientras ella lleva los suyos a los hombros de él, por dentro..." (332). Se prescriben también los movimientos del "zapateo" y el "zarandeo": "El zarandeo. Es la figura femenina que corresponde al zapateo del hombre, en la que la dama luce toda su gracia y su donaire con armoniosos, coquetos y a la vez recatados movimientos de paseo, con los que procura admirar y atraer a aquel" (334). Por otro lado, el zapateo es definido como "la figura típicamente masculina, que se realiza por regla general simultáneamente con el zarandeo de la dama, con la cual el hombre rinde homenaje a esta, luciendo para ella sus mejores habilidades en las ágiles y vistosas figuras que trazan sus pies (...)" (336).

No vamos a detenernos aquí a explorar las consecuencias de sentido de las oposiciones correcta/viciosa o recatada/ágil en cuanto a la forma de llevar el cuerpo. Baste decir que este tipo de codificación, impuesto a través del extendido sistema de las academias, si bien permitió la reproducción permanente de bailarines para los ballets que han animado las peñas y festivales folklóricos,²⁷⁶ fue alejando cada

²⁷⁶ Aún hoy se siguen produciendo este tipo de materiales. Es el caso de Bailes tradicionales argentinos, de Mabel Ladaga, publicado en 2002.

vez más al público (principalmente al público joven) de la práctica de la danza como fiesta. Y con ese mecanismo se completó el proceso de expropiación que comenzara en el gesto fundacional de Chazarreta: "O sea, la danza popular, es una danza que nos la arrancaron, la llevaron a los libros los teóricos de Buenos Aires y nos dijeron: 'Ahora se baila así'. Y no es cierto, porque vos te vas al campo, o te vas a un baile de cuarteto en la ciudad, y la gente lo baila como se le canta" (Entrevista a Maxi Ibáñez²⁷⁷).

Danzas folklóricas: goce, cotidianeidad y búsqueda del "cuerpo propio"

Junto a la tendencia dominante en el campo del folklore, y en fuerte tensión con ella, se desarrolló, desde principios de los años 60, otra corriente que creó formas artísticas distintas e incorporó diferentes sentidos ideológicos. Esa corriente, cuyo referente más visible fue el Movimiento Nuevo Cancionero²⁷⁸, fundó su legitimidad en las tradiciones políticas de la izquierda (incluyendo la izquierda peronista) y dio visibilidad a figuras de la talla de Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez y Tito Francia. En el camino abierto por él, se inscribieron numerosos artistas como "el Chango" Farías Gómez, Víctor Heredia, el Cuarteto Zupay, el Dúo Salteño y tantos otros (García, 2010). La dictadura militar (76-83) redujo al silencio esta corriente e impuso coercitivamente un folklore más ajustado al paradigma clásico²⁷⁹. Sin embargo, con la reapertura democrática de los años 80, toda una nueva generación de artistas recuperó aquel legado y produjo un fenómeno denominado la "renovación" del folklore.²⁸⁰

²⁷⁷ Poeta, bailarín y organizador del Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo, localidad situada en la provincia de Córdoba.

²⁷⁸ Es una formación cultural (en términos de Raymond Williams) que, por medio de la construcción de un manifiesto, adopta una posición de compromiso político y social con la realidad histórica a través del canto y la poesía "con fundamento" (Díaz, 2009).

²⁷⁹ Dicho paradigma discursivo surge en el campo del folklore en la década de 1930 y de 1940, consolidándose a mediados de los años 50. Se construye ideológicamente en torno al gaucho y su mundo de la vida como "manifestación verdadera" del ser nacional y del arte popular (Díaz, 2009).

²⁸⁰ Nombres como los de Suma Rocha, Raúl Carnota, Peteco Carabajal, Jacino Piedra, Teresa Parodi y Antonio Tarragó Ros formaron parte de ese movimiento.

Uno de los rasgos de esta corriente renovadora fue la recuperación del compromiso político que había caracterizado al Movimiento Nuevo Cancionero, pero en una clave distinta, en cuyo centro estaban la valoración de la democracia, el compromiso con los derechos humanos y la necesidad de una redefinición de la relación entre la música y las tradiciones populares. Y esa redefinición se realizó en tensión con las formas dominantes sobrevivientes del paradigma clásico, por un lado,²⁸¹ y con las crecientes presiones del mercado, que estaba viviendo transformaciones profundas en los comienzos de la era neoliberal, por otro.

Esa corriente renovadora también se manifestó en la danza. Y, en esa renovación, tienen fundamental importancia algunos bailarines, como Juan Saavedra y Silvia Zerbini, que se convertirían en "referentes" de las nuevas formas de baile en Córdoba. Ambos habían formado parte del ballet de "el Chúcaro". Saavedra había estado en Europa desde 1971, y regresa a la Argentina en 1988 para formar, junto a Peteco Carabajal y Jacinto Piedra, el grupo "Santiagueños", mostrando un modo de bailar que establecía profundas rupturas con las tendencias dominantes. Silvia Zerbini había desarrollado una carrera como bailarina y docente, pero es justamente a fines de los años 80 cuando reúne en Córdoba a un grupo de músicos y bailarines que, como relata Jorge Valdivia, sentían la necesidad

"(...) de integrar las distintas dimensiones del arte. O sea, jamás habíamos tenido la experiencia de juntarse músicos y bailarines, este, con objetivos similares, y donde la necesidad del músico era tener un conocimiento básico de la danza, y de nosotros, los que bailamos, tener un conocimiento mínimo de lo que es la música, ¿no? Y a partir de ahí se generó una conexión. Y como sucedió eso seguramente sucede con otras ramas

²⁸¹ Una de las manifestaciones más claras de esa tensión fue el acercamiento de la corriente renovadora a otras formas de la música popular, como el rock, por ejemplo.

del arte, ¿no? Con la pintura, con la cerámica..."
(Entrevista a Jorge Valdivia).²⁸²

Es en este contexto de recuperación y de interrelación entre diferentes manifestaciones de lo popular donde emerge la idea del baile como una fiesta en la que todos pueden participar, como una práctica para todos, y no exclusivamente para los "artistas". Músicos como los integrantes del Dúo Coplanacu, "el Bicho" Díaz e Ica Novo se convertirían en animadores de distintos encuentros en los que la danza jugaría un rol diferente.²⁸³ A partir de allí, se fue creando un modo de transmisión que se proponía un aprendizaje hasta cierto punto opuesto al de las academias. Los talleres de danzas folklóricas animados por bailarines como Aldo Corzo y Karina Rodríguez, Jorge Valdivia y muchos otros encontrarían en las peñas universitarias un amplio espacio de recepción.

Los talleres de danzas folklóricas rompen con la estructuración y codificación corporal y coreográfica de la formación académica, y transforman la expresión corporal en el eje de transmisión conceptual y vivencial. La expresión corporal es "una forma de danza basada en la exploración y el conocimiento del propio cuerpo, cuya modalidad de trabajo esencial es la improvisación" (Mora, 2010: 214). Para Mora, esta perspectiva coloca a la danza al alcance de todo ser humano, de los diferentes cuerpos que existen, sea cual sea la edad, género, tamaño o posibilidades de movimiento. La búsqueda de los movimientos propios no es posible si no se produce una relación con el otro; de ahí que el aprendizaje sea eminentemente grupal y se propicien los movimientos que buscan la conexión con los compañeros a través del roce de manos, abrazos, juegos de miradas, etc. Esta perspectiva es incorporada en los

²⁸² La entrevista fue realizada por Claudio Díaz y Gabriel Bendersky en la localidad de Mayu Sumaj, el 23 de mayo de 2010. Jorge Valdivia es bailarín, docente y uno de los principales referentes del Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo.

²⁸³ Entre estos encuentros, se destaca el de San Antonio de Arredondo, que se realiza desde 1990 sin interrupción. Cabe destacar que los entrevistados llaman a estos eventos "encuentros" y no "festivales", porque rompen con la lógica mercantil. (Los artistas no cobran cachet ni se le cobra entrada al público, desaparece la figura del artista como estrella, se anula la ruptura entre música y danza y se apuesta a la solidaridad como modo de vivenciar el arte y el mundo).

talleres de danza folklórica, de manera tal que la transmisión de pautas coreográficas pasa a responder a la reproducción de una memoria cultural, pero no a la fijación del movimiento en una forma correcta o "viciada". En palabras de Jorge Valdivia, lo que se propone en los talleres es

"(...) desestructurar, este... no meterle cosas a la persona, sino sacarle todo lo que tiene adentro. Por eso vemos bailar con tanta libertad. Es libertad, que tampoco es libertinaje, o sea, teniendo los conocimientos básicos, y tal vez siendo tradicionales, porque si uno dice tradicional y se remonta a otros tiempos donde el folklore no estaba academizado, vos ibas al campo y lo veías bailar con total libertad y no importaba si era pie izquierdo, pie derecho... era total libertad"
(Entrevista a Jorge Valdivia).

La danza con "libertad" abre la posibilidad de contacto entre distintos lenguajes del movimiento: danzas africanas, danzas contact, danzas contemporáneas, cuyas técnicas posibilitan una apropiación diferente del espacio: cuerpos agachados, con las plantas de los pies afirmadas, cabezas mirando el suelo, cuerpos erguidos con los brazos estirados al cielo...²⁸⁴

Otro campo de la producción cultural que ejerce una influencia importante es el del rock, del que provienen no sólo movimientos propios del ska o del pogo, sino también estéticas de los cuerpos (vestuario, tatuajes, peinados, etc.), una serie de fusiones musicales y no pocos elementos ideológicos.

²⁸⁴ Esta misma idea de una libertad que habría sido limitada por la codificación de las academias fue expresada por Juan Saavedra en la entrevista realizada por Malena Marengo y Claudio Díaz el 6 de agosto de 2006. De hecho, el estilo de Juan Saavedra se caracteriza, según Oscar Arce, por la incorporación de elementos provenientes del baile flamenco, las danzas afro y danzas orientales, y ese estilo tuvo un gran influencia en los bailarines a principios de los años 90. Las consecuencias de la internalización de esa idea, trabajada en los talleres con diversas técnicas, hemos podido observarlas en nuestro trabajo de campo, tanto en los talleres como en las peñas, y en las entrevistas realizadas a jóvenes asistentes a las mismas.

La idea de un cuerpo disímil que busca expresarse en movimientos particulares se construye a partir de la interrelación con diferentes matrices de sentidos. Los movimientos ecologistas, la recuperación valorada del pensamiento indígena,²⁸⁵ el hippismo o los movimientos campesinos, entre otros discursos que cuestionan la lógica mercantil y lo privado como visión hegemónica del mundo, ayudan a deconstruir la visión moderna y romántica del cuerpo: un cuerpo alejado de su experiencia vital, de lo que lo enlaza con el mundo de la naturaleza, sin conflictos. En contraposición con ese ideal de cuerpo, esta nueva corriente de danza se vincula con prácticas como el yoga, las artes marciales, el Reiki, la alimentación consciente, que introducen la noción del "cuidado de sí" a partir de la exploración de sentidos y usos del cuerpo poco propiciados por la modernidad, y la del gozo que emerge a partir del conocimiento del propio cuerpo.

La interrelación entre tan diferentes matrices de sentido produce como efecto la construcción de una concepción holística del cuerpo centrada en una idea de lo "bello" como valor de uso. Recupera al hombre como ser que vive en y es contenido por la naturaleza, creándose (reproduciéndose) a sí mismo y al mundo, como sujeto social que, al gozar el valor de uso, se transforma en una totalidad que ejerce la acción política sobre la producción de sus formas.

La idea de que "cualquiera puede bailar" y la exploración del cuerpo propio reintroducen el goce y el deseo en el baile, rompiendo con el decoro, el "recato" y la racionalidad instrumental y uniformadora que le imprime la formación académica a la danza. El descenso de la danza de los escenarios y su apropiación por parte de los cuerpos populares implica la modificación de la función social de la danza: la danza no es para ser exhibida, sino para ser sentida. Los cuerpos recuperados en la danza se transforman, se pueblan de marcas de clase, de pulsiones primitivas, de erotismo: "(...) entonces, vinimos a la peña, qué se yo, y él me dice en un momento: 'Lau, te desconozco, estás desconocida', dice, 'cómo estás bailando'... Y él siempre me dice: 'Cuando te vi bailar

²⁸⁵ Esta valoración positiva de los pueblos originarios es inexistente en la construcción del "ser nacional" (blanco y atado a un ideal civilizatorio moderno) que realiza el paradigma clásico.

así', me dice, 'yo como que me volví loco...''²⁸⁶

Si la danza no es una práctica que realizan únicamente los artistas, si no hay un cuerpo legítimo que la ejecute, si no es necesaria la disposición de un determinado capital cultural, el único requisito para que exista la fiesta es el encuentro con el Otro, con el mundo y con aquello que cada uno quiera expresar. El requisito para la fiesta es la existencia de una comunidad (independientemente de que esta sea efímera).

"Es el puntapié del encuentro, porque si a vos te devuelven la danza, nos dimos cuenta que también nos devuelven la posibilidad de poder organizar nuestra propia fiesta. Y que para pasarla bien no necesitamos ir a Cosquín a pagar la entrada, ¿entendés?, o a un teatro a pagar la entrada. Podemos nosotros armar la mejor fiesta del mundo, ¿entendés? Y eso es lo mismo que nos propuso la Silvia Zerbini o 'el Negro' Valdivia o el Juan Savedra con la danza, ¿entendés?, bailá como quieras, como te pegue". (Entrevista a Maxi Ibáñez).

Peñas folklóricas: baile, dramas sociales y corporalidad

A partir de los relevamientos realizados en el campo y de entrevistas en profundidad, pudimos reconstruir el circuito de circulación y consumo del folklore en la ciudad de Córdoba y sus alrededores. Identificamos dos zonas en tensión: una dominante, fuertemente vinculada a la industria cultural y a su estructura publicitaria, que se caracteriza por la asistencia masiva del público, su reproducción en los medios de comunicación de alcance nacional, la presencia de artistas que integran

²⁸⁶ Entrevista realizada por Claudio Díaz en abril de 2010. De ese modo, Laura relataba la forma en que enamoró a su novio.

el star system del campo del folklore y la reproducción de definiciones identitarias vinculadas al paradigma clásico, aunque reformuladas en los términos de las lógicas mercantiles. Si bien esta zona se escenifica en los grandes recitales y festivales (Cosquín, Jesús María), hay algunas peñas (El Aljibe, la Casa de Facundo Toro) que la integran y que se vuelven espacio de iniciación en el campo para muchos artistas. La otra zona es un polo conformado por creadores que producen de manera independiente o que han construido sus trayectorias sociales en paralelo a los circuitos oficiales de consagración. Es al interior de esta segunda zona donde se desarrollan diversas peñas que funcionan con escasa o nula publicidad, y sin embargo poseen una convocatoria importante. Peñas como las del Dúo Coplanacu, o la Transhumante, de Raly Barrionuevo, convocan a miles de jóvenes, la mayoría de ellos universitarios. Estas peñas se caracterizan por un alejamiento del paradigma clásico y por la valoración de contenidos ideológicos provenientes de movimientos de izquierda, organismos de derechos humanos, movimientos ecologistas y de reivindicación de los pueblos originarios, entre otros. Pero desde el punto de vista de la ritualidad, lo que caracteriza fundamentalmente a estas peñas es el protagonismo de la danza, que, al descender de los escenarios, se transforma en una fiesta en la que pueden participar todos (Díaz, 2010).

La importancia de la danza se manifiesta en las transformaciones espaciales que han sufrido los locales donde se desarrollan las peñas. En los años 80, se iba a las peñas a "escuchar"; de ahí la centralidad que tenía el escenario. El público se sentaba, comía, disfrutaba de la música, y la danza quedaba reservada a un grupo artístico o para aquel que "sabía" bailar. La distribución de mesas y sillas para el público no preveía un sitio para una "pista de baile: "Antes sabíamos transitar... al costado, las mesas de madera, la empanada, el mozo que venía; ahora son barras..." (Entrevista a Oscar Arce).

Hacia mediados de los años 90, empezó a hacerse evidente que las peñas se transformaban en lugares para ir a bailar. La proliferación de talleres de danza generó una cantidad de bailarines que le disputaron el protagonismo al escenario y se lo dieron a la pista: "Van a bailar. Bueno, se dio el caso, yo el sábado vi que terminaron de actuar los Copla y se fueron, mucha gente se fue. O sea, fueron a eso, a bailar,

y se fueron..." (Entrevista a Oscar Arce). En el mismo sentido, otros entrevistados hablan de la peña como una "salida", y de los talleres como un lugar en el que se aprende lo indispensable para "ir a la peña". Los espacios se modificaron: desaparecieron las mesas y sillas, aparece una barra o bufet donde se compran bebidas y comidas típicas, y las dimensiones de la pista se ensanchan hasta llegar a abarcar todo el espacio destinado al público en algunos casos.

En las peñas que se han transformado en un baile, predomina la concepción de la danza sostenida por la corriente de Saavedra, Zerbini y Valdivia, en la cual la danza es una performance (Turner, 1982), una forma cultural reflexiva que le permite al individuo volverse sobre sí mismo y sobre las relaciones, acciones, sentidos, códigos, roles, estatus, etc., que constituyen sus selves públicos. Las tensiones con los ideales de corporalidad, las definiciones de los sujetos legítimos de la danza, etc., son dramas sociales (Turner, 1982) que se mantienen, cuestionan o rompen al interior del ritual de la peña.

Las peñas folklóricas cuyas producciones se encuentran alineadas con la tradición del Nuevo Cancionero presentan propuestas musicales que pertenecen tanto al folklore argentino como a la música latinoamericana, en muchos casos fusionados con elementos que provienen principalmente del rock. Al oído y al cuerpo, se ofrecen una gama de cadencias rítmicas, arreglos armónicos, rangos tonales, juegos melódicos, hibridación de géneros musicales (vidalas bluseadas, por ejemplo), que expanden las posibilidades de expresión de los cuerpos al posibilitar el uso de elementos provenientes de la diversidad de matrices mencionadas más arriba, que, además, tensionan y recomponen los movimientos codificados de las formas dominantes del folklore:

"(...) los chicos que comenzaron a abrir a la cuestión técnica primero fueron a seminarios de danza, estamos hablando de los varones, posteriormente van a hacer danza contemporánea. Su cuerpo se desestructura totalmente a partir de lo que es la rigidez del gaucho, entonces se pierde la imagen concreta de ese gaucho a lo mejor como estereotipo y tenés otro prototipo..." (Entrevista a Oscar Arce).

Los estereotipos de género asociados a la danza folklórica también son tensionados. Los movimientos masculinos no necesariamente deben ser rígidos, contenidos o reflejar fuerza o virilidad, ni los movimientos femeninos deben ser etéreos o su sexualidad escondida tras el "recato" que ofrece el pañuelo. La interrelación entre exploración musical y exploración de técnicas corporales le posibilita al cuerpo masculino gozar de su gracilidad y fluidez, y, al cuerpo femenino, recuperar su voluptuosidad.

La interrelación entre la estética creada por la corriente de Saavedra, Zerbini y Valdivia, el mundo del rock, el hippismo y las culturas orientales pueblan a la peña de cuerpos con piercings, rastas, pantalones pintados, pollerones, pañuelos y zapatillas:

"(...) ya no te hace falta el traje de gaucho para saber que vas a bailar una chacarera; el loco se pone un pantalón, unas botitas cortas, una camisa, una musculosa y baila. Y su símbolo es una faja, y el gaucho está o no el gaucho, pero el estereotipo del bailarín folklórico está y bueno, y la bailarina también se introduce la estética de la pollera hindú como una pollera suelta, una cosa que vuela. Distinta, porque la pollera de paisana es más apretada, tiene tela más pesada y esto te da un vuelo y un manejo corporal distinto. Se busca la fluidez del aire, vamos a decir, así como movimiento general..." (Entrevista a Oscar Arce).

Para Mercedes Liska (2010), en la danza se produce una actualización de las actitudes y comportamientos esperables de un cuerpo devenido en hombre o en mujer. La performance corporal es un proceso de autoregulación donde el discurso heteronómico, materializado en la música y en la coreografía, interpela habitus instalados. Para la autora, el "decir" musical-coreográfico provoca la reincorporación de las normas establecidas que rigen los cuerpos.

Las corrientes dentro de la danza que tienen como eje la expresión corporal, la búsqueda de un cuerpo conectado con el mundo

y con los otros, la exploración de movimientos que tienen orígenes en diferentes campos y subcampos de la producción cultural tensionan la asignación de los roles en función de una visión heteronómica del género. Se producen así cuerpos en los que las marcas de género se vuelven más sutiles a partir de la realización de coreografías compuestas por movimientos simétricos o a dúo, que buscan producir la igualdad de roles dentro de la danza, aunque se esté interpretando una zamba, por ejemplo.

Por otro lado, estas corrientes posibilitan una flexibilización en la ejecución de las danzas que rompe con la lógica dicotómica tradicional que adjudica roles fijos a los géneros. Por ejemplo, en danzas como el gato o la chacarera, tradicionalmente el hombre zapatea, haciendo muestra de virilidad, mientras la mujer zarandea su falda en actitud de coquetería, como señalamos más arriba. En este modo de bailar, la mujer puede zarandear o eventualmente zapatear, y el varón puede incorporar movimientos más flexibles que no se corresponden con las "mudanzas"²⁸⁷ institucionalizadas por las academias. Más aún, este modo de bailar habilita la posibilidad de constituir parejas mixtas o parejas de un mismo género. De hecho, es muy habitual ver parejas de mujeres, y cada vez se va haciendo más común ver parejas de varones.

Otro elemento que cuestiona la fijación tradicional de roles es la ejecución grupal de danzas que estaban prescriptas como bailes de pareja. Así, es común ver grupos mixtos, con número indeterminado de varones y mujeres bailando chacareras, gatos, bailecitos y hasta zambas en forma de rondas.

Finalmente, desde el punto de vista de los bailarines que asisten cada fin de semana a las peñas, también ha habido un desplazamiento importante en cuanto a las motivaciones, significados y valores asignados a la práctica de la danza. Las coordinadoras²⁸⁸ de un taller en la universidad nos decían que cientos y cientos de chicos

²⁸⁷ Las "mudanzas" son distintas formas de ejecutar el zapateo, que también fueron codificadas por las academias.

²⁸⁸ Sofía y Julieta coordinan un taller de danzas folklóricas en la Facultad de Filosofía y Humanidades. La entrevista fue realizada por Claudio Díaz el 3 de julio de 2010.

van a aprender para bailar en las peñas. Las peñas son una salida, un baile, pero con tres rasgos especiales. Por un lado, se baila para sentirse parte, de un grupo, de una fiesta, y en un sentido más amplio, de una comunidad: "Claro, bailar también está bueno por eso, porque uno por ahí va a las peñas y es como que te gusta ser parte, digamos, de la fiesta en ese aspecto" (Entrevista a Mariana y Julián²⁸⁹). Sin dudas, ese sentido de pertenencia es alentado por la misma práctica de los talleres, que, tal como hemos señalado, se caracterizan por estimular los aprendizajes grupales y el contacto con el otro. Por eso es que en la peña todo el mundo baila, los que saben y los que no saben. Pero también eso implica un protagonismo del público en la fiesta que tiene radical importancia. En una peña que pudimos observar en el local Tsunami, después de un rato de actuación del grupo de danzas "Las Paganas", el público se empezó a impacientarse y a exigir a viva voz: "Queremos bailar nosotros"²⁹⁰. Por otra parte, se baila folklore porque se encuentra allí un "clima", un "ambiente" diferente del de otros modos de bailar con el que se percibe una tensión:

"(...) el ambiente donde vos vas a bailar folklore es lindo también, yo creo que eso te lleva también a... bueno, a bailar folklore. Qué se yo, no es lo mismo que ir a un boliche donde se baila libre, que a vos te puede pintar bailar o no, bailás más como querés, pero también tiene toda una cosa de que... el folklore también tiene toda una cuestión con el que bailás también (...) Por más que no interese o no te guste, digamos, como que hay así una conexión que también está buena" (Entrevista a Leti²⁹¹).

²⁸⁹ Realizada por Claudio Díaz en mayo de 2010.

²⁹⁰ Peña realizada en Córdoba el sábado 6 de junio de 2009.

²⁹¹ Leti es una habitué de las peñas; la entrevista fue realizada por Claudio Díaz en abril de 2010.

Esa valoración de la comunicación con el otro (que exigen danzas como la chacarera o la zamba) es recurrente en la explicación de por qué se elige este tipo de baile, en oposición a otras formas, vinculadas a la cultura "cheta"²⁹² o "bolichera"²⁹³, que se perciben como más impersonales. La diferencia estaría en que el boliche construye espacios para estar "al lado de alguien", pero no "con alguien". Ese "estar con" es lo que caracteriza a la danza folklórica, ya sea grupal o de pareja:

"(...) Se transmiten muchísimas cosas y muchos mensajes y también mucha emoción, mucho sentimiento, mucho compromiso en la danza... Eh, de un compromiso quizá más íntimo con el otro, con lo que está sonando también... Con la zamba, hay una relación que por ahí escapa, es muy subliminal, y bueno, por ahí es muy interesante acercarse así a la música" (Entrevista a Azul).²⁹⁴

Sin embargo, también se han desplazado las significaciones vinculadas al mito del origen y el ser nacional que legitimaban las danzas folklóricas. De allí que no se vean en este tipo de peñas ni banderas argentinas ni decorados celestes y blancos, ni se escuchen discursos de esa naturaleza. Lo ya mencionado acerca de las relaciones con el rock y la música latinoamericana explica que las elecciones en materia de indumentaria y arreglo personal sean percibidos como "hippies" y hagan pensar más en un recital de rock que en una peña tradicional. En ese sentido, los significados y valores puestos en juego por los asistentes a las peñas constituyen una mixtura, como ya vimos, elementos de distintas procedencias que vinculan la danza con la "vida", pero también establecen un modo específico de politicidad:

²⁹² "Cheto" es una expresión popular que hace referencia a sujetos pertenecientes a las clases medias-altas.

²⁹³ "Boliche" es otra expresión popular, que refiere a locales nocturnos donde se baila pop, marcha, reggaetón, etc.

²⁹⁴ La entrevista fue realizada por Silvina Patrignoni en octubre de 2009. Azul es estudiante y habitué de las peñas.

"Claro, yo veo ahora que hay como un emergente, digamos, de otras cosas... de esto de... no sé, por ejemplo que... de instaurar un tipo de identidad con el folklore donde está el gaucho y la paisana, y el caballo y el ranchito, no sé, a esto digamos, que el folklore ahora las letras tengan... letras con un sentido político bien fuerte, con un sentido más de izquierda, y que el público que lo sigue sea universitario, que tampoco es casual, digamos" (Entrevista a Sofía y Julieta).

Se trata de una politicidad sui generis, que recupera, o se inscribe, en la tradición abierta por el Movimiento Nuevo Cancionero, pero que no se reduce a ella, puesto que sólo puede ser pensada en el marco del conjunto de condiciones sociales que hacen posible una práctica de esta naturaleza.

En ese sentido, puede decirse que nos encontramos frente a una práctica pensable como un baile, un modo de diversión y entretenimiento, un punto de contacto con los otros, pero que, al mismo tiempo, es percibida por sus cultores como un espacio de tensión y hasta de resistencia a los significados y valores hegemónicos en los que se articulan de un modo específico la "patria" y el mercado.

A esos significados y valores dominantes se le oponen otros que se inscriben en el cuerpo y que rescatan la fiesta, el goce y las relaciones comunitarias como espacio de construcciones alternativas de la identidad, tanto individual como colectiva.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1987): La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Madrid: Alianza.
- Berruti, Juan (1964): "Enseñanza de danzas folklóricas". En: Gran Manual del Folklore, Buenos Aires: Honegger.
- Díaz, Claudio (2005): Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985). Córdoba: Narvaja Editor.
- Díaz, Claudio (2009): Variaciones sobre el "ser nacional". Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino. Córdoba: Recovecos.
- Díaz, Claudio (2010): "Danza identidad y sentido en las peñas folklóricas de Córdoba. Una mirada desde la recepción". Ponencia presentada en el IX Congreso de IASPM-AL, Caracas, 1 al 5 de junio de 2010, Universidad Central de Venezuela.
- Foucault, Michel (1992): Microfísica del poder. Buenos Aires: Ediciones La piqueta.
- García, María Inés (2010): "El Nuevo Cancionero: sus propuestas y proyecciones". Actas del Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, 6 al 9 de octubre de 2010, Toronto, Canadá. Disponible en: <http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2010/files/2136.pdf>
- González, Juan Pablo (2001): "Musicología popular en América latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos". Revista musical chilena, Vol. 55, Nº 195, pág. 38-64. Santiago.
- Gravano, Ariel (1985): El silencio y la porfía. Buenos Aires: Corregidor.
- Kaliman, Ricardo (2002): "El provinciano cantor. Definiciones del pueblo en las letras del folklore argentino moderno". Actas del VIII Congreso Internacional del Instituto de Sociocrítica, IIS - INSOC, Salta, 24 al 26 de octubre de 2001. Organizado por el Instituto Internacional de Sociocrítica (Francia), la Universidad Nacional de Salta y la Universidad Nacional de Jujuy.
- Ladaga, Mabel (2002): Bailes tradicionales argentinos. Buenos Aires: Ciccus.

- Le Bretón, David (2008): Antropología del cuerpo y la modernidad. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Liska, Mercedes (2009): "El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos y legitimados". Revista TRANScultural, Nº 13. Barcelona. Disponible en www.sibertrans.com/trans/
- Margulis, Mario (2006): "Ideología, fetichismo de la mercancía y reificación". Revista Estudios Sociológicos, Año XXIV, Nº 1, México, D.F.: Colegio de México.
- Mora, Ana Sabrina (2010): El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal. Tesis del doctorado en Ciencias Naturales, Orientación Antropología, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata.
- Pujol, Sergio (1999): Historia del baile. De la milonga a la disco. Buenos Aires: Emecé.
- Turner, Víctor (1982): From ritual to theatre. New York: PAJ.
- Vega, Carlos (1981): Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Espacio, tango y apropiación:
La Milonga de La Plaza como apuesta de sentido

(María de los Ángeles Montes)

Una milonga no es simplemente un lugar físico para escuchar y bailar tango, es también el espacio por convención social más adecuado para hacerlo, es la condición de posibilidad de esa apropiación del tango y porta consigo toda una serie de normas de interpretación: prescribe ciertos sentidos como legítimos mientras proscribiera otros. Los milongueros reconocen estas normas al entrar a cualquier milonga, están en el aire. Desde la decoración, la iluminación, la distribución de las mesas, del espacio para bailar, la presencia o no de mozos, las bebidas ofrecidas, la edad de los presentes, su vestimenta, sus estilos de baile, etc. Todo ese universo cultural los interpela, les dice que tipo de milonga es la que les abre las puertas: tradicional, relajada, de gente grande, de gente joven y, con ello, los sentidos legítimos del tango. Los espacios de recepción son la materialización de las reglas interpretativas que sus hacedores asumen, y dicen mucho sobre los sentidos que otorgan a la música que los reúne. Es por este motivo que una milonga tan particular como La Milonga de La Plaza (pública, gratuita, al aire libre y de trabajo colectivo), incita a preguntarse: ¿por qué con esas características? ¿Cómo surge un espacio como éste? ¿Qué sentidos posibilita? La Milonga de la Plaza aparece como la punta de un iceberg, como el evento más visible de una profunda transformación en los modos de apropiarse del tango por parte de los milongueros cordobeses. En este trabajo²⁹⁵, pretendo dar cuenta de las condiciones que posibilitaron la emergencia de este espacio, entendiéndolo como una apuesta de sentido que un grupo de agentes realizó en el marco de las constricciones que un sistema de relaciones específico les imponía (el circuito milonguero con sus reglas propias), englobados a su vez por un muy particular estado de la discursividad social allá por 2004. Pretendo, finalmente, destacar el modo como esta apuesta de sentido modificó las formas de apropiación del tango en Córdoba de manera definitiva.

²⁹⁵ Realizado sobre la base de más de treinta entrevistas a lo largo de 2011.

La emergencia de un espacio

El año 2004 vio nacer un espacio sui generis en el circuito milonguero de la ciudad de Córdoba. Se trata de la ya clásica Milonga de la Plaza²⁹⁶, que funciona todos los sábados por la noche en la explanada de la céntrica Plaza San Martín. Una milonga con características particulares: una milonga al aire libre, donde no se cobra entrada, no se vende nada, no hay espectáculos, ni consumición.

Se sustenta gracias al trabajo ad honorem que realiza un grupo de milongueros, hoy agrupados en una comisión informal, y al aporte económico (voluntario) de los otros milongueros que contribuyen ocasionalmente para la adquisición y reparación de los equipos de sonido a través de la compra de rifas. Diferentes milongueros se turnan a lo largo de la noche para asumir el mando de la musicalización, algunos aportan el transporte con sus vehículos personales para llevar y traer los equipos cada sábado, mientras que otros ayudan al final de la noche a cargarlos en los autos. Cada sábado, durante todo el año, ellos se comprometen a construir este espacio del que gozan todos sin pedir nada a cambio. Lo vienen haciendo ininterrumpidamente, desde hace más de siete años.

Se trata de un espacio donde quien quiera puede asistir a bailar, o ver bailar, tango salón²⁹⁷; y donde pueden hacerlo vestidos de traje, con pantalones de jean o hasta pantalones cortos. Todos parecen sentirse bien cómodos en La Plaza, aunque sea la milonga con menos comodidades.²⁹⁸

²⁹⁶ A partir de ahora La Plaza, como le dicen los milongueros.

²⁹⁷ También conocido como tango "social" o "de pista", es el tango que se define por no tener una coreografía prefijada, y por ser motivo de encuentro social y de disfrute principalmente de mismos bailarines. En el tango de salón "cada pareja recrea e interpreta espontáneamente el baile en la misma pista, sobre la base de un determinado número de pasos, movimientos o figuras que conocen previamente (a lo que se agregan otros elementos no prefijados que inciden en la ejecución como la pareja o acompañante, la música o las otras parejas presentes en la pista), a diferencia de otras modalidades de baile que siguen un patrón coreográfico ya preestablecido o fijado de antemano (comúnmente denominado tango escénico)" (Morel, 2011).

²⁹⁸ No hay sillas donde sentarse, ni mesas para apoyar una bebida. Quienes tienen sed deben caminar hasta un quiosco a media cuadra y comprar allí una bebida embotellada (o llevarla desde sus hogares). No hay aire acondicionado o ventiladores en verano, ni calefacción en invierno, deben conformarse con la temperatura ambiente, los guantes de lana en invierno y los abanicos en verano. Se sientan en los escalones del mástil central y allí se cambian los zapatos de calle por los zapatos de baile.

No se trata de una milonga más, sino de una milonga única. Mientras otros espacios nocturnos de recreación tienden a segmentar su público según estilo de baile, edad, poder adquisitivo, etc.; la milonga de la plaza se presenta como un espacio que crece y alberga sin distinción. Cada vez más grande, cada año más populosa, la plaza parece ser el lugar donde la heterogeneidad y la diferencia no sólo se aceptan, sino que se asumen como condición. En la plaza pareciera que todos se sienten "locales", por usar la metáfora deportiva.

Cada sábado a la noche los cordobeses pueden ver a gente de todas las edades divirtiéndose y disfrutando del tango sin costo alguno. Los cordobeses no deben salir a buscar el tango, el tango los encuentra a ellos en la plaza. Allí pueden llegar a descubrir que la música del tango no es necesariamente triste, ni es música del pasado, y que su danza no es solamente para bailarines profesionales y pomposos escenarios. En los últimos años la población que baila tango salón ha crecido considerablemente, revitalizando y amplificando el circuito del tango en Córdoba. La Plaza ha sido, sin lugar a dudas, combustible importante de ese crecimiento.

Pero La Plaza también puede ser comprendida como la punta del iceberg, como el hito más destacado de una transformación profunda dentro del campo milonguero, que iniciara unos años antes con algunos intentos intermitentes de crear espacios para las camadas de milongueros más jóvenes, y que culminaría años después con la instalación de Tsunami Tango, un espacio central hoy en la escena cultural joven de la ciudad de Córdoba.

Fue iniciativa de un grupo de jóvenes "bulliciosos"²⁹⁹ que buscaba divertirse, pero operó una doble transformación en el campo de la que ellos apenas fueron conscientes: Por una parte, se apropiaron del tango y al hacerlo lo resignificaron al calor de sus necesidades y expectativas.

²⁹⁹ Se dice que el creador fue un profesor de no mucho prestigio en el circuito que, con motivo de publicitar su academia y festejar el día del tango, les propuso a sus alumnos bailar en la plaza San Martín. Lo cierto es que los verdaderos creadores del espacio fueron esos alumnos que, pasado aquel evento por el día del tango, decidieron seguir yendo a la plaza a bailar todos los sábados después de la clase, munidos en principio de un tímido grabador portátil.

Por otra parte, al apropiarse del espacio público hicieron del tango una cosa pública, pública en el sentido de pública visibilidad, pero también de administración pública. La creación y continuidad de éste y otros espacios surgidos en los dos años posteriores, permitió que esta manera de concebir el tango, de vivirlo y de darle sentido, ganara visibilidad y paulatinamente status y derecho.

Lo que estuvo detrás de esta propuesta, lo que la impulsó, fue un proceso de producción de sentido en el que el tango adquirió nuevos significados. La pregunta obligada es: ¿cómo podemos comprender la emergencia de estos nuevos sentidos? O, formulada de otra manera: ¿qué condiciones propiciaron la emergencia de esta nueva manera de apreciar y vivir el tango en Córdoba?

En las páginas subsiguientes analizaré más detenidamente las características de esta nueva forma de concebir la música del tango y el tango danza especialmente, así como la manera como estos agentes hacedores buscaron reposicionarse en un sistema de relaciones muy específico, haciendo de la apropiación del tango una apuesta de sentido. Examinaré luego las condiciones sociales que posibilitaron que esta pequeña fisura en el sentido fuera abriendo una grieta cada vez más definitiva en los modos de apropiación del tango en Córdoba.

Las milongas según ellos

Gastón: —Éramos como 20 chicos de más o menos 24, 25. Y me acuerdo que los sábados las clases empezaban a las cinco de la tarde, terminaban a las nueve de la noche y todo el grupo ese se iba a la plaza a seguir bailando (...), poníamos un grabador y seguíamos bailando.

Cuando inicié esta investigación rastreando a quienes habían fundado La Plaza, lo primero que aparecía como identificador era el componente generacional. Se trataba de gente mayoritariamente joven, o al menos así se recordaban ellos. Otros adjetivos aparecen rodeando a sus recuerdos sobre sí mismos: "bulliciosos", "caraduras", "irrespetuosos", "quilomberos". Así se autodefinen, porque acusan lo que les devolvía la mirada de los entonces milongueros tradicionales de Córdoba, un grupo conformado mayoritariamente por gente de más de 50 años, con larga trayectoria en el campo. Y en relación a ellos o, mejor dicho, en abierta confrontación con ellos, estos jóvenes milongueros forjaron su identidad de grupo y su posición dentro del sistema de relaciones que se tejía al interior del circuito milonguero.

"Ahí caímos con un montón de otros caraduras que nos gustaba la joda antes que el tango", nos dice uno de ellos. Los relatos son muchos, pero todos coinciden. Otro recuerda: "Empezamos a ir a la plaza. La armamos con un equipo prestado. Y habremos sido... la primera vez que fuimos a la plaza éramos siete parejas. Y de ahí empezó toda la movida. Pero empezó y lo sostuvimos por una movida de no tener donde ir a bailar...".

En realidad lugares para ir a bailar tango había pero, aparentemente, tenían sus restricciones. El circuito milonguero de Córdoba, por aquellos años, era mucho más pequeño que el actual pero existían milongas bien establecidas. Las más importantes eran las que funcionaban en El Arrabal y en el patio mayor del Cabildo. El público que asistía a estas milongas, desde hacía muchos años, era prácticamente el mismo: principalmente gente mayor de los estratos sociales medios. Eran, generalmente, milongueros de trayectoria dentro del circuito. La mayor parte de ellos, según dicen, había esperado meses antes de ingresar por primera vez a una pista de baile. La pista se consideraba un espacio reservado para bailarines experimentados, mientras que los bailarines más noveles (alumnos de las academias de baile) permanecían sentados observando bailar a los que sabían hacerlo mejor.

Lejos de los años en los que el tango se aprendía por imitación y experimentación en los bailes de los clubes sociales, el tango salón en

la década del noventa se había convertido en una danza de escuela. La creciente complejización de la danza, asociada a la casi desaparición de los espacios de baile de tango de salón durante los años sesenta y setenta, había abierto una brecha enorme entre el común de la gente y la danza del tango. Ahora, para bailar tango, era necesario tomar clases con algún profesor del circuito. El aprendizaje de la danza alcanzaba por entonces la cúspide cuando el alumno era capaz de ingresar a la pista de baile de una milonga y desenvolverse en ella sin estorbar a los otros milongueros. Para lograrlo, este proceso de aprendizaje podía alcanzar, según nos relatan ellos mismos, un año o más.

Gabriel: — *Algunos profes te decían que tenías que tomar clases por lo menos un año antes de ir a una milonga, y que cuando fueras tenías que saber bailar perfecto. (...) Yo fui a los seis meses y me senté a mirar en una mesa... y no me animé a entrar [a la pista de baile], ¡qué! ¡Me dio un miedo! Fui y tomé clases seis meses más antes de animarme otra vez.*

En el camino iban quedando muchos aprendices menos perseverantes. Luego de haber tomado clases durante meses antes de poder bailar en un espacio social como es una milonga, y degustar el placer del tango con sentido social, debían enfrentar otro proceso de aprendizaje nuevo: bailar en una pista donde se circula, con gente que no se conoce y que baila diferente, y donde se comparte un espacio muy limitado con otras parejas. Esto prolongaba aún más el tiempo de aprendizaje e incrementaba la angustia y la frustración de los noveles bailarines. La pista de las milongas parecía ser ese espacio idealizado al que se aspiraba acceder, pero que les era vedado en principio hasta que no adquirieran las competencias necesarias. Era un espacio reservado para los más competentes.

Georgina: —*Había menos milongas, y era más como de elite: no todo el mundo podía animarse a bailar... Aparte, 'si sabés bailar, podés bailar en la pista, sino no'. Imaginate lo que significa... O sea, ya el tema del 'saber', y 'saber bailar', o sea... ¡No! uno nunca termina de aprender, para empezar. Y segundo, ¿cuándo es el momento, entonces? ¿Quién te da el título para entrar a la pista?*

Estos jóvenes milongueros fueron tomando rápida conciencia del lugar subordinado que ocupaban en el sistema de relaciones sociales que se tejía en el circuito de las milongas cordobesas. Para modificar esta situación tenían, básicamente, dos opciones: o se sometían a las normas tácitas que regían el ingreso a las pistas de baile, tomando las clases necesarias con estos profesores para incrementar así sus competencias y abrirse paso en las pistas; o libraban una batalla abierta contra el sistema de valoración de las propiedades consideradas eficientes en este sistema de relaciones (Costa y Mozejko, 2002). Este grupo joven que fundó en acto La Milonga de La Plaza no parecía estar dispuesto a esperar ese tiempo. Ellos pretendían acceder a la pista de baile sin tanto preámbulo y esto implicaba poner en jaque los preceptos de aquellos que ostentaban mayor trayectoria dentro del circuito.

El tango según ellos

Costa y Mozejko (2002) proponen comprender la producción discursiva como el resultado de las opciones que los agentes sociales realizan, en el marco de las coerciones que el sistema de relaciones en el que están inmersos les impone.³⁰⁰ Uno de los elementos que conforma este espacio de posibilidades y restricciones lo constituyen determinados

³⁰⁰ En nuestro caso entendemos esta producción discursiva en sentido amplio, no lingüísticamente limitado. Las prácticas sociales, en tanto tales, presentan un costado significativo y, por lo tanto, pueden ser abordadas en tanto discursos. Todo hecho social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido (Verón, 1993: 123).

paradigmas discursivos que luchan por imponerse o, al menos, ganar adhesión dentro del campo. Un paradigma discursivo no es algo que hallemos allí fuera esperando ser descubierto por el analista, sino que se trata de un conjunto de hipótesis que construye el investigador sobre las normas de producción discursiva que subyacen a los discursos concretos que analiza. Estos paradigmas discursivos, este conjunto de normativas, "generan la definición de lo legítimo y, por lo tanto, de lo digno de ser reconocido y aceptado o rechazado y excluido" (Costa y Mozejko, 2007: 16).

No se trata de unas normas ineludibles. Ciertamente los agentes sociales tienen la opción de rechazar un paradigma discursivo, oponerse y confrontar con él, negociar zonas de aceptación y rechazo, o hasta construir otro paradigma discursivo que pueda disputarle al primero la hegemonía. Cada opción tiene sus costos y riesgos, y es allí donde el lugar, la posición que ocupa cada agente en ese sistema de relaciones se vuelve un elemento relevante del análisis.³⁰¹

En nuestro caso la categoría resulta particularmente productiva para comprender la opción de este grupo joven de fundar un espacio como La Plaza. Este acto es consecuencia directa de una decisión estratégica: la de confrontar con lo que denominaremos a partir de aquí el paradigma tradicional del circuito milonguero de esta ciudad, y proponer una alternativa, que denominaremos el paradigma joven.³⁰²

³⁰¹ Con lugar no referimos a un espacio físico sino a una posición social dentro de un sistema de relaciones dado, determinado por el conjunto de propiedades eficientes que definen la competencia relativa de un sujeto social dentro de un sistema de relaciones en un momento/espacio dado, en el marco de su trayectoria (Costa y Mozejko, 2002: 19). Es importante destacar que estas competencias son eficientes en un determinado sistema de relaciones. Por ejemplo, tener títulos de posgrado puede convertirse en una propiedad eficiente dentro del ámbito profesional, pero en el campo del tango danza, ser buen bailarín es, ciertamente, una competencia mucho más importante y ubica a quien la posee en un lugar diferente de quién no. Cada espacio social determina las propiedades que resultan eficientes en él.

³⁰² Estos nombres valen únicamente a los fines de este trabajo, no guardando relación alguna con los denominados "estilos" de baile tradicional, nuevo, canyengue, etc. Aquí decimos paradigmas tradicional y joven porque son los adjetivos con los que estos milongueros los asociaron con mayor frecuencia en las entrevistas que hemos realizado, pero esto no quiere decir que no hubiera gente mayor que se sumara al paradigma joven o viceversa; ni que guarden una relación mecánica con diferentes estilos de baile. El análisis de la manera como los diferentes "estilos" de baile se articulan en esta trama discursiva excede las pretensiones de esta presentación.

Esta propuesta se distancia de la anterior principalmente en relación a los sentidos que reconocen en el tango, a las formas correctas de sentir y vivir la danza, y las propiedades y competencias valoradas en el espacio social de las milongas. Este nuevo paradigma discursivo lo construyen en abierta confrontación con el paradigma tradicional en al menos cuatro grandes nodos de sentido, íntimamente ligados entre sí.

El primero tiene que ver con lo que denominaremos un "debido respeto". Como ellos lo percibían, el paradigma tradicional establecía una serie de prohibiciones por razones de respeto: se respeta a los mayores, se respeta a los viejos milongueros³⁰³, se respeta la circulación en la pista, se respetan los "códigos", se respeta el espacio de la milonga. Serán mal vistos quienes hablen a gritos, se emborrachen, se besen apasionadamente o rían a carcajadas porque "hay que respetar la milonga". Al tango, aparentemente, se le debía respeto. Un milonguero de trayectoria comentaba en una entrevista: "(...) Vi bailar a uno de zapatillas y de jean. Vi un profe [joven] que bailo recién ¡de jean!... ¡Por favor! [con gesto de desaprobación]". Por el debido respeto al tango no se lo puede bailar de jean o zapatillas, no se lo puede bailar si no se lo sabe bailar correctamente y no se lo puede bailar haciendo "payasadas".

Este grupo joven que fundó La Plaza, construyó su paradigma en abierta confrontación con esta manera de concebir los deberes debidos al tango. Una de estas jóvenes milongueras lo recuerda así:

Gabriela: —No respetábamos a nadie. Éramos unos irrespetuosos, éramos mal educados, jugábamos carreritas en 'El Arrabal' y nos echaban, éramos barderos, éramos súper reos... Yo iba de jogging cuando iban todas las mujeres de pollera y tacos. Iba de jogging y con unos tacos

³⁰³ Nótese que, desde este paradigma, lo de viejo tenía doble sentido, por mayor de edad y/o por milonguero de larga trayectoria. Desde este paradigma ser un viejo milonguero es una propiedad eficiente, suma a su competencia, y los posiciona en un lugar de superioridad en relación los jóvenes y aprendices.

rojos terribles... ¡Qué hija de puta! [exclamándose].³⁰⁴

Gonzalo: —En lo que sí no negociábamos era en cambiarle la cara un poco a las milongas, digamos. Y que tenía que ver con esta otra actitud más como una peña tanguera. Esto de que podés estar en una mesa, te podés divertir, charlar, reírte, venir vestido como te vestís habitualmente.

Poder bailar de jean y zapatillas, ir vestidos como vestían habitualmente, reír como reían en una peña, un bar o un boliche, y mantener los modos habituales de relacionarse socialmente para ellos significaba acercar el tango a su cotidianeidad. Para aquellos viejos milongueros, vestir traje y camisa era una actitud que no distaba demasiado de sus costumbres, de su época o de su guardarropa. En cambio, la mayor parte de estos jóvenes milongueros no sólo no acostumbraban usar traje y camisa, sino que muchos de ellos no tenían siquiera uno. Los hábitos sociales y afectivos eran también muy diferentes entre unos y otros.

Esta actitud de "peña tanguera" apunta precisamente a esto, y nos vincula directamente con el segundo punto de oposición que se articula en tono al aspecto emocional de la recepción del tango. Se trataba de definir los modos legítimos de sentir el tango y de producir discursos o prácticas que lo interpreten. Desde lo que ellos percibían como el modelo tradicional, el tango era algo que se podía vivir de

³⁰⁴ Lo de las carreritas alude a cuando una pareja sobrepasa a otra dentro de la pista de baile. Los códigos de comportamiento dentro de las milongas establecen que las parejas deben circular en la pista en el sentido contrario al de las agujas del reloj. Sobrepasar a otra pareja de baile se considera imprudente y está mal visto puesto que, según dicen, puede generar choques y accidentes. Cualquier contravención a estos códigos (y otros como no levantar los pies más allá de las rodillas, evitar ganchos, boleos altos, acercarse demasiado a otras parejas, dar pasos hacia atrás o contra la dirección de circulación, por ejemplo) están muy mal vistos y generan rápidamente la desaprobación de la mayoría, sobre todo en El Arrabal. Allí predomina un público de gente mayor y de milongueros tradicionales, allí se toman muy en serio estos códigos.

manera nostálgica, sobria, elegante, romántica y hasta existencialmente profunda, pero no como algo divertido y relajado.

Gustavo: —*En los parámetros medio conservadores, que a veces se asocian con tradiciones del tango, me parece que no consideran mucho el pasarla bien. Es más importante a veces respetar las pautas estas de que las cosas se deben hacer de esta manera, bueno, que pasarla bien.*

Gabriela: —*[Éramos] Gente joven que no le importaba nada y que le importaba nada más la joda. (...) Éramos un grupo que íbamos y lo pasaba bien. Y [eso] no era lo más común.*

De lo que se trataba para estos jóvenes, en última instancia, era de acercar el tango a su vida como ellos la vivían normalmente, instalando el tango entre sus actividades nocturnas de recreación, divertimento y socialización comunes, sumándolo a sus modos habituales de vivir la música y la danza en espacios sociales.

Un tercer nodo de sentido se configura alrededor de lo que podríamos denominar un derecho de ingreso a las pistas, y sobre el cual adelantáramos algo en el apartado anterior porque es uno de los principales detonantes de la creación de una milonga como la de La Plaza. Desde el paradigma tradicional, la pista era este espacio reservado para los que saben bailar, la "bandera de llegada" en la carrera del aprendizaje del tango danza. Desde el paradigma joven, en cambio, la pista debía ser un lugar de esparcimiento y disfrute del tango que no debía tener barreras de ingreso. "Íbamos a la plaza e invitábamos a la gente a bailar aunque no supiera. Y los obligábamos a bailar, desde el lugar de pasarla bien", contaba Gimena. Era una declaración, una confrontación lisa y llana, una disputa directa por determinar las competencias requeridas para el ingreso a las pistas de baile con el objeto de poner en cuestión aquellas que los ponían a ellos

mismos en un lugar subordinado. Negando el valor del "saber bailar" como condición para ingresar a la pista, desdibujaban las jerarquías que percibían en el circuito tradicional y el derecho de piso que sentían les hacían pagar para disfrutar del costado más social del tango.

El carácter público del espacio que toman para armar su milonga de la plaza, la propia Plaza San Martín, no fue sino una reafirmación de esta vocación de horizontalizar las pistas. En La Milonga de La Plaza todos tienen el mismo derecho de bailar porque, literalmente, la pista no tiene dueño. De esta milonga nadie podía echarlos, y nadie podía imponer jerarquías o derechos privativos porque el espacio en el que se realiza es un espacio público donde todos tienen el mismo derecho y status.

El último nodo de sentido, corolario de todo lo que expuse hasta aquí, tiene que ver con un desprecio por lo que entendían como una actitud arqueológica hacia el tango: el tango concebido como algo del ayer, como colección de objetos, vestimentas y posturas de otro tiempo: inmutable, ajeno, impenetrable. Frente a esto reivindicaban el cambio y la apropiación, la actualización del tango no sólo en las instancias de producción (como puede ser en las nuevas orquestas o bandas de tango electrónico, tango fusión, etc.), sino también, y por sobre todo, en las nuevas formas de percibir, de vivir y sentir el tango. Todo discurso que abrevie en tópicos tales como "la defensa de la tradición", "recuperar los códigos", "la verdadera esencia", el "verdadero tango" serán, a partir de entonces, instantáneamente desestimados. Cualquier actitud orientada a "conservar" estilos, modos de comportamiento, vestimenta, tradiciones, etc., será visto como falaz.

Gustavo: —*Hay ciertos códigos que tienen las milongas, que buscan reproducir determinada época de gloria del tango, y no necesariamente el tango y la milonga es esa recreación.*

Gisela: —Hay códigos que está bien respetarlos, onda no golpearse, ponerle³⁰⁵. Pero después hay un montón de otras cosas que no me parecen para nada adecuadas al tiempo. (...) Entonces, como que tiene que ser algo, más amplio, o sea, hay que adaptarse a todo y no es que adaptarse está mal y se pierde la esencia y demás. La esencia está porque somos personas y seguimos siendo como antes, que también eran personas. Si se modifica la parte económica, social y demás porque, obviamente, el tango también es parte de ella, entonces no se puede mantener rígido.

Gregorio: —Hay como un endiosamiento del tipo viejo que dice 'ah, no, porque el tango es esto... punto'. Y te lo encasillan en algo que, supuestamente, fue y de manera tal que, digamos, hacen un esfuerzo por congelarlo en eso que supuestamente fue.

Esto último iba orientado directamente a legitimar esta embestida contra el paradigma tradicional, contra el sistema de valoración que hacía eficientes propiedades que ellos no poseían (vestimentas, posturas, saberes, trayectoria, vejez), pero importaba también sentidos nuevos en torno al tango. La apuesta que realizaron fue por un tango mutable, un tango a la medida de su receptor, un tango claramente apropiable. En sus discursos en torno a los motivos que los llevaron a forjar este espacio reivindican otra tradición en la danza, aquella que tiene que ver no ya con las imágenes, los modos y los estilos de una época dorada, sino con un impulso y una "esencia" perteneciente a ambas épocas (pasada y presente) y que adjudican a cualquier persona: la de divertirse y disfrutar del tango en el espacio social de las milongas.

305 Esta es una referencia a los códigos de circulación en la pista de baile.

Nadie habla en un espacio vacío

Sin embargo, cabe preguntarse: ¿es que no hubo grupos de principiantes, nóveles milongueros, antes que ellos? ¿Por qué otros optaron, antes, por asumir las normas del paradigma tradicional y en cambio ellos decidieron confrontarlo? O, dicho de otra manera, ¿por qué ellos y porqué en ese momento? Los agentes sociales no hablan en el espacio vacío. La producción discursiva se realiza siempre en un espacio/tiempo determinado, es siempre un acontecimiento, un acto irrepetible, porque irrepetibles son sus condiciones de enunciabilidad. Los discursos dialogan siempre con otros (Voloshinov, 1992), tanto en sincronía como en diacronía, dialogan con discursos anteriores y posteriores, internos al sistema de relaciones en el que intervienen, y externos a éste también. Una parte importante de las condiciones que posibilitaron la emergencia de este paradigma joven la constituyó, sin lugar a dudas, un muy específico estado de la discursividad social allá por el año 2004, que configuró lo que podemos llamar condiciones de enunciabilidad externas al circuito milonguero, o ciertos imaginarios³⁰⁶ ligados a una coyuntura histórica específica caracterizada por convulsionados cambios sociales, económicos y políticos.

Vistos a la distancia, son años de transformaciones materiales, pero también de disputas discursivas muy fuertes. En el plano político se trataba de la transición desde el menemismo hacia el kirchnerismo y, en el plano de la discursividad política, de la confrontación entre el paradigma neoliberal y el paradigma anti-neoliberal. Como bien señala Fabiana Martínez, analizando los discursos presidenciales de 2003, se "dividió el campo discursivo político en dos zonas (...) una que definió su propuesta en base a la continuidad del neoliberalismo de los noventa, [y] otra que constituyó este espacio como el lugar de una argentina imposible" (Martínez, 2005b). Esta disputa teñía todo el plexo social y nadie podía, por aquellos años, dejar de posicionarse de alguna manera entre estas alternativas. Luego de más de una década de hegemonía discursiva neoliberal, otros discursos habían comenzado a filtrarse hacia la superficie, ganando cada vez más visibilidad, oponiéndosele,

306 Ver el capítulo "Cuando la música se vuelve cuerpo: Una propuesta para pensar una articulación necesaria" de este mismo libro.

resistiéndolo. Estos discursos comenzaron a configurar prontamente un nuevo espacio de posibles discursivo, definido por oposición al modelo de los noventa y que puede resumirse en cuatro conjuntos de tópicos densos³⁰⁷.

Un primer conjunto de tópicos podemos agruparlo bajo la dicotomía nacional vs. foráneo. Son los años del "compre nacional", del reclamo por la defensa de los puestos de trabajo, por la protección a las pequeñas y medianas empresas locales, del capital nacional, pero también de desilusión ante las incumplidas promesas de los propagandistas globalizadores. Durante los años noventa la globalización prometía hiperconectividad mundial, acceso a los productos tecnológicos de avanzada, renovación productiva, entre otras maravillas. La apertura económica traería, según prometían, la bonanza a estas atrasadas tierras del sur. Pero, hacia 2004, el discurso aperturista se había convertido, para una enorme proporción de la población de nuestro país, en sinónimo de capitales buitres, desempleo y destrucción de la estructura productiva. Estos discursos resistentes anteponían la defensa de lo nacional frente a lo foráneo.

En el ámbito de la cultura esto se tradujo en un aumento considerable de los jóvenes que se acercaron a los talleres y academias de músicas y danzas nacionales y, en nuestro caso, el circuito milonguero se vio nutrido por una ola de jóvenes aprendices.

Gonzalo: —*Me fui a España y me volví para juntar un par de papeles. Y dije, 'bueno, me voy a meter en tango'. Porque ya que me había ido lejos, me quería ir enraizado con algo que es muy nuestro (...) Y me metí a tomar clases y... me partió al medio. Me partió, pero mal, al punto de que no me fui nada a España, me quedé acá.*

³⁰⁷ Digo tópicos densos porque articulan en torno a sí una compleja trama de reenvíos hacia otros signos, conformando conjuntos de creencias fuertes interconectadas que se sostienen mutuamente.

Formaron un grupo numeroso para lo que era el tango en Córdoba por entonces, lo cual hizo que sus acciones en el campo tuvieran una fuerza e impacto particular. No era solamente un grupo de jóvenes, era un grupo numeroso.

Guido: —*(...) Éramos 100 personas y los 100 éramos rompe bolas y los 100, o sea, era todo una movida. Porque aparte, a donde íbamos, íbamos todos. No te digo que habremos sido los 100, pero se armaba. 'Inventemos una milonga en tal lugar, que nos prestaron un club y no sé qué cosa'. Y ahí íbamos todos. Y era de boca en boca, porque muchos ni hablar de internet.*

Guillermo: —*Y era un auge de tango, veníamos todos y a donde íbamos poníamos tango y bailábamos toda la noche. (...) Y fue ese grupo el primero, con ese auge, un tsunami de tango³⁰⁸.*

Un segundo conjunto de posibilidades enunciativas se articula alrededor de una axiología sobre los diferentes actores sociales en relación con las supuestas causas de la crisis económica y social que se atravesaba, según se los considerara víctimas o responsables. Para este nuevo imaginario emergente, los actores sociales responsabilizados eran los políticos corruptos, los capitales buitres y los organismos internacionales de crédito (FMI-Banco Mundial); mientras que las víctimas del modelo eran las clases menos pudientes, las clases medias en general y los jóvenes de clase media en particular. Como bien señala Irazuzta, se iba perfilando un lugar de enunciación popular en el que "clase media", "pueblo" y "Argentina" aparecían como términos intercambiables (Irazuzta, 2008: 90).

³⁰⁸ En diciembre de 2004 fue el famoso Tsunami de Indonesia, cuyas imágenes recorrieron los noticieros del mundo. En aquellos años los jóvenes adoptaron el término como sinónimo de enorme, asombroso, arrasador, etc.

Estos jóvenes se habían visto obligados, en muchos casos, a emigrar al exterior o ver emigrar a sus amigos, a trabajar sobreexplotados por magros salarios (debiendo abandonar en muchos casos los estudios universitarios), o a asumir responsabilidades económicas por el grupo familiar, renunciando definitivamente a las expectativas de consumo y ascenso social forjadas al calor de los años noventa.

Por aquellos años las generaciones más jóvenes acusaban a las precedentes por el país que les habían dejado. Ninguno de ellos formaba parte de aquel enemigo que era la clase política corrupta, y tampoco eran responsables de haberlos votado, estaban libres de culpa. Eran la más inocente de las víctimas, les habían robado el futuro. La sociedad entera se estremecía ante el éxodo joven, y se exigía un país que les diera oportunidades.

Atender a esto resulta fundamental para comprender por qué, en este momento, es un grupo de jóvenes el que se considera en derecho de cuestionar a los mayores su autoridad dentro del circuito milonguero. Es un momento en el que, bajo estas condiciones de enunciación, el argumento de autoridad de la edad, la experiencia o la trayectoria, se encontraba absolutamente devaluado en múltiples campos, mientras que el ser joven otorgaba derecho a exigir espacios: de trabajo, de formación y de recreación también.³⁰⁹

Un tercer grupo podemos agruparlo bajo los tópicos de inclusión y solidaridad. Los tracciona una serie de dicotomías emparentadas: interés colectivo vs. interés privado, organizaciones sociales vs. lucro individual, comunidad vs. individualismo. Son los años del surgimiento de organizaciones sociales como los clubes de trueque, las ferias americanas, las empresas recuperadas y el auge del cooperativismo. A la lógica de la eficiencia y de la competencia, se le oponían la inclusión y la solidaridad. Son años de fuerte actividad asociativa, donde las organizaciones sociales cooperativas se postulaban como la alternativa, como el modelo (o como el salvavidas).

³⁰⁹ Es notorio como, en relación a los políticos por ejemplo, ser un político "de carrera", con "experiencia" o con "trayectoria", operaba como cualidad negativa.

Atender a este aspecto es imprescindible para comprender el porqué de dos características distintivas de La Milonga de la Plaza.

En primer lugar, su gestionamiento cooperativo y sin fines de lucro. La Plaza sería impensable sin el trabajo no rentado que realiza un grupo de milongueros que se siente muy involucrado en un proyecto que entienden, redundando en un beneficio para la comunidad milonguera. Es comprensible que un proyecto como este naciera en ese momento y no en otro. En segundo lugar, su vocación inclusiva. A pesar de ser el resultado de las confrontaciones y disputas, La Plaza se postuló desde un principio como un lugar abierto a todos y se erigió como un espacio que pretendía vencer las exclusiones. Es por esto que rápidamente se volvió la milonga "de todos": jóvenes y viejos, noveles bailarines y experimentados maestros.

Grisel (59 años) : —*La Plaza es una cosa heterogénea. Estamos todos juntos ahí. No importa quién con quién. Es totalmente libre, cada uno va vestido... Cada uno va como quiere, a la hora que quiere. Es informal... y es formal a la vez, al mismo tiempo: depende de cómo vos quieras ir. Te encontrás con gente joven, con gente vieja, con gente grande... te encontrás con gente que te mira, gente que viene solamente a verte, se meten niños, se meten los que hacen skate, los chicos, los chicos que bailan divinamente, entran locos... Hay un loco total que aparece a veces, que entra en el ritmo del tango y se divierte... Y me gusta porque lo que hacemos es eso, copar a la gente con algo que es patrimonio nacional, de la humanidad.*

Finalmente, pero no menos importante, un último conjunto de tópicos discursivos puede ser resumido en la oposición público/privado,

con la revalorización del primero y su apropiación por parte de los estratos medios; y que por su enorme importancia los desarrollaremos con más cuidado en el apartado siguiente.

La clase media a la Plaza

Durante aquellos años operó una importante transformación en la subjetividad de los estratos sociales medios. Las clases sociales no son simplemente el resultado de la posición que unos grupos asumen en la estructura productiva. Las clases sociales pueden estar operando también como verdaderas identidades sociales. Estas identidades tienen que ver no con quiénes son, esencialmente, estos sujetos, sino con lugares de reconocimiento social. Tienen que ver no con "quiénes somos o de dónde venimos sino en que podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos" (Hall, 2003: 17).

Las identidades tienen menos de esencia que de estrategia y se cimientan en la diferencia más que de la similitud. Lo que a simple vista puede verse como rasgos comunes entre sujetos, son en realidad los elementos que están operando como signos de una frontera. Y estos rasgos comunes son ciertamente importantes, no porque fundamenten una identidad, sino porque funcionan como signos que la hacen reconocible. Tiene que ver con el modo de representarnos, de darnos a conocer, son rasgos que utilizamos para que nos reconozcan bajo una determinada identidad y no otra. La manera como vestimos, el colegio que pagamos para nuestros hijos, los restaurantes en los que comemos, la música que escuchamos, la manera como hablamos, la raza de nuestro perro, la casa en la que vivimos, etc.; son elementos que, además de sus funciones y su valor de uso, funcionan socialmente como signos de clase. Todas estas elecciones le dicen al resto de la sociedad en qué lugar de la estructura social queremos ser colocados simbólicamente pero, principalmente, le dicen dónde no.

Durante los primeros años de la década de 1990, la explosión del consumo interno impulsado por la moneda dolarizada le permitió

a las clases medias acceder a bienes y servicios otrora reservados para las clases sociales más altas: tecnología, viajes al exterior, automóviles modernos (y varios por grupo familiar), vestimenta de marcas reconocidas, etc. Si los estratos medios habían hecho anteriormente de la ostentación del consumo y del poder adquisitivo un signo de clase, durante los años noventa esto alcanzó niveles inusitados.

Pero apenas unos años después la situación se había invertido radicalmente. El poder adquisitivo de los estratos medios había caído estrepitosamente (Gordillo, 2010). Muchos hogares habían perdido algún ingreso, o los habían visto drásticamente reducidos. Gerentes de empresas antes importantes estaban ahora desocupados y sin perspectiva de encontrar un trabajo en el rubro, las escuelas públicas se veían atestadas por solicitudes de transferencia de niños que antes concurrían a escuelas privadas, comerciantes antes prósperos habían tenido que cerrar sus negocios, profesionales de todo tipo trabajaban como choferes de taxis. La crisis económica los había arrojado a un lugar que les resultaba no sólo hostil desde el punto de vista económico, sino también violento desde el punto de vista subjetivo: eran los consumos antes propios de las clases menos pudientes, eran los puestos de trabajo de los estratos sociales bajos, eran los signos del otro.

Y ante esta crisis de identidad, la clase media se vio obligada a redefinirse, a reconstruirse. Si a principios de los noventa la clase media se visibilizaba a través de la ostentación y el consumo, diez años después la clase media se hace visible en la protesta con la toma del espacio público y el sinceramiento de sus necesidades.³¹⁰

Ignacio Irazuzta (2008) propuso un ejercicio interesante para constatar, aunque más no sea superficialmente, la intensidad con que la clase media argentina era tematizada en los discursos circulantes en Internet durante el año 2006. Ingresando en Google la búsqueda "clase media argentina", la web arrojó 1 millón 400 mil resultados mientras que "clase media mexicana" arrojaba 308 mil y "clase media venezolana" arrojaba apenas 123 mil. Los titulares que aparecían asociados a la clase media remitían mayoritariamente a la crisis y la

³¹⁰ *Necesidades que le acercan a la pobreza. La pauperizada clase media redefinirá entonces un otro diferente, un otro relacionado no ya con los pobres, con quienes hacia 2001 se solidarizaba, sino con los banqueros y los políticos.*

protesta social. "Argentina: había una vez una clase media", "Aguante la cacerola, clase media hay una sola", "Sociología: la clase media no va al paraíso", "Tocar fondo: la clase media argentina en crisis".

La pauperización económica se hizo pública. La necesidad, propia del espacio privado (la privación), emergió hacia el espacio público y se tematizó. Con ella nacieron los clubes de trueque y los lugares de esparcimiento gratuito, entre ellos La Milonga de La Plaza. La milonga callejera era gratis, y eso no es un dato menor en tiempo de profunda crisis económica pero era, además, un lugar donde no era necesario aparentar consumo porque no había consumo posible, a diferencia de otros espacios nocturnos (discotecas, bares, etc.).

Hannah Arendt (1998) reconoce dos oposiciones básicas que definen la distinción entre lo público y lo privado. La primera se relaciona precisamente con que lo privado es el ámbito de la privación, el ámbito donde domina la necesidad, el lugar donde se puede hacer aquello que a la luz pública resultaría vergonzoso, pero que de todas formas es necesario hacer (en público no se reparaba en gastos mientras que en privado se cuidaba la economía del hogar, por ejemplo). La necesidad corresponde, generalmente, al ámbito de lo privado. El hecho de que las necesidades de la clase media hayan sido tan públicamente tematizadas da cuenta de la crudeza de esta crisis de identidad, y demuestra hasta qué punto la distinción público/privado estaba siendo re articulada.

Pero la oposición público/privado atañe también a una segunda distinción que se funda en criterios de propiedad. Lo privado como aquello que tiene propietario, y lo público como aquello que es bien común, por definición no privativo. La plaza San Martín es sin lugar a dudas un espacio público también en este sentido, la cuestión es cómo este espacio común se tornó apropiable por los estratos medios.

Cuando estos mismos estratos fueron acercados a ese "otro" por la crisis económica, el espacio de la plaza como lugar de manifestación se fue revalorizando. En diciembre de 2001, las clases medias sorprendieron a analistas y sociólogos al tomar las principales plazas y calles del país en protesta contra ese nuevo otro que habían redefinido: los políticos y banqueros. En este proceso, el espacio público

fue re valorado, en el sentido de darle un nuevo valor (Fernández Mayo, 2007). Lo público en tanto bien común comenzaba a percibirse como un valor positivo, lo mismo que su apropiación irreverente. Por este motivo una milonga pública era pensada como una milonga de todos, una milonga sin propietarios, y eso la hacía más valiosa. Sentían, además, derecho sobre este espacio público, eran jóvenes de clase media, ocupaban este espacio de enunciación que los identificaba con el pueblo.

A modo de cierre: La recepción como praxis social

Los espacios destinados a la escucha de la música no son inocentes. Las milongas, en tanto espacios pensados para la apropiación del tango a través de la danza, son lugares cargados desde su génesis de normas y convenciones acerca de los modos correctos de realizar dicha actividad lo que, en definitiva, se traduce en reglas interpretativas.³¹¹

Pero esta relación entre los espacios de recepción y los sentidos legítimos adjudicables a las músicas que los definen, no es unidireccional. Al tiempo que configuran ambientes en los que se demarcan ciertas normas interpretativas, son el resultado de unas prácticas sociales cargadas de sentido, atravesadas ya por estas reglas. La emergencia de La Plaza puede ser entendida como la cristalización de unas nuevas maneras de dar sentido al tango. Es por este motivo que para comprender esa emergencia es necesario salirse del plano volitivo individual. Se trata de una praxis social, de una apuesta de sentido colectiva que pudo concebirse en el marco de unas muy específicas condiciones de posibilidad. Entre ellas quise destacar dos grandes grupos: unas que definí como externas, porque excedían y englobaban al circuito milonguero cordobés, y otras internas, propias de este sistema de relaciones específico.

En cuanto a las primeras, las consecuencias económicas y sociales de la implantación del modelo de los noventa provocaron fisuras tales en la trama social y política, que modificaron sensiblemente

³¹¹ Ver el capítulo "Cuando la música se vuelve cuerpo: Una propuesta para pensar una articulación necesaria" de este mismo libro.

el espacio de posibles discursivo de los años subsiguientes.

Pero esto no debe hacernos pensar que es, sin más, un efecto mecánico de estas condiciones sociales. En este marco de posibles, un grupo de nóveles milongueros tomó la iniciativa, sin ser demasiado conscientes tal vez de sus consecuencias a largo plazo, de buscar espacios alternativos para escuchar y bailar tango. Esta iniciativa de gestionar espacios horizontalizantes, de relajar las normas interpretativas en relación al tango, puede ser leída como una estrategia tendiente a posicionarlos mejor en un sistema de relaciones en el que ocupaban una posición subsidiaria. Cuestionando los criterios de interpretación válidos y las propiedades consideradas eficientes (competencias en la danza), lo que hacían era modificar las reglas de juego y reposicionarse ellos mismo en un lugar más favorable: qué es el tango, cómo debe interpretarse, cuáles emociones le son propias y cuáles no, cómo debe bailarse y sentirse, son verdaderas apuestas de sentido.

Sin embargo, y a pesar de ser el resultado de una lucha por posicionamientos, la vocación aperturista que inauguró La Plaza fue tan definitiva que permitió su apropiación por parte de todo el circuito milonguero y modificó sensiblemente la escena del tango en Córdoba. En muy poco tiempo, La Plaza se convirtió en milonga de culto para los milongueros de la ciudad sin distinción de edad, clase, estilo o trayectoria³¹².

Su carácter comunitario y abierto ha permitido que todo el circuito pudiera apropiársela. Los sábados a la noche en La Plaza los cordobeses de todas las edades pueden bailar tango de jean, de pollera o de traje, sintiéndolo con nostalgia, con sobriedad o como algo festivo. O pueden simplemente abandonarse a la observación, mientras escuchan unos tangos y ven girar las parejas enlazadas, cada una en su microcosmo musical, en la imaginaria pista de baile que es la explanada de la plaza más pública de Córdoba.

Da igual, al final de cuentas en La Plaza el tango es lo que ellos querían: algo apropiable.

³¹² Es de recalcar que a la fecha quedan pocos de sus fundadores en la organización. A la gestión de La Plaza la han asumido otros milongueros de diferentes edades y trayectorias.

Arendt, Hannah (1998): *La condición humana*. Barcelona: Ed. Paidós.

Costa, Ricardo y Mozejko, Teresa (2002): "Producción discursiva: diversidad de sujetos". En Mozejko, Teresa y Costa, Ricardo (comp.): *Lugares del decir*. Rosario: Homo Sapiens.

Costa, Ricardo y Mozejko Teresa (2007): "Introducción". En Mozejko, Teresa y Costa, Ricardo (comp.): *Lugares del decir 2*. Rosario: Homo Sapiens.

Fernández Mayo, Manuela (2007): "La protesta social de la clase media argentina en la crisis de 2001: los cacerolazos". En *Actas del XII Congreso de la Asociación Española de Americanistas*. Archivo capturado online el 6 de enero de 2012.

Disponible en internet en: <http://www.americanistas.es/biblio/textos/c12/c12-091.pdf>.

Gordillo, Mónica (2010): *Piquetes y cacerolas... El "argentínazo" del 2001*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Hall, Stuart (2003): "Introducción: ¿Quién necesita identidad?". En Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comp.): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Irazuzta, Ignacio (2008). "Clases medias, política y sociedad en los inicios de la sociología empírica en la Argentina". En *Trayectorias*, vol. X. ISSN 1405-8928, pp. 90-99. Archivo capturado online el 15 de octubre de 2010. Disponible en Internet: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=60712752009>.

Martínez, Fabiana (2005a): "Ciudadanía episódica y exclusión: de la alteridad política a la comunidad emotiva. Análisis del caso Blumberg". En *Topos y Tropos* N° 3. Verano de 2005. ISSN 1668-8899. Archivo capturado online el 3 de noviembre de 2007.

Disponible en internet en: <http://www.toposytropos.com.ar/N3/tesis/blumberg.htm>.

----- (2005b): "La disputa por el orden posible en la democracia: los discursos de la campaña presidencial del 2003". En *Topos y Tropos* N° 4. Otoño de 2005. ISSN 1668-8899. Archivo capturado el 3 de noviembre de 2007. Disponible en internet en: <http://www.toposytropos.com.ar/N4/tesis/disputa.htm>.

Morel, Hernán (2011): "Estilos de baile en el tango de salón: una aproximación a través de sus evaluaciones verbales". En Carozzi, María Julia (coord.): *Las palabras y los pasos: Etnografías de la danza de la ciudad*. Buenos Aires: Ed. Gorla.

Verón, Eliseo (1993): *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

Voloshinov, Vladimir y Bajtín, Mijail (1992): *Marxismo y Filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.

Claudio F. Díaz es Magister en Sociosemiótica y Doctor en Letras por la UNC. Es Profesor de Sociología del Discurso en la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Dirige un equipo de investigación centrado en las músicas populares y radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH). Ha publicado artículos sobre músicas populares argentinas en diversas publicaciones especializadas tanto nacionales como extranjeras. Es autor de *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*, Córdoba, Narvaja Editor, 2005; *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*, Córdoba, Recovecos, 2009; y *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo*, EDUVIM, 2012 (en colaboración con Natalia Díaz y Florencia Páez).

María Carla Rossi es Técnica en Corrección Literaria y Licenciada en Letras Modernas por la UNC. En su Trabajo Final de Licenciatura, titulado *Imaginario del rock. Una mirada sociodiscursiva sobre los spots publicitarios de Más Rock*. (F.M. 97.5, Córdoba, Argentina), abordó el problema de la construcción de imaginarios rockeros en las publicidades radiales. Ha presentado trabajos en el VI Foro Latinoamericano: *Memoria e Identidad* (Montevideo, Uruguay) y en el IX Congreso de IASPM-AL, *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina* (Universidad Central de Venezuela, Caracas).

María Celeste Aichino es Licenciada en Letras Modernas por la UNC. Participó, entre los años 2008 y 2012, del proyecto de investigación *Recepción de la música popular y producción de sentido en jóvenes de la ciudad de Córdoba*, radicado en el CIFYH y dirigido por el Dr.

Claudio Díaz. Ha presentado trabajos individuales y colectivos referidos a la música popular y su metodología de análisis en diversas jornadas y congresos, tales como el IX Congreso de Música Popular, organizado por la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM), y el VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas, organizado por el CIFYH. Actualmente, se encuentra cursando el Doctorado en Letras en la misma facultad.

Juan Ezequiel Rogna es Licenciado en Letras Modernas por la UNC. Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Letras en la UNC y se desempeña como becario de CONICET en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Es también profesor adscripto de las cátedras Pensamiento Latinoamericano y Literatura Argentina II (Escuela de Letras, FFyH, UNC) y asistente de redacción de Silabario. Revista de Estudios y Ensayos Geoculturales. Ha presentado trabajos vinculados a la cultura popular, la política, la música y la literatura en jornadas y congresos realizados en diversas provincias argentinas y ha publicado artículos en revistas especializadas. Paralelamente se desempeña como músico en la agrupación cordobesa La Pata de la Tuerta.

María de los Angeles Montes es Licenciada en Comunicación Social por la UNC. Doctoranda en Semiótica (CEA/UNC) y becaria de posgrado de CONICET. Forma parte del equipo de investigación dirigido por Claudio Díaz desde 2010 y actualmente se desempeña también como profesora Adscripta al Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva de la Escuela de Ciencias de la Información de la UNC. Ha publicado numerosos trabajos en congresos nacionales e internacionales de Semiótica, Comunicación, Antropología y Música popular, entre otros: todos ellos focalizados en la problemática de la recepción. Actualmente lleva adelante una investigación sobre la recepción del tango entre el público milonguero de la ciudad de Córdoba, su tesis doctoral, y de la cual vuelca resultados parciales en este libro.

Julieta Kabalin Campos es Correctora Literaria y alumna avanzada en la Licenciatura de Letras Modernas de la FFyH de la UNC. En la actualidad, se encuentra finalizando su tesis de grado bajo la dirección del Dr. Claudio Díaz, con el proyecto titulado Identidades (in)definidas entre fronteras difusas. Cordel do Fogo Encantado y Arbolito hablan desde América Latina; mientras participa en el proyecto de investigación Músicas populares y sentido. Relaciones entre prácticas de producción y recepción radicado en el CIFYH. Durante su formación, realizó dos intercambios semestrales en dos universidades brasileras (UFMG en 2009 y PUC-MG en 2011), obtuvo una Beca CIN de Estímulo a las Vocaciones Científicas para el periodo 2012-2013 y participó en varios congresos donde se presentaron avances de la investigación en curso (IV Congreso Internacional de Semiótica de la AAS, el V Congreso Internacional de Letras y las II Jornadas de Estudiantes Investigadores de la UNC).

Nicolás Albrieu es Licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, ha sido expositor en el X congreso de la IASPM Rama Latinoamericana realizado en la ciudad de Córdoba en abril de 2012 y en el V Coloquio de Investigadores en Estudios del Discurso realizado en agosto del 2011 en la ciudad de Villa María, y es actualmente miembro del equipo de investigación dirigido por el Dr. Claudio Díaz desde 2010. En 2012 publicó un cuento de su autoría en la antología Los Nuevos de la editorial Babel. Su Trabajo Final de Licenciatura abordó la producción discursiva de la banda argentina Bersuit Vergarabat, trabajo del cual se vuelcan algunos resultados en este libro.

Julián Beaulieu Es estudiante avanzado de la Licenciatura en Historia de la Universidad Nacional de Córdoba y se encuentra en etapa de desarrollo del Trabajo Final de Licenciatura. Algunos avances de ese trabajo ya han sido presentados ya en diferentes congresos, en Argentina y en Chile (ALAS 2013), y en el presente libro. Además, es músico-guitarrista activo en la ciudad de Córdoba, dedicado principalmente al ámbito del folklore. Ha acompañado a numerosos

intérpretes participando en grandes festivales como los de Cosquín y Jesús María, entre otros. En su rol de músico ha participado activamente en la gestión y redacción de la Ley Nacional de la Música. Actualmente integra el grupo Ecos en Fuga, con el cual ha editado recientemente un trabajo discográfico.

Favio Seimandi es Licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba y actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Letras de esta misma casa de altos estudios. Participó de la Cátedra Sociología del Discurso como ayudante alumno y del Seminario dictado por el Dr. Claudio Díaz titulado Música popular y sociedad. Una aproximación sociodiscursiva al rock y el folklore en la Argentina, cuyo resultado es el artículo que se presenta en este libro.

Magdalena Schibili es Profesora en Historia por la Facultad de Filosofía y Humanidades de UNC. Ha sido alumna del Seminario Música popular y sociedad. Una aproximación sociodiscursiva al rock y el folklore en la Argentina dictado por Claudio Díaz en 2011. Actualmente se desempeña como Profesora adscripta a la cátedra de Ethnohistoria Andina, de la Escuela de Historia (FFyH- UNC) y en este momento se encuentra en la etapa de desarrollo de su Trabajo Final de la Licenciatura en Historia (FFyH- UNC).

Natalia Elisa Díaz es Licenciada en Sociología por la Universidad Empresarial Siglo XXI, está cursando el Doctorado en Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba con beca de CONICET. En la actualidad desarrolla su investigación titulada "Lo social en Movimiento música, danza y sentidos en el campo del folklore", sus avances han sido mostrados en ámbitos como las reuniones de antropólogos del Mercosur (RAM) o la rama latinoamericana de estudios sobre música popular (IASPM). De ese trabajo, también, se incluyen avances en este libro.

	ÍNDICE
PRESENTACIÓN / Claudio F. Díaz	7
PRIMERA PARTE	
Músicas populares y luchas simbólicas. Sonidos y sentidos en la Argentina neoliberal / Claudio F. Díaz	18
La Argentinidad al Palo : el folklore en los años 90 / Natalia E. Díaz	52
Chango Farías Gómez y la manija. "Rompiendo la Red": una respuesta crítica al folklore joven de los años noventa / Julián Beaulieu	73
Arbolito y su propuesta revisionista: ¿qué es eso de "folklore alternativo"? / Julieta Kabalin Campos	94
Bersuit Vergarabat: sobrevivientes del nuevo milenio / Juan Ezequiel Rogna	120
La voz de la contrahegemonía: La Isla del Tesoro. Un análisis sociodiscursivo de la música de Liliana Herrero en la década de 1990 / Magdalena Schibili	141
La leyenda del futuro / Favio Seimandi	162
Carnaval de la cabeza / Nicolás E. Albrieu	185
¿Qué es Latinoamérica? Una construcción espiritual y rebelde desde el disco Rey Azúcar de Los Fabulosos Cadillacs / María Carla Rossi	207

SEGUNDA PARTE

Mapas de escucha y dispositivos de enunciación: una aproximación a la producción de sentido en la recepción de músicas populares / Claudio F. Díaz	230
Mecanismos de distinción entre los consumidores de rock de la ciudad de Córdoba / María Celeste Aichino; Nicolás Albrieu; Carla Rossi	María 259
No hay rock sin medios: definiciones de lo legítimo en el uso de medios de comunicación / María Carla Rossi	292
Definiciones en torno a lo legítimo. El rock después de Cromañón / María Celeste Aichino	309
Cuando la música se vuelve cuerpo: Una propuesta para pensar una articulación necesaria / María de los Angeles Montes; Natalia E. Díaz	327
Donde habita la sensualidad / María de los Ángeles Montes	352
"Devolverle el cuerpo a la gente". Danzas folklóricas y disputas por los sentidos de corporalidad / Claudio F. Díaz; Natalia E. Díaz.	379
Espacio, tango y apropiación: La Milonga de La Plaza como apuesta de sentido / María de los Ángeles Montes	404
SOBRE LOS AUTORES	429

DE ESTA COLECCIÓN

**LA CIUDAD
DONDE VIVIMOS**
Américo Tatián

**MÚSICOS, MUJERES
Y ALGO PARA TOMAR**
Gustavo Blázquez

**VARIACIONES SOBRE
EL SER NACIONAL**
Claudio Díaz

VOSES Y VOCES
Mariana Silvina Mitelma