



Vidas con banda sonora. Músicas e identidades en la Argentina

| Presentación

En este seminario proponemos un acercamiento reflexivo a la música en general y, en particular, a las músicas populares, aquellas que están presentes en nuestras vidas cotidianas, pero que solo recientemente han empezado a ser estudiadas en los ámbitos académicos. Durante muchos años, quienes han intentado diversos acercamientos a esas músicas han debido enfrentar una opinión, fuertemente establecida, acerca de su supuesta “falta de valor”. 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 la folklorología o, ya en el siglo XX, la etnomusicología, volvieron su mirada hacia repertorios musicales, literarios, dancísticos, etc. vinculados a pueblos no occidentales, a comunidades étnicas específicas o bien a comunidades rurales.

Pero las músicas que escuchamos todos los días, las populares, hasta hace poco tiempo no encontraban su lugar como objeto de estudio, a pesar de que son esas músicas la mayor parte de las que se producen y consumen en nuestras sociedades, la “música de todos”, como supo decir Carlos Vega en su momento. 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, en los lugares de diversión, etc. Aquellas con las que bailamos, celebramos, nos enamoramos y nos reconfortamos en los momentos de tristeza.

La propuesta del seminario es acercarse reflexivamente a estas músicas desde las herramientas que ofrece la sociología de la cultura. Desde el punto de vista de esta disciplina, el valor de una música no depende solo de sus rasgos internos, sino también de lo que podría llamarse un sistema socialmente instituido de adjudicación de valor. Y ese sistema es resultado de una serie de luchas, que el sociólogo Pierre Bourdieu ha llamado las “luchas simbólicas”, desarrolladas a lo largo de la historia por imponer criterios de belleza, del mismo modo que se imponen criterios de verdad, de aceptación ética, entre otros. Esos criterios sociales no siempre se experimentan en términos conscientes, más bien todo lo contrario. Por eso se trata de una experiencia estética en la que se movilizan fuertemente las dimensiones afectiva y corporal y en la que se pone en juego la definición de la propia identidad.

En definitiva, estas músicas se articulan profundamente con los procesos sociales y políticos desarrollados en nuestro país en las últimas décadas, y tienen un papel sustantivo en la constitución de identidades tanto individuales como colectivas. En este sentido, el propósito de este seminario es abordar desde ese punto de vista dos de las músicas populares que han sido más importantes en la construcción de identidades en Argentina en la segunda mitad del siglo XX: el folklore y el rock nacional.

Objetivos:

- Comprender las músicas populares como práctica social desde el punto de vista de la sociología de la cultura.
- Conceptualizar las articulaciones entre músicas populares e identidades individuales y colectivas.
- Reflexionar sobre la vinculación del folklore y su desarrollo con la construcción discursiva de la identidad nacional en la Argentina.
- Analizar el desarrollo del llamado “rock nacional” en la Argentina, con la emergencia de la juventud en el marco de regímenes autoritarios.
- Comprender las articulaciones del rock y el folklore con diversas identidades políticas en un marco que va de los regímenes autoritarios a la recuperación de la democracia.

Contenidos

Clase 1: Músicas populares y sociedad

Las músicas populares y su creciente importancia en la vida cotidiana después de la primera mitad del siglo XX. La articulación de las músicas populares con las tramas emocionales tanto subjetivas como colectivas. Músicas populares e identidades colectivas: las identidades como estructuras narrativas.

Clase 2: Folklore e identidad nacional

La identidad como construcción social. ¿A qué llamamos “folklore”? : nacionalismo, ciencia del folklore y emergencia de la música folklórica en Argentina. La formación del paradigma clásico: inclusiones y exclusiones en la patria del folklore.

Clase 3: El rock y la identidad juvenil

Transformaciones sociales y emergencia de la juventud en el siglo XX. ¿Una música para jóvenes? Nacimiento del rock y su llegada a la Argentina. Un extraño de pelo largo: rasgos y alcances de la rebeldía juvenil. Las disputas por la definición de la juventud legítima. El afianzamiento de la estética rockera. Universo rockero, filo crítico y procesos sociales.

Clase 4: Músicas populares y política

Músicas populares y política entre dictaduras y democracia. El rock, el folklore y la búsqueda de legitimidad. El movimiento Nuevo cancionero y la canción política: otro folklore y otra patria. Las transformaciones del rock y el discurso resistente.

| Equipo Institucional



Adriana Fontana | Directora



Ruth Gotthelf | Secretaria Académica



Laura Percz | Secretaria de Organización Institucional

Magister en Diseño y Gestión de Programas Sociales (FLACSO), licenciada en Ciencias de la Educación (UBA) y profesora para la Enseñanza Primaria (Escuela Normal 4, CABA). Se desempeñó como docente en el nivel de Educación Primaria y Superior. Actualmente es docente en la UBA y el IIPE.

Profesora en Ciencias de la Educación (UNC) y profesora de Educación Primaria. Se ha desempeñado como docente en diferentes niveles del sistema educativo.

Profesora de Educación Primaria (Instituto Superior "Carlos A. Leguizamón"), licenciada en Comunicación Social (UNC) y docente del Taller de Estrategias para Estudiar y Aprender (Escuela Superior de Comercio Manuel Belgrano).

Equipo de producción

Coordinadora: Paula G. Fernández

Equipo: Romina Bonadeo - Fabián Iglesias - Cecilia Bottino - Ana Gauna - Federico Duelli - Facundo Fernández

Equipo de coordinación del ciclo

Referente académico: Javier Trímboli

Coordinador: Paulo Martinez Da Ros

Responsable de contenidos: Natalia Díaz

Autor:



Claudio F. Díaz
Autor

Claudio F. Díaz es licenciado en Letras, magíster en Sociosemiótica y doctor en Letras por la UNC. Tiene a su cargo la cátedra de Sociología del Discurso en la Carrera de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Ha sido director del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH) como así también de la Escuela de Letras de dicha institución. Hace varios años dirige un equipo de investigación dedicado a los estudios sobre música popular desde un enfoque sociodiscursivo. Ha publicado los siguientes libros: *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*; *Variaciones sobre el Ser Nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*; *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro nacional Cultural de San Antonio de Arredondo*; *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas* (compilador) y *Música y discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina* (compilador junto a Berenice Corti).

CLASE 1: MÚSICAS POPULARES Y SOCIEDAD

| Introducción

¿Por qué nos importan los cantantes? ¿En dónde radica la fuerza de las canciones? Quizá deriva de la pura extrañeza de estar cantando en el mundo (...) Tal vez seamos solo criaturas en busca de una exaltación. No tenemos mucha. Nuestras vidas no son lo que se merecen; son, convengámoslo, deficientes en muchos sentidos penosos. Las canciones las convierten en algo distinto. La canción nos muestra un mundo digno de nuestros anhelos, nos muestra a nosotros mismos como podríamos ser si fuéramos dignos de esa palabra.

Salman Rushdie
(1999)



¿Por qué nos importan
los cantantes?

¿En dónde radica la fuerza
de las canciones?

El texto de Salman Rushdie (1999) nos llama la atención sobre un hecho que es parte de una experiencia común: nuestra vida está llena de canciones. Si hiciéramos el esfuerzo de recordar acontecimientos importantes de nuestras vidas, es muy probable que inmediatamente los relacionemos con alguna canción o, más en general, con alguna música. En algún momento escuchamos una canción en la radio o en la sala de espera de algún consultorio o en un bar y nos emocionamos, porque nos trae o el recuerdo de lo que nos cantaban de niños; o de algo que canturreaban nuestras madres, padres o abuelos; o de la primera salida con alguien; o de lo que cantábamos hasta el cansancio en el último año de la escuela. Más aún. En nuestra memoria, hay hechos históricos que vivimos y en el recuerdo se asocian a la música: así, para algunos la dictadura se vincula con las canciones de Serú Girán o Spinetta Jade y, para otros, con la explosión del cuarteto “moderno” de Chébere; hay quienes relacionan el retorno de la democracia con el regreso de Mercedes Sosa, y quienes lo hacen con las canciones de una nueva generación de folkloristas como Peteco

Carabajal y Teresa Parodi, o con el lanzamiento como solista de Carlos “La Mona” Jiménez. Podríamos decir, sin exagerar, que nuestras vidas tienen una banda sonora, y la música que la constituye forma parte de nosotros, de nuestra historia y de nuestra identidad.

Sin embargo, no siempre fue así. Las vidas con banda sonora son una experiencia que se corresponde con un momento histórico específico que se inicia un poco antes de mediados del siglo XX. Como nosotros vivimos rodeados de música, nos cuesta pensar que se trata de una experiencia reciente para la humanidad. Pero, de hecho, antes de la invención de la música grabada, y de su difusión masiva a través de la radio (y de todos los otros medios que vinieron después), las posibilidades de escuchar música eran muchísimo más escasas. A menos que uno mismo fuera músico, o hubiera un músico en la familia o en el vecindario, la música solo se hacía presente en las fiestas u otro tipo de acontecimientos sociales.

Las industrias del disco y de la radio se desarrollaron vertiginosamente entre los años 20 y los 30, pero alcanzaron su impacto masivo entre los años 40 y 50. De manera que ni el tango, ni el folklore, ni el bolero, ni la cumbia, ni el rock, ni el reggaeton habrían llegado a significar lo que significan para nosotros sin esos desarrollos tecnológicos. Ni hubieran llegado a entramarse, como de hecho lo hacen, con nuestras historias, nuestros recuerdos y nuestras emociones.

Ahora bien, durante muchos años, quienes han intentado diversos acercamientos a esas músicas han debido enfrentar una opinión, fuertemente establecida, acerca de la supuesta “falta de valor” de las músicas populares. 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. El etnomusicólogo peruano Julio Mendívil (2016) sostiene que esa tradición ha sido tan fuerte que hemos llegado a identificar la música que solemos llamar “clásica”, con La Música en cuanto tal. Es decir, La Música es la de las orquestas sinfónicas, las salas de concierto, los grandes instrumentistas, las divas de la ópera, etc. El resto de las músicas serían “menores”, “ligeras”, de escaso valor, o a lo sumo, con valor “patrimonial” como las músicas folklóricas.

Las músicas llamadas “populares” 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 su momento. 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, los lugares de diversión, etc. 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 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. Es decir, son músicas muy importantes no solo porque son las que más se producen y consumen, sino porque son las que más se

entrelazan con la construcción de las identidades tanto individuales como colectivas. Es fácil encontrar consenso en que la música “clásica” es la música superior, aun entre quienes no tienen el hábito de escucharla. Las discusiones acaloradas empiezan cuando alguien defiende la cumbia y otro el rock; cuando los folkloristas acusan a los rockeros de extranjerizantes, o cuando los cultores del rock sinfónico acusan de “grasa” y “falta de calidad” a la cumbia o al cuarteto. Parafraseando un viejo refrán podríamos decir: dime qué música (popular) te gusta y te diré quién eres.

| Está bien, las músicas populares son importantes, pero ¿estudiarlas?

Sin embargo, a pesar de la importancia que tienen en nuestras vidas, las músicas populares han sido poco estudiadas. La razón es que, en las tradiciones académicas, las músicas populares no se han pensado como portadoras de valor estético. Es decir, se suele pensarlas como producciones que no alcanzan los escalones más altos en la escala de lo que se considera “bello”. Por una parte, la musicología tradicional ha impuesto un punto de vista según el cual los valores intrínsecos que hacen de la música una expresión estética (bella en grado sumo) solo se encuentran en el repertorio de la música europea, académica, erudita y de tradición escrita. O sea, lo que solemos llamar “música clásica”. Por eso, aunque no formen parte de la música que escuchamos habitualmente, nombres como los de Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Tchaikovsky, etc. nos resultan familiares. Sin embargo, si se analizan los procesos históricos concretos, esa música está lejos de ser la única que contiene valores estéticos. Más bien se trata de un ideal musical construido socialmente durante una época y que fue impuesto por determinados grupos dominantes a lo largo de los siglos XIX y XX (Mendivil, 2016).

Por otra parte, la sociología de la música, bajo la influencia de Theodor Adorno, impuso la idea de que las músicas populares son meros productos comerciales de la industria cultural, que colocan al oyente en una posición pasiva y contribuyen a la reproducción de un régimen de explotación. Esa idea ha sido, y aún es, muy influyente.



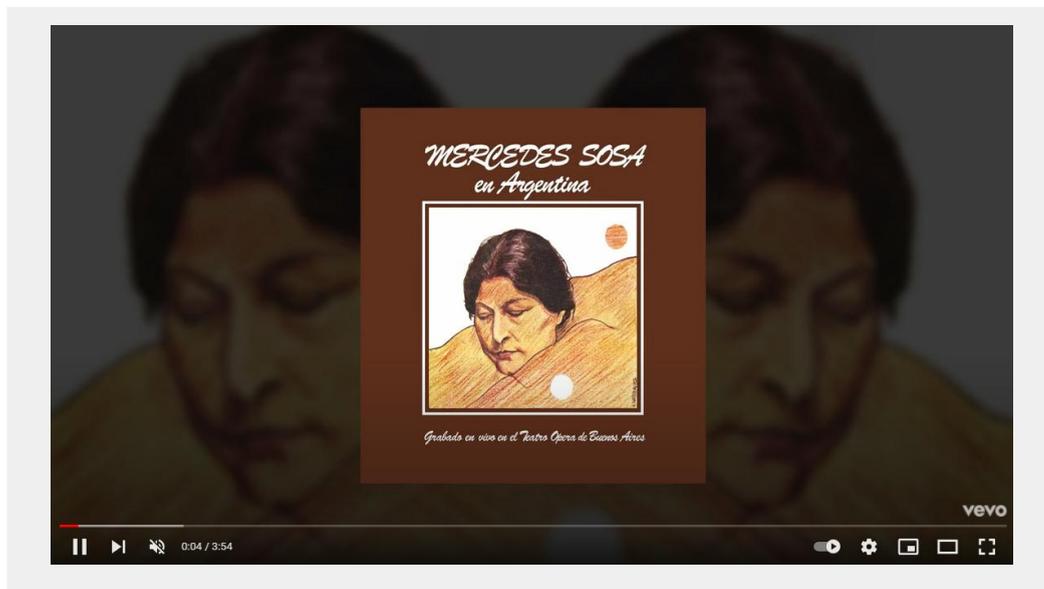
PARA SABER MÁS

Theodor Adorno (1903-1969) fue uno de los integrantes destacados de la llamada Escuela de Frankfurt. En sus estudios sobre la industria cultural llegó a desarrollar un pensamiento duramente crítico en relación con los productos de la cultura de masas, entre ellos, formas musicales como el jazz. Pensaba en esas producciones, no sin cierta razón, como parte de una maquinaria de domesticación destinada a la reproducción de las relaciones de explotación capitalistas. De tal manera, músicas como el jazz, según Adorno, producían lo que él pensaba como una “regresión del oído” y una pérdida de capacidad crítica por parte de los oyentes. Lo que oponía a estas producciones, eran las obras propias de las vanguardias estéticas en todas sus manifestaciones, pero principalmente en la música. Eso le valió numerosas críticas, principalmente de la escuela de Birmingham. Esa escuela, formada en los años 60 en Gran Bretaña, e inscripta en la tradición marxista, al igual que la Escuela de Frankfurt, contaba entre sus filas a importantes pensadores como Raymond Williams, E.P. Thompson y Stuart Hall. Estos intelectuales cuestionaban a los adornianos principalmente en dos aspectos. Por una parte, el rechazo sin matices de la cultura de masas conducía irremediablemente a un elitismo que terminaba legitimando el canon estético impuesto históricamente por las clases dominantes. Y por otro lado, pensar de esa manera la cultura de masas impedía analizar al público como sujeto activo, capaz de resistir y de crear contenidos culturales nuevos, incluso a partir de las producciones de la industria cultural. En esa línea, hicieron contribuciones sustantivas para el estudio de la televisión y generaron herramientas indispensables para el estudio de las músicas populares.

Para quien quiera conocer más en profundidad las posiciones aquí enunciadas, recomendamos leer:

- El capítulo titulado “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, del libro *Dialéctica del Iluminismo*, de Adorno y Horkheimer (1998).
- Los capítulos “El significado de la música” y “Hacia una estética popular”, del libro *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la Música popular*, de Simon Frith (2014)

Más allá de las discusiones en torno a las posiciones de Adorno, estudios empíricos posteriores han mostrado (López Cano, 2002) que los oyentes de música están lejos de ser consumidores pasivos. Los oyentes no solo eligen activamente entre la variedad de productos que el mercado ofrece, sino que también contribuyen sustantivamente a cargar las canciones con sentidos que no siempre son los que estuvieron previstos en su producción.



Recurso disponible [aquí](#)



¿Conocían esta canción?

- ¿Habían escuchado antes esta versión?
- ¿Qué sentidos atribuyeron a la letra de la canción?
- ¿Qué sensaciones les generó escuchar la reacción del público presente en el teatro?

En el comienzo de la canción el “yo” lírico¹ afirma tener infinidad de hermanos. Pero la descripción de esos hermanos hace evidente que no se trata de una relación familiar, sino de una comunidad mucho más amplia, la de la gente de trabajo: “Cada cual con sus trabajos / con sus sueños cada cual / con la esperanza adelante / con los recuerdos detrás”. Esa comunidad está dada por una cultura compartida, y eso explica que cuando “nos perdemos por el mundo/ nos volvemos a encontrar”. Y nos “reconocemos” porque tenemos en común “Esa copla que mordemos / semilla de inmensidad”. No sabemos qué sentido le adjudicaron los oyentes a esta milonga cuando se grabó en 1977. Pero cuando Mercedes Sosa la cantó en el Ópera, la dictadura cívico-militar instalada en el 76 estaba empezando a caer. Ya había dejado un saldo de miles de exiliados, miles de muertos, el dolor de Malvinas, cientos de miles de desocupados y 30.000 desaparecidos. En ese contexto, piensen cómo se

¹ En los estudios sobre poesía se suele llamar “yo lírico” a esa primera persona del singular que toma la palabra en el poema. Se lo denomina de esa manera para que no se confunda ese “yo” con la figura del autor, aunque este sea su creador. Así, por ejemplo, en el Martín Fierro el que dice “yo” es ese gaucho ficticio, creado por el autor, José Hernández, que no era un gaucho sino un hombre ilustrado de la ciudad.

resignifican estos versos: “Y así seguimos andando / curtidos de soledad / y en nosotros nuestros muertos / pa’ que nadie quede atrás / yo tengo tantos hermanos / que no los puedo contar / y una hermana muy hermosa / que se llama libertad”. La ovación del público, que empieza justo cuando nombra la palabra “libertad”, puede interpretarse como una reacción motivada por esepreciado valor y su significado en aquel contexto.

El ejemplo propuesto permite reflexionar sobre varias cuestiones.

A. En primer lugar, **ni el sentido ni el valor de una música parecen residir exclusivamente en la música en sí**. Más bien es un resultado complejo de lo que la gente hace con la música. Como bien lo muestra Julio Mendivil (2016) los juicios de valor negativos sobre algunas músicas suelen ser más bien resultado de la necesidad de distinguirse de la gente que las consume.

B. En segundo lugar, **el hecho de que las músicas circulen como mercancías no significa que la gente no les pueda atribuir un valor estético a partir de sus propias condiciones de existencia**. Y, de hecho, esas condiciones pueden variar, y entonces el valor estético se va mixturando con valores políticos, afectivos, etc. Pero si las canciones no circularan como lo hacen, nunca llegaríamos a conocerlas, y por lo tanto, nunca se entrelazarían con nuestras historias tanto individuales como colectivas.

C. En tercer lugar, **el ejemplo es muy apropiado para observar cómo las canciones pueden hacer posible que lo individual y lo colectivo se vuelvan parte de una misma trama narrativa**: cuando Mercedes Sosa, a partir de esa época, cantaba esa canción, estaba contando su propia historia. Ella misma debió irse al exilio después de que pusieron una bomba en un teatro donde iba a actuar. Conoció los sinsabores del exilio, que la marcaron mucho, como a otros tantos exiliados. Pero cuando la gente escuchaba la canción, a cada uno le activaba sus propios recuerdos y sus propios dolores, sus relaciones con personas concretas, con organizaciones políticas, con los distintos modos de resistencia o aguante que se desarrollaron en esos años, con el miedo de cada uno y de todos. Entonces esa canción, junto a muchas otras, hacía posible que se construya una especie de comunidad, en cuanto permitía articular una historia común: la historia de la libertad perdida y la historia de la lucha por recuperarla.

| ¿A qué llamamos músicas populares?

Llamamos a estas músicas “populares” para distinguirlas, por una parte, de las músicas de tradición erudita o “clásica”. Y por otra, de las músicas que han interesado tradicionalmente a los folklorólogos y etnomusicólogos. Aquellas que practican las comunidades “folk”, es decir, grupos más o menos

aislados, rurales que conservan prácticas tradicionales no contaminadas por la modernidad y los medios de difusión, o bien grupos étnicos no occidentales, con sus diversos modos de inclusión en las sociedades modernas.

El musicólogo chileno Juan Pablo González (2001) ha propuesto 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. (González, 2001)

De esta definición se desprenden varias cuestiones importantes para nosotros:

A. En primer lugar, se trata de músicas urbanas y modernas con independencia de sus orígenes, que pueden ser remotos. Los musicólogos y los historiadores de la música pueden aportar mucho sobre la historia, por ejemplo, de la zamba o el chamamé. Y eso ayuda a nuestra comprensión sobre esos géneros. Pero más allá de sus orígenes, desde el momento en que se integran al campo del folklore² es decir, a la grabación de discos, a las audiencias de radio, a los programas de TV, entran en una dinámica nueva. Y en esa dinámica al artista le importa mantenerse fiel a los rasgos del género, pero también ser original y diferente de otros artistas, conseguir la aceptación del público, conseguir el halago de la crítica y, por supuesto, vender gran cantidad de entradas y cobrar derechos de autor. Por eso, aún cuando se mantenga en muchas de esas canciones una temática rural, la lógica de su producción y consumo es urbana y moderna.

B. Antiguamente, la distinción transmisión oral/transmisión escrita era la clave para distinguir las músicas populares de las eruditas. Pero eso se modificó con la música grabada. El lugar de los

² El sociólogo francés Pierre Bourdieu decía que los campos son algo así como microcosmos sociales que tienen sus propias características, sus propias reglas, sus propios criterios de valoración, y funcionan con relativa autonomía de los demás. De tal modo, en nuestro caso, si bien todos forman parte de la música popular, el campo del folklore tiene características que lo distinguen del campo del rock, el campo del tango, el campo del cuarteto, etc.

conservatorios y academias cambió completamente desde que los músicos pueden acceder a la música grabada y “sacar” temas a partir de conocimientos rudimentarios.

C. La relación simbiótica con la industria cultural explica su constitutiva vocación de masividad. Las técnicas de grabación fueron cambiando las músicas hasta el punto de que en la actualidad las músicas populares son concebidas para ser grabadas. De hecho, las músicas populares se terminan de concebir en el estudio. Los técnicos de sonido son parte sustantiva del proceso. Y la búsqueda de un sonido tiene que ver con la naturaleza de la propuesta artística, pero también con la necesidad de aceptación del público. Esto no significa que todas las músicas populares sean efectivamente masivas, pero lo son potencialmente desde el momento en que circulan como música grabada. De hecho, en la actualidad las nuevas tecnologías, como las plataformas informáticas o los canales de Internet, permiten nuevas formas de masividad global bastante sorprendentes.

D. En la medida en que la disponibilidad de música grabada es mayor, las sensibilidades “se globalizan”, y por lo tanto las hibridaciones y las influencias hacen que las fronteras de los géneros y estilos se modifiquen permanentemente.

Estas características explican por qué las músicas populares desde que adquirieron sus rasgos actuales en las primeras décadas del siglo XX han estado en la mira tanto del Estado como del mercado. La percepción del impacto masivo y la importancia emotiva de las músicas populares ha dado lugar a diversas estrategias de control y manipulación. Ya Michel Foucault en su famoso libro *El orden del discurso* (2004) había hecho notar que toda sociedad, o mejor dicho los sectores dominantes en toda sociedad, tienden a controlar la circulación de los discursos, a conjurar sus peligros. Lo mismo puede decirse en relación con las músicas populares. Así, por ejemplo, desde los estados se ha intentado, con variado éxito, utilizar las músicas populares en el proceso de construcción de identidades nacionales, como ocurrió con el folklore y el tango en la Argentina, con el samba en Brasil o con el huayno en Perú. Y en otras oportunidades, también con éxito variado se ha intentado impedir, prohibir, censurar la circulación de músicas populares que se juzgaron como inmorales, plebeyas, marginales o políticamente peligrosas. Así ocurrió con el tango, el chamamé, el cuarteto o la cumbia, consideradas en ciertos momentos como músicas inmorales y plebeyas; o con el rock, la canción de protesta o el folklore politizado, músicas muchas veces perseguidas por razones políticas.

Pero no solo se trata de estrategias del Estado. También el mercado ha desarrollado sus estrategias, porque estas músicas son uno de los grandes negocios de la contemporaneidad. Por eso, músicas al principio rechazadas han sido posteriormente incorporadas como productos del mercado, y casi siempre modificadas en el proceso. Es la historia del tango, del jazz, de la cumbia o del reggaetón. Muchas veces, formas musicales nuevas, como el rock en su momento, fueron rechazadas por sus rasgos de rebeldía, y después fueron incorporadas hasta convertir la rebeldía misma en un producto de consumo.

Pero nada de eso quita el hecho de que estas músicas han sido y siguen siendo uno de los modos privilegiados en que los sectores populares expresan sus condiciones de existencia, las representan y de algún modo responden a ellas. Y eso significa que a través de las canciones a veces resisten, otras negocian, articulan o se apropian las significaciones y los valores que intentan imponerse desde el Estado y el mercado.



PARA SABER MÁS

El debate acerca de lo que se entiende por “sectores populares” es bastante complejo y atraviesa distintas disciplinas. En el enfoque aquí adoptado partimos de entender que la nuestra es una sociedad estratificada como consecuencia de una distribución muy desigual de los recursos considerados más valiosos: recursos económicos, acceso a la salud, la vivienda, etc. También el acceso al consumo y a la producción de bienes culturales es desigual. En efecto, a los bienes culturales que tienen más legitimidad (las artes consagradas, los títulos universitarios en ciencias, humanidades o profesiones liberales, etc.) solo acceden grupos minoritarios. De tal modo, en sociología de la cultura se suele llamar sectores populares a los grupos desfavorecidos en la distribución de los recursos valiosos. Para esos sectores los bienes a los que pueden acceder (porque se distribuyen masivamente y porque no hacen falta años de formación y aprendizaje para acceder a ellos) se vuelven muy importantes como mecanismos de expresión y respuesta a las condiciones de existencia, y por lo tanto en la constitución de identidades. Las músicas populares y el fútbol son un buen ejemplo.

Para quien tenga interés en profundizar sobre este tema, recomendamos leer:

- Míguez, Daniel y Semán, Pablo (2006). Diversidad y recurrencia en las culturas populares actuales. En *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.
- Alabarces, Pablo y Añón, Valeria (2008). ¿Popular(es) o subalterno(s)? De la retórica a la pregunta por el poder. En *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Díaz, Claudio (2015). Músicas populares y luchas simbólicas. Sonidos y sentidos en la Argentina neoliberal. En *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Córdoba: Recovecos.

Nada mejor para ilustrar este concepto que la historia de la canción Bella ciao, que nos cuenta Federico Larsen en el artículo que publicó el 25 de abril de 2018 en L'ombelico del mondo.

Es un ejemplo hermoso y conmovedor. Había gente que conocía la canción desde antes. Pero para muchos, vino junto con la fascinación que causó un producto comercial de Netflix, la serie La casa de papel. Pero aún cuando haya sido una y otra vez convertida en un producto, nada le quita a la canción las resonancias de su historia. Una historia marcada por la lucha antifascista, las luchas de los trabajadores, de los campesinos, los inmigrantes. Unas resonancias que podrían explicar por qué, aquí y ahora, tantos espectadores se sintieron identificados con los atracadores que cantaban Bella ciao. Claro que, siguiendo con la misma lógica, seguramente su difusión a escala global a través de Netflix, seguirá generando nuevas interpretaciones y apropiaciones. Incluso es previsible que así se vaya banalizando y perdiendo potencia crítica.



Recurso disponible [aquí](#)



| Músicas populares y sociedad

A lo largo de este recorrido, intentamos mostrar que estudiar las músicas populares es mucho más que reflexionar sobre las músicas en sí mismas. Ocurre con ellas lo mismo que con todos los productos de eso que solemos llamar cultura. La literatura, el cine, las artes plásticas. Reflexionar sobre ellas es preguntarnos: ¿bajo qué condiciones sociales fueron producidas estas obras? ¿Qué procesos históricos, políticos, económicos, subyacen en esas expresiones humanas? ¿Qué luchas, qué dolores, qué esperanzas humanas expresan?

Esto es particularmente importante con las músicas populares. En un libro reciente titulado *¿Por qué es importante la música?* (2015), el sociólogo británico David Hesmondhalgh argumenta que por su propia naturaleza la música interpela las emociones, los sueños, el cuerpo a través de la danza. Y cuando está unida a la letra, como en las canciones populares, incide fuertemente en las subjetividades, en las tramas narrativas, en las identidades colectivas.

Quizás sea necesario detenerse un momento a reflexionar sobre el concepto de identidad. La identidad de un grupo, incluso de una persona, no es una esencia. Con esto queremos decir que no se puede definir de una vez y para siempre a partir de un conjunto de rasgos que se mantienen idénticos a sí mismos. Siguiendo a Chein y Kaliman (2013) se puede afirmar que las identidades colectivas tienen que ver con la percepción subjetiva de pertenencia a un determinado grupo con el que se comparten una serie de rasgos. Pero cuando el grupo de pertenencia es muy amplio, por ejemplo una "nación", esa percepción de pertenencia no puede basarse en la experiencia concreta y personal. La identidad nacional es la autoadscripción a un grupo formado por millones de individuos a los que jamás se puede conocer. Por eso, el fundamento de esa autoadscripción por parte de los individuos no puede ser sino discursivo. Es decir, se elabora en un discurso que "cuenta" la pertenencia a una comunidad. Esa construcción discursiva arraiga, claro está, en procesos históricos. Pero los discursos identitarios no solo hablan de quiénes somos. *La alteridad* forma una parte sustantiva de esos discursos. Todo discurso identitario intenta dar respuesta a preguntas como ¿quiénes somos?, ¿de qué pasado venimos?, ¿cómo pensamos nuestros orígenes?, ¿qué futuro nos espera como colectivo? Pero también ¿quiénes son los otros que no somos nosotros?, ¿qué tipo de relación nos liga a ellos?, ¿son una amenaza para nosotros?

Como puede verse en las preguntas sobre la identidad que enunciamos más arriba, las respuestas a esas preguntas toman siempre la forma de un relato, de una narración. En realidad, no podría ser de otra manera. Es por eso que en la teoría social contemporánea se suele hablar de narrativas identitarias (Hall y Du Gay, 2003). La idea de una estructura narrativa de la identidad fue desarrollada por el filósofo francés Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* (1996). El eje de su trabajo es la reflexión sobre las posibilidades humanas de pensar el tiempo, de pensarnos en el tiempo. Su tesis central es que las estructuras narrativas no son solo un tipo de texto, sino una capacidad cognitiva, justamente, aquella que nos permite pensarnos en el tiempo. Dicho en otros términos, el pensamiento teórico

sobre el tiempo conduce una y otra vez a aporías, a paradojas lógicas insuperables. Sin embargo, vivimos en el tiempo y de algún modo lo pensamos. Las estructuras narrativas nos permiten ordenar los acontecimientos en el tiempo, pensarlos en el marco de una estructura que a la vez los dota de sentido y, con ello, nos dota de sentido en cuanto seres humanos. Una de las paradojas de las que habla Ricoeur es la contradicción entre el tiempo tal cual lo experimentamos individualmente (la experiencia de envejecer, de recordar lo que ya pasó, de planear lo que se hará en el futuro) y el tiempo cósmico, el gran tiempo del que sabemos pero que no experimentamos. El puente entre esos dos tiempos es el relato histórico. Sabemos de los antepasados, de los seres humanos y las civilizaciones que nos precedieron por el relato histórico. Eso nos permite tener una idea de la ubicación en el tiempo de nuestras propias vidas y de los colectivos de los que nos consideramos parte. Ahora bien, del pasado, aun los historiadores solo conocen fragmentos. Entonces, para darle coherencia, construyen una trama narrativa que ordene los hechos, les dé consistencia, igual que hacen los escritores en los relatos de ficción. Lo mismo hacemos con nuestras historias personales. Cuando nos preguntan quiénes somos, contamos una historia. Nuestra historia, que a su vez se articula con la historia colectiva. Por eso, según Ricoeur, la identidad narrativa es el frágil vástago de la unión de historia y ficción. O, dicho en otros términos, el quién de una identidad narrativa depende de cómo se cuente la historia. Más aún si se trata de identidades colectivas construidas fundamentalmente en el discurso, como son las identidades nacionales.

Pues bien, las músicas populares nos ayudan a narrar quiénes somos. Nos proporcionan modelos con los cuales nos identificamos, en los cuales nos proyectamos. Nos proporcionan personajes, arquetipos a partir de los cuales construimos el relato de lo que somos. Por eso decimos que estudiar las músicas populares es mucho más que reflexionar sobre música. Es una manera diferente de acercarse a los procesos sociales de la segunda mitad del siglo XX. Las músicas populares están marcadas y, a su vez, marcan esos procesos sociales, políticos, culturales.

La propuesta de este seminario es abordar algunos de los problemas que plantea la relación entre las músicas populares y las identidades, tanto individuales como colectivas, en el marco de nuestra historia reciente. Principalmente, nos dedicaremos a estudiar dos de las músicas populares que han sido más importantes en la construcción de identidades en nuestro país durante la segunda mitad del siglo XX: el folklore y el rock nacional. En la próxima clase realizaremos una aproximación al folklore y su vinculación con la construcción discursiva de la identidad nacional argentina.

Referencias

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). Dialéctica del iluminismo. Madrid: Trotta.
- Alabarces, P. y Añón, V. (2008). ¿Popular(es) o subalterno(s)? De la retórica a la pregunta por el poder. En Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular. Buenos Aires: Paidós.
- Díaz, C. (2015). Músicas populares y luchas simbólicas. Sonidos y sentidos en la Argentina neoliberal. En Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas. Córdoba: Recovecos.
- Foucault, M. (2004). El orden del discurso. Buenos Aires: Fábula.
- Frith, S. (2014). Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la Música popular. Buenos Aires: Paidós.
- González, J. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de su logros, problemas y desafíos. Revista Musical Chilena, 55(195), p. 38-64. Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/485/398>
- Hall, S. y Du Gay, P. (2003.) Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hesmondhalagh, D. (2015). Por qué es importante la música. Buenos Aires: Paidós.
- Kaliman, R. (2013). Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural. Villa María: EDUVIM.
- Larsen, F. (25 de abril de 2018). Bella Ciao, el detrás de escena. L' ombelico del Mondo. Disponible en <https://kaosenlared.net/bella-ciao-el-detras-de-escena/>.
- López Cano, R. (2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. Revista Cuicuilco, Vol. 9, N° 25. Disponible en: www.lopezcano.net
- Mendivil, J. (2016). En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- mercedessaoficial (5 de diciembre de 2019). Mercedes Sosa - Los Hermanos (Audio). [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=yeFgl8PswNw>

- Míguez, D. y Semán, P. (2006). Diversidad y recurrencia en las culturas populares actuales. En *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.
- Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI Editores.
- Rushdie, S. (1999). *El suelo bajo sus pies*. Barcelona: Plaza & Janés.

Materiales

Obligatorios

- Mendivil, J. (2016). "En contra de la música", "¿Qué es la música clásica?" y "La música como mercancía". *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Complementarios

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. *En Dialéctica del iluminismo*. Madrid: Trotta.
- Alabarces, P. y Añón, V. (2008). ¿Popular(es) o subalterno(s)? De la retórica a la pregunta por el poder. En *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Díaz, C. (2015). Músicas populares y luchas simbólicas. Sonidos y sentidos en la Argentina neoliberal. En *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Córdoba: Recovecos.
- Frith, S. (2014). "El significado de la música" y "Hacia una estética popular". *En Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la Música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Larsen, F. (25 de abril de 2018). Bella Ciao, el detrás de escena. L' ombelico del Mondo. Disponible en: <https://kaosenlared.net/bella-ciao-el-detras-de-escena/>
- Míguez, D. y Semán, P. (2006). Diversidad y recurrencia en las culturas populares actuales. En *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.

[\[Volver a Contenidos\]](#)

CLASE 2: FOLKLORE E IDENTIDAD NACIONAL

Una milonga en el día de la patria

Si hacemos el esfuerzo de imaginar un acto escolar en ocasión de una fiesta patria, seguramente veremos parejitas de niños y niñas caracterizados como gauchos y chinas que bailan alguna danza folklórica. Siempre hay una maestra o alguien de la cooperadora que sabe un poco de esas danzas, o chicos que van “a folklore” en una academia del barrio. Y esas figuras del gaucho y la china se asocian con nosotros en otras partes del mundo. En el ámbito del fútbol, alguna vez nos llamaron “los gauchos”. Cuando algún músico argentino sale a probar suerte por el mundo, la gente espera que interprete tango y folklore emulando a Gardel o a Yupanqui. De hecho, el folklore está muy presente en nuestras vidas cotidianas. Suena mucho en las radios, hay programas de TV especializados, hay folkloristas que son celebridades nacionales y festivales como los de Jesús María y Cosquín, que reúnen a grandes multitudes. Cosquín, por ejemplo, es una liturgia, un ritual anual que se transmite por televisión, pero que excede lo que pasa en la plaza Próspero Molina. Un ritual que incluye la plaza de los artesanos, el Congreso del Hombre Argentino y su Cultura, los escenarios callejeros, las peñas, las guitarreadas en el río o en las esquinas. El festival es objeto de deseo para muchos artistas, casi un lugar de peregrinación; es la esperanza económica anual para los habitantes y comerciantes de la ciudad; pero también es objeto de acerbos críticas que van desde la eterna acusación de comercialización, de tergiversación de la “autenticidad” de las tradiciones, hasta la discusión por las grillas de artistas, por la centralidad de los horarios, por el precio de las entradas.

¿Por qué es tan importante? ¿Por qué se toman tan enserio las discusiones acerca de si las tradiciones se respetan o no? ¿Por qué, por ejemplo, llegó a ser un escándalo nacional la noche en la que Mercedes Sosa invitó a Charly García a subirse al escenario Atahualpa Yupanqui y, ¡horror de los horrores!, se atrevieron a cantar el himno? Es posible que encontremos un camino para comprender lo que nos pasa con el folklore si reflexionamos sobre su relación con la identidad.

Con este breve examen de una canción basta para ver que su sentido está atravesado por conflictos muy profundos, casi constitutivos de nuestra sociedad. Comprender el sentido de la canción requiere acercarse a esos conflictos y su historia. Porque cuando hablamos de folklore no se trata de simples canciones y danzas. **Se trata de canciones y danzas que reclaman el derecho de representar nuestra identidad nacional. La historia del campo del folklore es la historia de las disputas por la apropiación y resignificación de esa identidad.** Lo que está en juego, nada menos, es la pregunta: ¿quiénes somos?

¿Folklore? ¿Qué folklore?

Hasta ahora hemos hablado del folklore, sin mayores precisiones, en la seguridad de que todo el mundo sabe de qué se trata. Sin embargo, no es tan fácil encontrar una definición en la que estén de acuerdo de los especialistas. Y esto se debe, en principio, a que el vocablo se usa para designar fenómenos muy diferentes, aunque ligados entre sí. Por una parte, la palabra “folklore” designa una disciplina académica que estudia cierto tipo de fenómenos socioculturales. La disciplina data de mediados del siglo XIX, cuando William John Thoms la usó por primera vez en Inglaterra, a partir del compuesto de “folk” (pueblo) y “lore” (saber). Desde entonces fue variando, tanto en la definición de su objeto de estudio como de sus métodos y marco teórico. Pero, por otro lado, también se llama “folklore” al objeto de estudio de esa disciplina, es decir, a los fenómenos socioculturales que estudia. Podemos decir que se trata de fenómenos relacionados con los saberes populares (danzas, canciones, relatos, refranes, etc.) como quiera que sean definidos según las diferentes corrientes teóricas. Ahora bien, en la Argentina esas producciones populares se han ido cargando de un conjunto muy específico de significados y valores desde principios del siglo XX. Un conjunto de significados y valores que las vinculan con cierta idea de **identidad colectiva**, que arraiga, a su vez, en determinada idea de los orígenes de la Nación.

En la primera clase de este seminario propusimos una reflexión sobre el concepto de identidad. Es necesario volver ahora sobre él. Decíamos que las identidades colectivas pueden definirse como la percepción que tienen ciertos sujetos de pertenecer a un grupo con el que se comparten algunos rasgos. Pero cuando el grupo es de millones de personas, como en una nación, y no se puede conocer a todos, entonces la idea que el sujeto tiene de cuáles son los rasgos que comparte con los demás, y que lo hace parte del grupo, se construye, sobre todo, en el *discurso*. Es decir, en las cosas que se dicen, que se escriben, que se cuentan. Exactamente eso es lo que pasó en la Argentina con el folklore.

La mayoría de los estudiosos del folklore argentino (Madoery, 2016; Kaliman, 2004; Chamosa, 2012; Portorrico, 1997) coinciden en que los significados y valores que se le asocian fueron fuertemente marcados por el nacionalismo cultural que, a principios del siglo XX, elaboró un discurso³ que vinculaba la identidad nacional con el mundo criollo, con las actividades y formas de vida rurales y provincianas, con prácticas que adquirieron el estatuto de “tradicionales”. Pero la idea de tradición que tenían los nacionalistas era de carácter **esencialista**. ¿Qué quiere decir eso? En ese tipo de mirada, se

³ ¿A qué nos referimos con “elaborar un discurso”? Lo que significa es que los nacionalistas empezaron a escribir libros, pronunciar conferencias, etc. sobre el tema. Existían ya el mundo gaucho, las formas de vida provinciana, etc, pero en el gobierno, en el sistema educativo, en el periodismo, no se pensaba que ese mundo tuviera que ver con la identidad argentina. La relación entre mundo gaucho e identidad nacional la establecieron los nacionalistas en sus textos. De tal manera esos dos elementos, que no estaban predestinados a ir juntos, empezaron a vincularse en un discurso. Como ese discurso se generalizó después y alcanzó gran aceptación, se enseñó en las escuelas, etc. con el tiempo llegamos a pensar en esa relación de mundo gaucho e identidad nacional como algo natural.

piensa las tradiciones como algo que nos ligan con un pasado, **siempre idealizado**, en el que radicaría la *esencia* de la nación. Por lo tanto, desvincularse de las tradiciones implicaría el grave peligro de perder la identidad.

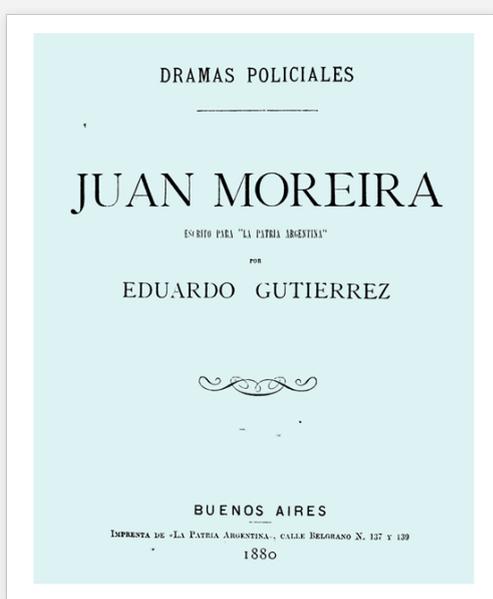
Pero la teoría social ha cuestionado muy profundamente esa idea de tradición. El sociólogo inglés Raymond Williams (1980) propuso, por el contrario, el concepto de **tradición selectiva** para analizar los fenómenos culturales. Según este autor, de todas las infinitas prácticas del pasado, solo algunas se seleccionan como “tradicionales”. Ahora bien, cuando se seleccionan algunas prácticas como tradicionales, los significados y valores que se le atribuyen tienen que ver con los conflictos y los intereses de los que realizan la selección en su propio momento histórico, y no tanto con el tiempo en que esas prácticas se formaron. Por eso se seleccionan algunas, justamente aquellas que le vienen mejor a los que realizan la selección. Entonces, **si queremos entender por qué los intelectuales nacionalistas vuelven su mirada al mundo gauchesco, hay que preguntarse cuáles eran sus intereses y los problemas que enfrentaban.**

Así pues, para los intelectuales nacionalistas de principios del siglo XX, el problema central era el de las transformaciones sociales que estaba generando el proceso de modernización impulsado por la clase dominante (Beraza, 2005; Onega, 1982; Prieto, 1988; Quijada, 1985). Y entre esas transformaciones les preocupaba el aluvión de inmigrantes a los que entendían como un enemigo de clase que estaba produciendo lo que ellos veían como una descaracterización de la cultura argentina. Es en ese ambiente que la recientemente llegada disciplina del folklore recibió un importante impulso y apoyo de estos intelectuales (Chein, 2010) y los materiales folklóricos que se recopilaron y estudiaron sirvieron de base para la construcción de una *tradición selectiva* que veía en esas prácticas folklóricas, rurales, provincianas y premodernas (danzas, canciones, etc.) la sede de un conjunto de significados y valores que se consideraban “esenciales” para la identidad nacional.

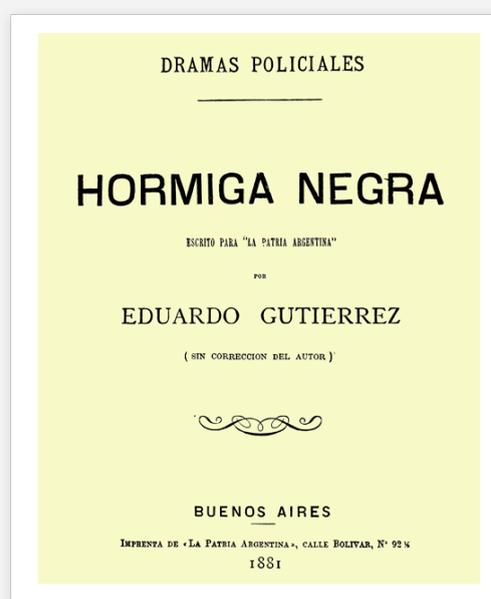
¿Y por qué buscaban esa esencia en el mundo criollo? Por un lado, porque ellos mismos (Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez) provenían de viejas familias patricias de las oligarquías provinciales. Y porque la historia oficial hasta ese momento les adjudicaba a esas viejas familias criollas un rol protagónico en las guerras que llevaron a la fundación de la nación⁴. Pero esas familias no eran precisamente “gauchas”. De hecho, los gauchos eran el proletariado rural y habían sido perseguidos, hostigados, usados como carne de cañón en las guerras. Los gauchos habían sido

⁴ La formación de la Argentina como país independiente comenzó con la revolución de mayo de 1810 que dio lugar a la guerra de la independencia que se extendió hasta 1824, cuando la batalla de Ayacucho puso fin al dominio español en América. Pero ya desde antes de esa fecha había comenzado un período de guerras civiles (las guerras entre unitarios y federales) que se extendió incluso hasta después de dictada la constitución de 1853. Con los últimos enfrentamientos se superpuso la guerra de la Triple Alianza (1864-1870), que Argentina, Brasil y Uruguay libraron contra Paraguay. Para ese entonces ya había comenzado intermitentemente la guerra contra el indio en la Pampa y la Patagonia, que culminaría en 1879 con la Campaña del Desierto dirigida por el General Julio A. Roca.

considerados “bárbaros”, si se sigue la dicotomía sarmientina entre “civilización y “barbarie”⁵. Más aún, la figura del gaucho como “rebelde” y enfrentado a la autoridad, que tuvo su expresión en las novelas de Eduardo Gutiérrez (*Juan Moreira* y *Hormiga Negra*, entre otras) publicadas en el formato de folletín, había generado amplios procesos de identificación en los sectores populares, incluyendo a los inmigrantes. Y esto dio lugar, entre las clases acomodadas, a una fuerte reacción antigauchesca, lo que Adolfo Prieto (1988) llamó un “frente antimoreirista”. Porque veían en esos gauchos de folletín solamente la figura del delincuente, del hombre enfrentado al progreso y a la modernidad.



Fuente: [Juan Moreira \(1880\)](#)



Fuente: [Hormiga Negra \(1881\)](#)

⁵ Si analizan la canción “Pilchas gauchas”, se puede ver claramente una toma de posición contraria a la visión sarmientina. Para Orlando Veracruz (y para Soledad) la “gente culta” de las capitales no representaría la “civilización” sino lo “extranjero”. Según lo que planteaba en Facundo. Civilización y barbarie, Sarmiento veía una oposición entre esos dos conceptos. La civilización se correspondía con la ciudad y la modernidad europea, y la barbarie se vinculaba con la herencia colonial española, pero más aún con las figuras del indio y del gaucho. Según la visión sarmientina, mientras la campaña estuviera dominada por indios y gauchos, no podía pensarse en una nación moderna y civilizada.

¿Entonces, si hasta fines del siglo XIX los gauchos fueron considerados “bárbaros”, por qué a principios del siglo XX los nacionalistas decían que en las prácticas rurales, en el mundo de los gauchos estaba la esencia de la identidad nacional? Justamente, porque el mundo gaucho con sus prácticas, sus costumbres y sus lenguajes permitía *excluir* del colectivo nacional a quienes ocupaban el lugar del “otro” no deseado en ese momento: los inmigrantes. Esos inmigrantes que Sarmiento había imaginado como los sujetos del progreso y la modernización, ahora eran vistos por Lugones como “La plebe ultramarina, que a semejanza de los mendigos ingratos nos armaba escándalo en el zaguán...” y traía el conflicto a la comunidad nacional (Lugones, 1944).

Ahora, si se presta atención, en esa definición de la identidad no solo quedaban fuera los inmigrantes. También quedaban excluidos los afrodescendientes y los pueblos originarios. Si lo criollo define nuestra identidad es porque no somos ni negros, ni indios, ni gringos. El anclaje en el mundo criollo, provinciano y premoderno dejaba también por fuera todo lo asociado a la modernidad, a las grandes ciudades, a toda innovación que afectara las tradiciones. Y también a toda forma de pensamiento político, estético o ético que se percibiera como foránea o ajena a “nuestras” tradiciones. Todo eso, en aquellas primeras definiciones del folklore, quedaba en el terreno de la *alteridad*. Porque la figura del *otro* también funciona como el lugar en el que se proyectan todos los temores y los rasgos negativos. Así, como los rasgos que se le atribuyen al nosotros suele ser una idealización de las virtudes que imaginamos tener, los rasgos que le adjudicamos al otro suelen ser los defectos que negamos en nuestra propia identidad. Como puede verse, la cuestión de la identidad nacional en el folklore es de amplia trascendencia política, y en parte creo que explica tanto la vigencia permanente del folklore como la virulencia de las disputas por la definición de los criterios de valoración que establecen qué es folklore y qué no, qué es bueno y qué es malo, qué es bello y qué no lo es, qué está bien políticamente y qué no, qué es o no es valioso. Las discusiones sobre el folklore siempre fueron debates sobre quiénes somos.

Esta concepción tuvo mucha influencia en la música, en la plástica y en la literatura y dio lugar a las diversas variantes del criollismo y del nativismo que estuvieron vigentes casi todo el siglo XX. Y por supuesto, en lo que habitualmente llamamos folklore.

El folklore de los festivales

Ocurre que cuando en la vida cotidiana usamos la voz “folklore”, no nos referimos ni a la disciplina académica ni a los objetos que estudia, sino más bien a un fenómeno distinto, vinculado con la industria discográfica, la radiodifusión, la TV, las plataformas de internet. Cuando decimos folklore, más habitualmente nos referimos al mundo de las peñas, de los recitales, de la edición de discos; un mundo que tiene como figuras centrales a ciertos artistas (músicos, poetas, bailarines) a los que llamamos folkloristas y, claro está, a festivales como el de Jesús María y Cosquín. Es decir, un mundo

del folklore que forma parte de lo que en la primera clase definimos como música popular. Para expresarlo con más precisión, se puede decir que el folklore es un campo de producción simbólica⁶ dentro de la música popular. Como tal, aún cuando comparte una serie de rasgos con el conjunto de la música popular, el folklore ha generado un mundo de sentido específico, con sus propias reglas y sus propios criterios de valor. Seguramente, si se tiene en cuenta la canción analizada y lo que cada uno sabe de folklore, es fácil percibir en ese campo de la música popular claras resonancias de ese nacionalismo cultural de principios del siglo XX. Pero, ¿cómo pasamos de esos discursos que circulaban entre intelectuales y se plasmaban en libros y conferencias, a estos productos de consumo masivo? Y más aún, ¿cómo se explica que después de 100 años se sigan manteniendo las mismas marcas identitarias?

Lo que ocurre es que aquel nacionalismo cultural influyó profundamente en el proceso de formación del campo del folklore como parte de la música popular. Ese proceso tiene un momento clave en la creación de la Compañía de Artes Nativas de Andrés Chazarreta, el patriarca del folklore, entre las décadas del 10 y del 20 del siglo XX. Chazarreta tomó un conjunto de danzas y canciones populares y rurales que habían sido recopiladas entre fines del siglo XIX y principios del XX, principalmente en Santiago del Estero, y las convirtió en un espectáculo para ser presentado en los teatros. No fue un proceso fácil, porque en ese momento ese tipo de espectáculo no era visto como algo que pudiera ponerse en el escenario de un teatro. El mundo gaucho popular no era bien visto. De modo que Chazarreta, él mismo formado como un nacionalista y amigo de sus principales referentes, encontró su legitimación a partir del nacionalismo cultural⁷ y, por lo tanto, las danzas y canciones populares quedaron ancladas en ese 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 Karl Marx llamaba la “forma mercancía”, al convertirse en espectáculo y entrar en los circuitos de la naciente industria cultural.

⁶ El sociólogo francés Pierre Bourdieu decía que los campos son algo así como microcosmos sociales que tienen sus propias características, sus propias reglas, sus propios criterios de valoración, y funcionan con relativa autonomía de los demás. De tal modo, en nuestro caso, si bien todos forman parte de la música popular, el campo del folklore tiene características que lo distinguen del campo del rock, el campo del tango, el campo del cuarteto, etc.

⁷ Ricardo Rojas, un intelectual muy reconocido en ese entonces, ayudó a Chazarreta a conseguir el teatro Politeama para la presentación de la Compañía en Buenos Aires. En ocasión de su debut, publicó un artículo en el diario La Nación que, con el tiempo, se hizo muy famoso, en el que elogiaba, y así, gracias a su prestigio, legitimaba la propuesta de Chazarreta, que estaba inaugurando el campo del folklore como espectáculo. Es interesante señalar algunas diferencias entre los intelectuales nacionalistas. Ricardo Rojas, si bien compartía las ideas centrales, representaba una línea democrática, muy diferente a Lugones, que terminó apoyando propuestas totalitarias. De hecho Lugones alentó y hasta escribió la proclama del Golpe de Estado con el que Félix Uriburu derrocó a Irigoyen en 1930. Rojas, por el contrario, después del golpe se afilió al radicalismo, y terminó preso por esa decisión.

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, dando lugar al nacimiento de algo que pareciera una contradicción: el *espectáculo folklórico*. ¿Por qué una contradicción? Porque la lógica de la fiesta popular (Folk) en la que todos son partícipes deriva hacia la lógica del espectáculo en el que los artistas profesionales ofrecen una mercancía cultural, y los espectadores pagan para consumirla. En estas condiciones, se formaron los modos que se podrían llamar clásicos de cantar y bailar folklore y que fueron dominantes a lo largo de los años del “boom” del folklore en los 60 y durante sus sucesivas crisis y renovaciones, hasta fines de los años 80.



PARA SABER MÁS

Para ilustrar la diferencia entre el material que se recopilaba y las producciones de los folcloristas profesionales, los invitamos a que vean y escuchen estos videos:

- [Baile chamamecero en la fiesta gaucha del club](#)
- [Baile chamamecero profesional](#)
- [Música recopilada por Carlos Vega El barrilito \(gato\), Andrés Chazarreta y su orquesta nativa](#)

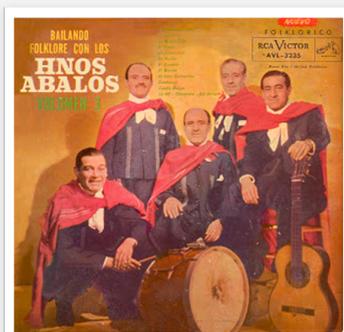
En los dos primeros videos puede observarse la diferencia entre una fiesta popular chamamecera, cuyos protagonistas son bailarines no profesionales, y la danza del chamamé transformada en producto artístico, en este caso presentado a la competencia del preCosquín. La profesionalización del baile implica la incorporación de técnicas y desplazamientos pensados para el escenario, aunque siga “representando” la danza popular. En el caso de la música, en los dos últimos videos, la profesionalización implica cambios en la instrumentación y en el arreglo, que tienden a ganar complejidad.

Cuando salí de Santiago: migraciones internas y folklore clásico

Si bien se va aclarando cómo esas músicas y danzas provincianas llegaron a desarrollarse como una mercancía cultural que relacionamos con la identidad nacional, todavía falta explicar cómo llegaron a convertirse en el fenómeno de masas que hoy conocemos. Y para eso es necesario referirse a otro fenómeno migratorio que dejó fuertes marcas en nuestra historia. No me refiero ahora a la llegada de los gringos que a principios del siglo XX obsesionaba a los nacionalistas, sino a los migrantes internos, a los provincianos de todas partes que, entre las décadas del 30 y del 40, llegaron a las grandes

ciudades, principalmente Buenos Aires, en busca de trabajo y mejores condiciones de vida. Ocurre que en esas décadas empezó un proceso de industrialización que reclamaba mano de obra. Y entonces, desde el Litoral y el noroeste, desde Cuyo y la Patagonia, desde La Pampa y la provincia de Buenos Aires miles y miles de provincianos llegaron a la capital, se amontonaron en barrios humildes (el origen de las "villas") y constituyeron un nuevo proletariado industrial. Las clases acomodadas los llamaron "cabecitas negras", con mucho desprecio, principalmente desde que en los 40 pasaron a ser la base social del peronismo. De hecho, en el discurso peronista se retomaban algunos elementos del nacionalismo cultural en relación con la idea de una identidad nacional. Pero ahora el lugar central lo ocupaban los "descamisados", justamente esos cabecitas negras estigmatizados que veían en Perón a alguien que venía a hacerles justicia. Una muestra de esta caracterización puede verse en el discurso pronunciado por Perón el 1.º de mayo de 1944. En relación con los "descamisados" decía: *"Llegan, desde todos los puntos del país, alentando la confianza de un pueblo defraudado que comienza a creer en la justicia social; y siente, por primera vez, el orgullo de saberse escuchado y de sentirse argentino"* (citado por Sigal y Verón, 2003 [1985], p. 33, bastardillas nuestras).

Para ese entonces, las primeras camadas de folkloristas profesionales (Patrocinio Díaz, Los Hermanos Ábalos, Buenaventura Luna y la Tropilla de Huachi Pampa, Ernesto Montiel y el Cuarteto Santa Ana) ya habían alcanzado cierto nivel de popularidad a través de la radio y de la difusión de discos. La industria de la música ya estaba en condiciones de crecer exponencialmente. Solo faltaba desarrollar un mercado. De manera que, en ese momento, se dio una particular coincidencia de intereses entre el Estado, el mercado y los sectores populares: el proyecto político cultural del peronismo, que apuntaba justamente a construir y consolidar una "identidad" y una "unidad nacional", que incluía a los sectores populares, coincidía objetivamente con los intereses de la industria cultural que requería de mercados masivos y unificados para consolidarse. La difusión y consumo del folklore fue precisamente uno de los lugares en que el proyecto político cultural del Estado y los intereses objetivos del mercado se articularon.



Fuente: [Los Hermanos Ábalos](#)



Fuente: [La tropilla de Huachi Pampa](#)



Fuente: [Ernesto Montiel y su cuarteto Santa Ana](#)

La difusión masiva, sumada a la disponibilidad de tiempo (gracias a las reformas laborales) y de dinero (por las mejoras salariales) de los sectores populares, hizo posible una apropiación popular del folklore que compitió con las apropiaciones oficiales. Pero los sectores populares se adueñaron del folklore adjudicándole otros sentidos, a partir de sus propios intereses. Apropiación popular que resulta pensable en la medida en que los intereses de los trabajadores provincianos coincidían, al menos parcialmente, con los del Estado y el mercado. Eso explica que en esa etapa, el folklore se convirtió en algo valioso para grupos diferentes a partir de intereses diversos.

Desde el punto de vista popular los trabajadores obtenían beneficios objetivos al verse incluidos tanto desde el punto de vista económico como desde lo institucional y lo jurídico. Y, específicamente en la apropiación del folklore, obtenían también beneficios simbólicos:

1. Podían reconocerse y ser reconocidos en esa música, en un proceso de construcción identitaria que trascendía los límites provinciales y regionales.
2. Podían vincular esa identidad, de un modo especialmente valorado, con la nación. Y en esa vinculación valorada se invertía la mirada hostil de las clases medias y de los sectores dominantes. El "cabecita negra" era, en el discurso oficial, el sujeto de la historia de la patria, y en el folklore se expresaba y se reconocía.
3. Además, podían obtener satisfacción, entretenimiento, alegría y una solución simbólica al conflicto planteado por el desarraigo.
4. Por último, podían reconocerse en esa música y reivindicarla (y reivindicarse) en tanto "clase", más allá de que el discurso oficial insistiera en que el peronismo venía a superar definitivamente la lucha de clases en la Argentina. Si el folklore, como dice Gravano (1985), era visto como "cosa de negros", los negros se apropiaban del folklore y lo reivindicaban, reivindicándose a sí mismos.

En esas condiciones y en esa época se terminaron de definir las maneras características de hacer folklore que de uno u otro modo llega hasta nuestros días. A esa manera característica hemos propuesto llamarla "paradigma clásico" del folklore (Díaz, 2009). Este paradigma llega a constituir un conjunto de reglas (temáticas, compositivas, interpretativas, retóricas, léxicas, etc.) que determinan la manera legítima de producir las canciones y constituyen, por lo tanto, un criterio de inclusión y exclusión, es decir, de reconocer lo que es y lo que no es folklore. El paradigma, una vez constituido, es transmitido a las nuevas generaciones a través de distintos mecanismos: las academias de enseñanza del folklore, los artículos de carácter "didáctico" en las revistas especializadas, la enseñanza en las escuelas, etc.

El folklore clásico

Como cierre de esta clase, les proponemos observar rasgos que caracterizan ese folklore clásico escuchando algunas canciones “que sabemos todos”.

Primer rasgo: nacionalización de los géneros

Todos los géneros regionales son expresiones de la misma nación. Si bien cada uno se desarrolló con independencia (aunque con influencias mutuas), todos forman parte del folklore, todos expresan la identidad nacional, aunque tengan diferentes acentos. Por eso, cuando se creó el festival de Cosquín, se lo pensó como la fiesta de la “provincianía”.

Escuchen “El rancho de la Cambicha” en la versión de Antonio Tormo:



Recurso disponible [aquí](#)



Este tema es un rasguido doble, un género litoraleño inventado por Mario Millán Medina, el autor del tema. Antonio Tormo era un cantor de música cuyana y había integrado la Tropilla de Huachi Pampa antes de empezar su carrera solista. Entonces, ¿por qué grabó una canción litoraleña? Por pedido de la compañía grabadora, que quería ampliar su público, es decir, sus ventas. Lo notable es que la versión de Antonio Tormo, en lugar de hacerse al estilo chamamecero, con acordeón y contrabajo, se hizo al estilo cuyano, es decir solo con guitarras que puntean como en las cuecas y las tonadas. El resultado fue fabuloso. El disco vendió millones de copias, Antonio Tormo se hizo enormemente popular y mucha gente se enteró así de la existencia del rasguido doble.

Segundo rasgo: el mito del origen y el “pago perdido”

Las tradiciones provincianas recuperadas en el presente se constituyen en representación de un momento primigenio, sede de valores, que se ha perdido por el avance de la modernidad y cuya representación espacial es la pérdida del “pago”. Ese hecho está profundamente relacionado con la situación específica de los migrantes. Por eso, tantas canciones hablan de la añoranza del pago perdido.

Escuchen “Añoranzas” en la versión de Los Manseros Santiagueños:



Recurso disponible [aquí](#)



Esta canción pertenece a Julio Argentino Jerez, uno de los pioneros del campo del folklore. Si se le presta atención al recitado, pueden verse allí prácticamente todos los rasgos identitarios que hemos presentado en esta clase. Allí está toda la historia del campo desde principios del siglo XX. En la letra se presenta una oposición muy significativa: En mis horas de tristeza siempre me pongo a pensar/ cómo pueden olvidar algunos de mis paisanos/ rancho, padre, madre, hermanos/ con tanta facilidad/ Santiagueño no ha de ser/ quien obre de esa manera/ despreciar la chacarera por otra danza importada/ eso es verla mancillada/ a nuestra raza campera.

Nuevamente aparece el reproche que ya vimos en “Pilchas gauchas”. Lo nuestro (el rancho, el campo, la familia, la chacarera, ese lugar de humildad y pobreza originaria que se ve en el recitado) no puede ser abandonado. Si se lo hace, se traiciona la “raza”, la propia identidad.

Tercer rasgo: la lengua del folklore y la del gaucho

La lengua del folklore se basa en la representación literaria de la lengua del gaucho y admite los matices regionales (modismos, palabras en quechua o guaraní, giros regionales referidos a costumbres, etc.). Este rasgo puede verse en todos los ejemplos citados hasta ahora.

Cuarto rasgo: las prácticas y paisajes populares como objeto del discurso

Los paisajes, las costumbres, las fiestas populares, las ceremonias de cada región se manifiestan como objeto privilegiado del discurso en la medida en que son expresión de las tradiciones en las que se representa el "mito del origen" y remiten por lo tanto a "la nación".

Escuchen "Agitando pañuelos":



Recurso disponible [aquí](#)



La canción fue compuesta por Adolfo, uno de los integrantes de los Hermanos Abalos. La versión que les propongo es contemporánea, del Dúo Coplanacu junto a Bersuit Vergarabat. Se trata de una historia de amor como tantas. Pero lo que la hace folklórica son todas las referencias a las costumbres regionales, en este caso santiagueñas. El pañuelo es el elemento característico de la zamba como danza; el carnaval es una ceremonia, un ritual anual con profundos contenidos culturales y religiosos; el rancho; los instrumentos musicales; la referencia al "gualicho" para referirse al estado de enamoramiento. Todo ese conjunto remite a la identidad: es "lo nuestro".

Quinto rasgo: el provinciano cantor, el heredero del gaucho

El cantor provinciano es el que retoma en el canto la identidad del gaucho y la defiende en el contexto urbano. El canto mismo entonces adquiere una honda significación patriótica. Cantar es mucho más que divertirse. Es recuperar y mantener vivo eso que, como vimos en “pilchas gauchas”, siempre está en peligro.

Escuchen Ernesto Montiel y su Cuarteto Santa Ana:



Recurso disponible [aquí](#)



Si bien los rasgos desarrollados representan bien el paradigma clásico del folklore, eso no significa que todas las canciones folklóricas sigan los mismos patrones. De hecho, ese paradigma sufrió una crisis en los años 60 y, a partir de allí, hubo muchos cuestionamientos y profundas modificaciones, que han discutido el tipo de identidad que supone. Y esto tiene que ver con las implicancias políticas de las construcciones identitarias. Retomaremos este asunto en la última clase. Por ahora les proponemos solo tres ejemplos que cuestionan las exclusiones de la identidad propuesta por el folklore clásico:

“Los indios de ahora”: Peteco Carabajal y la recuperación de los pueblos originarios como elemento sustantivo de la identidad.



Recurso disponible [aquí](#)



“El nono gringo”: Los Cuatro de Córdoba y la recuperación de los inmigrantes.



Recurso disponible [aquí](#)



“Chacarera santiagueña”: El Chango Farías Gómez y la recuperación de la herencia afro.



Recurso disponible [aquí](#)



Referencias

- Beraza, L. F. (2005). *Nacionalistas. La trayectoria política de un grupo polémico (1927-1983)*. Buenos Aires: Cántaro.
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino, 1920-1970. Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Chein, D. (2010). Provincianos y porteños. La trayectoria de Juan Alfonso Carrizo en el período de emergencia y consolidación del campo nacional de la folklorología (1935-1955).
- Díaz, C. (2009). *Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino*. Córdoba: Recovecos.
- Gravano, A. (1985). *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.
- Kaliman, R. (2004). *Alajhita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba: Comunicarte.
- Lugones, L. (1944). *El payador*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

- Madoery, D. (2016). Estudios sobre el folclore musical argentino. *Revista Argentina de musicología*, N° 17, ISSN 1660-1060.
- Onega, G. (1982). *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: CEAL.
- Portorrico, E. (1997). *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Prieto, A. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Quijada, M. (1985). *Manuel Gálvez: 60 años de pensamiento nacionalista*. Buenos Aires: CEAL.
- Sigal, S. y Verón, E. (2003). *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Eudeba.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Materiales

Obligatorios

- Pujol, S. (1999). La danza de las mucamas. En *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.

Complementarios

- Lucas Vallejos. (30 de mayo de 2011). *Soledad Pastorutti - Pilchas Gauchas (25/5/11)*. (Archivo de video). Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Jpic_zkycow
- Daniel Ríos (4 de junio de 2011). *fiesta gaucha en el club*. (Archivo de video). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gHECJnBTzlw&feature=youtu.be>
- Marcos Mussin (17 de enero de 2013). *Ganadores del Pre Cosquin 2013 Pareja de Danza Tradicional Mussin - Ibarrola*. (Archivo de video). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=v2EwMGSAKyQ>
- Martin Beliz (6 de abril de 2017). *Resbalosas recopilaciones*. (Archivo de video). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ESrC8vmftFQ>
- Dardo Molina Chazarreta (16 de mayo de 2017). *El barrilito gato Andres Chazarreta y su Orquesta Nativa*. (Archivo de video). Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=l_IWicmTEFk
- Antonio Tormo - Tema (25 de enero de 2017). *El Rancho e' la Cambicha*. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ey8Qqab03j8>

- Con aroma y color a Santiago del Estero (28 de enero de 2016). *Añoranzas. Los Manseros Santiagueños. Festival de Jesús María 2016.* (Archivo de video). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=S5dbiz6WWhoY>
- Gamba Online (25 de noviembre de 2016). *Bersuit + Dúo Coplanacu - Agitando pañuelos. Vivo en Gamba.* (Archivo de video). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=c0J61LBip0s>
- Cuarteto Santa Ana - Tema (7 de noviembre de 2014). Villanueva. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=rTOL3zKjuuA>.
- Peteco Carabajal - Tema (28 de julio de 2018). Los Indios De Ahora (Live). (Archivo de video). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=iNfrgF4MLdw>
- ayres1411 (4 de junio de 2016). *El nono gringo - Los 4 de Córdoba.* (Archivo de video). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=G0DPpyy1WgY>
- Chango Farías Gómez - Tema. (17 de octubre de 2013). Chacarera Santiagueña – Elegua. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=O2P-kbMLrKQ>.

[\[Volver a Contenidos\]](#)

CLASE 3: EL ROCK Y LA IDENTIDAD JUVENIL

Cuando el rock llegó a la Argentina

En nuestras conversaciones cotidianas es muy común que hagamos referencias a los jóvenes o, más precisamente, a la juventud. Le adjudicamos características a la juventud. La juventud es rebelde, es vital; la juventud es muy hábil con la tecnología; hay cosas (vestuarios, músicas, películas, comidas, etc.) que son para la juventud y otras que no lo son. Y pareciera haber coincidencias generales en relación a cuáles son esas cosas. De manera que solemos referirnos a la juventud como un hecho, como algo que está ahí, sin dudas. Y es tan clara su presencia que nos comportamos como si siempre hubiera estado ahí y como si siempre tuviera las mismas características.

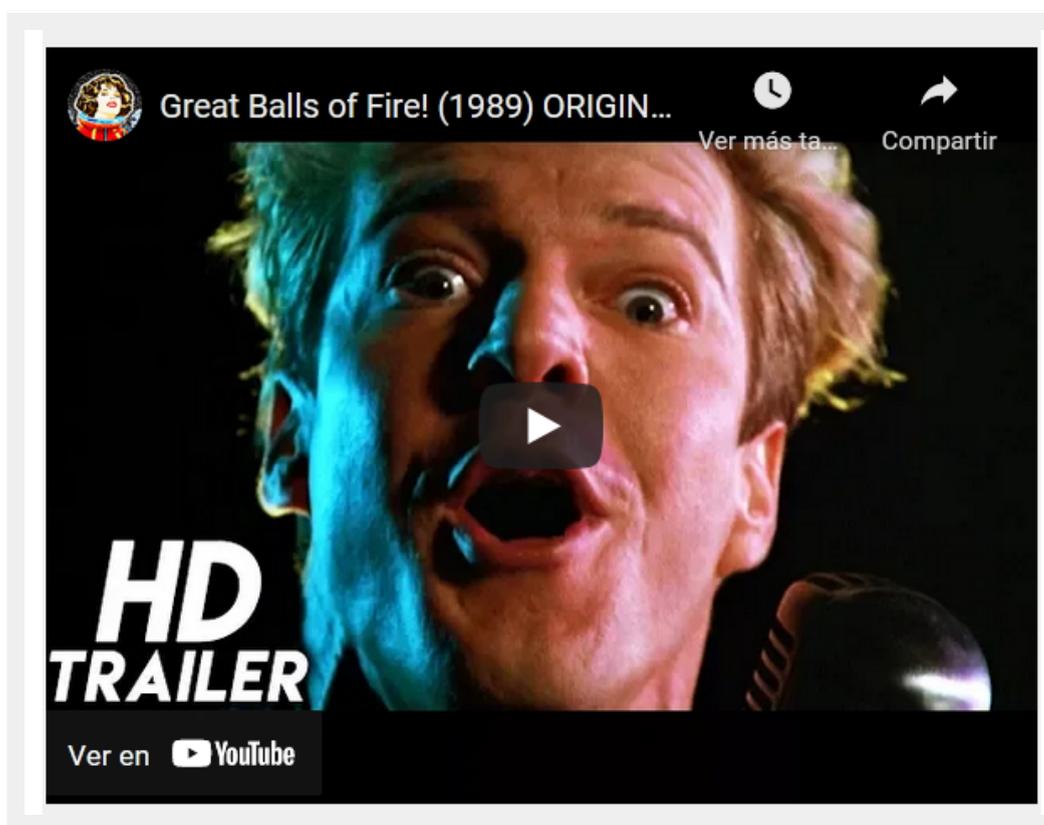
Sin embargo, no siempre existió la juventud. De hecho es un fenómeno reciente. Como fenómeno de masas data de mediados del siglo XX. Y está asociado muy fuertemente con una música y una cultura que con el tiempo se convirtió en una especie de símbolo global de la juventud: la cultura rock & pop.

Esto no quiere decir, claro está, que antes de esa época no hubiera jóvenes. Por supuesto que los había. Pero antes de los años 50 ser joven no implicaba una diferencia social significativa, no daba lugar a lo que en la segunda clase de este seminario llamábamos un “discurso identitario”. Si pensamos en la descripción que hacía Sergio Pujol de los bailes populares de la década del 40, veremos que no había una pista diferenciada para los jóvenes, ni una música específicamente juvenil. Los jóvenes vestían los mismos atuendos que los adultos, iban a los mismos lugares, hablaban de la misma manera.

Quienes estudian la juventud en términos sociológicos coinciden en que después de la Segunda Guerra Mundial se dieron condiciones particulares que hicieron posible su emergencia como un fenómeno nuevo (Clarke, Hall y Jefferson, 2008). Entre ellas solo quisiéramos señalar un aspecto que resulta sustantivo. Después de la Segunda Guerra Mundial, principalmente en Gran Bretaña y Estados Unidos (las potencias vencedoras), hubo algunas reformas sociales entre las que se destaca el acceso generalizado de las clases populares a la enseñanza media. Esto, sumado al aumento demográfico que se produjo en la posguerra, dio lugar, por primera vez, a la existencia de un espacio diferenciado de socialización de los jóvenes. En la escuela secundaria, entonces, se darán las condiciones para el nacimiento de un lenguaje propio, intereses particulares y un deseo de diferenciación del mundo adulto. Empezaban a darse las condiciones para la emergencia de la juventud como un grupo social diferenciado que iniciaba la búsqueda de símbolos identitarios. El nacimiento del rock en Estados Unidos tuvo mucho que ver con eso. A partir de músicas populares de largo desarrollo, como las viejas baladas folklóricas del oeste y los blues negros que se habían urbanizado y electrificado en los años

40 dando lugar al Rhythm & Blues, se produjo un gran fenómeno de apropiación juvenil. De pronto, a mediados de los 50, y para gran escándalo de sus padres, los jóvenes blancos estaban bailando música de negros.

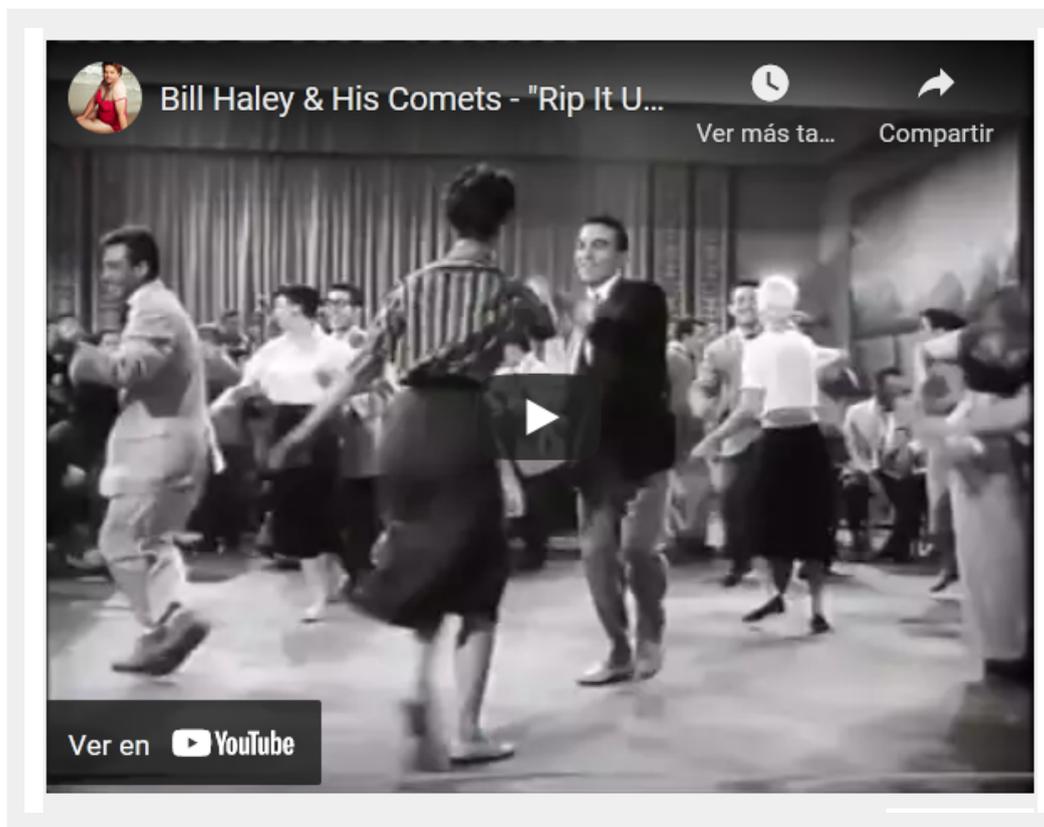
Para tener una idea de lo que fue ese fenómeno de apropiación juvenil, les proponemos ver dos videos. El primero es el tráiler de la película "Grandes bolas de fuego" (1989), que narra la historia de Jerry Lee Lewis, uno de los primeros héroes del rock and roll. En los primeros 4 minutos de la película se muestra, de un modo muy sintético y simplificado, la raíz negra del rock:



Recurso disponible [aquí](#)



En el segundo, se puede ver una actuación de Bill Halley y Los Cometas, y algo del baile que venía a escandalizar al mundo adulto:



Recurso disponible [aquí](#)



Y junto con el rock nacía toda una industria que se organizaba alrededor del mercado juvenil: películas, calzado, peinados, indumentaria, alimentos, bebidas y, por supuesto, música para jóvenes. Para Simon Frith (1999), el rock y su cultura llegaron a convertirse en un fenómeno mundial impulsado por una industria de carácter transnacional, de importancia no menor en la expansión global del capitalismo. Y ese fenómeno se fue asociando rápidamente a una serie de significaciones vinculadas a la juventud. En uno de sus momentos más intensos, el de la “contracultura” de los 60, se generó una matriz que ha permitido pensarlo como un movimiento libertario, como una cultura de rebeldía juvenil a escala planetaria. Pero Frith también habla de una “especificidad local” del rock, en la medida en que en diferentes partes del mundo las sucesivas generaciones de jóvenes se han “apropiado” de la música rock de maneras diferenciadas. Así, el rock ha llegado a constituir una suerte de “lenguaje global”, tanto en lo tecnológico, como en lo cultural y lo específicamente musical que se “universaliza” en el marco de la globalización capitalista, pero es apropiado y resignificado desde las culturas de cada lugar.

En la Argentina también la llegada del rock se debió a la expansión de la industria cultural norteamericana. Llegaron los discos, llegaron las noticias en radios y revistas... y en 1955 se estrenó en los cines de la Argentina la película [Blackboard Jungle](#) (traducida como Semilla de maldad). Lo particular de esa película es que en los primeros minutos se escuchaba a Bill Halley cantando Rock around the clock (al compás del reloj) y, según las crónicas de la época, los jóvenes saltaban sobre los asientos para bailar.

Ocurre que la Argentina estaba lista para la llegada del rock, porque también aquí se había producido ese fenómeno de generalización de la escuela pública durante el peronismo, que también había generado cierta distribución de la renta que permitió a los sectores populares acceder masivamente a los productos culturales, como había pasado con el folklore. De manera que la llegada del rock se encontró con que había una juventud emergente que buscaba símbolos de identidad, y los encontró en esta música que los interpelaba.

Junto a la llegada de los discos de Bill Halley ([que visitó la Argentina en 1958](#)), Chuck Berry, Elvis Presley, etc. empezaron a aparecer rockeros locales que intentaron hacer rock en castellano. Eddie Pequenino (que hizo de telonero en las presentaciones de Bill Halley) y Billy Cafaro fueron los primeros. En sus bailes se mostraba esa euforia juvenil que causaba rechazo en el mundo adulto, tanto aquí como en Estados Unidos.

Los invitamos a ver (y a bailar) con este registro de un show de Billy Cafaro de 1959.



Recurso disponible [aquí](#)



Pero es durante el año 1961, cuando empiezan a debutar quienes impondrían el rock cantado en castellano. En radio Libertad comienza un programa llamado Nueva ola; en canal 11 da comienzo La

cantina de la Guardia Nueva. Allí debutan los músicos que poco después, reunidos hábilmente por un ejecutivo de RCA, formarían El club del clan, programa que se emitiría los sábados a las 20:30, en un horario central. Entre los miembros más destacados estaban Johnny Tedesco, Palito Ortega, Chico Novarro, Violeta Rivas, Jolly Land. Esos fueron los ídolos juveniles que instalaron y popularizaron definitivamente el rock en castellano en un mercado juvenil en clara expansión. En 1963, la CBS sale a disputarle una parte del mercado a RCA, y lanza un producto que tendría mucha importancia: primero Sandro, y después, ya en el 64, Sandro y Los de Fuego. Su impacto fue enorme, entre otras cosas porque recuperaba algo de la sensualidad y el salvajismo del primer Elvis, que en el Club del clan parecía bastante desteñido. En el 63 también debutaron Los Dukes, que incluían en su formación, como cantante, a Tanguito, que poco después sería importante en la etapa de los “pioneros”.

El mercado juvenil estaba en expansión y ya la industria diseñaba estrategias para ese mercado, una música pensada para los jóvenes que aún no tenía nombre. Se la llamaba música moderna, Nueva Ola, y desde la llegada de la Beatlemania en 1964, música “beat”. La influencia de Los Beatles sería fundamental no solo por razones musicales: era otra manera de vestir, de llevar el pelo, de bailar. Y poco a poco también se introducían cuestiones estéticas más amplias que incluso podríamos llamar ideológicas. En esos mismos años se estaba difundiendo en la Argentina la literatura de la generación Beat, y algunos intelectuales que rápidamente se vincularían al rock de la etapa “pionera” contribuían a esa difusión. El rock estaba a punto de convertirse en algo más que un baile de moda.

Los extraños de pelo largo

Entre mediados y fines de los 60, el estallido de la juventud era ya un hecho que llamaba la atención y generaba fuertes debates. Y eso puede apreciarse en la cantidad de artistas y productos orientados al mercado juvenil que aparecen en esa época: además de los ya mencionados son los años de furor de Leonardo Favio y Leo Dan y los grupos “beat” como la Joven Guardia, Los Naufragos, Conexión N° 5 y Los Iracundos. Estos grupos, todos influenciados por Los Beatles, convocaban a la juventud con sus canciones, sus atuendos y sus cabellos largos.

El pelo largo generó muchísimas polémicas y reacciones adversas de los sectores más conservadores. Llegó a ser una práctica habitual que la policía detuviera a los jóvenes y les cortara el pelo por la fuerza. Por ese motivo llegó a convertirse en bandera y signo de rebeldía para muchos de ellos, y a ser tematizado en las letras de muchas canciones, como la “Marcha de la bronca”, y esta, que les proponemos ver y escuchar en la versión de La Joven Guardia.



Recurso disponible [aquí](#)



Ahora bien, en medio de todo ese vendaval de música para jóvenes los estudiosos del campo del rock (Alabarces, Berti, Fernández Bitar, etc.) observan que se estaba gestando algo distinto, cuyo emergente sería la grabación del tema “La balsa” por parte de Los gatos. Para los rockeros posteriores ese sería el comienzo del “verdadero” rock, que venía a proponer una concepción estética que se apartaba de lo que era dominante en la industria y, en esa medida, desde el comienzo, ocuparía una posición conflictiva. Esa diferencia puede advertirse tanto en la elaboración de las letras y la música como en el diseño de las portadas y ciertos códigos ideológicos.



PARA REFLEXIONAR

Para poder analizar las diferencias les proponemos escuchar dos canciones que son contemporáneas entre sí y bastante similares musicalmente, pero que muestran una importante diferencia en la letra. Ellas son “Zapatos rotos” de Los Náufragos y “La balsa” de Los Gatos.



Recurso disponible [aquí](#)



1. ¿De dónde viene el protagonista de “Zapatos rotos”? ¿A dónde va? ¿Qué espera encontrar en ese lugar?
2. ¿Cómo es el viaje que desea el protagonista de “La balsa”? ¿Cómo es el lugar donde se encuentra? ¿Cómo es el lugar al que quiere ir?

Ambas canciones narran un viaje. En los dos casos el yo lírico parte de un lugar que quiere dejar atrás para dirigirse a otro donde están puestas las expectativas de mejora. En ambos casos, entonces, ese lugar de llegada representa los valores a los que se quiere acceder. Pero las diferencias son sustantivas. El protagonista de “Zapatos rotos” salta al camino para llegar a “la gran ciudad”, donde espera “triunfar”. Lleva una guitarra, y con ella espera alcanzar un nuevo mundo en el que ganará mucho dinero.

Por el contrario, el protagonista de la balsa dice encontrarse solo y triste en un mundo abandonado. Y ahí hay un primer detalle importante. Esta canción empezó a ser compuesta en el baño de un bar del barrio porteño de Once, por Tanguito, uno de los pioneros del rock y terminada por Lito Nebbia que la grabó con Los Gatos. Pero la letra, originalmente decía “Estoy muy solo y triste acá en este mundo de mierda”. Nebbia tuvo que cambiarla, porque el sello discográfico no aceptaba la letra original. Entonces, el “mundo abandonado/de mierda” es la sede de los antivalores, de lo que resulta negativo, lo que se quiere abandonar. La balsa es el vehículo de ese viaje desde los antivalores hacia los valores. Pero lo llamativo es cómo está representado ese lugar de los valores. El protagonista dice que cuando la balsa esté lista partirá “hacia la locura”, y al final dice “con mi balsa yo me iré a naufragar”. Es llamativo, porque una balsa se construye para escapar de un naufragio, no para ir hacia él. Lo que ocurre es que tanto Los Gatos como Tanguito

formaban parte de una bohemia de jóvenes que en esos años estaban inventando un nuevo lenguaje, un nuevo juego de imágenes y metáforas. Y llamaban “naufragar” a la actividad de deambular por la noche de un bar a otro, de una plaza a otra cantando, componiendo e intercambiando información sobre una nueva música y una nueva cultura. Ese era el mundo de valores hacia donde se dirigía la balsa. Y eso era la locura. Una locura juvenil, hecha de música, poesía y búsquedas vitales que se proponían en ruptura con la “cordura” del mundo adulto, de la institucionalidad oficial y del autoritarismo que se había impuesto con la dictadura de Onganía, iniciada en 1966. Como puede verse, el rock que empezaba con La balsa, hablaba de otra cosa.

Entre el año 1967 y el final de la década aparecieron los grupos y solistas que serían considerados los pioneros de lo que acabaría por llamarse rock nacional: Moris, Tanguito, Los Gatos, Manal, Almendra y Los Abuelos de la Nada. Las diferencias con el resto de la música para jóvenes no harían más que profundizarse hasta el punto de que el rock nacional terminaría constituyendo un campo específico de la música popular, con sus propias reglas, sus propias instancias de consagración, sus propios criterios de valor y un universo simbólico particular.

Las disputas por el sentido de juventud o el síndrome del “profesor hippie”

Hacia fines de la década del 60, la emergencia de la juventud no solo era un hecho notable, sino que se había desatado una fuerte disputa por dotar de un sentido a este nuevo fenómeno. O dicho de otra manera, se había desatado una lucha simbólica por imponer una forma legítima de ser joven que limitara los impulsos libertarios que parecían asociarse a la idea de juventud. Esto debe pensarse, por supuesto, teniendo en cuenta procesos políticos y sociales más amplios. Desde el derrocamiento del peronismo en 1955 y principalmente desde el triunfo de la Revolución cubana en 1958, amplios sectores de la sociedad se habían ido radicalizando, y se había desarrollado una nueva cultura de izquierda que pensaba a la juventud como un actor clave de los procesos de cambio. En esas condiciones, hubo una gran receptividad para corrientes que revalorizaban la canción popular y la concebían como vehículo de cambio social “revolucionario”, que se desarrollaron en distintas partes del mundo, principalmente en América Latina. Así pues, el fenómeno llamado de la Nueva Canción se desarrolló en Chile, en Uruguay, en Brasil, en Cuba, pero también en Francia y otros países europeos. Particularmente importante es el rol que jugó en ese proceso el cambio gestado en la música rock a partir de los aportes de Bob Dylan y Joan Báez, primero, y de Los Beatles después. Es importante porque la idea de la canción como vehículo de cambio se asoció al fenómeno emergente de la “juventud” como identidad social y como factor transformador.

Como contrapartida, a partir del golpe de estado perpetrado en 1966 por el general Onganía, había ido ganando importancia lo que Andrés Avellaneda (2006) ha llamado el “discurso de represión cultural”.

Si bien hunde sus raíces y se nutre de experiencias anteriores, ese discurso adquirió visibilidad y se fue fortaleciendo y desarrollando paulatinamente desde principios de los 60, hasta alcanzar su máxima expresión durante la dictadura del 76 al 83. Avellaneda lo rastreó tanto en documentos oficiales (decretos, leyes, declaraciones de gobernantes, etc.) como en textos no oficiales producidos por distintos organismos de la sociedad civil, muchos de ellos vinculados a instituciones como la Iglesia católica y organizaciones de derecha (solicitadas, artículos en los diarios, declaraciones, etc.). En el discurso de represión cultural se concebía a la Argentina como objeto de una agresión que tenía un aspecto específicamente cultural. A través de la infiltración en la cultura, la educación, el arte, un “otro”, ajeno al “nosotros” nacional (e identificado habitualmente con “la subversión”) intentaba debilitar a la nación desde dentro destruyendo el “estilo de vida argentino”. Esa infiltración ideológica, que según el discurso represivo infestaba todo el sistema cultural, debía ser combatida, fundamentalmente a través de la censura, porque apuntaba especialmente a los jóvenes y se expresaba en:

Canciones de protesta, exaltación de artistas y textos extremistas, teatros de vanguardia u obras que por transferencia se utilizan sutilmente; musicalización de poemas; actuaciones individuales desinteresadas de intérpretes [...], obras plásticas de marcado tinte guerrillero, conferencias de prensa [...], actuaciones en ‘café concert’ en las cuales aparece siempre el ‘mensaje’ colocado de la más inocente manera posible. (Avellaneda, 2006, p. 38).

De tal manera, la música para jóvenes pasaba a ser vista como peligrosa y, por lo tanto, observada, analizada, censurada. Ante una mirada como esta, resultaba más evidente que entre lo que se ofrecía a los jóvenes no todo era igual.



PARA REFLEXIONAR

Para observar más profundamente esta diferencia, les proponemos comparar dos videos. El primero es de 1968 y muestra a Sandro interpretando “Una muchacha y una guitarra”.



Recurso disponible [aquí](#)



El segundo muestra a Moris, con su grupo Los Beatniks, en una actuación callejera que organizaron para promocionar su disco en 1966.



Recurso disponible [aquí](#)

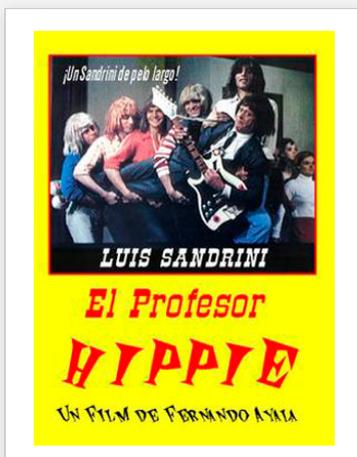


Si se comparan los dos videos, lo que puede verse son dos concepciones distintas de la juventud. En el caso de Sandro, la idea de lo juvenil gira alrededor de la alegría, la diversión, el "pasarla bien" y vivir el momento. Para una juventud como esa, todo lo que se necesita

es “una muchacha y una guitarra/para poder cantar”. Toda la puesta en escena apunta a ese sentido, e incluso se permite un toque de rebeldía que se expresa en la actitud de bailar sobre el auto.

En el caso de Moris, el eje no está en la alegría, sino en la rebeldía. En la reivindicación de la “libertad” en contra de la “tradicción”. La rebeldía es, ni más ni menos, el deseo de cambiar el mundo. Aunque, también está presente una mirada pacifista, cambiar las armas por el amor que recuerda aquella consigna de los hippies: hagamos el amor y no la guerra.

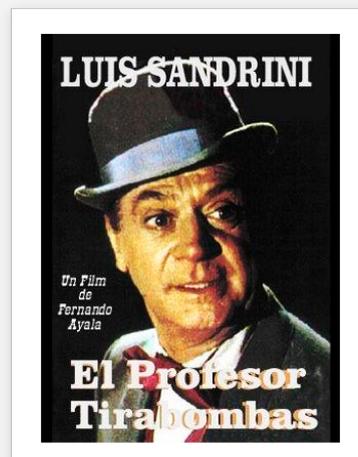
No es de extrañar, entonces, que junto a los problemas con la censura, que fueron cada vez más graves para el rock naciente, aparecieran también producciones de la industria cultural que intentaban fijarle límites a la rebeldía juvenil, sin por eso afectar un mercado cada vez más rentable. Un muy buen ejemplo de esta tendencia fue la zaga del profesor hippie. El cine expresa con claridad la preocupación y las disputas por la imposición de un sentido de juventud. Entre el 69 y el 72 se estrena toda una serie de películas que abordan el tema. La primera fue *El profesor hippie* (1969), protagonizada por Luis Sandrini. Tuvo su continuidad con *El profesor patagónico* (1970) y *El profesor tirabombas* (1972), todas dirigidas por Fernando Ayala.



Fuente: [El profesor hippie](#)



Fuente: [El profesor patagónico](#)



Fuente: [El profesor tirabombas](#)

El esquema narrativo es recurrente: el apelativo “hippie” se aplica al profesor de Historia Tito Montesano (Luis Sandrini) que mantiene una relación de simpatía y acercamiento con los jóvenes. Su rol es siempre el de mediador entre el mundo adulto y el mundo juvenil, pero también el de garante. Los

jóvenes obtienen ciertos permisos (bailar, divertirse, organizar festivales, festejar la primavera, etc.) pero sin cuestionar ni poner en peligro el orden establecido. De hecho, por su cercanía con los alumnos y su participación en sus actividades, Montesano es sancionado y enviado a la Patagonia, donde transcurre la segunda película. Pero el clímax llega con la tercera película, que conecta muy claramente con el clima político de la época. Vuelto a Buenos Aires, Montesano apoya a los alumnos que quieren abrir un comedor en el colegio. Un comedor que, a la manera de los comedores universitarios de la época, se piensa como un espacio de libertad. Pero ante los excesos que se cometen en la inauguración, la rectora Salvatierra ordena el cierre. Como respuesta, los estudiantes se declaran en huelga y finalmente toman el colegio, y hasta construyen una bomba casera. Recordemos que la película es de 1972. Perón todavía estaba en el exilio, y la espiral de violencia política no paraba de crecer. Por ese entonces miles de jóvenes nutrían las organizaciones de izquierda, incluso las organizaciones armadas. De manera que el profesor Montesano vuelve a actuar como mediador para evitar un final trágico. Pero el mensaje de la zaga es claro. Si la juventud como fenómeno está para quedarse, no se puede tener hacia ella una actitud de distancia y combate. Pero tampoco se pueden permitir los excesos libertarios, ni en clave hippie ni en clave política, puesto que las consecuencias pueden ser desastrosas. Estas películas, en definitiva, muestran una zona en la que se intersectan el interés de la industria por un mercado juvenil cada vez más consolidado y el discurso de represión cultural que se iba imponiendo como discurso oficial. En ese período, y en complejo proceso de diferenciación, el rock nacional se fue afianzando y creando un universo de sentido propio.

El universo rockero

Por todo lo que venimos planteando, al hablar de rock nacional no designamos tanto un género o un estilo musical. Se trata más bien de designar un campo específico de la producción cultural, integrado desde el momento histórico de su emergencia al campo mayor de la música popular. La especificidad del campo del rock, esto es, sus reglas de juego propias, las características de los bienes simbólicos que se producen y consumen, las instancias de consagración internas y el sistema de relaciones establecido entre los actores que lo integran ha sido constituido históricamente en ese proceso en el cual, por una parte, se iban desarrollando (mediante diversas estrategias discursivas) los elementos que permitirían distinguir al rock de otros campos de la cultura de masas y, por la otra, se iban estableciendo las condiciones y reglas de pertenencia. Son justamente los músicos que llamamos “pioneros” quienes definieron las reglas estéticas que permitirían diferenciar al rock del resto de la música “joven”, dotando al campo de una marca de origen, que incluye también una dimensión ética y política, en relación con la cual las sucesivas generaciones se posicionaron.

Como dijimos, en ese momento, la emergencia de la idea de una juventud “rebelde” y hasta “revolucionaria” por parte de los sectores progresistas se enfrenta con un discurso conservador que pensaba la juventud como reservorio de valores morales (discurso dominante en la Iglesia, el Ejército, y en buena parte de las escuelas), pero también con la naturalización de un concepto de juventud como

etapa de moratoria social (Margulis, 1996), en la que cierta permisividad es posible, fundamentalmente cuando se vincula a la diversión y al consumo (concepción dominante en la industria cultural). El rock, en la medida en que empieza a tener sus portavoces y condiciones de acceso a la palabra pública, va construyendo su identidad en tensión con esos otros discursos y su concepción de la juventud. En este esquema, los rockeros construyeron un discurso en el que se definía como “otro” antitético a quienes producían una música que, en términos de los propios rockeros, era “comercial” (Kreimer, 1970). Es decir, el “otro” del rock eran, en principio, aquellos que ocupaban las posiciones dominantes en el mercado de la música para jóvenes. Las diferencias estéticas entre estos dos grupos pueden observarse tanto en las músicas como en las letras. En cuanto a la música, las propuestas “comerciales” se caracterizaban por la alta previsibilidad en todas sus estructuras, el carácter fácilmente memorizable de las melodías (principalmente de un estribillo “pegadizo”) y una homogeneidad rítmica principalmente orientada al baile (a una manera de bailar que se identificaba con la fiesta juvenil). Las propuestas rockeras, por el contrario, estaban más orientadas a la escucha y se caracterizaban por los climas densos, cambios rítmicos y arreglos experimentales, característica que se iría acentuando en el cambio de década.

La diferencia musical con las propuestas bailables “comerciales” se puede advertir en estas dos canciones que les proponemos escuchar. La primera se llama “¿Nunca te miró una vaca de frente?” y fue grabada por Los Abuelos de la Nada en 1968.



Recurso disponible [aquí](#)



La segunda se titula "A estos hombres tristes" y fue grabada por Almendra en 1969.



Recurso disponible [aquí](#)



En cuanto a los textos, en primer lugar hay una contraposición temática. Las canciones "comerciales" se centran en el tópico amoroso o tematizaban diferentes aspectos de la representación dominante de la fiesta juvenil: el baile, el canto, la diversión, la primavera, las flores. Por el contrario, en el rock esos temas aparecen muy escasamente o son objeto de crítica. Se desarrollan en forma recurrente los que serían los grandes tópicos rockeros. En primer lugar, el viaje, el vuelo y el sueño como metáforas de la búsqueda de una manera diferente de mirar la realidad, de vivir la vida y de relacionarse con el mundo. "La balsa" es el primer ejemplo de muchos. En "Rutas argentinas" Almendra cantaba: "Chicas y muchachos nos esperan allá / llevamos buenas cosas"; en "Bienvenidos al tren" Sui Generis decía: "Pueden venir cuantos quieran / que serán tratados bien / los que estén en el camino / bienvenidos al tren". Ese viaje tomó muchas formas a lo largo de la historia del rock, pero siempre está presente como un tema recurrente. En segundo lugar, la ciudad, tratada negativamente como metáfora del "sistema", del mundo de los antivales. La ciudad representa las vidas grises y sin sentido, los trabajos alienantes, las relaciones deshumanizadas. "A estos hombres tristes" es un buen ejemplo, pero hay muchísimos. "Natalio Ruiz, el hombrecito del sombrero gris" de Sui Generis; "Avenida Rivadavia" de Manal, "De nada sirve" de Moris, por solo nombrar algunos. En tercer lugar, la recuperación de formas de espiritualidad no oficiales. Esa búsqueda tuvo muchos caminos diferentes. Desde la alusión a las filosofías orientales en Spinetta hasta el interés por las culturas andinas en Arco Iris; Desde una recuperación renovada del cristianismo en Raúl Porchetto y Vox Dei, hasta las utopías comunitarias de Pedro y Pablo. En cuarto lugar, un modo alternativo de pensar la relación con el mundo natural. Los

rockeros fueron precursores de una mirada ecologista, aunque marcadamente idealizada e ingenua. Si la ciudad se piensa como sede de todos los antivalores, se sueña con un campo idealizado que se imagina como sede de valores. Muchas veces el viaje representado en las canciones se proyecta como un abandono de la ciudad, como en el “Blues del éxodo” de Pedro y Pablo: “Hay una tierra prometida / para los hijos de tu grey / al otro lado de las ruinas / comenzaremos a crecer”. Las “ruinas” representan el mundo de los disvalores (como la ciudad) que hay que abandonar para fundar una vida nueva.

Pero no se trata solo de diferencias temáticas. También es importante la diferencia en los procedimientos formales. En las canciones “comerciales” la música se correspondía con la sencillez métrica, estrófica y de lenguaje. El rock, en cambio, ensayaba procedimientos formales más complejos provenientes de la poesía de vanguardia, que generaban un cierto hermetismo en sus letras.

Se puede afirmar entonces que los grupos que después fueron considerados los pioneros del rock argentino presentaron una estética de ruptura con los moldes de la industria, pero también de enfrentamiento generacional a las reglas e instituciones sociales. Esta ruptura y este enfrentamiento le dan al rock su fisonomía fundacional. A partir de los años 70, con la aparición de las revistas y la crítica especializada, la estética de los pioneros es tomada como modelo y termina por establecer un conjunto de reglas de pertenencia al campo, que podrían resumirse en una triple exigencia: experimentación, testimonialidad y autenticidad. Triple exigencia que permitirá la progresiva demarcación del campo y la diferenciación con las otras formas de la música popular. Fundamentalmente la actitud de ruptura distinguirá al rock del resto de la música para jóvenes. Pero esa actitud que permitió la diferenciación y la autolegitimación también generó las condiciones de su progresiva marginalidad. El modelo de receptor que los primeros rockeros construyeron generó un público fiel pero exiguo, y durante años la actitud rebelde del primer rock fue sancionada por la industria con la exclusión de la difusión radial y televisiva, con ediciones limitadas y con algo de censura, que se agravó en los períodos de dictadura militar. Pero también durante esos años los rockeros, bastante mal vistos, bastante censurados y algo perseguidos, generaron también una ética libertaria que proporcionaría un modelo de identificación para un grupo de jóvenes que en los años posteriores no cesaría de crecer.

Cierre

Hemos analizado en esta clase la emergencia de la juventud como actor social, con la que se desarrolló una disputa por la definición de la forma legítima de la juventud. En ese marco, se hizo posible el desarrollo de una música que generó una narrativa identitaria para muchos jóvenes a lo largo de varias generaciones. En la clase anterior trabajamos sobre las narrativas identitarias construidas en relación con el folklore. En la clase 4 les proponemos reflexionar sobre la manera en que esas

narrativas se enraízan en procesos políticos de fuerte conflictividad, que caracterizaron a nuestra sociedad en la segunda mitad del siglo XX.

Referencias

- Avellaneda, A. (2006). El discurso de represión cultural. En *Revista Escribas*, N° III. Córdoba: Escuela de Letras, FFyH, UNC.
- Alabarces, P. (1994). *Entre Gatos y Violadores*. Buenos Aires: Colihue.
- Berti, E. (1994). *Rockología*. Documentos de los 80. Buenos Aires: Beas.
- Clarke, J.; Hall, S.; Jefferson, T. y Roberts, B. (2008). Subcultura, cultura y clase. En Pérez Islas, J. A.; Valdez González, M. y Suárez Zozaya, M. H. (Comps.) *Teorías sobre la juventud. Las miradas de los clásicos*. México: Porrúa.
- Fernández Bitar, M. (1987). *Historia del rock en la Argentina*. Buenos Aires: El Juglar.
- Frith, S. (1999). La constitución de la música rock como industria transnacional. En Puig, L. y Talens, J. *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-textos.
- Kreimer, J. C. (1970). *Agarrate!!!: Testimonios de la música joven en Argentina*. Buenos Aires: Galerna.
- Margulis, M. (1996). *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires: Biblos.

Materiales

Obligatorios

- Díaz, C. (2005). Capítulo 1: "Grasa de las capitales. La ciudad del rock" y capítulo 2: "El viaje, el vuelo, el sueño". En *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*. Unquillo: Narvaja Editor. Disponible [aquí](#).

Complementarios

- HD Retro Trailers (12 de abril de 2018). *Great Balls of Fire! (1989) ORIGINAL TRAILER [HD 1080p]*. (Archivo de video). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ueSrfNolwk>
- McBride, J. (Director). (1989). *Bolas de fuego*. [Largometraje]. EE.UU.: Orion Pictures.
- Warner Bros. (8 de julio de 2014). *Blackboard Jungle - Trailer 2b*. [Archivo de video]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=NWp_-dQnyL8
- Iogna Prat, C. (2018). *Bill Haley en la Argentina: a 60 años de la llegada del rock*. En *La Viola*. Disponible en: https://tn.com.ar/musica/hoy/bill-haley-en-la-argentina-60-anos-de-la-llegada-del-rock_k_866461
- carllafong69. (14 de septiembre de 2010). *Bill Haley & His Comets - "Rip It Up" - from "Don't Knock The Rock" - HQ 1956*. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HdlfZ4213zM>.
- RadioRecuerdos (24 de octubre de 2012). *El extraño de pelo largo. La joven guardia-audio original- 1969*. (Archivo de video). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BE10Gs8pZNY&feature=youtu.be>
- morrisjrs1965. (20 de agosto de 2020). *Billy Cafaro Besame Pepita 1959*. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=FoSK7pFRjA8>
- BARMAHOSYBARPILON (22 de mayo de 2012). *Zapatos rotos- Los Náufragos*. (Archivo de video). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1oy6cKG0NJI&feature=youtu.be>
- Los Gatos - Tema (25 de enero de 2017). *La Balsa*. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=gLOzJ0SSGSA>
- Sandroensonymusic (23 de enero de 2009). *Sandro. Una muchacha y una guitarra*. (Archivo de video). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IKL1-pfa3aU>
- Voodoo Beat (2 de abril de 2018). *Rebelde Los Beatniks*. (Archivo de video). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=GCbJrhi83i4>
- Intrapolacion (5 de setiembre de 2010). *Nunca te miró una vaca de frente*. (Archivo de video). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jehMR3lwWyA>
- AlmendraVEVO. (15 de enero de 2020). *Almendra - A Estos Hombres Tristes (Official Audio)*. [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=mXyamTEFa6M>

[\[Volver a Contenidos\]](#)

CLASE 4: MÚSICAS POPULARES Y POLÍTICA

Introducción

A lo largo de las diferentes clases de este seminario hemos intentado mostrar que las músicas populares en nuestro país se articulan profundamente con los procesos sociales y políticos desarrollados en las últimas décadas, y han tenido un papel sustantivo en la constitución de identidades tanto individuales como colectivas.

En esta última clase, y como cierre de este recorrido, les proponemos abordar más detalladamente la manera en que tanto el rock como el folklore, cada uno a su manera, expresaron y de algún modo respondieron a la conflictividad política que caracterizó la segunda mitad del siglo XX en la Argentina.

Esa conflictividad se hace evidente si se observa la imposibilidad de la estabilización de la institucionalidad democrática que caracterizó a la Argentina desde 1930. Ese año, un golpe de estado encabezado por el General Félix Uriburu derrocó al gobierno constitucional de Hipólito Yrigoyen. A partir de ese momento se sucedieron distintos golpes de estado. En 1943 los generales Pedro Ramírez y Arturo Rawson encabezaron el golpe que derrocó a Ramón Castillo; en 1955, el general Lonardi condujo la “revolución libertadora” que derrocó el gobierno constitucional de Juan D. Perón; en 1966 el General Onganía derrocó a Arturo Illia; y en 1976, los militares Jorge Videla, Emilio Massera y Orlando Agosti encabezaron el golpe que derrocó a María E. Martínez. Recién en 1983 se inició una etapa democrática que hasta hoy no ha sido interrumpida y se ha mostrado capaz de encauzar la conflictividad política. Pero no sin dificultades institucionales. El presidente Alfonsín debió abandonar el cargo unos meses antes de cumplir su mandato a causa de la situación económica, en julio de 1989. El presidente De La Rúa tampoco alcanzó a concluir su período constitucional y su renuncia, en diciembre de 2001, dio lugar a una situación de gran inestabilidad.

El desarrollo del folklore y el rock no fue ajeno a esta conflictividad política. Por el contrario, es imposible comprender las características de esas músicas, y de las narrativas identitarias que fueron construyendo, si no se las pone en relación con esos procesos políticos que las atravesaron, a los que respondieron y a cuyo desarrollo contribuyeron a su manera. De todo ese largo período, les proponemos centrarnos en el que va desde mediados/fines de los 60 hasta los 80, puesto que en ese tiempo tuvieron un lugar destacado en las disputas simbólicas. Pero además, porque en esos años la conflictividad política alcanzó una particular virulencia que las músicas populares expresaron cada una dentro de su propia lógica.

En la década del 60, ocurrió la emergencia simultánea de una serie de discursos con preocupaciones, estructuras o temáticas semejantes. Se volvió común una actitud crítica hacia valores y modos de pensar que anteriormente habían resultado dominantes.

Ya desde el derrocamiento del gobierno peronista en 1955 se venía desarrollando un estado generalizado de debate que, a medida que avanzaban los años 60, fue ganando en virulencia, a tal punto que se puede hablar de una “crisis de hegemonía”. La noción de crisis de hegemonía proviene del filósofo italiano Antonio Gramsci y se refiere a la incapacidad, en un momento dado, de generar consensos por parte de las clases dominantes. Ante esa incapacidad, recurren a la pura coerción para imponer sus intereses. La reiteración de dictaduras militares que culminó en el período 76-83 es un indicador de una crisis de este tipo. (Maristany, 1999; Terán, 1991).

En ese marco se produjo la pérdida progresiva de legitimidad de toda una trama de discursos y, por ende, de valores e ideas, de visiones del mundo y de la historia que habían llegado a ser dominantes en la sociedad argentina durante muchos años. Y lo que se cuestionaba se centraba en el tema del poder: poder político y formas de representación, poder económico y formas de propiedad y distribución, poder cultural y formas de imposición de las “verdades”. Sin embargo, más allá de ese debate propiamente político, se generaron también las condiciones para el cuestionamiento de otras zonas de la cultura hasta entonces fuera de discusión: la moral sexual, la familia, la rutina y la inautenticidad de la vida, los trabajos alienantes, el modelo machista de relación de pareja, las concepciones del cuerpo, la religiosidad occidental, la versión “oficial” de la historia, la cultura europeizante, etc. En ese marco se produjo la aparición del rock que, como vimos en la clase anterior, estuvo profundamente relacionado con la emergencia de la juventud como actor social. Y en ese marco se produjo también una profunda ruptura en el campo del folklore que posibilitó el desarrollo de formas muy alejadas de su paradigma clásico.

Rock, ley y transgresión

Según lo que trabajamos en la clase anterior, la del “viaje”, es una buena metáfora para pensar el rock. Desde el programa de abandono de los antivalores propuesto en “La balsa”, hasta las respuestas políticas, pasando por diferentes formas de espiritualidad, la metáfora sigue siendo válida para definir ese movimiento constitutivo. Ahora bien, la misma idea del viaje fundado en la ruptura con los antivalores plantea otro problema que ha sido (y es) crucial para pensar el universo de sentido rockero, y particularmente su dimensión política: el problema del límite, de la frontera, de la ley. Que el rock puede definirse como una “actitud transgresora” es casi un lugar común. ¿Pero qué lugar tiene esa actitud transgresora, esa relación problemática con la ley en el universo de sentido rockero?

Ya desde la época fundacional, la ruptura con ciertos aspectos de la ley formó parte constitutiva de las estéticas rockeras. Justamente, esa actitud de ruptura es lo que le permitió diferenciarse del resto de la música para jóvenes. Pero más allá de eso, y también en forma temprana, se planteó una reflexión explícita sobre la ley y sus fronteras. En el disco “Beat N° 1”, que Los Gatos grabaron en 1969, se incluye una canción que, sintomáticamente, lleva por título “Fuera de la ley”.

Los invitamos a escuchar la canción. Es larga y un poco extraña, pero vale la pena escucharla entera. Es necesario prestarle mucha atención a la letra y su relación con la parte improvisada.



Recurso disponible [aquí](#)



Yo era pequeño y en todo creía,
las flores de un prado me hicieron feliz;
luego crecí y comprendí,
que esas flores tenían que morir.

Fuera de la ley,
fuera de la ley,
siempre hasta el final.
Siempre hice todo lo que otros querían,

hasta que un día logré despertar;
me pregunté qué puedo hacer,
no quiero durar, solo quiero vivir.

Fuera de la ley,
fuera de la ley,
siempre hasta el final.

Hoy camino solo y con mi alma y mis manos,
formo mi propio existir;
no sé de temores, ni frustraciones,
solo que así puedo vivir mejor.

Fuera de la ley,
fuera de la ley,
siempre hasta el final.

El tema es transgresor ya desde la música que incluye una larguísima improvisación instrumental por momentos bastante errática. Es como si esa larga parte improvisada fuese en sí misma una afirmación de libertad. La ruptura con la coerción social planteada bajo la figura metafórica del “despertar” es reconocible como un elemento de la retórica rockera. Lo interesante, en este caso, es la oposición de sentido planteada entre “vivir” y “durar”. Hacer lo que otros quieren, permanecer en ese estado de letargo, no coincide con lo que el discurso rockero caracteriza como “vida” (recuerden que el primer disco de Moris se llamaba “30 minutos de vida”, y allí estaba la canción “De nada sirve”). Por el contrario, la vida, aludida mediante imágenes como las del color, la humanidad, la niñez, lo natural, el vuelo y el sueño concentra todos los valores rockeros y solo es posible en libertad. La aceptación de la imposición social, es decir, del mundo de antivalores del “sistema” o la “ciudad”, conduce a un mero “durar”, que no llega a ser muerte, pero tampoco es vida. Ahora bien, esos valores que se quieren

imponer no son otros que los valores dominantes en la sociedad. En ese sentido, se puede decir que constituyen la ley. No una ley en particular, sino el modo de vida que establece la “normalidad”. Por eso, entre los rockeros, la única posibilidad para la plenitud de la vida es ponerse “fuera” de ella.

En el marco de la crisis de hegemonía en la que se tambaleaba el gobierno de Onganía -y todo un modo de vida estaba siendo cuestionado- esta transgresión desarrolló rápidamente sentidos muy profundos.

En primer lugar, en todo el rock de la etapa fundacional se manifiesta con claridad lo que podríamos llamar un horror a la “vida ordinaria”. La expresión es tomada del capítulo XVII de la novela “El banquete de Severo Arcángelo”, de Leopoldo Marechal⁸.

Según Miguel Abuelo, de una frase de esa obra (“padre de los piojos, abuelo de la nada”) tomó el nombre de su banda “Los Abuelos de la Nada” (y el suyo propio, ya que su nombre era Miguel Peralta). Más allá de la veracidad de la historia, lo cierto es que el parentesco de la estética de Miguel Abuelo con la vanguardia literaria a la que pertenece Marechal es mucho más profundo de lo que parece (Díaz y Carnicer, 2010). En efecto, la novela había sido publicada en 1965, y Abuelo reconoce a Marechal como un escritor que “le abrió la cabeza a una generación de argentinos”. El texto narra la organización de un banquete al que son invitados individuos que han alcanzado “las fronteras de la nada”, después de haber atravesado el horror de la “vida ordinaria”. La descripción marechaliana de la vida ordinaria, con su rutina, sus convenciones, su carencia de proyecto y su falta de fuerza vital, con sus mecanismos de consumo, con su basura cultural y su hombre robotizado, marca una zona de coincidencia profunda con lo que en las estéticas rockeras aparece como condensación de antivalores. La vida ordinaria es lo que limita el pensamiento, de ahí la necesidad del vuelo, el sueño, o de hacer “estallar la cabeza”, como decían Los Abuelos en “Oye niño”. La vida ordinaria es la mirada de la sociedad que empobrece y cosifica. Es la destrucción del ámbito de lo natural. Es la falsa religiosidad oficial. Es la careta de las buenas gentes. Es la rutinización total de la vida.

⁸ Fue un escritor argentino que vivió entre 1900 y 1970. Participó en el movimiento de vanguardia de los años 20 y 30 junto a Borges y Oliverio Girondo, entre otros. Se destacó en la poesía con obras como el Poema de robot (1966); en el teatro (Antígona Vélez, 1951); y en la novela (Adán Buenosayres, 1948). Por su adhesión al peronismo, fue dejado de lado por el movimiento principal de la vanguardia. Sin embargo, a partir de la publicación de El banquete de Severo Arcángelo en 1965 fue reivindicado por sectores de la juventud peronista, pero también por los artistas vinculados al rock que encontraban en su obra elementos cercanos a sus concepciones estéticas.



PARA REFLEXIONAR

Los invitamos a comparar dos textos. El primero es un fragmento de la novela de Marechal. Allí, Severo Arcángelo le explica a Lisandro Farías, el protagonista, que su relación matrimonial había formado parte de la vida ordinaria.

“Usted era un robot, y Cora Ferri era un robot. Y eran robots mecánicos todos los que se agitaban con usted en la ratonera, seguros y unánimes como si obedeciesen a un control electrónico. Ahora escuche: la Vida Ordinaria, en su aparente seguridad, solo es una formidable ilusión colectiva. Un hecho libre, cualquier influjo no previsto que se infiltrara en la ratonera destruiría su organización ilusoria, como un grano de arena paraliza todo un mecanismo perfecto.”

El segundo es la canción “Oye niño” de Los Abuelos de la Nada, en la versión que Miguel Abuelo grabó en vivo a mediados de los 80 cuando regresó de Europa.



Recurso disponible [aquí](#)



A esa vida ordinaria, expresada en el texto marechaliano con la metáfora del robot, tan común en la retórica rockera, el rock opone una respuesta que es estética, ideológica y colectiva: producir ese hecho libre capaz de descomponer el mecanismo. Al “durar” de la vida ordinaria se opone el “vivir” rockero. Vivir “fuera de la ley” es, entonces, romper con la vida ordinaria.

Pero hay otro sentido del “fuera de la ley” que se abre justamente a principios de los 70. La ruptura con esta suerte de ley social que hemos llamado la vida ordinaria, posicionaba a los rockeros en una zona de conflicto con la ley del Estado en un sentido más estricto. Y eso en un momento en el que el Estado había iniciado ya el proceso de trazado de fronteras interiores de inclusión y exclusión que alcanzaría su forma más dramática después del 76. La actitud transgresora volvía sospechosos a los rockeros. De allí los conflictos con la policía, las detenciones a la salida de los recitales, el corte de pelo a la fuerza, etc. Pero después del 76 los colocó en la peligrosa zona de los “enemigos” difusos y omnipresentes de la dictadura, con los que el rock construyó lazos de solidaridad: “Ayer soñé con los hambrientos, los locos, / los que se fueron, los que están en prisión”, como diría Charly García en “Inconsciente colectivo”. El “fuera de la ley”, entonces, se volvió menos metafórico y más real.

Ese conflicto del rock con la ley del Estado no se terminó con la dictadura. De hecho siempre se mantiene vigente. De ahí las permanentes dificultades, fundamentalmente en los recitales y festivales. La concentración de rockeros en el espacio público siempre pone de manifiesto ese conflicto latente entre el rock y las instituciones.

Pero durante la dictadura, la censura persiguió a los artistas de rock. Algunos debieron irse al exilio, principalmente los que adoptaron posiciones políticas más explícitas, como Piero, Miguel Cantilo y, en algún momento, León Gieco. Muchas canciones entraron en las listas negras, se volvió muy difícil hacer recitales y la difusión de las obras era mínima (Marchini, 2008). El rock se vio obligado a desarrollar un lenguaje lleno de alusiones y metáforas para referirse a la realidad de aquel momento. Algunas canciones con esas características se convirtieron en grandes himnos rockeros. Algunos músicos (Charly García, Luis A. Spinetta, León Gieco) se convirtieron en referentes y voceros de la juventud en momentos en que otras formas de participación estaban siendo salvajemente reprimidas (Vila, 1985).



PARA REFLEXIONAR

Los invitamos a escuchar y analizar una de esas canciones/himno. Se trata de "Canción de Alicia en el país", de Charly García, grabada en 1980 en el 3.º álbum de Serú-Girán, "Bicicleta".



Recurso disponible [aquí](#)



En principio, Alicia se refiere al personaje de la novela de Lewis Carrol, "Alicia en el país de las maravillas". Aquel personaje ingresaba en un mundo de fantasía donde corría una serie de aventuras. Las condiciones para ingresar a ese mundo eran la niñez y el sueño: Alicia seguía al conejo mientras su hermana mayor dormía. Para los niños la maravilla es parte de la vigilia, para los adultos solo es posible en el sueño. Pero la Alicia de la canción no encuentra maravillas, solo el país. El sueño es ahora negado por la realidad:

No cuentes lo que viste en los jardines

El sueño acabó.

Lo que hay del otro lado no se puede contar. El sueño terminó. Pero el sueño es también el proyecto del rock en su etapa fundacional, es la utopía, la imagen de un lugar donde "naufragar", es también la propia adolescencia; por eso:

Se acabó ese juego que te hacía feliz.

De este lado del sueño, de este lado de la fantasía, de la locura y la diferencia, del lado de la normalidad, de la vigilia, de la ley, está la pesadilla de la represión y la exclusión, y a esa pesadilla debe despertar Alicia:

Estamos en la tierra de nadie

Pero es mía

Los inocentes son los culpables

dice su señoría.

Ante esa pesadilla, el sueño se torna imposible y tanto el pasado como el futuro quedan clausurados:

Estamos en la tierra de todos

En la vida

Sobre el pasado y sobre el futuro

Ruina sobre ruina.

Después de la dictadura, ya en los 80, se produjo en la sociedad un profundo proceso de recuperación de los valores democráticos. Y el rock no fue ajeno a ese movimiento, aunque eso significara el imperio de la ley como valor en sí. Aunque, claro está, la mirada de los rockeros nunca dejó de tener un tinte de duda y de sospecha.

Ese tinte de sospecha puede verse en la ironía que caracteriza la letra de la canción "Che pibe, vení, votá", de Raúl Porchetto, grabada en 1984.



Recurso disponible [aquí](#)



Aún así, muchos representantes del rock, como el caso de León Gieco, tuvieron una importante presencia en ese período signado por los reclamos de los organismos defensores de los derechos humanos, y las exigencias sociales de verdad y justicia. Pero a medida que avanzaban los 80, y principalmente después de la Semana Santa de 1987, esa ley recuperada empezó a mostrar sus grietas. La ley del Estado perdía prestigio, y en esa medida una nueva ley venía a ocupar los lugares que el Estado tendía a dejar vacíos: la ley del mercado. El mercado era ahora quien trazaba las fronteras interiores, distribuía lugares y definía las líneas de exclusión. Alrededor de esta idea clave de los tiempos neoliberales, se fue construyendo un nuevo consenso que tendría su manifestación más clara en la década del 90, pero que tempranamente fue generando respuestas en el campo del rock. Respuestas diversas, que iban desde la ironía mordaz de Sumo o Los Redonditos de Ricota, hasta el hedonismo exasperado de Virus o los mundos oscuros de discos como “Ciudad de pobres corazones” y “Tercer mundo” de Fito Páez.

Sin embargo, es también en los 80, cuando el rock alcanzó una masividad y una centralidad en la industria cultural que antes no había tenido. Y esa gran expansión también hizo posible la aparición de una gran variedad de propuestas rockeras muy diversas entre sí y también muy diferentes en su relación con la cultura de masas, con lo que se consideraba “comercial”, con la vida política, con el “sistema” y aún con las tradiciones rockeras. Ya no se trataba de ser o no ser rockero, sino de qué clase de rockero se era. Incluso, autores como Oscar Blanco y Emiliano Scariaciotoli (2014), hablan del estallido de la unidad imaginaria del rock.

Aún así, aquel gesto de ruptura con la Ley, que Los Gatos realizaron en la etapa fundacional ha tenido una fuerte continuidad y ha constituido toda una tradición que se mantiene hasta nuestros días. Una tradición que, sin agotarla, aporta elementos importantes para comprender la relación del rock con la política, o más específicamente, la afirmación de la actitud “transgresora” como componente constitutivo de la música y la cultura rockeras.

Folklore, legitimidad y política

Según lo que habíamos trabajado en la clase 2 de este seminario, el folklore, desde sus comienzos en la Argentina estuvo atravesado por lo político. De hecho, su primera fuente de legitimación fue el nacionalismo cultural que, aún con sus matices, tenía un carácter conservador y oligárquico, que proponía una identidad en disputa con los inmigrantes, y una versión de la historia que ata los valores de la argentinidad a una identidad provinciana y premoderna. Ese nacionalismo construía un nosotros excluyente, que negaba las raíces afro de nuestras músicas y danzas, que miraba con malos ojos la herencia indígena y que prestaba poca atención a Latinoamérica. Sobre esas bases se construyó el paradigma clásico del folklore.

Pero no es esa la única forma de nacionalismo que se articuló con el folklore. Es bien sabido que el peronismo lo apoyó decididamente, impulsó las investigaciones de los folklorólogos, llevó la enseñanza del folklore a las escuelas y favoreció la difusión de la música nacional, con lo que el folklore recibió un gran impulso. Pero el nacionalismo peronista difería de su antecesor en varios aspectos. El discurso peronista construyó un lugar en la historia para las masas populares. Las concebía como el verdadero sujeto de la historia de la patria, de ahí el lugar central que tenía en ese discurso la figura del cabecita negra, del descamisado. El folklore fue así la música de los cabecitas negras, de los migrantes internos que se apropiaban de ella como una manera de mantener la conexión con sus lugares de origen. El folklore era también un espacio en el que los músicos provincianos podían alcanzar la celebridad, convertirse en estrellas, incluso en objeto de deseo erótico.

Pero en el marco de la crisis de hegemonía de los 60 las cosas cambiaron. Por una parte, la expansión del campo, eso que se dio en llamar el “boom” del folklore, llevó a algunos músicos a buscar una nueva dignificación a partir de la incorporación de elementos musicales, dancísticos y poéticos provenientes de tradiciones eruditas y legitimadas. Es el caso de músicos como Ariel Ramírez y Eduardo Falú, poetas como Jaime Dávalos y Félix Luna y bailarines como Santiago Ayala (El chúcaro) y Norma Viola. Dos discos, editados en los años 63 y 64 respectivamente, son representativos de ese proceso: Coronación del folklore y Misa criolla. En ambos tiene una participación central Ariel Ramírez, y se caracterizan por un intento de hacer una música folklórica con aspiraciones de universalidad a partir de la incorporación de lenguajes musicales provenientes de la tradición clásico/romántica. El mismo gesto caracterizó en esos años a las producciones del Chúcaro y Norma Viola, que también incorporaban a la danza folklórica conceptos propios del ballet clásico.



PARA REFLEXIONAR

Se puede apreciar esa combinación de elementos folklóricos y eruditos en estos dos videos. El primero es un fragmento de la "Misa criolla", interpretado en 1967:



Recurso disponible [aquí](#)



En el segundo se puede ver esa articulación en una danza del Chúcaro y Norma Viola en la que los movimientos de la bailarina recuperan los del ballet clásico.



Recurso disponible [aquí](#)



Pero en 1963 también ocurrió otro hecho fundamental. Ese año un grupo de artistas e intelectuales, entre los que se encontraban Armando Tejada Gómez, Oscar Matus, Tito Francia y Mercedes Sosa publicó en Mendoza un manifiesto que sacudió el mundo del folklore. Se trata del “Manifiesto del Nuevo Cancionero”. En el manifiesto, escrito por Tejada Gómez, se proponía una genealogía diferente para el folklore, que venía a discutir la tradición instituida. Se hablaba de un auge del cancionero popular que era resultado de la creatividad popular, que el tradicionalismo había convertido en un “folklorismo de tarjeta postal”, y que la industria cultural había convertido en producto de exportación. Por el contrario, el manifiesto elegía como antecesores a las figuras de Buenaventura Luna y Atahualpa Yupanqui, justamente por su rol de “creadores” y no de meros repetidores de tradiciones. De tal manera, interpretaban el “boom” del folklore como un momento de resurgimiento que se vinculaba a una “toma de conciencia del pueblo argentino”. El proyecto que expresaba el manifiesto apuntaba en dos direcciones. Por una parte, reclamaba libertad creativa para los artistas. Romper con la idea de ceñirse exclusivamente a las tradiciones y habilitar las búsquedas estéticas, la renovación, la apertura. Y por otro lado, romper con ese mundo rural idealizado del folklore clásico. Hacerse cargo de los conflictos y las luchas populares, de los esfuerzos del pueblo por cambiar su destino. Hay que representar “El paisaje con el hombre adentro”, en palabras de Tejada Gómez. De manera que hubo una resignificación del folklore desde la cultura política de la izquierda.

Si bien esta tendencia se hizo visible entre fines de los 50 y principios de los 60, tuvo un antecedente, el “izquierdista temprano” en términos de Molinero (2012) en la figura de Atahualpa Yupanqui. Yupanqui introdujo una fisura en el nosotros nacional imaginado por el nacionalismo conservador, al introducir en el colectivo la figura del indio, no solo en sus canciones, sino también en el cambio de su propio nombre (Atahualpa Yupanqui era el nombre artístico de Roberto Chavero). Sin romper del todo con el nacionalismo, en muchas de sus canciones Yupanqui puso el acento en las injusticias sufridas por el campesinado, en sus durísimas condiciones de vida, retomando algo del espíritu de la literatura gauchesca y dando lugar a la tradición de lo que él mismo llamaba el “canto con fundamento”. Por eso se convirtió en referente de toda una generación que se hizo visible a principios de los 60 y que dio lugar al fenómeno de la canción política (Molinero, 2012). Esta mirada desde la izquierda (en sus diferentes vertientes) implicaba otra manera de narrar la historia y de pensar la identidad colectiva. La historia se pensaba como una lucha entre dominantes y dominados, y se concebía a estos últimos (los obreros, los estudiantes, los campesinos, los indios, los negros) como el sujeto histórico que encarnaría un cambio revolucionario. Un colectivo no solo nacional, sino concebido a escala latinoamericana. Y el folklore se pensaba como una música que no solo debía expresar las vivencias de ese colectivo, sino también contribuir a su toma de conciencia en cuanto tal. A partir de allí se produjo una tensión que atravesó el campo del folklore, generando toda una corriente renovadora, aún más allá de quienes se sumaron efectivamente al Nuevo Cancionero. Poetas como Hamlet Lima Quintana y Manuel J. Castilla; músicos como el Cuchi Leguizamón y el Dúo Salteño; cantautores como Ramón Ayala, Jorge Cafrune, Horacio Guarani y Víctor Heredia; grupos vocales como los Huanca Hua,

el Cuarteto Zupay y Los Trovadores; todos ellos y muchos más le fueron dando forma a esta corriente que hacia fines de los 60 y principios de los 70 convocaba multitudes. Y su vocación latinoamericanista les permitió establecer relaciones con las corrientes de la Nueva Canción en Chile, Uruguay, Brasil, Cuba, etc.

Esta corriente tuvo la capacidad de interpelar a una parte importante de la juventud que se venía radicalizando y nutría las organizaciones políticas de izquierda. Una juventud que construía su identidad en tensión con otras juventudes, como la juventud rockera. Muchos de estos jóvenes politizados veían al rock con desconfianza, a pesar de algunas zonas de confluencia. En su libro sobre el Expreso Imaginario, la gran revista rockera de tiempos de la dictadura, Sebastián Benedetti y Martín Graziano (2016) narran el encuentro de Pipo Lernaud, (poeta, letrista y periodista de gran importancia en el rock argentino) con un amigo que, en 1969, estaba a punto de entrar en la clandestinidad por su militancia política. El encuentro muestra esa divergencia entre dos caminos de la juventud. Y en el mismo libro narran un cántico que se escuchó en la asunción de Cámpora en 1973: “No somos putos, no somos faloperos / somos soldados de FAR y Montoneros”. Es interesante observar esas tensiones, divergencias y cruces. Por “putos” y “faloperos” solían ser detenidos los rockeros por los mismos policías contra los que combatían las juventudes de izquierda. Aún así, algunos músicos vinculados al rock asumieron parte de los rasgos de la canción de “protesta” en esa época y muchos jóvenes que militaban en la izquierda valoraban el rock o lo fueron haciendo cada vez más durante la dictadura. Pero a fines de los 60 esa juventud se sintió más convocada por la corriente renovadora del folklore.

Esta corriente convivía y disputaba con quienes seguían produciendo en los términos del paradigma clásico, como los Chalchaleros, los Tucu Tucu o los Quilla Huasi, que también eran muy populares. Pero la contrapartida de esa mirada fue una versión extrema del nacionalismo, que también se hizo visible en los 60 y 70 y que quedó como versión dominante del folklore durante los años de plomo. Este nacionalismo extremo se enraizaba en lo que Andrés Avellaneda (2006) denominó el “discurso de represión cultural” que se fue gestando a lo largo de mucho tiempo, pero que se hizo fuerte e influyente a partir de la dictadura de Onganía. Recordemos que ese discurso se caracterizaba por un chauvinismo extremo, la concepción de la Argentina como una Gran Nación Católica y un “ser nacional” que hunde sus raíces en el occidente cristiano. Desde este discurso se veía cualquier diferencia respecto a ese ideal como un ataque al ser nacional siempre achacado a oscuros intereses foráneos, pero principalmente a un enemigo que se había infiltrado y quería destruir el ser nacional desde adentro: la subversión.



PARA REFLEXIONAR

Para que puedan observar este contraste, les proponemos escuchar dos canciones: en la primera Mercedes Sosa interpreta “Hermano dame tu mano”, de su disco *Traigo un pueblo en mi voz* (1973).



Recurso disponible [aquí](#)



En la segunda, Hernán Figueroa Reyes canta el vals “Vamos hermano” de su disco *El combate de San Lorenzo*:



Recurso disponible [aquí](#)



La Dictadura iniciada en 1976 fue un durísimo golpe para toda la corriente renovadora, que fue prácticamente silenciada mediante la censura, la persecución y el exilio. El mundo del folklore, sin embargo, siguió funcionando. Continuaron los festivales y las audiciones de radio y TV. Pero al ser silenciada la corriente renovadora y transgresora, el centro de la escena lo ocuparon las viejas figuras que trabajaban en el marco del paradigma clásico, o bien figuras nuevas que se inscribían en esa tradición. Hasta cierto punto el folklore, ahora nuevamente resignificado, se convirtió en algo así como una música oficial. Eso no implica que todos los folkloristas que ocuparon el centro de la escena estuviesen de acuerdo con la dictadura. Más bien el discurso oficial encontraba cierta zona de coincidencia con ese folklore forjado en los principios del nacionalismo cultural que en esos años se recuperaba en lo cultural mientras en lo económico las políticas neoliberales desnacionalizaban la economía.



PARA REFLEXIONAR

Un ejemplo muy interesante de este proceso es lo que ocurrió con la milonga “Mire que es lindo mi país paisano” de Argentino Luna:



Recurso disponible [aquí](#)



Ese concepto de valorización de lo propio en oposición a un “otro” extranjero formaba parte de los rasgos característicos del paradigma clásico del folklore. En el momento de su grabación, en 1974, puede explicarse ese enunciado como una toma de posición realizada en el marco de un campo tensionado entre nacionalistas más o menos “tradicionales” y renovadores “latinoamericanistas”. Incluso la portada del álbum, con Luna vestido de gaucho frente a un rancho en el que se representan los objetos típicamente “folklóricos”, puede leerse en ese marco. Pero el tratamiento que tuvo la canción, la apropiación que de ella hizo la dictadura, hace evidente la zona de coincidencias mencionada entre esos sectores “tradicionalistas” y el discurso oficial. En los años siguientes, mientras la represión arreciaba, mientras muchos artistas estaban en las listas negras y cientos de canciones eran prohibidas, esta milonga sonaba insistentemente, y llegó a convertirse en un símbolo. Tanto es así, que en 1981 se hizo una película, siguiendo la tradición de *Argentinísima* y *Argentinísima II*, de 1972 y 1973 respectivamente. La película del 81, dirigida por Rubén Cavallotti llevó por nombre, precisamente, “Mire que es lindo mi país”. Es interesante comparar la lista de artistas que intervinieron. En “Argentinísima” participaron Atahualpa Yupanqui, Ariel Ramírez, Tránsito Cocomarola, Jovita Díaz, Ramona Galarza, **Horacio Guarany**, **Los Huanca Hua**, Jaime Torres, Los del Suquía, El Chango Nieto, Carlos Di Fulvio, **Jorge Cafrune**, Astor Piazzolla, Eduardo Falú, **Mercedes Sosa**, El Chúcaro y Norma Viola, Los Chalchaleros y los Cantores de Quilla Huasi. En “Mire que es lindo mi país”, Atahualpa Yupanqui, Ariel Ramírez, Eduardo Falú, Ramona Galarza, Los Cuatro de Córdoba, Los Visconti, Luis Landriscina, María Ofelia, Argentino Luna, Los Hermanos Barrios, Daniel Altamirano, Los hermanos Cuestas, Los Indios Tacunau, El Gordo Oviedo y Los Chalchaleros.

Las ausencias y los silenciamientos pueden apreciarse con claridad, así como la modificación de las posiciones en el campo. Cuando se estrenó la película de 1981, Horacio Guarany, Mercedes Sosa y el Chango Farías Gómez (de los Huanca Hua) estaban exiliados, y Jorge Cafrune había muerto en dudosas circunstancias después de desafiar a las autoridades cantando una canción prohibida en Cosquín.

Aun en esas condiciones hubo artistas que lograron seguir grabando y hacer algunas giras que fueron un catalizador para un público que buscaba espacios de encuentro, lo que hizo posible una progresiva confluencia entre grupos que compartían una actitud de oposición. Así, en 1981 (el mismo año de la película “Mire que es lindo mi país”) el Cuarteto Zupay grabó para el sello Philips el disco *Dame la mano y vamos ya* dedicado a la obra de María Elena Walsh. El disco, aunque no tuvo demasiada difusión en los medios, fue presentado en una gira nacional. Allí se incluían canciones que rápidamente, dadas las condiciones de recepción, se transformaron en símbolos de los sectores disidentes, como “La cigarra”, “Serenata para la tierra de uno” y “Canción de caminantes”.



Recurso disponible [aquí](#)



La apenas velada crítica a la dictadura hizo que esta canción también fuera adoptada por los sectores disidentes y más allá de la escasa difusión, circulara en peñas y grabaciones caseras, al igual que las canciones de Silvio Rodríguez, Joan Manuel Serrat, el Dúo Salteño y tantos otros.

En esas nuevas condiciones, en 1982 se produjo el retorno de Mercedes Sosa, y a partir de ese momento empezó un nuevo proceso de reconfiguración del campo. Entre el 18 y el 28 de febrero la cantante dio una serie de recitales en el teatro Opera de Buenos Aires. Varias razones convirtieron esos recitales en un hito importante. Por una parte, el lleno total, que se repetiría después en la gira nacional, hacía evidente una vigencia y una continuidad, no solo de Mercedes Sosa sino de todas las formas artísticas y culturales disidentes, a pesar de la censura. Por otra parte, durante esos recitales se grabó un disco en vivo, que sería editado con el título *Mercedes Sosa en Argentina*. Durante 1983, una vez iniciada la apertura democrática que culminaría con las elecciones de octubre de ese año, cuando llegó a la presidencia Raúl Alfonsín, el disco se convirtió en el mayor suceso de ventas (Braceli, 2003). El público que la fue a ver en esa gira nacional y que escuchó el disco no era solo el del folklore, ni se reducía a los sectores vinculados a la militancia política anterior a la dictadura. Se había ampliado a otros sectores, especialmente jóvenes, que la veían como un símbolo antidictatorial y libertario. Por eso tiene tanta importancia que el repertorio elegido hubiera canciones pertenecientes al campo del

rock que en esos años también se habían convertido en himnos disidentes: “Sólo le pido a Dios” de León Gieco y “Cuando me empiece a quedar solo” de Charly García, que además fueron sus invitados en los recitales.

De la misma manera en esos años la figura de Mercedes Sosa fue el nexo para toda una nueva generación de artistas que dieron lugar a otro ciclo de renovación del folklore que tuvo características distintas, pero que recuperaba la tradición iniciada por el Nuevo Cancionero: Suna Rocha, Raúl Carnota, Antonio Tarragó Ros, Teresa Parodi, Peteco Carabajal y Jacinto Piedra, por solo nombrar algunos.

Esa generación recuperaba los lazos con las visiones que habían sido silenciadas y con las raíces históricas del campo. La historia nacional y la del propio folklore fueron repensadas a partir de nuevas claves, como la necesidad de democratización y las luchas por verdad y justicia de los organismos de derechos humanos. El folklore, de esa manera, volvía a resignificarse. Y en ese proceso de auto-reflexión se abrieron espacios de encuentro con otros campos que anteriormente habían sido mirados con mucha hostilidad, principalmente el del rock nacional. De ese encuentro nacieron muchas innovaciones musicales y letrísticas, colaboraciones e influencias mutuas y una gran ampliación de las temáticas, significados y valores asociados al folklore.

De manera que lejos de ser una narrativa identitaria unívoca y homogénea, lo que se puede observar en el campo del folklore es una permanente disputa por la definición de las identidades. Una disputa que tensiona las propuestas estéticas en la medida en que arraigan en tradiciones culturales, políticas y discursivas diferentes que no cesan de recrearse en las diferentes condiciones históricas.

Cierre

Como puede observarse en el recorrido propuesto, las identidades construidas alrededor del rock y del folklore siempre han estado atravesadas por los mismos conflictos sociales y políticos que el conjunto de nuestra sociedad. A eso se debe, en parte, la diversidad y el cambio permanente de esas identidades. Pero también puede decirse que, con sus tomas de posición, los artistas y el público de ambos campos contribuyeron al desarrollo de esos procesos igual que muchas otras formas culturales, como la literatura o el cine. Tal vez por eso podemos afirmar, según el título de este seminario, que nuestras vidas, tanto individuales como colectivas, tienen una banda sonora.

Como cierre de esta clase, y del seminario, podemos dejar abierta una serie de preguntas para seguir reflexionando: ¿De qué manera se vinculan con narrativas identitarias específicas otras músicas populares como el cuarteto o la cumbia? ¿De qué manera las atraviesa la conflictividad política de nuestra sociedad? ¿Qué significados se revelarían si interrogáramos estas músicas desde una perspectiva de género? Y como decíamos al principio del seminario: ¿Por qué nos importan los cantantes? ¿En dónde radica la fuerza de las canciones?

Referencias

- Avellaneda, A. (2006). El discurso de represión cultural. En *Revista Escribas*, N° III. Córdoba: Escuela de Letras, FFyH, UNC.
- Benedetti, S. y Graziano, M. (2016). *Estación Imposible. Expreso Imaginario y el Periodismo Contracultural*. Buenos Aires: Gourmet musical.
- Blanco, O. y Scaricaciottoli, E. (2014). *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia. 1983-2001*. Buenos Aires: Colihue.
- Braceli, R. (2003). Mercedes Sosa. *La Negra*. Buenos Aires: Sudamericana. .
- Chumbita, H. (1999). Sobre los estudios del bandolerismo social y sus proyecciones. *Revista de investigaciones folklóricas*. Vol. 14, Buenos Aires, diciembre.
- Díaz, C. y Carnicer, L. (2010). Discursos hegemónicos y rupturas en la música para jóvenes y el folklore en la Argentina de 1968. *Boletín Música*, N° 25. Casa de las Américas, La Habana. 2010.
- Díaz, N. (2017). *Lo social en movimiento. Música, danza y sentido en el campo del folklore*. (Tesis de Doctorado en Antropología). Córdoba: FFyH - UNC.
- Maristany, J. (1999). *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del proceso*. Buenos Aires: Biblos.
- Molinero, C. (2012). *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Buenos Aires: Ediciones de aquí a la vuelta.
- Prieto, A. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Terán, O. (1999). Acerca de la idea nacional. En Altamirano, C. (Ed.) *La Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Ariel .
- Vila, P. (1985). Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil. En *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires: CEAL.

Materiales

Obligatorios

- Spinetta, L. A. El manifiesto Rock: música dura, la suicidada por la sociedad (en la presentación del disco *Artaud*).
- Tejada Gómez, A. (1963). Manifiesto del Nuevo Cancionero.

Complementarios

- Los Gatos - Tema (25 de enero de 2017). Fuera de la Ley. (Archivo de video). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?embed=no&v=qe-OAHBIF5E>
- El Gran Pinchenvsky (1 de agosto de 2016). Miguel Abuelo (en vivo) - Buen día día - Mariposas de madera - Oye niño - Americano, soy del sur. (Archivo de video). Disponible en <https://youtu.be/fYIKJ5vktUc?t=676>
- Pancho Vertigen (5 de enero de 2019). Gloria. Misa Criolla. Los Fronterizos 1967. (Archivo de video). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?embed=no&v=X8I2oidUshY>
- fundacionyupanqui (27 de mayo de 2012). El Chucaro y Norma Viola - Vieja danza querida (A. Yupanqui). (Archivo de video). Disponible en: <https://youtu.be/Lufbp7rUt4g>
- Hernán Figueroa Reyes - Tema. (20 de febrero de 2017). Vamos Hermano. (Archivo de video). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?embed=no&v=TmVxs5MTzZ8>
- El Gran Pinchenvsky (19 de septiembre de 2014). Miguel Abuelo (en vivo) - Buen día día - Mariposas de madera - Oye niño - Americano, soy del sur. (Archivo de video). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?embed=no&v=fYIKJ5vktUc>
- Serú Girán - Tema (8 de octubre de 2018). Canción De Alicia En El País (Remastered). (Archivo de video). Disponible en https://www.youtube.com/watch?embed=no&v=dd_zTHf752Q
- Raúl Porchetto - Tema (10 de agosto de 2018). Che pibe, vení votá. (Archivo de video). Disponible en https://www.youtube.com/watch?embed=no&v=SaBmL0F_W6E
- mercedessosaoficial (6 de julio de 2016). Mercedes Sosa - Hermano, dame tu mano. (Archivo de video). Disponible en: <https://youtu.be/YBBR08R3C8A>

-
- Argentino Luna - Tema. (12 de mayo de 2016). Mire Que Lindo Es Mi País Paisano. (Archivo de video). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?embed=no&v=7z3spL2OK5s>
 - Cuarteto Zupay - Tema. (26 de julio de 2018). Canción De Caminantes. (Archivo de video). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?embed=no&v=Z9an9CFikls>

[\[Volver a contenidos\]](#)

Cómo citar este recurso:

Díaz, C. (2021). *Vidas con banda sonora. Música e identidades en Argentina*. Ciclo de seminarios "Entre pedagogía y cultura". Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba. Instituto Superior de Estudios Pedagógicos.

Autoridades

Walter Grahovac | *Ministro de Educación*
Delia Provinciali | *Secretaria de Educación*
Liliana Abrate | *Directora General de Educación Superior*

Equipo Institucional

Adriana Fontana | *Directora ISEP*
Ruth Gotthelf | *Secretaria Académica*
Laura Percaz | *Secretaria de Organización Institucional*

Equipo de producción

Paula G. Fernández | *Coordinación*

Romina Bonadeo | *Didactización*
Fabián Iglesias | *Corrección literaria*
Cecilia Bottino | *Maquetación*
Ana Gauna | *Diseño*
Federico Duelli | *Ilustración*
Facundo Fernández | *Ilustración*

Equipo de coordinación del ciclo

Javier Trímboli | *Referente académico*
Paulo Martinez Da Ros | *Coordinador*
Natalia Díaz | *Responsable de contenidos*

Autor

Claudio F. Díaz