

Identidades locales fragmentadas:
literatura, folklore, cine y rock
en la cultura global



Elisa Moyano
(Coordinadora)



Universidad Nacional
de Salta

EUNSA Editorial de la Universidad Nacional de Salta

Moyano, Elisa

Identidades locales fragmentadas: literatura, cine, folklore y rock en la cultura global.

- 1ra ed. - Salta: Universidad Nacional de Salta, 2010.

325 p.; 23x16 cm.

ISBN 978-987-633-051-0

1. Sociología de la Cultura. 2. Globalización. I. Título
CDD 306.

Fecha de catalogación: **15/04/2010**

Título: **“Identidades locales fragmentadas: literatura, cine, folklore y rock en la cultura global”**

Nombre del autor: **Elisa Moyano**

Año: by Universidad Nacional de Salta

Avda. Bolivia 5150 - Campus Universitario - C. P. 4400 - Arg.

Tel.: 0387 - 4325745 / 744 - Fax: 0387 - 4258707

E-mail: eunsa@unsa.edu.ar

Web: www.seu.unsa.edu.ar

Edición: **1ra. Edición.**

I.S.B.N. N°: **978-987-633-051-0**

Tirada: **300 ejemplares.**

EUNSA - Editorial de la Universidad Nacional de Salta.

Dirección: **Lic. Ruben E. Correa**, Sec. de Extensión Universitaria /a cargo.

Registros: **Juan Carlos Palavecino.**

Impresión: **Cartoon.**

Diseño de portada y diagramación: **D.G. Juanjo Gana.**

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Impreso en Argentina – Printed in Argentina.

Queda prohibida la reproducción total o parcial del texto de la presente obra en cualquiera de sus formas, electrónica o mecánica, sin el consentimiento previo y escrito del autor.



Universidad Nacional
de Salta

Autoridades:

Rector

Cr. Víctor Hugo Claros

Vicerrector

Dr. Miguel Angel Bosso

Secretario de Extensión Universitaria

Lic. Rubén Emilio Correa

FACULTAD DE HUMANIDADES

Decana

Mag. Flor De Maria Del Valle Rionda

Vicedecana

Esp. Liliana Fortuny

INDICE

PRÓLOGO por Elisa Moyano	11
---------------------------------------	----

1.- INTRODUCCIÓN: LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES EN LOS TEXTOS DE LA CULTURA por Elisa Moyano y Raquel Guzmán ...	15
--	----

BIBLIOGRAFÍA

2.- FOLKLORE, ALGUNAS CUESTIONES PRELIMINARES por Elisa Moyano y Paula Bertini	29
---	----

BIBLIOGRAFÍA

3.- FOLKLORE MODERNO E IDENTIDADES DE GÉNERO por Elisa Moyano	39
3.1.- El análisis de los modos de representar a la mujer	43
3.2.- Redescubrir a las artistas	47
3.2.1. - Las de voz-eco	48
a.- El recital de Julia Elena Dávalos	48
b.- La actuación de Mariana Carrizo	51
c.- “Las cinco voces”	53
3.2.2.- Las de voz autónoma	54
a.- La “Negra” Chagra	54
b.- Ana Issa	57
c.- Las innovaciones de Sandra Aguirre	60

BIBLIOGRAFÍA

4.- FOLKLORE ANÓNIMO E IDENTIDADES DE GÉNERO por Mercedes Lucrecia González	67
4.1.- Las copleras Mariana Carrizo y Eulogia Tapia y su reconocimiento en los grandes escenarios	71
4.2.- La enunciación y la representación de la mujer	73
4.3.- La ideología en las coplas	75
4.4.- Identidad e identificación en coplas y anécdotas	79
4.5.- ¿El espectáculo de Mariana Carrizo fue arrasado por la Globalización? ..	83

BIBLIOGRAFÍA

5.- IDENTIDADES ALTERNATIVAS. NUEVAS DIMENSIONES DEL FOLKLORE ARGENTINO por Paula Bertini	87
5.1.- Introducción	89
5.2.- ¿Generaciones o genealogías?	90
5.3.- Expresiones actuales del folklore argentino: entre lo íntimo y lo espectacular	93

BIBLIOGRAFÍA

6.- LAS CONSTRUCCIONES IDENTITARIAS DE “LOS NOCHEROS” EN EL CAMPO DEL FOLKLORE por Mercedes Padilla	99
6.1.- La construcción genealógico-identitaria de “Los Nocheros”	102
6.2.- Los cambios en la identidad grupal	103
6.3.- ¿Es innovación lo que hacen “Los Nocheros” dentro del folklore Salteño - Argentino?	108

BIBLIOGRAFÍA

7.- NACER, CRECER, ¿MORIR? Configuraciones identitarias en el rock argentino por Raquel Guzmán	111
7.1.- Un objeto plural	113
7.2.- El poema como espacio de posibilidades	113
7.3.- El rock argentino	116
7.4.- La poesía del rock	118
7.5.- Configuraciones identitarias	123
7.6.- Identidades en pugna	133

BIBLIOGRAFÍA

8.- LA SALTEÑIDAD AL PALO. CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA Y TRADICIÓN EN EL ROCK DE SALTA por Daniela Casavilla	137
8.1.- Lo que somos: la búsqueda de un espacio en el entramado social	139
8.2.- Palabras cantadas: construcción identitaria en la poética del rock salteño	147

BIBLIOGRAFÍA

9.- CINE ARGENTINO: LA OTRA ESCENA CULTURAL por Susana A. C. Rodríguez.	161
9.1.- Introducción	163
9.2.- ¿Para qué sirve periodizar?	168
9.3.- El giro ficcional	170

BIBLIOGRAFÍA

10.- IDENTIDAD Y CINE. INFLEXIONES, REFLEXIONES por María del Milagro Carón	177
10.1.- Introducción	179
10.2.- Conceptos preliminares	179
10.3.- Análisis de los textos	182
10.3.1.- La ciénaga	182
10.3.2.- El desperdicio	184
10.3.3.- La niña santa	187
10.3.4.- Cama adentro	189
10.4.- Conclusión	191

BIBLIOGRAFÍA

11.- LA DIFICULTAD DE DOCUMENTAR EL VACÍO. LA IDENTIDAD (NACIONAL) FRAGMENTADA EN EL CINE DOCUMENTAL POLÍTICO ARGENTINO por Sandra Acosta	193
11.1.- Piratas del caribe (El espacio semiótico como territorio político)	195
11.2.- La guerra de las galaxias (o la pugna por el signo)	197
11.3.- El día de la independencia (o El nuevo cine documental político argentino	199
11.4.- El silencio de los inocentes	200
11.5.- Amores perros (Historias del PRT-ERP)	204
11.6.- La máscara del zorro	208

BIBLIOGRAFÍA

12.- CONSTRUYENDO Y DECONSTRUYENDO IDENTIDADES. LAS MUJERES Y EL NUEVO CINE ARGENTINO por Sofía Larrán.	213
12.1.- Acerca de algunos conceptos	216
Nuevo Cine Argentino	216
Género	218
12.2.- La mujer y el cine	220
12.3.- La mujer en el cine	223
12.4.- Conclusiones	227

BIBLIOGRAFÍA

13.- A LA BÚSQUEDA DEL TIEMPO PERDIDO, O CÓMO SE DOCUMENTA EN EL NUEVO CINE ARGENTINO por Amalia Carrique	231
--	-----

BIBLIOGRAFÍA

14.- EL ARRIBO DE LA PRÁCTICA LITERARIA AL BLOG: QUEHACER Y ESPACIO EMERGENTE. EL CASO DE TRES ESCRITORES DEL NOA por Julieta Andrea Choke	241
14.1.- El blog de carácter literario: medio y existencia emergente. Implicancias identitarias	244
14.2.- El Pimentero: vidriera cultural	246
14.3.- El blog de Reynaldo: espacio de resistencia	246
14.4.- Donde no estoy y Sorrenta: “extroversión sin personalidad”	247
14.5.- Conclusiones	248

BIBLIOGRAFÍA

15.- ANEXOS	251
15.1.- CANCIONERO	253
CANCIONERO DE TANGO Y FOLKLORE	253
CANCIONERO DE ROCK. (realizado en función de las identidades históricas)	273
15.2.- ENTREVISTAS	296
Julia Elena Dávalos	296
María Elena (la “Negra”) Chagra	299
Sandra Aguirre	304
Bagualero Vázquez (fragmento)	309
Mariana Carrizo	309
Grupo “Mascaró”	312
María Noelia Carrizo D’Alessandro	315
15.3.- REFERENCIAS FÍLMICAS DE LOS CAPÍTULOS DEDICADOS AL CINE	319
INDICE ALTERNATIVO	325



PRÓLOGO
por **Elisa Moyano.**

Las indagaciones realizadas a partir del proyecto “Construcción de identidades en textos culturales: literatura, cine y cancionero popular”, aprobado para el año 2005 por el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta con el N° 1419, fueron el estímulo inicial para la realización de este volumen, pero no el único. También los avances realizados durante el Seminario de especialización, “Cultura e identidad: literatura, canción popular, cine”, dictado en 2007 en la Facultad de Humanidades a partir de los primeros trabajos acerca de las prácticas estudiadas y cuya responsable fue la codirectora, Mg. Susana A. C. Rodríguez, tuvieron enorme importancia. En ambos casos, la activa participación de las estudiantes que continuaron hasta elaborar sus respectivos capítulos, enriqueció de manera excepcional la conversación acerca del polémico tema.

Muchos fueron además los trabajos presentados en congresos y jornadas, tanto por ellas como por las docentes que fueron resultado de arduas discusiones reflejadas en la polifonía del texto. En él se unen tanto el estudio de las construcciones identitarias nacionales / regionales y genéricas que intentaron homogenizar borrando las diferencias, como los cuestionamientos que —producidos por diversos movimientos sociales— las desintegraron en la cultura que podríamos mencionar como “glob(blog)al”. El juego con esos dos términos nos permite materializar esa fragmentariedad y mostrar que, por el impacto de los medios masivos y la internet en la que han nacido experiencias interesantes como el blog, el globo es una aldea que se une y desmorona sin cesar.

Se preguntará el lector acerca de las causas por las que un equipo en el que participan, en forma predominante, profesores y estudiantes de literatura se ha ocupado de la identidad, del cine, del folklore, del rock y la respuesta es simple: hemos partido de las competencias de lectura de los textos literarios para acercarnos a otras prácticas sociales y, simultáneamente, acompañamos el corrimiento que sufren las letras hacia las márgenes de la cultura globalizada y audio-visual. A partir de la mención de los libros editados en 2005 y 2007 será muy fácil ver el proceso cumplido por los investigadores: *La literatura de Salta. Espacios de reconocimiento y formas del olvido*, y *Periodismo y Literatura. El campo cultural salteño del '60 al 2000* producidos a partir de lo investigado en los Proyectos N° 765 y 1082 bajo mi dirección y la de Susana A. C. Rodríguez, respectivamente.

Es importante mencionar que en ambos contamos con la colaboración de Marta Ofelia Ibáñez, ya jubilada, y de Raquel Guzmán de Dallacaminá, quien continúa acompañándonos en este volumen. En esta oportunidad tuvimos no sólo la valiosa participación de estudiantes del Proyecto N° 1419: Paula Bertini, Julieta Choke, Daniela Casavilla y Mercedes Padilla; a las que se sumaron algunas del Seminario mencionado: Sandra Acosta, Mercedes González, y Sofía Larrán; sino

también con la de una investigadora invitada, la profesora Amalia Carrique. Vaya nuestro agradecimiento a todas ellas, a nuestras familias, a Juanjo Gana por el diseño de la tapa, a la Facultad de Humanidades, a la EUNSa y al Consejo de Investigación por su apoyo.

1.-



INTRODUCCIÓN:
LA CONSTRUCCIÓN
DE IDENTIDADES EN LOS
TEXTOS DE LA CULTURA
por **Elisa Moyano y Raquel Guzmán.**

Se puede comenzar esta reflexión apelando a la pregunta que Leonor Arfuch retoma de Stuart Hall, ¿quién necesita identidad? para situar un debate que, en la medida que localice su justificación, encontrará también los campos de sentido capaces de dar cuenta de una experiencia y un horizonte de expectativas que lo constituyen.

Si situamos los interrogantes acerca de la identidad en la perspectiva de la experiencia político-social argentina se prefiguraría un conjunto de voluntades colectivas en una articulación compleja pero –como dice Laclau (2000)– surge la posibilidad de referirse a ella como simples designaciones de grupos sociales, políticos, generacionales, que “en el mejor de los casos son nombres para puntos transitorios de estabilización”. Procurando avanzar más allá del nominalismo, el sociólogo Marcelo Ibarra (2007) sitúa tres herramientas que permiten asediar las configuraciones identitarias:

- a) la imaginación histórica¹
- b) la ensoñación colectiva²
- c) la moralidad

que se constituyen a partir de relatos que fundan identidades: la despolitización de la política, el futuro mítico del hombre (representado en el juego de azar), el consumo como construcción de subjetividades.

Aquí se pone de relieve la importancia de la dimensión narrativo / discursiva de las configuraciones identitarias donde adquieren una gran densidad significativa el léxico, las inflexiones, los registros, las jergas, las tonalidades, así como el plano enunciativo, que marca en el discurso una posición de sujeto (individual o colectivo), un lugar en la red de la interdiscursividad social (Arfuch, 2002).

Observamos así que la “identidad necesaria” es también un relato, donde el sujeto es sacado de sus convicciones naturalizadas y arrojado a las preguntas sobre el sí mismo. La dimensión crítica de este movimiento sostiene y justifica la elaboración de ese nuevo relato donde el sujeto dejará de *sentirse* para *pensarse* sin posibilidad de ensamblar ambas dimensiones porque el guión del relato se lo impide:

El sujeto que toma la decisión es sólo parcialmente un sujeto; él también es un escenario de prácticas sedimentadas que organizan un marco normativo que opera como una limitación sobre el horizonte de opciones. Pero si ese escenario persiste a través de la contaminación del momento de la decisión, esto quiere decir que la construcción de un escenario nor-

1 En Argentina, “crisis de razas”, “país de inmigrantes” son conceptos imaginados que no reconocen identidades previas, como si nada hubiera ocurrido antes, corresponden a la ideología de 1880 y 1950.

2 Pensar los ideales en términos de deseo, lo que une a una sociedad, los lazos sociales, lo que no significa armonía y paz, ya que el conflicto puede ser parte del lazo.

mativo comunitario (que es una operación política y de ninguna manera simplemente ética) se lleva a cabo a través de la limitación de lo ético por lo normativo y la subversión de lo normativo por lo ético ¿No es esto otra forma más de explicar lo que es la hegemonía? (Laclau, 2000:92).

A partir de estas consideraciones la pregunta por la identidad se constituiría desde la hegemonía³, ya que “el terreno en el cual se extiende es de generalización de las relaciones de representación, como condición de la constitución de un orden social” (ibídem: 63). En la medida en que el interrogante resulta de una centralidad que se descentra por la operación de sus agentes, sobredetermina las representaciones que los sujetos o los colectivos forjan sobre sí mismos.

Surge así otro campo de sentido que atañe a las identificaciones, Laclau afirma que “si hay identificación, no obstante habrá una ambigüedad básica en el centro de toda identidad” (ibídem:64). En psicoanálisis las identificaciones son un proceso inconsciente de apropiación de algo, a expensas de las personas. La identidad en cambio supone lo racional.

Se trata entonces de tomar en cuenta las inflexiones teórico-metodológicas que entran en juego en el estudio de los procesos de formación de identidad, por un lado la confrontación no conciliada entre la dimensión psicológica (personal) y la sociológica de la identidad; y por otro lo referido a la reproducción social en el enfrentamiento de contextos globales y contextos locales.

Abandonada la perspectiva esencialista de la identidad, que la concibe como algo dado y constitutivo de los sujetos o los grupos sociales, aparece la opción de pensarla como construcción que ensambla los discursos y las prácticas que permiten distinguir entre nosotros / los otros. Un poco más allá se puede referir a la identidad como invención consciente que responde a determinados intereses. En este caso la identidad es determinada, en última instancia, por los esfuerzos de los sujetos para resistir y adaptar sus situaciones históricas específicas a partir de estrategias. En este punto, es donde el componente político de la identidad aparece con claridad, ya que está disponible para la manipulación en la justificación de prácticas sociales.

Para Van Dijk la identidad se define a partir de las ideologías⁴, “tan pronto como un grupo ha desarrollado una ideología, esa ideología define al mismo tiempo la

3 Las nociones de hegemonía, tradición selectiva, emergencia y pre-emergencia (Williams, 1988, entre otras ediciones consultadas) van a ser retomadas en varios capítulos. Ver, por ejemplo, los de Elisa Moyano, Daniela Casavilla y Julieta Choke. Este concepto aparece también en el de Milagro Carón pero, en esa instancia, se sigue a Edmod Cros.

4 La idea de que la identidad se define por la ideología es retomada también en varios de los Capítulos.

base para la identidad del grupo” (1999: 152), sin embargo también participa de esa configuración la autorrepresentación o esquema de sí mismo que tienen las personas y que los llevan a sentirse miembros de categorías o grupos. Desde este punto de vista los miembros de la sociedad pueden compartir varias identidades sociales más o menos estables, de las cuales algunas pueden ser más prominentes que otras. Pero a la vez pueden o no identificarse con el grupo al que los demás lo adscriben.

La identidad personal y las identidades sociales pueden cambiar, ya que se trata de representaciones sociales compartidas, lo que hace de la identidad una noción dinámica. Por otro lado —para Van Dijk— la identidad social podría entenderse como “la cultura de grupo” en una sobreextensión de la noción de grupo social.

Si esta transformación incontrovertible se correlaciona con el ocaso de la idea de la identidad como algo esencial y duradero sin modificaciones en el tiempo, debemos imaginar a los rasgos que distinguen de otro a la persona o al grupo —aquello que lo hace “persistir a lo largo de su existencia” (Greimas y Courtés, 1990: 213)—, en permanente cambio de posición. Esta evanescencia, rápidamente reconstruida con otro formato, significa que a la des-configuración se sucede una re-configuración constante. Si pudiéramos recurrir a una imagen visual que mostrara el impacto que el tiempo imprime en el conjunto de rasgos que caracterizan la identidad —en cada caso particular—, podríamos usar el movimiento del calidoscopio que altera la posición de los elementos impidiéndoles repetir la figura. A pesar de ello, la imagen es insuficiente ya que no llega a considerar rasgos que desaparecen o se integran como superados o nuevos vidrios de deslucidos o frescos colores. La movilidad aquí explicitada hace que los estudios jamás dejen de ocuparse de ella. Si lo hicieran, algo de esa diversidad quedaría sin registrarse. Hacemos esta aclaración en franca polémica con quienes sostienen la hegemonía de la investigación sobre la identidad.

Muchas cuestiones intervienen en la selección de esos rasgos que conforman una identidad personal, social o colectiva. Una de ellas es el conocimiento del “otro” (del cual nos distinguimos pues yo soy lo que el “otro” no es) que se realiza a través de la descripción que hacemos del mismo, y esta descripción hace uso intensivo de los distintos sistemas clasificatorios de que disponemos en un particular contexto cultural, conocimiento que circula en los distintos discursos y que es empleado en nuestras interacciones cotidianas, entre ellas las que reproducen la dominación. Se trata de sistemas clasificatorios que —al proveer de evaluaciones y mostrar un polo como superior y otro como inferior— no son identificaciones naturales o neutrales. Por el contrario, tales clasificaciones están cargadas de un sentido ligado a la construcción de hegemonía en una sociedad y un tiempo determinados (Vila, 1996). Dentro de ese repertorio, personas y grupos encuentran un “catálogo” a partir del cual se seleccionan los rasgos propios y los ajenos. Žižek orienta de otra

manera este argumento: el lenguaje es una historia de normas que funciona en base a exclusiones; y cuando un sujeto queda excluido del discurso normativo, la exclusión se convierte en la base para una forma de identidad. En otras palabras, el yo se define por lo que no le permiten ser, la verdadera identidad es pospuesta para un tiempo futuro. Aparece la distancia entre el lenguaje y la concepción de lo real (Masiello, 1998).

Pero en el armado de la propia identidad no sólo son importantes las descripciones que hacemos del otro para distinguirnos de él o sus evaluaciones eventualmente estigmatizantes (Žižek: 2003; Goffman: 1995), sino que juegan también un papel importante —como decíamos recién— los relatos identitarios. Ciertos estudios posicionados de esta manera hablan de “fábulas de identidad” (Montaldo, 1999) o de “fábulas de género” (Domínguez, 1998). En ellos se intenta desmontar los mecanismos del primigenio armado de la fábula (entendida como relato, narración, pero también como mito de origen) de la identidad colectiva y/o genérica⁵. Más allá de sus aportes en lo que hace al sentido de las clasificaciones, Vila ha marcado también la matriz narrativa de toda identidad.

Con estos supuestos en los que se marca que la construcción de identidades es de orden discursivo y reconociendo que en ella intervienen prácticas literarias y no literarias, inicialmente denominamos a nuestro proyecto “Construcción de identidades en textos culturales” e incorporamos a su corpus la literatura, el cine y el cancionero popular. Ahora bien, ¿qué papeles juegan estas prácticas sociales en la provisión de sistemas clasificatorios? ¿cuáles cumplen, dentro del panorama de la invención de las fábulas? ¿pueden ellos por sí mismos constituirse en relatos fundadores de identidad o es la crítica la que los coloca en ese rol?

Hace ya más quince años, en *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America* (1993), Doris Sommers mostró el papel que cumplieron ciertas novelas en la conformación de las identidades de las naciones latinoamericanas. Podemos decir que este libro, además de proponer que el mundo de las letras y de la política están inextricablemente unidos en las historias que construyen las naciones, hace hincapié en cuestiones muy relacionadas con los planteos del capítulo 3, dedicado al folklore moderno y a las identidades de género, ya que el tema del proceso de construcción de las identidades nacionales toma en cuenta las representaciones de género. Dice al respecto Rocío Ferreira que “de acuerdo a Sommer un buen número de las novelas latinoamericanas se estructuran en base a una retórica erótica que tiene como supuesto producir imágenes de conciliación entre distintos sectores.” (2004:78).

5 El libro de Graciela Montaldo (1999) muestra que el armado de estas fábulas corrió paralelo con la apropiación del territorio. Ver sobre los procesos de territorialización las primeras páginas del capítulo de Sandra Acosta y el uso del concepto en los de Elisa Moyano.

Sin embargo, la búsqueda de modelos armónicos de identidad que disolvieran los conflictos sociales y raciales que sobrevinieron a partir de las independencias, a veces no fue propuesta desde los textos literarios tales como *María*, *Cumandá* o *Doña Bárbara*, estudiados por Sommers, sino que fue obra de pensadores como Riba Agüero en el Perú y Rojas o Lugones en Argentina que estudiaron los *Comentarios Reales* o el *Martín Fierro* para proponerlos como paradigmas en el momento en que, en las dos naciones, los sectores oligárquicos se sintieron amenazados. En ambos casos se podría decir que fue una “crítica literaria” aparentemente interesada en los destinos de la nación la que —disfrazando afanes sectoriales— realiza el relato fundador de identidad. En los dos casos, fueron estudios más actuales los que desarmaron el montaje de esos relatos identitarios. El texto de Cornejo Polar (1994) saca a luz la obliteración de los conflictos de su momento de producción (los enfrentamientos de los indígenas con los latifundistas por las tierras comunales al finalizar la explotación del guano) y los del propio Garcilaso de la Vega realizada por Riba Agüero en su tesis doctoral sobre este último. El de Ricardo Kaliman (2003) hace una adecuada descripción de los factores socio-económicos y políticos que dan origen al proceso de construcción identitaria que puso en el centro al gaucho. En efecto, muestra que el avance de los sectores medios y obreros, provenientes fundamentalmente de la inmigración, hicieron peligrar seriamente el dominio oligárquico y fue ese el sector⁶ que —para impedirlo— emprendió la construcción del relato de identidad en el que todavía nos reconocemos los argentinos y que, como veremos en el capítulo destinado a las cuestiones preliminares del folklore, sentó también las bases para la aparición de aquel que —proviendo de prácticas orales y rurales—, se difundió en las peñas urbanas y en los medios masivos desde comienzos del siglo XX. Aclara Kaliman que el rescate del gaucho y de las artes populares hace patente, sin embargo, la ambigüedad de los grupos dominantes de ese momento inicial que oscilaban “entre el reconocimiento del valor raigal del folklore y el prejuicio de clase que consideraba su intrusión como una herejía inaceptable” (ibídem: 45)⁷.

Relacionemos este fenómeno con el promovido en países de abundante población aborígen y sobre todo en los andinos en los que, ante el avance de los gamonales sobre las tierras indígenas o ante las propuestas homogeneizantes de diversos pensadores, se producen movimientos políticos y literarios de rescate del indio

6 En un libro anterior (Moyano, 2005), atendíamos a ciertos matices no contemplados por Kaliman al distinguir en el interior de la clase dominante de comienzos de siglo, una fracción heredera de las ideas de los liberales que habían promovido la inmigración y una nacionalista que comenzó a revalorizar a los sectores que habían quedado excluidos desde el paradigma civilización-barbarie entre ellos el gaucho.

7 Kaliman aclara que la disposición favorable con respecto al folklore no anulaba la estatura del “verdadero” arte, el producido por la “alta” cultura, reconocida en el concepto mismo de folklore, “saber del pueblo”. Sorprende que este investigador, después de explicar la etimología inglesa de la palabra folklore, insista en todo su libro en usar el término con c “folclore”, desvirtuando su raíz etimológica.

denominados genéricamente indigenismos. Ellos proponen nuevos relatos de identidad⁸ que producen la visibilización del indígena (la alteridad más radical) realizada a través de diversas manifestaciones (literatura, pintura, teatro, educación) y, simultáneamente, su estigmatización estudiada por Catherine Saintoul (1989) sobre todo en el hecho de que el nivel léxico-semántico de ciertas novelas indigenistas acaba provocando en los lectores el rechazo por el indio. En ambos casos, el argentino y el andino, el oximorónico rescate desvalorizador colaboró en que las condiciones de vida del gaucho y del indio no mejoraran.

A partir de las hipótesis planteadas por todos estos estudios se hace evidente que las políticas identitarias y los intereses sectoriales estuvieron inextricablemente unidos a la literatura y a la crítica literaria. Fue fácil conjeturar, entonces, que los textos literarios de momentos muy alejados temporalmente de la configuración de la naciones, como es el caso de la literatura reubicada en las letras del rock nacional o en el *blog* (estudiada en este volumen por Raquel Guzmán y Julieta Choke respectivamente), el cine y la música de las últimas décadas del siglo XX y de comienzos del XXI, algún aporte realizaban para la construcción de las identidades. Todas estas manifestaciones culturales podían acordar ideológicamente con los sectores hegemónicos que construyen o preservan un relato fundacional que podríamos relacionar con la “tradición selectiva” en el sentido que da Williams (1988) a los términos, o con los que lo promueven desde una pre-emergencia o desde una emergencia efectiva que altera los significados seleccionados para construir la identidad.

Por ejemplo, una determinada matriz musical (para centrarnos ya en uno de nuestros temas) “permite” la articulación de una cierta configuración de sentido cuando los seguidores de tal matriz perciben que la misma se “ajusta” (luego de interacciones muy complejas) a la trama argumental que organiza sus identidades narrativas (Vila, 1996). Esto fue observado en los trabajos que incorporamos inicialmente bajo la etiqueta “cancionero popular”⁹ Son los referidos tanto a la producción que podemos incluir dentro del folklore de origen rural, anónimo y tradicional y a la desarrollada, como el folklore moderno y el rock, en mayor medida en las ciudades.

8 Un ejemplo posible es la actuación del Grupo Orkopata en Puno estudiada por Vich (2000) y Zeballos Aguilar (2002): los que lo componían eran escritores, críticos, educadores, periodistas, publicistas que ponían sus ideas sobre la identidad peruana en el Boletín Titikaka. Todos sus textos iban en pro de un discurso identitario menos monolítico en el contexto de la renovación de la educación (de la mano de Pestalozzi) y de la presencia del ferrocarril y de la navegación a vapor por el Titicaca (de la mano de los Yankees).

9 En lo que hace a la música popular, digamos que en los países de habla hispana la expresión puede referirse tanto a músicas tradicionales rurales como a músicas populares urbanas (Ochoa, 2003: 13). No así en inglés, idioma en que el término se refiere sólo a estas últimas.

En el trabajo con la producción rural de folklore analizada en el capítulo 4 por Mercedes González, desde una perspectiva particular pues se centra en la actuación de algunas copleras en los grandes escenarios, fue posible leer su incorporación a una tradición andina de mujeres copleras que usan la copla para decirse y construir su propio lugar frente a los otros¹⁰. Sin embargo las presentaciones en festivales en que fueron televisadas e incorporadas a las prácticas mediáticas, y su construcción de páginas web, que hicieron lo propio con prácticas globalizadas, llevó a la investigadora a reflexionar sobre la vieja discusión, aún no resuelta, acerca de si la red de internet acentúa o borra las identidades regionales.

En lo que hace al folklore urbano, cuyas composiciones tienen autores / autoras (poetas y músicos / músicas) conocidos / as, se ha advertido de manera marcada la presencia del relato fundacional mencionado en párrafos anteriores, sea para adherir a él o para denostarlo. Tanto el Capítulo 2 realizado conjuntamente por Elisa Moyano y Paula Bertini, como en los individuales de éstas (el 3 y el 5) y el de Mercedes Padilla (6), lo tienen en el horizonte de referencia. Si el 2 repasa la constitución del folklore como disciplina y como práctica, abarca también un paneo por la escena de sus actores en Salta. Los dos siguientes, el 3 y el 4, muestran que es posible leer la adhesión y el descentramiento (sucesivos y/o simultáneos) en lo que hace al relato fundacional en las presentaciones y producciones de las mujeres folkloristas.

Si el Capítulo 5 retoma la construcción de un folklore encabalgado con el nacionalismo (“Los Chalchaleros”) para oponerlo al globalizado (“Los Nocheros”), se centra finalmente en la producción de grupos y solistas que, en los mismos años y siguiendo las huellas del “Dúo Salteño”, cuya marginalidad fue pensada por Juárez Aldazábal (2009), prefieren abrir el juego a sonoridades diferentes sin adherirse a la peticiones de ninguna de las líneas anteriormente analizadas.

El siguiente capítulo, centrado en los distintos sistemas semióticos convocados por “Los Nocheros” en sus actuaciones y en su discografía, ve en los inicios del grupo su adhesión al relato identitario propuesto desde una “tradición selectiva” en Argentina. El trabajo, a pesar de anotar que ellos se proclaman como fundadores de tradición, intenta dar cuenta de la construcción identitaria realizada a partir de exigencias globales, en los que el relato de base no está constituido desde la nación sino desde lo “trans...”.

Más allá de la inclusión en un marbete, los capítulos 7 y 8 que versan sobre rock nacional (Raquel Guzmán) y local (Daniela Casavilla) lo hacen desde el relato de la alternatividad, desde el imaginarse sus cultores a si mismos contestatarios y

10 Desde su lectura las copleras adhieren a una posición de género que las acerca, sin proponérselo abiertamente a los planteos del feminismo.

eternamente jóvenes. Esta cuestión, que ha sido indagada largamente por la primera investigadora, se complementa con la inclusión de sus prácticas en la cultura oficial. Si el regional, estudiado por Daniela Casavilla, transgrede esta fábula fundacional al estar en una lucha constante por su inclusión en las agendas estatales, lo hace para que lo “folk” ceda el lugar central que hace posible que aún hoy, en Salta, la producción rockera sea considerada extranjerizante. El fenómeno nos sirve para repasar la construcción de la hegemonía que, en su perpetuo movimiento a fin de mantenerse central, incorpora de los márgenes aquello que no trastorne definitivamente sus cimientos. Recordemos que el rock, a nivel internacional, tiene su faceta burguesa y de alguna manera ha acompañado la globalización económica.

Las distintas líneas del rock y el folklore fueron trabajadas desde marcos teóricos a veces disímiles pero, en todos los casos, se vislumbró la relación de ellas con relatos identitarios que les proveyeron de escalas de valores que, en algunos casos, se destinaron a la construcción de identidades establecidas desde la hegemonía y, eventualmente, desde la emergencia.

En lo que hace al cine argentino, en el Capítulo 9, Susana Rodríguez realiza una posible periodización del cine de los '60 a los '90 para poner en evidencia los contrastes entre dos formas de hacer cine, las que implican lecturas diferentes de la realidad social. Propone como interpretante del fenómeno, abierto por el filme *Historias breves* y continuado por una larga producción fílmica, la situación de crisis social en la cual lo identitario se percibe como una clave para comprender la desarticulación del proyecto político y estético de los '60. Mili Carón, en el Capítulo 10, estudia la relación entre el ideograma “patrimonio” y las identidades de los grupos dominantes, según las perspectiva teórica de Edmond Cros, en textos fílmicos y narrativos; Sandra Acosta, al abordar en el 11 la cuestión de la memoria en el cine documental emergente, indaga exactamente lo contrario, vale decir, la construcción identitaria de aquellos que intentan asediar los discursos hegemónicos. En el Capítulo 12, Sofía Larrán se centra en el cruce entre identidad de género y dirección en el cine realizado por mujeres, poniendo en evidencia lo importante que es su afluencia en relación con una mirada diferente del mundo. El último de los Capítulos sobre producción fílmica, el 13, enfoca los límites del cine documental en la búsqueda de la identidad. Su autora es Amalia Carrique, investigadora que no pertenece al Proyecto pero fue invitada a participar en esta publicación porque su ponencia —presentada en el 5º Encuentro Argentino de Carreras de Comunicación Social¹¹—ofrece zonas de contactos con los demás trabajos de investigación sobre cine.

11 Realizado del 10 al 12 de octubre de 2007 en la Facultad de Ciencias Sociales de la UNCPBA (Olavarría), bajo el nombre “Los talleres en Comunicación: de la Producción a la Formación”.

El libro tiene dos índices, uno guía para ubicar los varios capítulos referidos a las distintas prácticas, el otro, alternativo, enfoca la cuestión desde los paralelismos, y mostrará la escena que aquellas configuraron en cada década. Se establece un parangón entre las construcciones identitarias de los '60 en Argentina tanto en folklore (comienzo de la canción de protesta y de la actuación de la mujer) como en rock (surgimiento a nivel nacional de la mano de la cultura *beat* y los movimientos sociales) y el cine (la cuestión programática de los textos de esa década, así como los inicios del cine documental referido por Amalia Carrique). Los textos culturales de los '60, en coincidencia con las luchas sociales y los acontecimientos históricos, se unen entre sí en una articulación compleja que permite vislumbrar a esa década como época de cambios en la que, sin embargo, los sectores hegemónicos no descansaban.

Lejos de este panorama aparecen los '90, como otro punto nodal de la curva en el que, por impacto de la globalización, parece que se hubiese disuelto la hegemonía del estado para mudarse al oligopolio de las multinacionales. Los relatos originarios intentan seguir diciendo algo, pero las leyes del mercado parecen regir absolutamente. Las comunidades imaginadas ya no son las naciones sino el globo y los artistas buscan (en general) insertarse de alguna manera en ese mundo donde las identidades parecen estallar en esquirlas. Los hay quienes se instalan en esa perspectiva; algunos lo hacen, pero no sin problemas de conciencia; otros intentan seguir nadando en contra de la corriente, pero ante el fin de las utopías, el efecto político de sus textos parece quedar obliterado. Sin embargo y aunque ya no estén sus producciones bajo programa o manifiesto, en algunos casos, este efecto sigue produciéndose. Esta proliferación, que se continúa en el nuevo milenio, parece admitir que hablemos de *Identidades locales fragmentadas: literatura, folklore, cine y rock en la cultura global*.

En este índice alternativo, también estarán presentes cuestiones transversales como las construcciones identitarias de género que aparecen atravesando todas las prácticas artísticas estudiadas pero que, en particular, son trabajadas fundamentalmente en folklore y en cine.

Fue interesante pensar que el proyecto (y ahora el libro) hizo con los textos un viaje que va desde la conformación de las identidades nacidas a la sombra de los estados nacionales, lo que sirvió para plantear las hipótesis iniciales, a las conformadas desde la globalización. En el recorrido, los artistas hacen un periplo similar al de Mariana Carrizo, que pasó desde el canto de coplas como práctica rural a vender su imagen en la web; del campo a la ciudad, de ahí a la nación a través de los medios masivos y al globo, desde internet. En este contexto, el hecho de que los artistas en general hagan del mundo virtual su espacio (tendencia emergente), no sólo para expresar (mostrar) su arte sino también para volverse sobre su mismo quehacer artístico en forma constante, a tal punto que decidan mantener sus

páginas web activas, es un síntoma bastante interesante de nuestros tiempos. Ahí hay una escritura cuya estética se da por la hipertextualidad misma, cuestión que, más allá de las hegemonías y las resistencias, se da en una dimensión cuyos efectos recién comienzan a vislumbrarse. El Capítulo de Julieta Choke, a quien pertenece la precedente reflexión, cierra el libro, pero constituye una apertura hacia ese espacio, todavía poco explorado, el de las nuevas identidades que se construyen en las redes.

BIBLIOGRAFÍA

Arfuch, Leonor (2002) “Problemáticas de la identidad” en *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Ed. Carlo-Go.

Cornejo Polar, Antonio (1994) *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.

Domínguez, Nora y Carmen **Perilli** (1998) *Fábulas de género. Sexo y escrituras en América Latina*. Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo Editora.

Ferreira, Rocío (2004) “Amores traicionados, pasión, género, etnicidad y nación en las leyendas y drama surandino de Clorinda Matto de Turner” en Gloria Hintze (editora) *Escritura femenina: diversidad y género en América Latina*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras.

Goffman, Erving (1995) *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.

Greimas, A.J. y J. **Courtés** (1990) *Semiótica. Diccionario razonado de las ciencias del lenguaje*. Tomo I. Madrid: Gredos.

Juárez Aldazábal, Carlos (2009) *El aire estaba quieto Cultura popular y música folclórica*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Ibarra, Marcelo y Carlos García (2007) “Acerca de la identidad en sociología y psicoanálisis” Conferencia. Salta.

Kaliman, Ricardo J. (2003) *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras. UNT.

Laclau, Ernesto (2000) “Identidad y hegemonía: el rol de la universalidad en la constitución de lógicas políticas” en Butler, Judith et al (2000) *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. México: FCE.

- Masiello**, Francine (1998) “Las políticas del texto” en *Fábulas de género*. Op. Cit.
- Montaldo**, Graciela (1999) *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo Editora.
- Moyano**, Elisa (Coordinadora) (2005) *La literatura de Salta. Espacios de reconocimiento y formas del olvido*. Salta: Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta.
- Ochoa**, Ana (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Norma.
- Saintoul**, Catherine (1989) *Racismo, Etnocentrismo y Literatura*. Buenos Aires: Del Sol.
- Sommers**, Doris (1993) *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. California: University of California Press.
- Vich**, Cynthia (2000) *Indigenismo de Vanguardia en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vila**, Pablo (1996) “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones” en *Transcultural Music Review* (Revista Transcultural de Música) 2 ISSN: 1697-0101. www.sibetrans.com/trans/index.html
- Van Dijk**, Teun (1999) *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Gedisa.
- Williams**, Raymond (1988) *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Zeballos Aguilar**, Ulises J. (2002) *Indigenismo y Nación. Los retos a la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Žižek**, Slavoj (2003) *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

2.-



FOLKLORE,
ALGUNAS
CUESTIONES
PRELIMINARES

por **Elisa Moyano y Paula Bertini.**

Estamos en un momento de profundos cambios en donde, por una parte, se reconoce el carácter construido de muchas de las identidades sonoras pero por otro, se retorna a los apegos afectivos de lo musical como algo naturalizado, sobre todo en los nuevos conflictos identitarios entre procesos de globalización y regionalización.

Ana María Ochoa.

La idea original de folklore se gesta en Alemania, a partir de la amenaza que suponía el afrancesamiento de Europa en el Siglo XIX. Se trata de una propuesta de Herder, que establece la categoría de *Volksgeist*, para definir un espíritu del *Volk* (pueblo) que era necesario “rescatar”. Folk, deriva de *Volk*, y se refiere al mismo espíritu común que habría dejado su huella en el saber (lore) popular. Se trata de diferentes prácticas con las particularidades de cada lugar y comunidad, sean estas artísticas, culinarias, o de otra índole. Para el caso alemán, las búsquedas y recopilaciones que llevan adelante los hermanos Grimm, en las que se encuentra implícito un relato fundador de identidad y la oposición nosotros / los otros, tienden a encontrar ese “espíritu perdido”, condición *sine qua non* para reconstituir o refundar un sentimiento nacional.

En el ámbito argentino, como decíamos en la Introducción, próximo al primer centenario de la Revolución de Mayo y ante el impacto desestabilizador producido por las oleadas inmigratorias con las que se pretendió en su momento reemplazar al “desidioso” campesino nativo, se revaloriza el campo, al gaucho, se consagra el *Martín Fierro* y el poema se constituye en la base del relato identitario. Ricardo Kaliman, refiriéndose a una de las lecturas canonizadoras del poema hernandiano, *El Payador* de Leopoldo Lugones, habla de “la narración lugoniana de la estirpe argentina” (2003: 37) y hace hincapié en el vínculo entre este relato y la búsqueda del “espíritu común” que habría dejado su huella en producciones del ámbito rural: canciones, danzas y narraciones. La compilación de éstas fue comenzada, a principios del siglo XX, por Ricardo Rojas quien —además de colaborar en la recuperación del *Martín Fierro*— aplaudió los esfuerzos de Andrés Chazarreta por difundir ante un público urbano sus propias recopilaciones de danzas, música y poesía.

Hay entonces algunas consignas que habilitan a ciertas manifestaciones como folklóricas —son estas las vinculadas a la calidad de anónimo, oral, comunitario, y transmitible de generación en generación— y a otras, las descalifican como tales.

Ahora bien, si planteamos una trayectoria del folklore musical en el siglo XX, en Argentina, debemos apartarnos algo de este esquema tan rígido y considerar estas prácticas en el desarrollo del contexto urbano. Dentro de lo que se considera el cancionero popular argentino encontramos muchas piezas cuyos autores se

desconocen, es decir que se determinan como anónimas y cuya circulación está estrechamente ligada a prácticas comunitarias y tradicionales. Pero, a partir de la idea desarrollada por Kaliman, que considera “folklore moderno” el ingreso de estas piezas al mundo musical de las ciudades, en escenarios particulares y en la voz de intérpretes individuales, se trata entonces de canciones que pierden sus rasgos originales para incorporarse al mercado del disco, de los festivales y de los medios de comunicación.

A partir de estas operaciones inaugurales que —desde las ciudades— rescataban del olvido ciertas producciones, aparecen expresiones artísticas de autor conocido (lírica, novela, cuento, teatro, canción, pintura, cine, historieta) que, al centrarse en la representación del gaucho y su entorno rural se amoldan (o eventualmente cuestionan) a esa identidad y cubren todo el siglo XX y aún más acá. Por dar un ejemplo, Fabián Mossello ha mostrado en un estudio sobre José Larralde, artista que ha desarrollado su obra en los treinta últimos años de ese siglo, que él se presenta a sí mismo como un hombre de la “tierra”, un vocero de los “reprofundos” que, por un proceso de socialización y masivización de la “guitarreada” devenida en recital, hace visible un discurso que representa el legado cultural de lo que necesariamente define nuestra profunda nacionalidad (2005/2006: 5). Más adelante afirma que si se tienen en cuenta los distintos procesos que llevaron a la representación del gaucho, al que define con Kaliman como “una suerte de lumpen campesino que conformó el grueso del reclutamiento en la guerra de frontera (...) como figura emblemática de la identidad nacional argentina” (1998: 291), es evidente que Larralde entronca con estas últimas representaciones, aunque con algunas variantes (2005/2006: 7).

O sea que en nuestro país la cuestión se complica bastante, dado que aparece durante el siglo XX, un tipo de música que, distinguiéndose del folklore oral y anónimo (zambas, coplas y bagualas) por ser escrito y de autor conocido, se arroga a sí mismo cualidades folklóricas. Para diferenciar los dos tipos, estudiosos como Augusto Raúl Cortazar han denominado a uno simplemente “folklore” y al otro “proyección folklórica”, denominación que ha sido impugnada por varios investigadores (Palermo, Z. citada por Rodríguez, 2007: 148). Inclusive si mantenemos para esta última producción la denominación de “folklore moderno” (Kaliman, 2003), el asunto vuelve a enredarse con la incorporación de modelos ideológicos diferenciados como ocurrió en los '60 y los '70 con la anexión de la canción de protesta y cuando, al final del siglo, ciertos cultores de “música nativa”, como también se la llama (“Los Nocheros” y otros grupos y solistas) incorporan, más allá de la actual fusión de ritmos y cadencias de la que casi no vamos a ocuparnos, una matriz melodramática que acerca su producción discográfica a la música melódica y al bolero.

Veamos con más detalle este recorrido. Si bien el libro de Kaliman sitúa al folklo-

re argentino moderno en el contexto de la recuperación de “las artes olvidadas” —aquellas que fueron recuperadas por Chazarreta entre otros— no olvidemos que su estudio va a atribuir el éxito inicial de Atahualpa Yupanqui al conocimiento de estas mismas artes; mientras que atribuye la perdurabilidad de su capital simbólico a diferentes cuestiones, entre otras, el haber interpretado el verdadero sentir del pueblo más allá de los petitorios de la canción de protesta, que Kaliman va a oponer ideológicamente al folklore enlazado con el proyecto nacionalista de los hombres del Centenario (Lugones, Rojas).

Es posible pensar, a partir de su reflexión, en la canción de protesta (cuya equivalencia con el cine político de los ‘60/‘70 puede realizarse a partir de ciertos planteos de los capítulos 9 y 11) como una antítesis del folklore nacionalista y conservador de comienzos del XX; pero estamos convencidas de que la reproducción hecha desde los grupos hegemónicos de la voz o la forma de ver el mundo del patrón de estancia, que había idealizado al gaucho ante los “desmanes” de los anarquistas o ficcionalizar desde los círculos de izquierda la voz del explotado, resultan ser distintos formatos de una misma postura esencialista que no hace más que reemplazar las antiguas dicotomías (civilización-barbarie) por otras diferentes (explotador-explotado), como se verá claramente en el apartado del Capítulo siguiente en el que se estudia la trayectoria de Julia Elena Dávalos remozando a sus antecesores.

Son importantes, en este sentido, los matices no contenidos en el libro de Kaliman y destacados por Ana María Ochoa, quien distingue¹² —por un lado— la visión pluralista del movimiento nacionalista-romántico de inicios del siglo XIX a partir del cual se realizó una construcción plural de la diversidad y —por el otro— las vetas positivistas y fundamentalistas de su final y comienzos del XX, momento en el que “se perdió —por lo menos temporalmente— gran parte del impulso pluralista y filosófico que había inspirado el nacimiento del folclore como disciplina” (2003: 94). La vertiente positivista, al “identificar al folclore con las clases populares campesinas idealizadas como representantes bucólicas de la nación y como grupo homogéneo cuya cultura e identidad podríamos ver en los géneros musicales populares, los proverbios, los cuentos, las leyendas” constituye “el gesto estético y sociológico de la centralización como proceso político” (ibídem: 94-95). Esta afirmación dicha desde un nivel de generalización adaptable a cualquier devenir nacional, es fácilmente aplicable al caso argentino ya que, ciertamente, a partir de la estilización del campesino y constituido el gaucho como paradigma de la nación se produjeron —a comienzos del siglo XX y casi simultáneamente— la construcción de una identidad homogénea, hecha en parte con la ayuda de la

12 Realiza esta operación después de definir con Herder al folklore como la “identidad” (en el sentido de “el alma”) de un pueblo.

literatura y la música; la borradura de la diferencia y la centralización del poder. Por otro lado, Ana Ochoa encuentra también similares las versiones construidas desde los dos polos opuestos del espectro político: “En su versión de izquierdas, el proceso fue identificar al pueblo como portador de una tradición “auténtica” en contra de la impostación de las clases dominantes y como lucha contra la invasión de lo extranjero” (ibídem: 95).

El rastreo de algunas líneas del folklore moderno de Salta que realizamos seguidamente mostrará las *fases* que, como en la escena literaria trabajada por Raquel Guzmán en su tesis doctoral, son “semejantes a los actos de una obra dramática” y pueden “dar cuenta de las transformaciones y los conflictos constitutivos”¹³. Vamos a ver que, en los dos extremos, se encuentra el impacto que los salteños recibieron de la música folklórica practicada en otras regiones del país y, en el tramo final, la que ésta recibió de aquellos.

En el año 1948, surge el conjunto “Los Chalchaleros” con lo que la provincia de Salta se hace eco de lo que se daba en otras regiones del país, verbigracia, lo realizado por Atahualpa Yupanqui y por algunos santiagueños como los hermanos Ábalos, cuyas carreras en el canto comienzan en la década del '30 y precedieron en más de una década a los salteños. Entre 1953 y 1977 encontramos el surgimiento y desarrollo de una propuesta estético-ideológica diferente¹⁴ con el grupo “Los fronterizos”. Entre sus integrantes —desde 1956 hasta 1966 año en que se desgajó para comenzar su carrera como solista— estuvo César Isella, quien —al asumir la composición musical de numerosos poemas del combativo Armando Tejada Gómez— se convirtió en uno de los hombres más representativos de la canción de protesta argentina, esencialista pero absolutamente des-centrada ideológicamente del folklore “terruñero”. Su latinoamericanismo lo llevó a interpretar muchos temas producidos en otros países de América Latina con un fuerte descentramiento de lo nacional-homogéneo¹⁵. A pesar de una trayectoria coronada de éxitos y de haber sido considerado —en los últimos tiempos— un artista reconvertido a las exigencias del mercado al apadrinar a Soledad Pastorutti, no pudo evadir el exilio durante la última dictadura militar y otro padecido por su compromiso con los utópicos sueños sesentistas, durante los '80 en la posmodernista época del “fin

13 El concepto de escena discursiva —en cambio y a diferencia de la escena literaria— permite incluir los discursos que, aunque producidos en lugares distantes y en otros contextos sociales pueden ser relevados desde el momento mismo que se registran en la escena objeto de análisis con un estatus que dependerá exclusivamente de las réplicas que genere. (Guzmán, 2008)

14 Se trata de una apertura mayor hacia ritmos de otros países y una incorporación inicial de problemáticas sociales. Jaime Dávalos realiza por esos años un desarrollo de esta última posición como veremos al estudiar la trayectoria de su hija Julia Elena.

15 En su web oficial, <http://www.cesarisella.com>, consta que aparte de los temas realizados con Tejada Gómez, hay alguno totalmente de su autoría y que ha musicalizado unos pocos poemas de Nicómedes Santa Cruz, Nicolás Guillén, Pablo Neruda, Julio Cortázar, José Pedroni, y de los salteños Juan Carlos Dávalos, Manuel J. Castilla, José Ríos y César Perdiguero.

de las ideologías”, exilios que los hombres de la otra línea no padecieron dado el especial cuidado que tanto los gobiernos militares y como los neoliberales de los ‘90 tuvieron por todo aquello que se relacionara con el nativismo. Numerosos epígonos tienen ambas líneas del folklore salteño como “Los changos de Salta”, de la primera y “Los salteños” (*El Tribuno*, 20 de enero de 2008), y “Los gauchos fronterizos” (*El Tribuno*, 1 de agosto de 2007) de la segunda.

Hay otra línea de raigambre salteña que fue apadrinada por un hijo del escritor Figueroa Aráoz, criado y “bendecido” en Buenos Aires por figuras importantes como los hermanos Ábalos. Se trata del malogrado Hernán Figueroa Reyes, que acogió figuras excéntricas por su proveniencia geográfica como el Chango Nieto que, nacido en General Mosconi, a su vez apadrinó a “Las voces de Orán”. En su último recital en Salta, este grupo subió a agradecer ese “padrinazgo” con sus canciones. Antes de su muerte, fue vitoreado en el Festival de Cosquín 2008, a pedido del mentor de “Los Chalchaleros”, Juan Carlos Saravia, lo que indica su filiación dentro del folklore. Este panorama acentúa la idea de que hasta el surgimiento del “Dúo Salteño”, apadrinado por Gustavo “el Cuchi” Leguizamón y estudiado exhaustivamente por Carlos Juárez Aldazábal en su tesis de maestría y hasta la aparición en el campo del folklore de “Los Nocheros” con sus disímiles transformaciones de la escena, no hubo demasiada transformación en el folklore salteño.

Si interpretamos la oposición entre “Los Chalchaleros” y “Los Fronterizos” y sus seguidores, como peleas entre distintos cultores por un lugar central o sea como luchas por el dominio en un campo específico, el del folklore en este caso, veamos cuáles serían las posiciones de estos últimos artistas. Juárez Aldazábal opone la hegemonía sucesiva de “Los Chalchaleros” y “Los Nocheros” (dada por encabalgamientos sucesivos al tradicionalismo y a la globalización) y la marginalidad (o el infortunio comercial que no implica un fracaso en lo artístico, sino todo lo contrario) del “Dúo Salteño”. Este investigador dice que el triunfo del dúo pasa por otro lado pues, en su producción discográfica, no sólo se conjugan los hallazgos formales en lo musical (las innovaciones de Gustavo “Cuchi” Leguizamón), sino también los que ocurren en lo poético (las letras de Manuel J. Castilla). Reconoce por otro lado que también se produce cierta recuperación de los excluidos gracias a la colocación del nombre propio de algunos actores sociales (Barboza, Balderrama, Tapia) como título o primer verso de las zambas, lo que les permitió, respondiendo a la pregunta de si puede el subalterno hablar (Spivak, 1999), salir del anonimato, subir a los escenarios mayores del país (Cosquín 2008 en el que estuvieron Eulogia Tapia y el dueño del boliche “Balderrama”, por ejemplo) y gozar de algunos privilegios. La lectura que hace de la escena Paula Bertini en el Capítulo 5, no se contradice con ésta, más bien la complementa. Esta investigadora considera que, en el ámbito salteño, tanto “Los Chalchaleros” como el “Dúo Salteño” son líneas fundadoras de estéticas diferentes. En otros apartados,

ella persigue a varios deudores de los hallazgos de estos últimos más allá de las fronteras de la provincia, mientras que percibe, como Juárez Aldazábal, a “Los Nocheros” incorporados en una genealogía que va más allá de lo nacional que se encabalga con las peticiones de la economía de mercado.

Luego de estas distinciones iniciales que nos ayudan a situar nuestro objeto de estudio, el folklore moderno en el sentido dado al concepto por Kaliman, como en expansión semántica que lo flexibiliza y explicitaremos más adelante), digamos que si se trata de ver su enlace con las fábulas de identidad, ésta no es la primera vez que dicho objeto ha entrado en contacto con las teorías relacionadas con la construcción de identidades. Ha recibido desde ese marco teórico importantes apreciaciones. Ahora bien, si los trabajos de ese investigador (2003), los Mossello (2005/2006), y Juárez Aldazábal (s/f) incursionaron por esa vía, en general la cuestión de la identidad estaba ligada a las identidades nacionales o regionales. Sólo en este último caso se la conectó con el fenómeno de la globalización. Ante un panorama eminentemente masculino en que cultores de ese sexo (Yupanqui, Larralde, el “Dúo Salteño”) son estudiados por investigadores varones (Kaliman, Mossello, Juárez Aldazábal), en los capítulos que siguen veremos que, algunos cruzan el tema con las identidades de género (el 3 y el 4) y otros con la resistencia o el ingreso a la cultura globalizada (el 5 y el 6).

BIBLIOGRAFÍA

Anónimos. Noticias de actuaciones de “Los gauchos fronterizos” y “Los salteños” en *El Tribuno*. Salta, 1 de agosto de 2007 y 20 de enero de 2008.

Guzmán, Raquel (2008) “Estética e ideología en la poesía del Noroeste argentino (1960-1980)” Tesis de doctorado presentada en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta.

Juárez Aldazábal, Carlos (s/f) *El aire estaba quieto La cultura popular en la discografía del Dúo Salteño*, Tesis de maestría. Maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Kaliman, Ricardo (1998) “Ser indio donde “no hay indios”. Discursos identitarios en el noroeste argentino” en Moraña, Mabel (Editora) *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

----- (2003) *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras. UNT.

Mosello, Fabián (2005/2006) “Cultura, identidad y folklore. La reproducción de discursos identitarios en el cancionero de José Larralde” en *Topos y Tropos*, Año

II, n° 7. Córdoba.

<http://www.toposytropos.com.ar/N7/presentacion/www.toposytropos.com.ar>

Ochoa, Ana (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Norma.

Spivak, Gayatri (1999) “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, (traducción de José Amícola), en Revista *Orbis Tertius*, año 6, n°6, pp. 175-235.

Rodríguez, Susana A. C. (2007) *Periodismo y literatura. El campo cultural salteño del '60 al 2000*. Salta: Universidad Nacional.

3.-



FOLKLORE MODERNO
E IDENTIDADES DE GÉNERO
por **Elisa Moyano.**

El canon de autoría masculina contribuye al conjunto de informaciones, estereotipos, deducciones y conjeturas sobre el sexo femenino que se hallan generalmente en la cultura.

Lillian S. Robinson.

El espacio entre diferentes representaciones está cargado de significados insospechados.

Francine Masiello.

La crítica feminista, cuyos comienzos podemos datar —bajo el impulso de los movimientos de mujeres— en la década de los '60 y que inicialmente sólo enfocó la literatura y el campo literario, hizo posible la aparición de una voz nueva que tenía importantes historias que contar. “Hasta entonces, tanto la crítica, como la teoría literaria se habían constituido en bastiones celosamente guardados por la intelectualidad masculina” (Ferrufino, s/f: 116). Si sus quehaceres más importantes fueron el estudio de las representaciones de la diferencia sexual en los textos y la denuncia de la exclusión de la voz femenina de la institución literaria desde la categoría de “género”¹⁶, estas tareas serán aquí realizadas traslativamente en otro campo¹⁷ en el que también cultores varones son estudiados por investigadores de ese mismo sexo. De alguna manera, este capítulo se propone dialogar (citar o discutir) con esas investigaciones ya que fueron realizadas al cruzar los estudios sobre el folklore y la identidad. Desde el inicio lo hace con el libro de Ricardo Kaliman sobre Atahualpa Yupanqui (2003) porque utiliza, extendiendo el significado, su concepto de “folklore moderno”. También con el texto de Fabián Mossello ya adopta su definición de “recital”. Con respecto al de Carlos Juárez Aldazábal habrá un uso más puntual: una disímil lectura de “La pomeña”, explicable desde los disímiles marcos teóricos en que nos movemos.

En un **primer** momento, al hacernos cargo de la primera de las tareas de la crítica feminista (estudiar las representaciones de la mujer), resulta de interés ver su figura idealizada o estigmatizada (la de la madre o la de la amada) en el tango, la revalorización que hace de esta última el folklore moderno y la renovada condena por el ingreso de la matriz melodramática del tango y el bolero en su interior.

En un **segundo** apartado, al hacer lo propio con la segunda de las tareas de esa crítica (inquirir acerca del papel siempre marginal de la mujer en diversas actividades), me retrotraigo muy someramente a la actuación de una folklorista que,

16 Si en este Capítulo mencionamos las tareas de la crítica feminista, en el de Sofía Larrán se habla de la producción artística realizada desde esa mirada. En ambos, se trabaja con la categoría de género que permitió desmontar la naturalización de los comportamientos atribuidos a varones y mujeres basada en las diferencias biológicas y la desigualdad.

17 Nos referimos al folklore moderno. En lo que hace al tradicional y anónimo no sucedió de esta manera (Mirande, 2008)

en sus inicios aceptó el lugar que le permitieron ocupar las prácticas sociales patriarcales, y luego intentó una ruptura sofocada por el peso de esas mismas prácticas. Aquí recorreré la participación activa de Julia Elena Dávalos de la mano de su padre y de los hermanos Ábalos, su intento de hacer cosas con otras mujeres (Martha de los Ríos y Margarita Palacios) y el retorno a los orígenes en el espectáculo “Dávalos por Dávalos”. También de Mariana Carrizo que, al incorporar un repertorio canónico, se aleja de su ruptura inicial: la irrupción de la copla amatoria (o casi feminista) en los grandes escenarios del país. Luego esbozaré el periplo de “Las 5 Voces” desde sus inicios con Julio Reinaga hasta su “nocherización” con el ingreso de una de las hijas de Mario Teruel.

En un segundo momento de este apartado, analizo el caso de María Elena “la Negra” Chagra, quien surge de la mano de Gustavo “Cuchi” Leguizamón e interactúa (al cantar sus canciones) con los poetas de la llamada generación del ’60, que desde su bohemia originaria son hoy “poetas oficiales” por su presencia en los medios y en el gobierno municipal y, sin embargo, en su trabajo con Sara Mamaní intenta una ruptura con la matriz patriarcal del folklore. Luego el de Ana Issa, que se separó de “Las 5 voces” y de Luis Iacuzzi para tomar —tanto en sus recitales como en otros eventos que organiza— un posicionamiento por la autonomía de la mujer y, finalmente, las rupturas protagonizadas por Sandra Aguirre. En todos los casos, procuraré relacionar con las luchas (más o menos exitosas) de las mujeres para tener un espacio en un ámbito tradicionalmente masculino y —muy de vez en cuando— cambiar las imágenes estereotipadas que de ellas construyen los discursos y las letras de autores varones.

Es importante aclarar con respecto a la crítica feminista que, así como no existe un solo tipo de mujer (lo veremos al trabajar sus *performances*) tampoco el feminismo ha sido un fenómeno unitario y podemos reconocer líneas (acompañadas de sus respectivas corrientes críticas) como el feminismo de la igualdad, el de la diferencia, el neo feminismo, el post-feminismo, etc. Así, y a diferencia de la crítica estructuralista, psicoanalítica, marxista o deconstructivista que se aferran a textos “sagrados” como los de Saussure, Lacan, Marx o Derrida, aquellas abrevan tanto de éstas como de otras varias disciplinas: la teoría literaria, la historia, la psicología y la antropología (ibídem: 117). A pesar de que esta multiplicidad, que está presente también en la organización de los recitales de varias folkloristas, apunta a un incesante combate contra el monologismo falocéntrico, sostenemos que los aportes de la deconstrucción derrideana con su puesta en cuestión de los binarismos de la cultura occidental y los foucaultianos análisis de las distintas instituciones en su relación con el poder fueron las teorías fundamentales para la crítica feminista.

3.1.- El análisis de los modos de representar a la mujer.

Al considerar la primera de las tareas de la crítica feminista, dice Ferrufino que “a través de una revisión del pasado, de la reconstrucción de la historia, apareció la imagen estereotipada de una mujer angelical o monstruosa, según la circunstancia” (ibídem: 118) y se pudo constatar la conexión entre la literatura y la sociedad en lo relativo al impacto que estas representaciones tienen, tanto en los atropellos que sufren las mujeres como en las diversas formas de supremacía. A partir de esto —desde su punto de vista— la teoría y la práctica deben confluir en un objetivo: dejar de lado el discurso dominante que reproduce incesantemente maltrato y dominación. En total coincidencia con estos planteos, en un trabajo reciente (Moyano, 2008) nos ocupamos de los personajes que “actúan” en algunos tangos y en algunos temas del repertorio de “Los Nocheros”, pero también del desempeño de los sujetos que hablan y escuchan en esos textos. En el citado trabajo —usando como marco de referencia el psicoanálisis freudiano— mostré el brillo que tienen para algunos varones, en el momento de la elección del objeto amoroso, las mujeres con dueño, merecedoras de amor tierno, y las de moral dudosa que, merecedoras de deseo sexual, se quieren —sin embargo y en serie interminable— redimir.

La larga descendencia de un discurso en el que la dualidad ángel-demonio es atribuido o aplicado a la mujer, hizo posible entonces plantear la hipótesis de que las estructuras psicológicas individuales se retroalimentan luego con algo del orden de lo conformado a partir de ellas colectivamente y plasmado, ya en el cancionero popular, ya en la literatura.

Con relación al primero, es reconocido el tango, como género musical, en el que se construye la figura encumbrada (e intocable) de la madre, por dar un ejemplo “La casita de mis viejos”, cuya letra aparece en el Anexo.

También es famoso en la configuración de la prostituta que se quiso y no se pudo redimir, la detestada, la que abandona por un mejor postor, la que constituye (tal vez) el comienzo de la serie. Veamos en ese apartado “Las vueltas de la vida” y “Margot”.

Es interesante mostrar que en el primero de éstos, se habla del juego como algo todavía más perro que la mujer, evitando así decírselo directamente. Si el sujeto le hablara, es decir si no se estuviera refiriendo a ella en tercera persona, tal vez podríamos interpretar la frase “¡Gran perra!”, con que se inicia una estrofa, como un insulto eufemístico a la puta desdeñada, a la que sí habla el sujeto enunciativo del tango “Margot”.

La sorprendente proximidad de este desdoblado modo de representación de la

mujer con el vigente en la literatura del periodo romántico, aquel que —justamente por abreviar el romanticismo en el mundo onírico donde lo inconsciente aflora— colocaba en un polo a la mujer ángel y en otro a la mujer demonio nos lleva a preguntarnos: ¿pueden entonces estas representaciones individuales de la mujer convertirse en colectivas y, así, atravesar de punta a punta una cultura? Algo de esto es cierto ya que podemos encontrar también figurativizada a la primera en la “*donna angelicata*”, prototipo de la mujer con dueño, de los trovadores medievales y del amor cortés.

Si nos retrotraemos a la Roma pagana de la época del poeta Marcial, veremos que las mujeres no eran clasificadas en dos grupos sino en tres: la matrona romana (casta, pudorosa y decente) que aseguraba la descendencia; la meretriz, que en absoluto era una figura desvalorizada ya que tenía un rol social muy importante y estaba ubicada en barrios especiales donde comerciaba con su cuerpo y la *moecha* que era aquella matrona que —sin honorario alguno— se “entrega a los hombres que despiertan sus deseos” (Ruiz de los Llanos, 2007: 75) y estaba situada en el polo desvalorizado.

La comparación hace posible entender que en las representaciones no está infiltrada la realidad y que son construcciones epocales o, mejor, culturales. Tanto en la cultura occidental, atravesada por el cristianismo con su antecedente en el judaísmo, como el islamismo ocultan el hecho de que Adán tuvo una primera esposa, anterior a Eva, que no había sido creada a partir de su costilla sino de barro como él. Se trata de Lilit. Descrita como pelirroja y de cabellos rizados, era un ser autónomo con respecto a Adán. Sus desobediencias le valieron ser convertida en demonio y es el antepasado —a nuestro parecer— de la mujer diabólica. La creación de Eva, hecha desde una costilla, y la Virgen María, iniciadora de una nueva era, ser absolutamente subordinado a los designios de la divinidad, son el fundamento de religiones y sociedades de tipo patriarcal y el origen de la mujer “ángel del hogar” constituida desde el pensamiento binario y en oposición a aquella.

Alejandra Cebrelli dice que estas representaciones constituían, en el siglo XIX, un premio o un castigo por cumplir o no con un mandato. Dice que las mujeres “pueden ser vistas como ángeles o como demonios, de acuerdo al grado de domesticación al ideario de la civilización que muestren sus acciones públicas o privadas” (2007: 61). A partir de esta afirmación podemos decir que estos *estereotipos*¹⁸ femeninos no sólo impidieron y aún impiden ver a la mujer real, múltiple en sus diferencias pero siempre respetable, que camina con sus virtudes y sus defectos cada día por las calles de las ciudades o las sendas de los campos, sino también que, como lo afirma la crítica feminista, en ella se encuentra la fuente del agravio y la dominación, con lo que vemos cómo los sistemas clasificatorios que

18 Estereotipo: del griego *stercos*: sólido y *typos*: modelo.

mencionábamos en la Introducción, efectivamente tienen que ver con la hegemonía, en este caso la del género masculino.

La canción folklórica, al menos la analizada por Kaliman en su libro sobre Atahualpa Yupanqui, representa a la mujer en la antípoda de la mujer aborrecida. Al realizar un trabajo textual con una de las pocas zambas yupanquianas que la tienen como tema, “Criollita santiagueña” (ver Anexo), resalta este estudioso que al dirigirse el cantor a ella hay “una puritana distancia de amor cortés” ya que se trata de “encuadrar a los personajes del folklore dentro de una imagen de recato y decencia o de promover, en tono didáctico, la difusión de estos valores”. La comparación con otras zambas —como en la “Zamba de los yuyos” de los hermanos Ábalos, en la que se conoce un “gualicho mejor” o sea un filtro más efectivo, la “zamba [...] pa’ enamorar”, y “La Cerrillana” de Abel Mónico Saravia, en la que un gaucho roba a una “morena linda” que luego lleva “todos los carnavales” a su pago, lo que señala una continuidad de ese amor — le sirve para mostrar la persistencia de ese discurso amoroso y el grado de generalización de esa retórica. En todas, la zamba es “un recurso moralmente aceptable para la seducción” ya que permite “el acercamiento entre quienes va a establecerse el lazo amoroso, destinado a la permanencia matrimonial.” (2003: 108-110).

Ante este panorama, no es de menor importancia una inferencia hecha a partir de la cita del texto de Cebrelli: si las mujeres debieron subordinarse en el momento de la conformación de la nación (siglo XIX) al proyecto civilizatorio, si su subordinación fue castigada con una representación negativa, ¿podemos pensar lo mismo de los comienzos del siglo XX? ¿las mujeres siguieron recibiendo premios y castigos por su adhesión o no a los proyectos nacionalistas del patriarcado de entonces?

Beatriz Sarlo estudia las primeras décadas del XX al referirse a la poesía de Norah Lange producida con anterioridad a su casamiento con Oliverio Girondo en la que se lee la pesadez del marco familiar y moral (1988: 75). Otro caso estudiado por ella es el de Alfonsina Storni que, al no plegarse a una moral convencional, construye la posibilidad social de identidades femeninas diferentes. Dice: “Traza un perfil de mujer cerebral y sensual al mismo tiempo, en una complejización del arquetipo femenino, que supera la mujer-sabia (llama así más adelante a Victoria Ocampo), la mujer-ángel y la mujer-demonio” (ibídem: 82).

A pesar de esto, y si pensamos en las regiones del interior a donde los cambios llegan con lentitud y en Salta, territorio idílico en la que las esencias de la nacionalidad se habrían refugiado, al menos en la idea de los nacionalistas y del propio Dávalos que intervino en la creación del discurso de la calma provinciana, ¿se habría producido aquí la complejización del Buenos Aires de los años '20 o la mujer todavía debía ocupar necesariamente el lugar que el patriarcado le había asigna-

do? La obvia respuesta afirmativa será corroborada con la *performance* de algunas artistas, similar a la de un grupo de mujeres poetas que acompañó a Dávalos en el proyecto de estilización e idealización del norte. Son las que arman todavía un sintagma entre proyectos masculinos de *territorialización* y *voz* de mujer igual a *eco*, entre las que se encuentran la nieta del escritor mencionado, Julia Elena.

Si la antinómica representación de la mujer (angélica o demoníaca) presente en el tango se ve superada en el contenido erotismo de la zamba, otra es la retórica que —surgida hacia el fin de ese siglo— rige el actual repertorio de un grupo como “Los Nocheros”, estudiado por Mercedes Padilla en el Capítulo 6. Poco diremos de ellos entonces. En la década de los ’80, cuando tocaban en la peña “Gauchos de Güemes”, se vestían de gauchos, cantaban bagualas, y zambas como “Carpa salteña”, la “López Pereyra”, “Recuerdo salteño”, además de la mencionada “La cerrillana” y adherían a la retórica de la zamba tradicional. Pero, en los últimos tiempos incorporan (regidos por las leyes del mercado que, al decir de Juárez Aldazábal, les exigen un tipo de canción más acorde al género melódico) una matriz melodramática cercana a la del tango y el bolero, su modo histriónico e hiperbólico de manifestar la problemática del triángulo amoroso (Brooks, 1976) y la causa de su popularidad. Se representa entonces a aquella que, justamente por pertenecer a otro, atrae. Lo vemos funcionar en “Cara de gitana” de Daniel Magal (ver Anexo).

Es posible interpretar en ese tema la dualidad “vives el amor, robas cariño” dicho a la mujer amada de la siguiente manera: ella puede inspirar pasión y ternura pero un varón la posee y el otro la desea tiernamente al mismo tiempo. Sin embargo, ninguno puede unir ambos sentimientos.

En cuanto al género musical, el tema está lejos de ser una zamba o una chacarera que fueron los construidos históricamente como auténticamente nacionales, como ocurrió con los géneros de varios otros países de América Latina, “a través de un proceso estético e ideológico de eliminación de la diferencia” (Ochoa, 2003: 87) y se acerca a

la transterritorialización de un *feeling* cultural de lo latinoamericano y su capitalización que está cada vez más vinculada a la construcción de un sonido pan-latino global que, si bien parece afirmar lo nacional al darle presencia a los artistas latinoamericanos, por otra parte lo hace mediante una adaptación estilística a los postulados transnacionales de la industria de lo latinoamericano/latino (ibídem: 54).

Ana María Ochoa se refiere a la eliminación de la diferencia con respecto a los matices regionales de los distintos géneros, pero en su afirmación quedó incluida la diferencia más radical, la de las prácticas musicales femeninas (por ejemplo el

canto de coplas y bagualas ejecutado muchas veces por ellas) ya que sólo quedó finalmente como lo argentino aquello que acompañaba al patriarcal proyecto de una Argentina homogénea mestiza y gaucha. Por otro lado, no debemos confundir la *transterritorialización* con el fenómeno de la *desterritorialización* usado por algunas mujeres folkloristas para quebrar (con la incorporación de lo diverso) la sintagmática que unía esos monológicos proyectos patriarcales a un determinado rol de la mujer artista en ellos: hacer que su *voz* fuera sólo un *eco*. Veremos esto en el apartado siguiente.

3.2.- Redescubrir a las artistas.

Al hablar de la segunda tarea de la crítica feminista, Ferrufino dice que su objetivo es el redescubrimiento de las mujeres artistas y de su trabajo, tarea que incluye la consideración de las condiciones de producción y de consumo cultural y las circunstancias que lo posibilitan o no. Se abre un espacio para el examen de la producción hecha por grupos marginales (literatura por afroamericanos o chicanos) o minoritarios (literatura hecha por homosexuales). Se empieza a vislumbrar que el arte, la literatura y el cine no sólo representan las distintas identidades genéricas (a veces los *estereotipos*), sino que también sus instituciones reproducen la división sexual del trabajo con su secuela de marginación de la mujer con lo que contribuyen a la reproducción y fijación e inclusive a la construcción de esas identidades, impidiendo la renovación. Esta problemática, que ha sido estudiada en lo que hace al cine por Sofía Larrán en el Capítulo 12, es revisada acá con relación al folklore moderno.

Con los antecedentes de la santiagueña Patrocinio Díaz¹⁹, de curioso nombre masculino, de la propia y reconocida Martha de los Ríos, y de la santamariana Margarita Palacios con las cuales alguna vez cantó, Julia Elena Dávalos puede considerarse la primera solista de entre las folkloristas salteñas²⁰. También podríamos llamar precursora a la “Negra” Chagra ya que en los ’80 armó su primer disco como solista, aunque antes había formado parte de grupos y de un conjunto con la salteña Sara Mamaní. Sin embargo, en sentido estricto, constituyen el campo del folklore las nacidas a partir de los ’60 nucleadas en grupos con estéticas y so-

19 Patrocinio Díaz que se inició con Chazarreta y que —a pesar de haber cantado después tangos con Filiberto— fue la primera intérprete folklórica con identidad propia, un modelo de canto, “afinado, fresco e inocente” según reza su página en internet, en el que se basó el estilo de Marta de los Ríos, a quien más tarde Patrocinio reconoció como la mejor.

20 Alicia Aguilar y la Payita Solá cantaban por la misma época, pero su trayectoria duró muy poco. Melania Pérez inicia su carrera artística también por entonces (fines de los ’60) pero en grupos. Después lo hace con su pareja, el Hicho Vaca y no se inicia como solista sino en el 2000, a diferencia de Julia Elena que ya lo era en los ’70. El caso de Isamara, la esposa del poeta Ariel Petrocelli, es completamente distinto ya que ella siempre compuso música para las zambas de éste y sólo cantó con él.

noridades diversas, a partir de los cuales algunas se animaron a iniciar sus carreras como solistas. En un extremo se encuentra el grupo “Trébol” que, apadrinado de alguna manera por el “Colo” Vasconcelos, perteneciente al grupo “Los Huayra”, transita con soltura por el folklore y el género melódico; en el otro, “Imán” que define su estilo como “carpero y con mucha fiesta”, y se distingue de otras mujeres al decir:

Es común que los grupos folklóricos femeninos sean más modernos y renovadores, pero nosotras hacemos las zambas, las chacareras, los huaynos, las coplas y bagualas que hacían los viejos cantores, los clásicos del cancionero popular, y salimos al escenario vestidas de gaucha (sic) (*El Tribuno* 17 de febrero de 2008).

Pudimos relevar también la existencia de algunos como la “Las voces del Huerto” y a “Las 5 Voces”, hasta el ingreso de Jimena Teruel y la partida de Ana Issa, que se uniera primero a Luis Iacuzzi y luego se decidiera a cantar sola, como lo hacen Sandra Aguirre y Mariana Carrizo desde el principio. Debemos aclarar que sólo serán estudiadas en profundidad las solistas. La mención a “Las 5 voces” será muy breve.

Digamos desde el comienzo que, si bien se consultó también la discografía de las artistas, hemos elegido casi siempre como objeto de análisis el recital, que en palabras de Fabián Mosello es un “dispositivo identitario” con comienzo y final y que “presenta en su desarrollo una selección y secuenciación de canciones y recitados que necesariamente responden a una lógica discursiva y a un modo de plasmar una ideología sobre qué es lo que nos representa” (2005/2006:9). Es importante agregar que no sólo es relevante lo verbal-musical percibido por el oído; sino que también lo son otros sistemas sígnicos implicados en el mecanismo semiótico de la cultura, en este caso aquellos que tienen que ver con lo visual, la escenografía y el vestuario.

3.2.1.- Las de voz-eco

a.- El recital de Julia Elena Dávalos.

Vamos a comenzar con el espectáculo “Dávalos por Dávalos” armado por la única cantautora conocida de esa familia, la ya mencionada Julia Elena. En la primera parte del recital, ella estuvo sentada en un rincón del escenario con la luz de unas velas y vestida de negro, y además de entonar canciones de los otros Dávalos, recitó poemas de su abuelo Juan Carlos y de su padre Jaime. Luego pasó un video en el que éste último entona la “Canción del Jangadero”, cuyo protagonista es un hombre que conduce la jangada (balsa), y habla del propio trabajo: llevar los talados troncos “río abajo”. La explotación de la naturaleza y el sufrimiento del hombre van de la mano pues se afirma “y la sangre con el agua se nos va” y

se confirma en los '60 la permanencia de una estética y una ideología propias de la generación de 1940 a la que pertenecía Jaime y ampliamente estudiada por la crítica literaria local: enfocar a los sectores subalternos, sus íntimos sufrimientos, llegando al intento (siempre fallido²¹) de representar su voz.

En la segunda parte, la cantautora realizó un cambio y se presentó de pie y al vestido negro se agregaron un poncho y un sombrero de gaucho (símbolos de la “salteñidad”), en concomitancia con el rescate de lo rural y lo gauchesco realizado por la “tradicción selectiva” hecha por la generación nativista de 1910 a la que pertenecía su abuelo y restaurada hacia fines de los '60 —en oportunidad del golpe de Onganía (1966)— por la “Página Literaria” del diario salteño *El Tribuno* (Moyano, 2006). En esta parte, eminentemente musical, las zambas y canciones de Jaime (hubo muy pocas de otros ritmos y ninguna de otro autor) seguían, en su mayoría, refiriendo a la explotación del hombre, de acuerdo con las rupturas hechas por los hombres del '40. La conjunción entre indumentaria y temas, operada por ella, puso de manifiesto que los cambios de esa camada de escritores no fueron más que una vuelta de tuerca dentro de un mismo imaginario social y cultural. O sea que, como lo anunciábamos en el Capítulo 2, se confirma que el folklore nacido a la sombra del nacionalismo y canción de protesta son equiparables —a pesar del fuerte viraje ideológico— ya que son dos miradas esencialistas y externas al mundo rural que dibujan. Esto es fácil de confirmar con unas estrofas de Jaime dedicadas a “José Hernández” y recitadas en la primera parte del espectáculo en las que se ensalza el acto de “hablar por el otro cultural”, hecho mencionado en cambio por Josefina Ludmer (1988) como un “escamoteo”:

Porque siempre templaste el instrumento
para expresar el alma del gauchaje
y ponerle palabras al silencio
de tu pueblo, en él vives, José Hernández.
Y cuando la violencia o la injusticia
metan sus sanguijuelas insaciables,
alzará con tu voz el horizonte
un malón de guitarras populares,
y será cada criollo un Martín Fierro
y nuestra rebeldía, José Hernández.

Por otro lado, los temas musicales respondieron a determinados géneros musicales, aquellos que se seleccionaron borrando las diferencias y se unieron al patriarcal proyecto ya mencionado de conformación identitaria de una nación homogénea. Por lo afirmado hasta aquí, podríamos pensar que Julia Elena se hace cargo de las líneas más hegemónicas del discurso social de las décadas anteriores

21 Es difícil que un cañero diga “me queman las ganas de hachar sol a sol” tal como reza la zamba “Vamos mi amor a la zafra” de 1961.

(el nativismo y la canción de protesta) y que la voz de la artista se diluye completamente con las interpretaciones de poemas y canciones de otros, pero no es así. Si intentamos una lectura de su recital desde la crítica feminista podemos decir que en ambas partes y en simultánea con esas realizaciones, hace comentarios acerca de sí misma en una construcción autobiográfica en la que el yo se valida a sí mismo al relacionarse (u oponerse) a personas y acontecimientos diferentes de sí. Se distingue de sus antepasados varones, por ejemplo, al arrojar agua (no vino²² como ellos) al escenario en un acto de “dar de beber a la tierra”, según sus palabras en ese momento. O en ocasión de cantar canciones escritas a diversos y controvertidos amores, marcando su propia elección y la de su pareja por la fidelidad. Ella adquiere entonces un papel central al asumirse discursivamente como eje de su propia experiencia; sin embargo, es evidente que el pensamiento binario, sin ninguna huella de la deconstrucción impulsada por las prácticas feministas inspiradas en la teoría derrideana, está rigiendo el discurso de Julia Elena: los varones pueden tomarse ciertas licencias (beber vino, ser infieles), las mujeres no.

Con relación a la estrategia de asumirse discursivamente, Jenaro Talens (2000) afirma que no hay verdad alguna al hacerlo, sino sólo efecto de verdad producido por y a través de la enunciación, para llegar a la conclusión de que el efecto autobiográfico es una construcción retórica. Lo interesante de la reflexión de Talens —quien en realidad está hablando de las autobiografías en prosa, no de las orales de los cantautores como la que analizamos, aunque sea válido también para ellas— es su evaluación de la tarea. Dice que el autobiógrafo hace una segunda lectura de la experiencia, en cierta forma más verdadera que la primera, pues le añade la conciencia de ésta y un significado que quizá no tuvo cuando ocurrió, puesto que se encuentra inmerso en un trabajo de justificación personal y no en una empresa objetiva y desinteresada.²³

En efecto, unirse genealógicamente a sus mayores como portavoz de una memoria *territorializadora* contenida en los textos que tienen —como ya hemos analizado— su propio lugar de enunciación: el nacionalismo /nativismo de principios del siglo XX, revisitado con variantes por la generación subsiguiente, permite a Julia Elena relacionarse con la hegemónica “tradición selectiva” pero también, al marcar sus diferencias por ser ella mujer, asumir con timidez un lugar enunciativo, el de la mujer que se mueve dentro de un clan eminentemente patriarcal. No fue ésta —sin embargo— la genealogía que Julia Elena construyó en otros

22 Vale la pena mencionar que el segmento recitado más importante fueron una serie de sonetos titulados “Nacimiento del vino”.

23 Aparece —en este sentido— el problema de la credibilidad, ya que al no ser objetivo, el sujeto de la autobiografía pierde autoridad, pues pasa de ser un testigo fiel a ser un ente en busca de identidad (Toranzo, 2004: 58). Y es justamente esta la reflexión de Julia Elena cuando en la entrevista (verla en Anexos) de alguna manera se preguntaba: ¿quién soy frente a mi padre? ¿doy lo que se espera de mí?

momentos. En el marco en el que el solo hecho de tomar la palabra es un acto de rebeldía, intentó llevar adelante proyectos con otras mujeres. Además de las ya mencionadas actuaciones con Margarita Palacios y Martha de los Ríos, cantó con Libertad Lamarque y compuso temas en homenaje a Chabuca Granda, con lo que su genealogía podría haber sido otra, cuestión que se pudo constatar también en su discografía; pero la fuerza de la hegemonía masculina encarnada no en figuras de varones sino en su abuela (como lo supimos a través de la entrevista que le realizamos²⁴) fue tan poderosa que prefirió construir “Dávalos por Dávalos” y centrar su lucha en lograr la re-edición de las obras de su padre. Pero esto no le impide ser la precursora de toda una línea de folkloristas salteñas.

b.- La actuación de Mariana Carrizo.

Iniciada por las copleras en las fiestas populares de los Valles Calchaquíes y por algún bagualero colega suyo que desmitifica un poco este origen²⁵, resultó revelación de Cosquín en 2004 con su canto de coplas y constituye un fenómeno que en el contexto de este capítulo podríamos catalogar de *emergencia* de nuevas identidades femeninas, al menos sobre los grandes escenarios del país. Mercedes González centra su atención en ella en el Capítulo siguiente. Encaramos aquí su actuación desde la crítica feminista para marcar solamente una cuestión: la construcción genealógico-identitaria que une a Mariana Carrizo a tradiciones muy antiguas (el hecho de ser mujer y de cantar mayoritariamente coplas picaresco-amatorias, lo que podría habernos remitido al lugar de las abuelas copleras que le enseñaron su arte²⁶ y de la dominante mujer de las matriarcales sociedades andinas), en realidad se ve desdibujada en un espectáculo, también presentado en Salta, en el “Teatro del Huerto” a mediados de 2006. Decimos esto no sólo porque la distancia entre la experiencia de la fiesta popular protagonizada por un sujeto colectivo (un nosotros anónimo), y el espectáculo que se afirma en la individualidad de un yo se hizo patente, por esos mismos días, en un documental que presenta la práctica conjunta de los copleros en su fiesta (su realizadora es Laura Peralta); sino también porque Mariana Carrizo, vestida de gaucha, lució el

24 Como suele suceder en todos los comienzos ya que es el padre el que permite el ingreso a la cultura, la guían en sus primeros pasos el propio Jaime permitiéndole el vuelo, los hermanos Ábalos y Mariano Mores que le posibilita cantar en su show, sin embargo, la voz interior de la abuela paterna que todavía le habla y que no admitía la bohemia en las mujeres, la mantuvo subordinada a las estructuras patriarcales.

25 Contraste en “Anexo” la entrevista realizada por Silvia Marchant (2006) a Mariana Carrizo con el fragmento de la que hizo Delfina Gálvez (2007) al bagualero Vázquez donde se afirma que Mariana se formó en la Escuela de Música y saca sus coplas del Cancionero de Carrizo.

26 María del Milagro Carón (2007) en un trabajo realizado en el marco de este Proyecto y presentado en Tucumán en las Jornadas Nacionales “Transformaciones, prácticas sociales e identidad cultural” habla de la copla de carnaval y muestra que esta era una de las instancias en que la mujer puede decirse.

poncho salteño e incorporó temas clásicos de autores como el Chacho Echenique (“Doña Ubenza”), Manuel Castilla (“La pomeña”), Jaime Dávalos (“Sirviñacu”), Atahualpa Yupanqui (“Zambita de los pobres”), José Ríos (“Zamba de la bailarina”) en un gesto que parece abandonar una genealogía de mujeres cantoras de las culturas eminentemente orales para reproducir una de escritores varones que observan desde fuera su antigua cultura. La distancia con las prácticas ancestrales y el abandono del discurso de las mujeres cantoras se manifiesta claramente en la incorporación de “La pomeña” (verla en Anexo).

Una serie de metáforas de alto contenido erótico (la protagonista “pisa” la luna; corta trigo que madura por su cintura; mira las flores de la alfalfa, planta que mide a lo sumo un metro, y los ojos se azulan; el sauce llora porque la roban, carnavalearando) indica que la coplera retratada en la zamba, más allá de cantar coplas (“cantando y desencantando”, “la caja en sus manos tiembla”) durante el carnaval que justamente no constituye la vida ordinaria sino la irrupción de lo extraordinario había cumplido con el orgiástico rito propio de esa época del año de la unión sexual en las sementeras. A pesar de ello y sin analizar las metáforas del texto, Carlos Juárez en su tesis se pregunta:

¿Qué dice Castilla en la zamba? [...] Las sugerentes metáforas con que Castilla describe la cotidianidad de esta pomeña son tomadas de elementos cronotópicos de La Poma de la década del ‘60: las flores azules de la alfalfa, florecidas en el verano, la fiesta del carnaval, donde las carpas todavía sonaban a folclore y no a cumbia, pero también, y sobre todo, el saber de la coplera y del canto, el canto que entrevera penas [...]. Todo el texto es, incluyendo la mención al sauce de la casa paterna de Eulogia, un precioso ejercicio de observación y aprendizaje, en el que la anécdota del robo que motiva el llanto del sauce, aprovechada por Fontanarrosa, le habría llegado al poeta como rumor de pueblo. En la versión de Eulogia (corroborada por su marido, don Avilio Choque), a ella no se la robó nadie: a su padre le habrían robado unas chivas que pastaban bajo el árbol (2009: 84-85).

A partir de las “versiones” recogidas por Carlos Juárez Aldazábal que intentan inútilmente explicar la anécdota del poema, vemos la distancia entre un mirar desde fuera y un mirar desde dentro. A pesar de que la aparición de su nombre propio ha permitido a Eulogia una cierta visibilidad, esto no quita en absoluto que el texto haya sido escrito con una visión ajena por parte del poeta culto que intentó, desde una corriente cercana al indigenismo, dar voz a los que no la tenían o, al menos, representarlos en el medio urbano. Recoger este texto, ente otros producidos desde una estética semejante, ¿no es el recital de Mariana Carrizo un corrimiento de su identidad geográfica y genérica? En otras palabras, desplazar la mirada hecha desde lo rural para adoptar una focalización desde lo urbano o la hecha desde la óptica femenina para la adopción de los modos de mirar el mundo del varón. Es importante recalcar que esto puede haber ocurrido por las

solicitudes de la industria cultural y la necesidad de cooptar mercados cada vez menos dispuestos a soportar que los diferentes, sean las mujeres, sean los gays, se atribuyan zonas de lo social que, tradicionalmente, han estado en manos de los sectores masculinos hegemónicos. Son hipótesis.

c.- “Las cinco voces”

Recién comenzado el proyecto de investigación, el 16 de abril de 2005, ellas festejaban en el “Teatro del Huerto” su décimo cumpleaños con un recital del que no se tomaron notas, por lo que nuestra apreciación se guía por el recuerdo. Invitaron, en aquella oportunidad, a acompañarlas a Ana Issa, integrante inicial del grupo que dejó siendo reemplazada ya en aquel momento por Jimena Teruel. Luego a Juan Carlos Saravia quien, como lo hace desde el fin de las actuaciones de “Los chalchaleros” (lo repitió en Cosquín 2008), no recuerda ni las letras, lo que provoca más vergüenza en el espectador que en el propio artista. También invitaron, armando la sintagmática de su recital con homenajes a las *figuras hegemónicas* del pasado y el presente, a Mario Teruel y a su esposa “la Moro” a quienes agradecieron darles lugar en sus vidas y en su casa.

Estuvieron presentes de nuevo en el acto de homenaje a las mujeres organizado por Ana Issa en el mismo Teatro, el 7 de marzo de 2008. Nuevamente invitaron a cantar con ellas a “la Moro” la cual, después de retiradas “Las 5 voces”, exhortó a Mario Teruel para que la acompañe, pero tuvo que soportar con dignidad que este dijera un par de frases de un gusto poco adecuado en un agasajo a las mujeres²⁷. La Moro, que era una de las mujeres homenajeadas, nada contestó y cantó con una pulcritud y una emoción increíbles “Fina estampa” de Chabuca Granda.

Con respecto a “Las cinco voces”, conocemos que en su historia está Julio Reina, uno de los maestros de coreutas más sobresalientes de Salta, o sea nuestra postura no tiene que ver con su valor o no como cantantes; sólo vemos su posicionamiento respecto del discurso hegemónico ¿en qué lugar colocan a la mujer si afirman entre canción y canción que el sentimiento de la mujer es el amor?, los varones ¿no aman? O si, retomando una de las representaciones *estereotípicas* más trilladas, la que opone hada a bruja dicen: “como buenas mujeres somos bastante brujas” y a continuación cantan un tema que, en boca de un sujeto femenino, sólo reproduce un discurso dicho desde la *hegemonía discursiva* del varón: la mujer es alguien malvado, incapaz de perdonar. Se trata de “Si Una Vez” de Alicia Villareal. Ver Anexo.

27 Dijo que esa noche él iba a cobrar por acompañarla con la guitarra ya que él había ido de público, pero que le agradecía haberlo hecho participe porque eso le había servido para estar con todas las chicas en los camarines.

A pesar de que en el homenaje a las mujeres estaban vestidas de negro y rojo en una reproducción evidente del poncho y la bandera salteños, en este caso y a diferencia de lo realizado por Julia Elena Dávalos y Mariana Carrizo, no se trata de la incorporación de atuendos y de géneros proyectados antaño para homogeneizar a nivel nacional y borrar la diferencia, sino de alinearse a proyectos globalizadores. En efecto, la recuperación de múltiples insignias, en este momento, no tiene que ver ya con la nación, sino con la preparación de un escaparate en el que los productos son expuestos a nivel global, el mismo que lleva a “Los nocheros” (a quienes siguen acriticamente ya que no realizan un proyecto propio) a colaborar en la *transterritorialización* del *feeling* latino con la intención de capitalizarlo según las exigencias del mercado y llegar con ello no sólo a todo el país sino también a públicos foráneos.

3.2.2.- Las de voz autónoma.

a.- La “Negra” Chagra.

Voy a centrar ahora la mirada en esta folklorista salteña de fuste, que en un recital de 2006, logra acortar la distancia entre la colectiva fiesta popular y el circuito del mercado de consumo cultural en una *preemergencia* activa e influyente, facsímil de la práctica cultural genuinamente emergente (Williams, 1988: 149).

En Abril de 2006, ella presentó en Salta su CD *Pequeños testigos*. Esta vez no era una fundación privada sino un escenario oficial el que cedía su espacio para la presentación: la “Casa de la Cultura”. Vestida con elegancia, sin poncho, y acompañada de cuatro músicos (percusionista, contrabajista, pianista y guitarrista), se animó ella también con la guitarra, como Julia Elena, y, por la ausencia de Jaime Torres, su acompañante en el CD, hizo lo suyo con el charango, instrumento andino si los hay. Tocó temas con todos y otros con algunos de ellos en particular. El CD, como los de Julia Elena que se agotaron, estaba a la venta y pudimos adquirirlo. Esta afirmación indica una cuestión para nada menor: está mostrando que los circuitos de la difusión de los artistas tienen carriles bastante más extendidos que los marcados por los sellos que intentan homogeneizar globalmente el gusto, como lo hiciera en su momento y con los límites correspondientes, el estado nación. Por cierto, el orden en que fueron cantados los temas en el CD es algo diferente que el del espectáculo y llama la atención que no se abriera y se cerrara con los temas de Sara Mamaní (intérprete de una canción en el CD y autora de otra) que habían abierto y cerrado la presentación, gesto que en este acto produjo un efecto de revalorización de la mujer folklorista. En el CD, que analizaremos porque reproduce la totalidad de los temas del recital, éstos (haciendo caso omiso del “Bonus track” de Viglietti, una licencia que la “Negra” se permitió) se encuentran también en lugares importantes: en segundo y en penúltimo lugar. Pero el sitio de honor dado a Sara es sólo la punta del ovillo de una serie de reflexiones que

El sujeto enunciador que habla quiere olvidar (y le pide a la luna, su enunciataria en esta primera estrofa, y cuyo simbolismo femenino es de todos conocido, que le ayude a hacerlo) lo que menciona curiosamente con un color, el azul. Se trata de algo que se ha amado mucho y que, dado el tenor del texto que rodea al verso, puede tratarse del viejo proyecto de nación cuyos símbolos desde antaño son los colores azul y blanco. Luego el mismo sujeto se dirige al sol (recordemos su simbolismo masculino y su centralidad para la cultura incaica), le pide su tibieza para una lucha por la libertad “semilla que mi (su) pueblo siempre quiere sembrar”. En tercer lugar le habla al carnaval (fiesta arraigada en las regiones y los países andinos) pidiéndole alegría, risas y la posibilidad de volver a soñar, a ilusionarse con algo que —tal vez— pueda volverse realidad. Ya en la segunda parte, vuelve a hablarle a la luna (la reiteración es importante) para que resguarde su voz, sus pasos (locura y razón) y el fuego de sus rebeldes compañeros. Se produce acá el salto cualitativo: recordemos que la autora es Sara Mamani, salteña cuyos ancestros remontan a las etnias andinas que, desde la colonia, muestran su capacidad para la rebelión contra la servidumbre, reiterada ya en la era republicana en los alzamientos contra los gamonales que los despojaban de sus tierras y, en épocas actuales, en naciones como Bolivia y Ecuador, en su jaquear permanentemente a los gobiernos entregados a las finanzas internacionales, o en su capacidad para imponer un gobernante surgido de las comunidades aborígenes como Evo Morales. El salto cualitativo concreto es que el sujeto que habla tiene una voz, ya no son otros los que hablan por él. Sigue en la última estrofa hablándole a la luna a la que llama “espejo de plata” para comunicarle su confianza en un “nuevo amanecer” que vamos a relacionar con el canto de renacimiento con el que se abre el recital de Ana Issa. Un rasgo de ternura del sujeto es el diminutivo “juntito” que unido “a mi gente” se constituye en testigo y actor de ese “nuevo amanecer”.

Desde el punto de vista musical el tema comienza con unos sonidos que parecen de quena como los que tocan las copleras antes de cantar. En ese momento, ingresa la caja que luego queda sola hasta que la voz de la “Negra” comienza a acompañarla, al final de la primera estrofa un siku. A partir de la segunda, cuando se habla de la libertad, se incorpora un teclado sin que las cajas se apaguen. Por partes, se oyen también quenenas. Después del estribillo, que se repetirá al final, se oyen claramente las quenenas. En la segunda parte, siguen los mismos instrumentos. Lo interesante del cierre es que a la voz de la “Negra” se une en el CD como en eco, la voz de la coplera Laura Peralta que sigue sola cerrando el tema con risas, cajas y la copla (que contradictoriamente habla de un ocaso): “Ya nada me queda/ sólo tu rencor/ yo no tengo nada / por eso me voy por eso me voy!”. El verso “por eso me voy por eso me voy!” se repite y suenan cajas finales.

La realización de esta vidala por parte de la “Negra”, ha realzado la diferencia al contar en el CD con la compañía de una coplera y esto nos confirma su pertenencia a una generación de folkloristas que se identifican no sólo con lo realizado en

música y poesía por generaciones más jóvenes de poetas urbanos que se separaron del regionalismo²⁹, sino también desde lo producido por otras mujeres que hunden sus raíces en memorias ancestrales, instaurando cierta polifonía y una identidad más atenta a la incorporación de la alteridad y de la mujer como un “otro” respetable que la que proponía Julia Elena Dávalos en su recital.

Si en lo que hace a una reacción contra las hegemonías políticas y sociales, en el recital de la “Negra” hay una construcción identitaria de una sociedad menos monolítica y homogeneizante, ¿cuál es su posición frente a la hegemonía masculina? Hemos dicho algo respecto de su incorporación de temas y musicalizaciones de autoría femenina; sin embargo, cabría hacer una apreciación más profunda del valor que tiene la multiplicidad que recorre la última producción de la artista, su último CD. Sabemos que, según Michel Foucault, en un estado de sociedad se establece lo que puede decirse y lo que no y esto está dado por las relaciones entre el discurso y el poder ya que pueden entrecruzarse los conflictos entre los que poseen el discurso dominante y aquellos que no tiene voz, ni representación en él. Sin embargo el mismo Foucault prevé que los no representados siempre encontrarán la manera de resistir y rebelarse. Según este razonamiento, el discurso patriarcal excluye a la mujer de la representación y sólo ella puede reconquistar su lugar. Toril Moi (citada por Gardarsdóttir, 2005: 49) muestra que la femineidad es plural y múltiple, la recuperación de muchas voces y la polifonía marcadas en el CD y el recital de la “Negra”, ¿tendrá que ver con esto? ¿la persistencia en un nacionalismo (regionalismo) trasnochado de algunos grupos y cultores que es rechazado por algunas folkloristas que incorporan ritmos caribeños, brasileros (negros), andinos y fusionan, tendrá que ver con las luchas de la mujer por autorepresentarse en su propia multiplicidad que simultáneamente tiene que ver con la incorporación del otro cultural?³⁰ Retomaremos estas cuestiones más adelante.

b.- Ana Issa.

En el recital que presentara a comienzos del año 2008, ella se mostró ante el público como lo hace habitualmente de pantalones ya que su instrumento preferido, el cajón peruano, le exige esa indumentaria. Rodeada de sus músicos (un guitarrista, Carlos Cocha; un percusionista y un bajista) abrió con “Viejas promesas” de Peteco Carabajal, tema en que un sujeto le habla al carnaval de la superación de la soledad por el canto de coplas y el amor, o sea que le habla acerca del renacimiento similar al analizado anteriormente y producido también en este caso

29 Nos referimos a los temas de Hugo Ovalle a quien ella menciona reiteradas veces en la entrevista, hombre del ‘60 que se encuentra en la función pública y desde su cargo la ha invitado a abrir la temporada turística de invierno.

30 Esta incorporación del otro cultural tiene que ver con el respeto por la diversidad del que habla Sandra Acosta es su capítulo, aunque señala también sus riesgos.

por la orgía carnalera, ¿qué lectura hacer de esta apertura después de analizado todo el espectáculo? Es evidente que en los recitales de Ana Issa, desde que ella se presenta como solista, algo nuevo se plantea. Siguió con “Ojalá que llueva café” del canta-autor dominicano Juan Luis Guerra que es un pedido de una lluvia permanente de alimentos sobre la tierra, aunque por la reiteración del título nos quede sólo la idea de que se pide que llueva café. Dice textualmente “Pa’ que en el Conoco no se sufra tanto [...] Pa’ que to’los niños canten en el campo” con lo que queda expresado el fin del sufrimiento y el nacimiento de la alegría de los niños de ciertas partes del planeta. Con “Pequeña”, sujeto al que se le habla con una ternura muy particular, de Homero Expósito (con música de Osmar Maderna) se cierra un primer grupo de canciones que —a pesar de tener autores varones— representan un mundo donde las “ansias de libertad” no se justifican sin un sentido solidario y comprensivo del otro. Y éste es el pedido expresado por la sintagmática del recital. En efecto, en este último tema, un vals que figura en los álbumes de tango, el sujeto enunciativo ha sido abandonado por la mujer pero este alejamiento no la ha degradado y se la espera: “Hace mucho que espero, y hará mucho más,/ porque tanto te quiero que habrás de llegar,/ no es posible que tenga la luna y la flor/ y no tenga conmigo tus besos de amor...”. La selección de los temas no ha sido casual: hay un importante deseo —implicado en las letras— de una *desolidificación de los estereotipos*.

El segundo bloque comenzó con “Fina Estampa” de Chabuca Granda a quien Ana Issa nombra en su concierto (no había hecho mención a los autores de los temas anteriormente cantados) y con “Amarraditos” de Margarita Durán (con música de Pedro Belisario Pérez), temas que recrean atmósferas románticas en los que sujetos femeninos hablan al varón de “fina estampa” y al “serio y altanero” respectivamente. Siguió con el conocido “Honrar la vida”, tema fetiche de Ana, de Eladia Blázquez, a quien no sólo menciona sino que además le dice “maravillosa” y el tango “El corazón al sur” de la misma compositora que *deconstruye* los lugares comunes del tango al referirse más que nada al padre, casi desaparecido de las letras de varones, aunque también a la madre.

La ejecución del tango “Naranja en flor”, que posee una ternura similar a del vals “Pequeña” (el abandono de la mujer es causado aquí por sujeto masculino que habla “¿qué le habrán hecho mis manos?”), y es de su mismo autor (en este caso, la música es de su hermano Virgilio Expósito), interrumpe por un momento la interpretación de temas escritos por mujeres que se continúa con “Darte luz” de Francesca Ancarola en que un sujeto femenino le habla a su sombra y después a la lluvia. “Canción del Pinar” de Jorge Fandermole, popularizado por Silvina Garré habla de un pinar —estatismo y solicitud— que se dirige a la nube —dinamismo y don— en evidente inversión de las características tradicionalmente consideradas masculinas y femeninas. En “El tamalito” de Eva Aylón es la mujer dadora de alimento la que solicita a un sujeto que suponemos masculino (el leísmo nos

impide descubrirlo) hablarle de frente.

Finalmente un tercer grupo de canciones en las que un sujeto religioso en una “Oración[...]” le habla al “Cristo de las redes” para que no los abandone y curiosamente uno “adolorido” le habla al dolor para que lo abandone, en roles que tienen mucho que ver con sujetos marginales sean estos varones o mujeres. Los autores son dos hombres de la que podríamos mencionar como “nueva trova”, estudiada en el Capítulo 5 cuya autora es Paula Bertini, como el rosarino Jorge Fandermole y el tucumano Juan Quintero. El último tema, “Dos de febrero”, es un canto a la madre soltera para darle fuerza al decirle que también la virgen fue madre. Pertenece al colombiano Francisco Cobillas, en la que de nuevo un *estereotipo*, el de la mujer fácil, es *quebrado*.

Tangos, bales, algunos de ellos peruanos, ritmos negros caribeños, música brasileña (no analizada), santiagueña que, a pesar de la multiplicidad no dejan de ser “folklore” de las distintas regiones de Latinoamérica, producen la *desterritorialización* de la que hablábamos anteriormente y el fin de la sintagmática proyecto patriarcal-géneros musicales unidos a nación e identidad, por un lado y voz de mujer igual a eco, por otro.

Los sujetos que hablan o escuchan, femeninos y masculinos, algunos profundamente desheredados, constituyen una polifonía y una pluralidad difícilmente igualada por otros intérpretes locales³¹. Fin entonces del unívoco regionalismo-nativismo (no hay letra de autor salteño alguno, salvo la que se cantó después a pedido del público, la localización aparece como una cuestión del pasado) y del monologismo sin contradicción aparente del patriarcado.

Retrocedamos en el tiempo y nos dediquemos brevemente a *Alta Simplicidad*, el disco que editara con Luis Iacuzzi. Sin enunciar nombres de autores, podemos decir que eran diez varones sobre cuatro mujeres. Si en su recital también predominaron los varones la proporción era de ocho sobre siete, con lo que el rescate de la mujer autora/compositora queda en este CD bastante desdibujado. A pesar de que el hecho de hacer en la actualidad sólo temas de otros fue visto como un retroceso en la carrera artística de Ana (hay en el CD un tema de su autoría con música de Analía Camardelli y otro de ésta última), consideramos que todo el armado de su recital es una afirmación de género, sumado a que en el recital hizo subir al escenario a una pianista que la acompañó magistralmente.

31 El Grupo Trébol excede los límites de este campo ya que si bien incorpora alguna zamba, alguna chaya o algo de la música del altiplano, sin embargo se acerca más al pop (letras de Gloria Estefan) o al rock (Andrés Calamaro), con un efecto de *transterritorialización* similar al de Los Nocheros.

Cabe decir que el disco grabado *en vivo* el 20 de Abril de 2007 en el que ella ya actuaba como solista tampoco hace mucho honor a las compositoras, son sólo cuatro en doce temas; sin embargo, en varios de ellos un sujeto masculino le habla a la mujer o habla de ella. En este último caso, “La cantora de Yala” y “Doña Ubenza”, se trata de sujetos subalternos que no producen acá la contradicción que provocaba la inclusión de alguno de esos temas en el recital de Mariana Carrizo: la cantante, en este caso, comparte con los autores el punto de vista urbano sobre las mujeres campesinas que no son retratadas por sus autores desde ningún estereotipo. Es un disco de transición entre las dos etapas de Ana Issa, aquella en la que en dúo con Iacuzzi, aún se unía a genealogías de letristas y músicos varones salteños o no y era compañera de uno de ellos y la segunda en la que su producción se desterritorializa, interactuando con autores de distintas regiones de América Latina en una verdadera “escena discursiva”, como la llamaría Raquel Guzmán³² y teniendo sólo un compromiso con el canto y con su género, cosa que también se hizo patente en el festival “Mujeres por mujeres” en el que, con varios grupos y varias solistas, homenajeó en el Teatro el Huerto a aquellas en cuya trayectoria había una vocación de servicio. Con su organización se fue gestando un estado de conciencia que sienta las bases para la percepción de un poder compartido y la capacidad de actuar en conjunto. “En este proceso, las identidades —tanto colectivas como individuales— se transforman” (Garsdardóttir, 2005: 128). Curiosamente las que antes sólo tenían voz-eco se unen, organizan el evento y provocan una reacción ya que desde los organismos gubernamentales se organiza a la misma hora en la Casa de la Cultura un homenaje a la mujer en el que algunas de las homenajeadas coincidían. Sin palabras...

c.- Las innovaciones de Sandra Aguirre.

Todavía más allá de la polifonía y multiplicidad presentes en los recitales de la “Negra” Chagra y de Ana Issa, el impacto que provocan en el espectador los de Sandra Aguirre tienen que ver con su quiebre absoluto con lo esperado: no se presenta vertida de gaucha ni siquiera con ropas excesivamente elegantes como el negro vestido de Julia Elena Dávalos ni el de flores de la “Negra”. Sandra elige vestuarios desenfadados e informales que nada tienen que ver, aunque esto también está meditado, con el cuidado que pone en la ejecución de cada tema.

La ruptura a nivel del atuendo tiene que ver con la que realiza con los significados propios de la “tradición selectiva”, aquella que sigue poniendo en el centro las representaciones de lo rural, las de la calma provinciana y de la religión. En ese sentido podríamos constatar en sus dos CD, *Si* y *Hombre de barro* la presencia de significados emergentes y de una construcción identitaria absolutamente abierta a lo distinto. Es importante recordar aquí que esta representante de la “nueva trova”

32 Ver Capítulo anterior.

salteña, aunque es mayor que Mariana Carrizo, que Ana Issa y que algunas de las integrantes de “Las 5 voces”, es catorce años menor que la “Negra” Chagra y que ésta tiene once menos que Julia Elena Dávalos, por lo que los cambios también podrían deberse a cuestiones generacionales pues los actores son sujetos de su tiempo y sus condiciones sociales, pero la cuestión no pasa sólo por ahí. Aclarado esto, veamos el repertorio que Sandra Aguirre incorpora a sus CD, aunque la proporción en sus recitales es ligeramente diferente:

1. una ínfima cantidad de temas de los autores ya consagrados: un fragmento de la zamba “Balderrama” de Manuel Castilla y el “Cuchi” Leguizamón y “Sirviñacu” de Jaime Dávalos y Eduardo Falú, estampas de la bohemia urbana y de la vida campesina respectivamente, escritas ambas en octosílabos tradicionales.
2. un par de canciones de temática rural del Chacho Echenique, más conocido como integrante del “Dúo salteño”: “Mama Pacha”, con seis de las ocho estrofas escritas en octosílabos, y “La que se queda”, de versos pentasílabos. En la primera, que ella canta bagualeando como el dúo, hay una referencia a las creencias ancestrales, concretamente a la Pachamama y en el segundo, a la transgresora “muchachera”.
3. una famosa zamba en versos hexasílabos de Hugo Chagra, “Sapo cancionero” que ella realiza con mucha personalidad.
4. un tema de denuncia de la situación de los sectores marginales urbanos de Alberto Suárez que mezcla versos de ocho sílabas con otros de doce, aunque los primeros estén puestos a veces dos juntos y el verso parezca de diez y seis (hay uno de catorce seguido de un bi-sílabo cosa que también suma diez y seis).
5. un tema filosófico “La chacarera de lo oscuro” de Juan Ahuerma, hombre de la generación de Ovalle, y Mario Salim escrito en rigurosos octosílabos.

Más allá de esos siete temas que ella interpreta absolutamente a su manera, los restantes diez y seis de ambos CD la tienen como autora de música y letra. En estos hay una ruptura:

1. con los sistemas de versificación: si hay alguna regularidad, ésta resulta por ejemplo de la combinación de decasílabos, heptasílabos y pentasílabos, combinación no registrada en los manuales; en las restantes composiciones se utiliza el verso irregular. Se registran, en cambio, gran cantidad de rimas.
2. con la representación: las palabras usadas como metáforas prácticamente no comparten semas con aquella que reemplazan lo que hace prácticamente imposi-

ble entender estrofas completas “Mordiéndolo los colores de cada piedra / conseguí mis mañanas y estoy serena”

3. con las partes del cuerpo valorizadas de la tradición poética: esto es claramente visible en el tema “Corazón y panza” ya que junto a una tomada siempre como sitio de los sentimientos se coloca una desvalorizada por sede de los “bajos” instintos. Ahora bien, después de mencionar lo que el sujeto quiere de su canción y de su vida “cruzar el océano... hasta que la fruta caiga” cierra con una referencia al título del tema “Y el hombre estire la mano / y toque sus sueños en calma, / corazón y panza...” También en las carátulas que se incluyen en los dos CD se produce un descentramiento similar: no aparecen solamente fotos del rostro de la cantautora o del hombre de barro, sino que están retratados los pies, las manos, los brazos, el torso, quitando centralidad a la cara. También hay fotografías de los músicos que acompañan a la artista.

4. con el regionalismo paisajista: hay un cierto enojo con los paisajes demasiado agrestes o sea, no encontramos con relación a ellos construcción de *locus amoenus* alguno. Dice en el “Tema del olvido”: “Y que venga el olvido y se lleve (...) / lo que me quiebra / como respirar frío de puna, bajo las estrellas”. Aunque en textos de Jaime Dávalos aparecen los ríos del litoral argentino y el mar, estos paisajes se alternan con los de montañas. En la producción de Sandra, el mar, los barcos y los peces reemplazan definitivamente a los cerros y a las cabras. *Otro modo de desterritorializar, distinto a los vistos anteriormente, y de quebrar, con incorporación de lo múltiple, el tipo de representaciones propio de la voz-eco.* En el tema recién nombrado hay un ejemplo: “Cerca del mar, es más fácil reconciliar / esa parte de mi que quiere escapar (...)”. La única cabra es su pensamiento. En “Si”, canción que da título al CD, dice “mis pensamientos cabra / bajan entre las piedras”. Veamos en esta misma, un interesante juego con la homonimia de la palabra vela: “Barquito solitario alza tu vela / barquito solitario, hasta encenderla.”

5. con la religión: en el “Tema del olvido”, ya mencionado, habla de “desbautizar, perforar la / máscara y mirar” como si la religión fuese un antifaz que nos impidiera ver, aunque en el segundo CD hay uno denominado “El milagro” que alude a la fiesta religiosa de mayor envergadura de toda la provincia de Salta, en el que parece desdecir este planteo. Este es un tema disonante dentro de la producción de Sandra Aguirre, pues parecen construirse significados opuestos al resto del repertorio de la cantautora. Dice: “Ahí lo sacan al Señor, busco urgente el pañuelo, / y algo en mi corazón, algo blanco y sincero... / algo de antes... cuando con mi abuelo bajar de los valles / era el milagro entero”, como si la fiesta hubiese perdido la mitad de su magia al no contener ya la bajada desde el valle calchaquí, frase que alude a una práctica social aún usada por los campesinos en la actualidad y que es descripta. Pero la voz que habla, dirigiéndose al Señor, plantea sus dudas: “Éramos tantos viniendo / en la noche oscura / cantábamos y en el silencio, / se

encendían las dudas. / (...) Cada paso que doy / detrás de tu misterio, / pienso en mi casa, en mis perros, / en tu absoluto silencio.” Según este fragmento del texto, el abandono de los perros vivos en la casa, parece tener como contrapartida el silencio de la imagen inerte. Finalmente, a pesar de que parece estar guiado por una intención religiosa, el sujeto se anima a plantear sus deseos materiales: “Y que lindo unos zapatos nuevos / para poder seguirte hasta el cielo! / (...) yo sólo busco y me merezco, / todo, todo lo que quiero.” Acá el pobre habla de las dudas y de lo que se le adeuda en lo material, lo que hace bastante creíble la representación de la voz del otro cultural y evita la disonancia del texto con el resto de la producción de la cantautora.

6. con la sensualidad heterosexual de la zamba clásica: la única que incorpora (aunque podríamos pensarla dicha por un sujeto masculino ya que no hay marcas de género para el enunciador), creemos que está cargada de erotismo homosexual, pues está escrita por una mujer y dedicada a otra mujer “Zamba para Stephanie” (Verla en Anexo). La ruptura es acompañada por una serie de quebrantamientos a nivel gramatical ya que la correlación de los tiempos de verbos se destruye. Dice: “Roja vendrás, / y sin razón, / el pueblo entero floreció.” Tampoco se respetan acá los versos regulares.

A nivel musical, sus temas tienen ritmos diversos y están llenos de disonancias. Según sus declaraciones en la entrevista (verla en Anexo), ellas no se apartan de las innovaciones realizadas en el ámbito del folklore por el “Cuchi” Leguizamón, sin embargo en un artículo denominado “Folklore, tradición y modernidad” publicado en *La Nación* el 5 de Febrero de 2005, el comentarista —que había comparado a Sandra con su comprovinciana Lucrecia Martel— dice lo siguiente:

ella proviene del riñón artístico de músicos como el Chacho Echenique del Dúo Salteño y la influencia alumbradora del Cuchi Leguizamón. Sin embargo, la cantante y compositora se anima a más, dándole un giro a esa canción norteña con aires de rock nacional, sueños surrealistas más cercanos al Spinetta de “Invisible” y vidaladas de mar en una región rodeada por cerros.

En las interpretaciones la fusión de ritmos unida al uso de instrumentos no tradicionales (la batería, y los instrumentos andinos sikus, pezuñas, entre otros) provoca sonoridades menos convencionales que las guitarras y los bombos que acompañan a muchos intérpretes.

Si como afirma van Dijk en su libro *Ideología* las identidades de grupo se afirman en base a ideologías compartidas (van Dijk, 1999), esto es más fácil de percibir en los recitales de Julia Elena y en los de Mariana Carrizo que convocan sectores muy determinados, que en los de la “Negra” a los que asisten públicos más heterogéneos. Ahora bien, en el caso de Sandra, los agradecimientos que ella realizara

a familiares y amigos en una de sus presentaciones en el antiguo Ministerio de Bienestar Social, como si ellos fueran los únicos que la acompañaran, ¿tienen que ver con su emergente modo de posicionarse frente a las hegemonías musicales y genéricas para el que todavía no hay un público?

A partir de esta línea de razonamiento, podríamos concluir afirmando que —tal vez— las primeras obtienen la adhesión porque sus recitales son textos de placer, en el sentido que da Roland Barthes al término:

Clásicos. Cultura (cuanto más cultura, más grande y diverso será el placer). Inteligencia. Ironía. Delicadeza. Euforia. Maestría. Seguridad: Arte de vivir. (...) Extraordinario refuerzo del yo; inconsciente acolchado. Este placer puede ser *dicho*: de ahí proviene la crítica (1980: 66-67).

En cambio, a partir de una lengua y una cultura en esquirilas ¿sería lícito decir (a la manera de Barthes) que los recitales de Sandra son “textos de goce”?:

El placer en pedazos; la lengua en pedazos; la cultura en pedazos. Los textos de goce son perversos en tanto están fuera de toda finalidad imaginable (...) Ninguna justificación es posible, nada se reconstituye ni se recupera. El texto de goce es absolutamente intransitivo. (ibídem)

Si bien las categorías de *territorialización-desterritorialización* fueron operativas para comenzar a pensar en las nuevas identidades femeninas atravesadas por la multiplicidad, fueron las de “placer” y las de “goce” que nos sirvieron para iluminar la transgresión de los textos de Sandra Aguirre³³ que va contra la línea que une patriarcado, discurso regionalista-nativista y locus de la voz-eco. *Deconstrucción total de una estructura de poder que nunca hizo lugar a otras identidades genéricas ni a otros proyectos de nación, aquellos que incorporan la diversidad*. Es de esperar que esta su transgresión, vista desde la crítica feminista que intenta poner en la superficie lo realizado por grupos marginados, se una a aquella que, des-solidificando *estereotipos*, sirva para superar representaciones atravesadas por las antinomias que si en un polo cargado de valores colocaban las virtudes, en el desvalorizado hacían lo propio con todos los vicios. Si en los siglos anteriores, este modo escindido de leer la realidad fue la fuente de la exclusión y el maltrato de las mujeres, que en los venideros, esta situación se revierta.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo. “Imán, una atracción salteña en La Chaya” en *El Tribuno*. Salta, 17 de febrero de 2008.

.....

33 Es interesante ver en la entrevista realizada (Anexo) la reacción de la cantautora ante esta lectura de su actuación.

Barthes, Roland (1980) *El placer del texto*. México: Siglo XXI.

Brooks, Peter (1976) *The melodramatic imagination Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.

Carón, Milagros (2007) “La copla. Entre la voz y el silencio” Ponencia presentada en Tucumán en las Jornadas Nacionales “Transformaciones, prácticas sociales e identidad cultural”.

Cebrelli, Alejandra (2007) “Mujeres de otro siglo: imágenes y perspectivas genéricas” en Hintze, Gloria y Zandanel, María Antonia (Editoras) *Género y memoria en América Latina*. Mendoza: Centro de Estudios Trasandinos y Latinoamericanos, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo.

Derrida, J. (1998) *De la gramatología*. México: Siglo XXI.

Ferrufino Coqueugniot, Elena (s/f) “Crítica Literaria: Género y diferencia sexual” en *Página y signos*. Revista de Lingüística y Literatura. Cochabamba (Bolivia): Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Freud, Sigmund (1975) *Obras Completas*. Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva.

Foucault, Michel (1992) *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.

Gálvez, Delfina (2007) “Entrevista al bagualero Vázquez” en “Incidencia de la música en la conformación de la identidad cultural”. Tesis de Licenciatura en Artes presentada ante la Universidad Nacional de Salta.

Gardarsdóttir, Hólmfrídur (2005) *La reformulación de la identidad genérica en la narrativa de mujeres argentinas de fin del siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor.

Juárez Aldazábal, Carlos (2009) *El aire estaba quieto. Cultura popular y música folclórica*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Kaliman, Ricardo J. (2003) *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras. UNT.

Ludmer, Josefina (1988) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Marchant, Silvia (2006) “Mariana Carrizo. Coplera libre y dueña” en revista *Rumbos*, Año 3, N° 152 del domingo 23 de julio. Citada por Delfina Gálvez, op cit.

Mirande, Eduarda (2008) “Voz de mujer en las coplas jujeñas”. Tesis de doctorado presentada en la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán.

Mosello, Fabián (2005/2006) “Cultura, identidad y folklore. La reproducción de discursos identitarios en el cancionero de José Larralde” en *Topos y Tropos*, Año II, n° 7. Córdoba.

<http://www.toposytropos.com.ar/N7/presentacion/www.toposytropos.com.ar>

Moyano, Elisa (2006) “Transformar o conservar, ésta es la cuestión. Lo que no se dijo de las letras salteñas del siglo XX” en *Abordajes y perspectivas 4*. Salta: Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.

------(2008) “El cancionero popular y las representaciones de la mujer” en *Cuadernos del Trópico. Letras, artes, memoria*. n° 9, marzo.

Ochoa, Ana (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Norma.

Ruiz de los Llanos, Natalia (Compiladora) (2007) *Hic habitat felicitas*. Salta: Consejo de investigación de la Universidad Nacional de Salta.

Sarlo, Beatriz (1988) “Decir y no decir: erotismo y represión” en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Talens, Jenaro (2000) “La construcción de la identidad” en *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio de Babel*. Madrid: Cátedra.

Toranzo de Penín, Amabilia (2004) “Vinculaciones entre la visión y la autobiografía en *Cocina Ecléctica* de Juana Manuela Gorriti” en Gloria Hintze (editora) *Escritura femenina: diversidad y género en América Latina*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras.

Van Dijk, Teun (1999) *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Gedisa.

Vila, Pablo (1996) “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones” en *Transcultural Music Review* (Revista Transcultural de Música) 2 ISSN: 1697-0101. www.sibetrans.com/trans/index.html

Williams, Raymond (1988) *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

4.-



**FOLKLORE ANÓNIMO
E IDENTIDADES DE GÉNERO
por Mercedes Lucrecia González.**

La copla es una composición poética breve que consta de una cuarteta. Sus versos muestran vestigios de viejos romances, venidos de España con los conquistadores, que se afincaron en América. Se convirtieron en un canto popular con el que nos sentimos identificados en el noroeste Argentino y que se impone desde los valles y montañas por sobre las ciudades mismas. Es necesario aclarar la causa de esta identificación. Según Santiago Sylvester:

Siempre he pensado, y sobre todo cuando vivía en España, que la gran contribución de la zona andina al idioma español es el silencio. Habría que decir, en realidad, los silencios, porque son varios [...] Este silencio altiplánico tiene cabida, precisamente, en la copla, de ahí que ésta haya prosperado tanto como género literario local, muy a propósito con la idiosincrasia de la gente de las tierras altas (2003: 139).

Es importante agregar que en las coplas está contenida toda una reflexión filosófica y muchas de ellas, de procedencia anónima, perduran en la voz del pueblo con algunas transformaciones que realiza el cantor que las entona. Al origen español de la copla y a los agregados del pueblo, hace referencia Raúl Aráoz Anzoátegui:

El horizonte se abrió para nosotros que teníamos una fuerte identidad local, sesgada a través de una poesía muy seria que venía a través de la oralidad que eran las coplas recogidas por Juan Alfonso Carrizo en trabajos de campo. Más de 25.000 coplas del norte argentino que denotaban la presencia de la gran poesía española clásica, además de la elaboración del pueblo que fue agregándole cosas (citado por Rodríguez, 2007: 127).

Entonces, siguiendo a Lotman, la copla como texto sería parte de la tradición cultural que cumple la función de memoria colectiva. Como tal mostraría, por una parte, la capacidad de enriquecerse ininterrumpidamente y, por otra, la capacidad de actualizar unos aspectos de la información depositados en ella y de olvidar otros temporalmente o por completo.

El instrumento musical de las copleras, la caja, es otro de los elementos que realza la tradición cultural del pueblo salteño. Diferentes tamaños de cajas acompañan el canto de las copleras durante el carnaval y otras fiestas populares. Las características de las cajas varían de acuerdo al material con las que están hechas y el lugar donde se las ejecuta. Rubén Pérez Bugallo realiza una clasificación y descripción de las cajas que coincide con la de Mariana Carrizo, quien dice:

el parche de las cajas está hecho de diferentes cueros, de un lado de chivo y del otro lado de cordero. El cuero de chivo tiene sonido más agudo. Hay lugares que lo hacen de la panza de la vaca, de cuero de avestruz, de cuero de gato de monte, vizcacha, corzuela. Todas tienen diferentes sonidos, algunas con un sonido más potente, otras con un sonido más profundo. Entonces

hay cajas que intercalan los cueros, otras como las del lado de la Puna, están diseñadas con cuero de chivo los dos parches. Las cajitas vidaleras están hechas de cuero de cordero, que lleva pelo, del valle de Lerma³⁴

El aro de las cajas está elaborado con diferentes maderas: de cedro, de pino, tronco de ceibo, quebracho blanco, palo de chañar. En estos tiempos, el material del aro se alteró, se lo hace ahora con maderas terciadas.

Como se dijo, los tamaños de las cajas varían de acuerdo a los lugares, la caja vallista tiene hasta 20 cm de altura, los diámetros son indistintos algunas más chiquitas y otras más grandes. En toda la Puna se ve habitualmente la caja en manos femeninas, también se canta a capella. Durante todo el año la caja y el canto de las coplas varían notablemente según la celebración y el poblado. Las cajas poseen siempre chirlera. En todo los casos se la toca con un solo palillo llamado “guartana”, en otros la baqueta más contundente se confecciona con una rama a la que se descortezza y adapta, mediante atadura de tiento, un abultamiento de lana envuelta en cuero crudo en unos de sus extremos.

La caja, que acompaña a las copleras, tiene su origen en las comunidades nativas. Para algunas poblaciones aborígenes americanas la caja configuraba fenómenos multisignificantes, a menudo impregnados de sentido religioso, místico o mágico e indisolublemente ligados a los más diversos aspectos de la vida cotidiana en las aldeas, todo lo cual nos lleva muchísimo más allá de lo meramente melódico o rítmico³⁵. En este instrumento, está latente la memoria colectiva de otra vertiente de nuestra identidad pues en él podemos encontrar rasgos de la cultura precolombina. Confirma esta hipótesis el mantel que cubre la mesa en las que están dispuestas las cajas y el vaso de madera del que toma agua Mariana en los entreactos de su recital. El mantel se impone triunfante con los colores vivos, en forma degrade, de la cultura del Tahuantisuyo, que nos recuerda una vez más que el noroeste argentino está impregnado con la memoria de una raza casi olvidada, que se recobra en cada copla y en cada costumbre proveniente de las culturas nativas que recupera Mariana en su discurso³⁶.

34 Desgrabación de Video filmado por Producciones Noé, *Soy de Salta y hago falta*, difundido en Casa de la Cultura.

35 Diccionario Real Academia Española. Madrid: Espesa Calpe, 1973.

36 Dice “Entonces en época de carnaval se forma lo que es el sirviñacu, de épocas precolombinas, y lo que ha perdurado de esas culturas. Es una etapa muy importante donde las parejas tenían que vivir un tiempo juntos, no más de dos años, pero por obligación de los mayores para enseñarles lo que tenían que aprender, para enfrentar la vida y pasaban ese tiempo y aprobaban todo lo que ellos les enseñaban, sí lo autorizaban a casarse. Para el casamiento no tenían anillos, el hombre llevaba las uyutas (ojotas) a la mujer, a la familia de la muchacha para proponerle caminar la vida juntos. Ese era el matrimonio pero todo ha ido cambiando, las culturas que han venido de afuera han ido trayendo nuevas costumbres, su forma de vivir...”. Video citado.

El hecho de que el canto esté acompañado por un instrumento andino como la caja nos remite entonces a otras cuestiones. La primera, tiene que ver con la raigambre andina del instrumento documentado en los dibujos de Guamán Poma de Ayala. La segunda, con el predominio de la mujer en la ejecución, también comprobada a través de esos dibujos. Situada en esta larga relación de los agentes femeninos y las coplas, busco destacar el espacio que ocupan aún hoy con respecto a los del sexo opuesto. Con esto no pretendo desprestigiar el canto de ellos, sino destacar que la mujer sigue defendiendo este espacio propio, ganado gracias al esfuerzo y hoy en día a la atención que le dedica el público y el jurado en los distintos Certámenes Folklóricos que le sirven de aliento para enfrentar ese difícil camino.

En ese marco de cruces de culturas, va a centrarse mi lectura de coplas y anécdotas a través de las cuales se construye la identidad de las copleras, Mariana Carrizo y Eulogia Tapia, reconocidas en los escenarios mayores del Folklore Argentino tal como el “Atahualpa Yupanqui” ubicado en Cosquín, en la provincia de Córdoba.

4.1.- Las copleras Mariana Carrizo y Eulogia Tapia y su reconocimiento en los grandes escenarios.

Eulogia Tapia, es la legendaria coplera que vive en la Poma a 3.500 metros sobre el nivel del mar en los Valles Calchaquíes y a quien Gustavo “el Cuchi” Leguizamón y Manuel J. Castilla le dedicaron la zamba “La Pomeña”.

El hito que marcó su vida, y por el cual es reconocida en muchos lugares, es el contrapunto con los compositores. Eulogia tuvo el honor de ganarles con una copla que decía: “Esta noche va a llover/ agua que manda la luna/ mañana han de amanecer/ como pato en la laguna”. Tras haber ganado el duelo carpeando, en tiempo de carnaval, “el Cuchi” Leguizamón y Manuel J. Castilla se acercaron a su casa de adobe. Para llegar allí tuvieron que subir en un tractor porque no había camino, ella estaba con su padre sembrando, entre la alfalfa, como lo dice el tema que escribieron. También estaba el sauce “como llorando” y cuando dice “porque te roban Eulogia carnavalearando” era porque le habían robado una chiva (Clarín 26 de febrero de 2006.). Tenían que conocer a la coplera en su medio natural, en su tierra, con todo aquello que la rodeaba y así lo hicieron.

Esta interpretación del robo y de la necesidad del conocimiento de la zona para escribir es retomada por Carlos Juárez Aldazábal en su tesis sobre el “Dúo Salteño”³⁷.

En esa época y con tan sólo 18 años, la coplera va adquiriendo un lugar de

oooooooooooooooooooooooooooo

37 Hay otra posible lectura del texto, la realizada por Elisa Moyano en su Capítulo.

reconocimiento, en su actitud de cantora de tierra adentro, con la canción que le dedican y que se escucha en la radio un año después. La versión de “La Pomeña” de Mercedes Sosa es la que se hizo popular en todo el mundo. A los 60 años de edad, por una invitación de Mariana Carrizo aparece en la edición 2006 del festival de Cosquín, en la Plaza Prospero Molina, donde reaparece en 2008 y es ovacionada.

El diario Clarín confirma que cinco mil personas estuvieron presentes frente al Escenario Mayor del Folklore aquella noche en que la coplera se emocionó e hizo llorar a todo Cosquín, sus lágrimas quizás se debieran a estar alejada aunque sea por poco tiempo de su tierra y de sus cabras o bien por la numerosa cantidad de gente que la aplaudía.

Mariana Carrizo, a diferencia de Eulogia, es una coplera muy joven que viene de un pueblo donde se cantan coplas más alegres, picarescas. El pueblo al que hago referencia está ubicado a 2.000 metros de altura. Según testimonio de Mariana es el pueblo más bonito de los Valles Calchaquíes, ella dice “Yo vengo un poco de San Carlos, otro poco de Cafayate, otro poquito de Animaná, de Angastaco”³⁸. De todos estos pueblos absorbió muchas cosas, sobre todo de Angastaco porque allí vivió hasta los cinco años con su abuela, a la orilla del río por donde pasaba mucha gente a cambiar sus alimentos, sus productos, por las cosas que había en el Valle. Ella recuerda que esa gente siempre llegaba cantando una copla o contando sus penas, sus alegrías o alguna vivencia; aprendió bastante de esos viajeros, ha tenido la suerte de vivir todo eso. Ha sabido acopiar ese bagaje y expresarlo a través del canto en los diferentes escenarios y ha sido merecedora del Premio “Consagración” del Festival de Cosquín en su edición número 44, año 2.004.

Lo que distingue a Mariana de Eulogia es que la primera difunde fuera de su tierra el canto “identitario de la copla”. Llamo a las coplas “canto de identidad” ya que en ellas se encuentran vertientes culturales diversas que —como decíamos al comienzo— han ingresado en la identidad de la cultura de norte argentino³⁹. Después de una larga trayectoria consiguió reconocimiento, pero para eso tuvo que salir de su tierra, cuestión que Eulogia no pudo hacer. Incluso en su última presentación, estando sobre el escenario Atahualpa Yupanqui, saluda a través de la televisión a su comunidad salteña de la Poma, a su marido que se había quedado a cuidar las cabras, a primos y a primas. El hecho de que se acuerde de las cabras es un dato que permite ver como construye su identidad la coplera, en un arraigo con todo aquello que forma parte de un medio campestre, muy distinto al de la ciudad.

38 Ver primera nota de este Capítulo.

39 Ver también el apartado 4.4.-Identidad e identificación en coplas y anécdotas.

4.2.- La enunciación y la representación de la mujer.

Según Gerard Genette, citado por Costa y Mozejko (2001), todo discurso se dirige necesariamente a alguien ubicado en el mismo nivel diegético, aunque se detiene, de manera casi exclusiva, en el análisis de las relaciones entre el sujeto de la enunciación y el enunciado. La construcción del lugar del yo busca lograr adhesiones por parte de los enunciatarios; el sujeto de la enunciación busca persuadir al enunciatario. La copla adquiere la forma de un enunciado más verosímil, más legítimo, al reescribir su propuesta de una experiencia que se carga y la carga de valores.

La posición del enunciadador puede analizarse como resultado de opciones que el sujeto de la enunciación de las coplas selecciona, teniendo en cuenta los modelos vigentes.

Las opciones en el nivel discursivo, el respeto absoluto del modelo poético, las figuras retóricas pueden leerse como estrategias del enunciadador para persuadir a los enunciatarios. En “Los hombres son como el gato/ de la misma condición/ aunque tengan plato lleno/ siempre buscan su ratón”, la opción de enunciadador es la comparación del hombre con un animal doméstico que siempre busca la manera de engañar con argucias a su rival.

Todo enunciado es un objeto que circula entre dos sujetos, el yo se instaure a sí mismo y, simultáneamente, construye al tú enunciatario, como simulacro cuyas marcas registra el enunciado.

En las coplas se puede evidenciar que se construye un yo particular, que se identifica con un enunciadador femenino.

Las coplas cantan y lloran
al compás de la chirlera
yo canto con mi cajita
como una buena coplera.

En la copla citada, el Yo que se construye en el discurso coincide con el Yo de la cantora, por lo tanto podría haber una identificación de Yo- buena coplera, con la que se señala al mismo tiempo la profesión y el género al que pertenece y la auto-evaluación de sí misma. No obstante, se van nombrando cada uno de los elementos que forman parte de la profesión de la coplera: las coplas, la caja con su chirlera y el canto. El enunciatario al que se dirige la cantora se generaliza al borrarse en ese polo las marcas de género.

Sin embargo, las coplas de Mariana y Eulogia en su mayoría están dirigidas a las mujeres, podría decirse que hay una identificación de género de los enunciatarios con el enunciador. A la vez, se marca una relación del enunciador con el enunciado que muchas veces es una denuncia, un consejo, una advertencia.

No te creas sus mentiras
los hombres son lisonjeros
con todas hablan y se ríen
y dicen a vos solita te quiero.

En ningún hombre casado
pongas niña tu querer
porque al fin de la partida
se lo lleva su mujer.

La mujer que quiere a dos
no es tonta sino advertida
si una vela se le apaga
la otra queda encendida.

Es evidente que el enunciador al dar un consejo, advertir o denunciar conoce la actitud de los hombres respecto a las mujeres. Las dos primeras coplas enseñan a la mujer a cuidarse del hombre que muchas veces hiere afectiva, psicológica, física y moralmente sin importarle nada, por esto se los condena considerándolos como libertinos, mujeriegos, mentirosos, que viven de la apariencia. La tercera copla sirve a modo de refrán en el que está contenido un consejo sabio, de carácter popular y didáctico, enseñándonos a las mujeres a ser sagaces y no tontas, saber avizorar el lugar que nos corresponde.

En todas, el sujeto que canta construye una mirada desde la resistencia ante la desigualdad que se entabla entre los hombres y las mujeres.

En la primera copla que se cita a continuación, la mejor que ilustra la ideología en plenitud, el hombre y la mujer se constituyen en una relación de sujeto y objeto, pareja teorizada desde el modelo greimasiano. Por medio de las peculiares relaciones sexuales y sociales, una vez más se insiste en señalar al hombre mencionándolo como sujeto que manipula mientras que la mujer sufre el desprestigio al ser considerada simplemente como un objeto de deseo tomado por el hombre.

Los hombres son los ratones
las mujeres el queso
y el matrimonio es la trampa
yo no me caso por eso.

romper con los esquemas de supremacía. En las coplas de Eulogia permanece ambiguo el género de los sujetos, de manera que la voz lírica podría identificarse con la de un hombre o una mujer. En cualquiera de los dos casos uno de los dos es el oprimido mientras que el otro se presenta como opresor.

Eulogia canta:

Ayer salí de casa
diciendo vuelvo mañana
mis coplas se han estrechado
volveré en una semana.

Ya se sabe ya se sabe
que yo mañana me iré
pero lo que no se sabe
es cuando yo volveré.

Al borrarse las marcas de género, las coplas citadas podrían fácilmente adecuarse a un él o a una ella que buscan alcanzar la igualdad total entre mujeres y hombres. Esta ambigüedad les permite ser leídas desde distintas perspectivas. Una de las opciones de lectura poco común y rara, es pensar que el hombre oprimido pide permiso a su cónyuge opresora para salir de casa. Otra lectura posible es pensar a la mujer en una posición de dependencia respecto de los hombres, pero al mismo tiempo se destaca la ideología feminista ya que a partir de la imagen que la mujer representa de los hombres como opresores, que la obligan al encierro, ella decreta su libertad.

En las dos coplas, la mujer anticipa o pide permiso a alguien, posiblemente al marido, para salir de su casa por un tiempo determinado, “vuelvo mañana”, pero estando fuera de su hogar infringe la promesa realizada y es libre para decidir cuándo volver.

En el canto de Mariana Carrizo se representa el rol del hombre y el de la mujer al mismo tiempo. El esquema de polarización entre él y ella sugiere un conflicto, en el que se revierte el papel habitual de la mujer, ya no es ella la sometida sino él, podríamos decir en una primera aproximación.

Dios hizo primero al hombre
y después a la mujer
porque solo el pobrecito
no sabía pa' donde correr.

El hombre es pa' trabajar
y después pa' ser marido
nosotras las mujercitas
pa' administrar su bolsillo

La primera copla no sólo está influenciada por la ideología feminista que busca “la igualdad total entre hombres y mujeres”. Según el relato del Génesis, Adán fue primero, Eva después. En esta copla se reconoce también al hombre en primer lugar y en segundo lugar a la mujer, pero —en una inversión del Génesis— como salvación de aquél. A pesar de que goza del privilegio de ser el primero, lo que le da autoridad, se le niega esa posición porque no es autosuficiente, de allí que Dios se haya apiadado de los “pobrecitos” y creado a la mujer. La idea de que la mujer aparezca con posterioridad sobre la faz de la tierra no tiene en la copla la carga negativa que está presente en la denuncia de las feministas que la ven como el origen del patriarcado, sino positiva, porque ella se presenta como sujeto ordenador de una realidad alterada, la del hombre que no sabe para donde correr.

En la segunda copla, aunque la representación de ella podría ser leída como “la que domina”, la voz lírica de la mujer se generaliza para ser portavoz de muchas mujeres. El hombre, asimismo, es nombrado al principio con sus propias obligaciones al igual que la mujer, que aparece con posterioridad. La relación matrimonial que se establece entre él (marido) y ella (mujercita) marca una complementariedad en la que el hombre tiene más responsabilidades por pensarse el sexo fuerte como el que debe trabajar y ser marido, mientras que la mujercita, diminutivo que indica la edad adulta pero a la vez su pequeñez y signo de debilidad, es la que realiza la tarea menos forzosa pero intelectualmente más ardua al llevar la contabilidad del dinero ganado por el esposo. Teniendo en cuenta este aspecto se busca la igualdad de género, si bien ellos tienen la fuerza física, ellas se destacan por su inteligencia.

Según las categorías propuestas por Van Dijk pueden analizarse en segundo lugar otras coplas de Eulogia y Mariana con ideologías que representan características logradas a partir de la pertenencia, o sea, del lugar de procedencia de las cantoras y su filiación con la naturaleza como cuando dice “Yo soy hija de las nubes”

Yo soy hija de las nubes
pariente del aguacero
vivo en los cerros más altos
donde me alumbra el lucero.

Nacida en la Poma soy
entre medio de un chañar
si una copla se va
otra me ha de acompañar.

De San Carlos soy señores
de una quebrada hermosa
donde canta el ruiseñor
pa' acunar la mariposa.

En las dos primeras coplas, Eulogia nos hace saber su lugar de origen, la Poma, y el hábitat natural integrado por los cerros y el chañar que la rodean. En los lexemas 'hija' y 'nacida' están contenidas las marcas del sujeto femenino, el pronombre personal 'yo' y el verbo 'soy' afirman aún más la propia identidad de la cantora.

En la tercera copla, Mariana, en primer lugar, presenta ante todo a San Carlos, sitio de donde es oriunda, más específicamente a la Quebrada, dicho espacio natural está ennoblecido con la presencia del ruiseñor⁴¹. De esta manera la naturaleza a la que pertenecen el ruiseñor y la mariposa es estetizada a tal punto que no es congruente con el mundo campesino.

Entre las coplas de las cantoras salteñas podemos considerar, en tercer lugar, aquellas que tienen tanto ideologías de actividad como profesionales. En este caso se destaca el oficio de cantar.

Cantorcita soy señores
de mis cerros una flor
miel tengo en mis entrañas
néctar en mi corazón.

Buenas coplas me ha pedido
buenas coplas le hi cantar
tengo las alforjas llenas
y un costal pa' desatar.

El diminutivo "cantorcita", que indica la pequeñez de la cantora y su sencillez, es utilizado modestamente para presentarse ante el público como una integrante más de aquel grupo de gente que vive en el campo entre los cerros. Al mismo tiempo que se señala su simplicidad y la belleza comparada con la de la flor. Los dos últimos versos son una metáfora de la dulzura que transmite la cantora mediante su canto. Si bien al principio se destaca lo simple de la mujer del campo también se muestra la belleza a través de la flor que, en otra lectura, se personifica ya que tiene corazón y entraña, órganos internos productores de sustancias dulces y exquisitas como la

41 Pájaro dentirrojo de cuerpo esbelto, notable por la belleza de su canto que habita en los árboles y lugares frescos y sombríos. En castellano el vocablo se alteró por una etimología popular, que lo interpretó como si fuese Ruy señor, 'señor Rodrigo'. No pertenece así a la avifauna regional. Esto es una evidencia de que la copla está enraizada más que en un lugar geográfico en la literatura hispánica.

miel y el néctar. La belleza es vista primeramente desde afuera y luego internamente hasta llegar al corazón, centro del ser humano que, más allá de transmitir vitalidad, es un transmisor de sentimientos. La copla para la cantora es un canto en el que están contenidos los sentimientos que nacen desde lo más profundo.

En la siguiente copla hay una valoración superlativa del canto popular, quien habla siente que está en un convite y lo único que tiene para compartir con sus interlocutores es la gran cantidad de coplas que posee. En “le hi cantar” y en “pa desatar” aparece el sociolecto del Valle que reduce “he de” en ‘hi’ y ‘para’ en ‘pa’. Esto es utilizado para mantener el metro octosílabo.

4.4.- Identidad e identificación en coplas y anécdotas.

Según Van Dijk la ideología sirve para ganar una identidad grupal. Sin embargo en muchas de las coplas podemos encontrar una construcción del sujeto tomado en su especificidad individual, de acuerdo al lugar desde donde actúa. De allí que el lugar define al agente social y su identidad en cuanto determina la especificidad y el alcance relativo de su competencia (Costa, R. y Mozejko, 2001: 12). Es probable que un salteño se sienta identificado o encuentre elementos familiares en las coplas porque forma parte del mismo contexto social que las copleras, muy distinto sería para un extraño o extranjero al desconocer estos lugares de convivencia.

Coplas identitarias ligadas a:

- Lugar de convivencia

Señores no sé cantar
como cantan los porteños
les cantaré mis coplitas
como canta un buen pomeño.

- Tonada

Aquí estoy porque i' venido
porque i' venido aquí estoy
sí no le gusta a mi modo
como i' venido me voy.

- Un momento muy esperado

Cuando florece la albahaca
flores de mi corazón
ya llegado el carnaval
sin permiso del patrón.

La identidad es la representación mental que puede ser personal o un constructo social. Ahí intervienen las ideologías (Van Dijk, 1999). La gente se construye a sí misma como miembro de varios grupos, esta autorrepresentación está ubicada en la memoria personal y es construida desde la propia experiencia. Así, Mariana realiza una clasificación de coplas según los gustos de cada uno, de manera que cada cual encuentre una identificación en ellas. Entre la variedad de coplas están aquellas que tematizan la pobreza como una protesta social, las que tratan distintas relaciones sociales ya sea entre enamorados, con las suegras y con los políticos. También están las de desprecio.

- Coplas para pobres:

A los ricos le dan mate
hasta que se van llenando
pero al pobre le dan uno
con los palitos nadando.

- Coplas para el político:

La pucha el gobierno
que no deja de embromar
si le falta pa' cigarro
otro impuesto va' sacar.

- Coplas para las suegras:

Cuando se muera mi suegra
la de enterrar boca abajo
por si acaso resucita
siga cavando para abajo.

- Coplas de desprecio:

Me quisiste me olvidaste
me volviste a querer
zapato que yo desecho
no me vuelvo a poner.

Cabe la posibilidad de que muchos se sientan identificados con algunas de las coplas presentadas, pero asimismo es dable que existan grupos que no lo estén, que tales miembros no compartan la ideología de grupo a pesar de responder con todas las características y rasgos similares, pero pueden identificarse con grupos opuestos; ejemplo de ello podría ser el vallisto al que le guste la cumbia, el cuarteto o el rock, puesto que el contexto cultural actual es un fenómeno complejo y heterogéneo.

particular el grado en que la pertenencia lo vincula con ciertos valores o creencias y con ciertos cursos de acción. El público de Mariana puede encontrar o no rasgos en común con las diversas representaciones que se proyectan o modos de imaginar de lo que escuchan.

Sus seguidores la escuchan, la ovacionan, pero cada argentino imagina de diferente manera su canto, su discurso, que de algún modo es el lazo que busca unir a los individuos y que mueve emocional y racionalmente a actuar de determinada manera. Ricardo Kaliman aconseja tomar a los discursos identitarios por lo que son, expresiones verbales que intentan dar sustancia y producir identidad [...] que nos enlazan con personas que no conocemos (2003).

Mariana es la coplera sancarleña que por la ductilidad en el manejo de su voz y el amplio repertorio de coplas y relatos lugareños sale de su tierra para hacer conocer el canto coplero aprendido desde su niñez.

Los años de juventud la favorecen a estar siempre atenta, generosa en su entrega, en ella está contenida toda la gracia y donaire para ganarse el afecto del público, ya sea cantando o bailando sobre el escenario danzas tradicionales.

Ser una artista premiada en los festivales de la región del Noroeste Argentino y distinguida con el premio consagración en el festival más importante de la música popular argentina, Cosquín, es motivo de la convocatoria del gran público que posee. Los festivales convocan mucha gente, son uno de los factores mediáticos por el cual el artista espera ser distinguido, tener renombre luego de una ardua competencia con otros artistas, muchas veces evaluados por un jurado y el público, que define su éxito o su fracaso. La presencia de la gente frente a un escenario es decisiva a través de los aplausos, el canto simultáneo con el artista, el ponerse de pie y pedir que el cantor continúe sobre el escenario. Todo esto son halagos y satisfacciones que le sirven de aliento al cantor para enfrentar las partes más tortuosas del difícil pero hermoso camino del canto.

En el folleto de presentación de su repertorio se dice que “la prensa calificó como muy buenos y esenciales sus trabajos discográficos y presentaciones en los escenarios más importantes de la Argentina”. Dos producciones discográficas “Coplas y bagualas”, “Libre y dueña” han acompañado sus exitosas presentaciones en festivales y teatros.

Eulogia Tapia llega a ser conocida en el medio artístico y social de forma muy distinta a la de Mariana. Si bien las dos mujeres confirman que llegan a conocer la copla de manera natural, porque su tierra las compromete como cantoras, Eulogia es reconocida por la letra de una canción que se le dedica y ahora por el libro que publicó “La hacedora de Coplas” y que le pertenece. Su canto es más para su tierra

y especialmente para los tiempos de carnaval, en las carpas.

A pesar de que las copleras tienen rasgos en común, son de Salta, de tierra adentro y desde muy pequeñas se dedicaron al canto, se puede decir que poseen identidades distintas. Eulogia es aquella mujer fielmente arraigada a su tierra, si logró reconocimiento fue por casualidades de la vida. Mariana también verbaliza el amor fiel a su pueblo, pero no obstante se aleja de él para subir a los distintos escenarios en los diferentes puntos geográficos, haciendo de la traducción cultural una profesión.

4.5.- ¿El espectáculo de Mariana Carrizo fue arrasado por la Globalización?

En mi interpretación de cómo se va configurando el espectáculo de la coplera en los escenarios mayores y locales servirá de soporte el texto de García Canclini “Las identidades como espectáculo multimedia” (1995).

A partir de la consagración que logró Mariana en el año 2004, se tornó habitual su presencia en el festival con mayor divulgación en los medios masivos. A pesar de que muchos desconocerán el espacio físico donde se desarrolla, la televisión, la radio, internet acercan de manera inmediata y en vivo lo que sucede allí.

Los medios de comunicación de masas (Erickson, 1990) tienen la capacidad de llegar a un público amplísimo no sólo en el espacio nacional, sino también en el internacional, teniendo en cuenta que llegan al escenario folklórico argentino delegaciones de otros países como Japón, Ecuador, Bolivia, Guatemala, etc. y pueden ser vistos en sus respectivos países.

“La radio y la televisión contribuyeron en la primera mitad de este siglo XX a organizar los relatos de identidad y el sentido ciudadano en las sociedades nacionales” (García Canclini, 1995). Los medios de comunicación, en estos grandes acontecimientos como es el de Cosquín, contribuyeron a la difusión de la propia identidad y no coincido con la postura negativa de García Canclini cuando dice que los medios fomentan que los mensajes se desfolkloricen. Más bien considero que los medios masivos, permiten que las culturas regionales persistan y capten el interés de un amplio público.

Internet, la radio y la televisión contribuyeron de alguna manera a que Mariana Carrizo sea conocida en los distintos puntos de la Argentina y fuera de las fronteras de este país. Ella, al tener una propia página Web, va incorporando los recursos modernos, tecnológicos, tales como internet que, según Guillermo Bonfil (en García Canclini, 2004) no desvirtúa las culturas tradicionales, sino que las refuerza.

En afirmaciones hechas por la coplera vemos que hay una inserción en el mundo globalizado. Desde la primera vez que se la vio por televisión estaba inserta en el mercado, porque los medios venden una imagen. Así como ella, a través de la copla, vende una imagen turística de su pueblo, (de allí que tenga el aval del gobierno de Salta), una imagen construida. Ella misma se presenta en uno de sus espectáculos diciendo:

Y San Carlos es el pueblo más bonito de todos los Valles Calchaquíes, he aquí una de sus florecillas. El pueblo es bonito, no vayan a creer porque la flor es así, el pueblo también...

En el escenario tampoco nada surge espontáneamente, todo el espectáculo de Mariana se impone siguiendo un cronograma realizado con mucho tiempo de antelación. Así vemos como la cantora tiene conciencia de que la globalización influye en su profesión y es por eso que tiene un equipo que le colabora, no hay que pensar que por ser cantora de tierra adentro desmerezca los privilegios que tiene cualquier artista famoso.

Mariana Carrizo para formar parte del mercado global requirió un representante que se encargue de buscar y firmar contrataciones para su espectáculo.

Detrás del escenario intervienen distintas organizaciones movidas por intereses propios que contribuyen con la coplera para que su presentación sea lo más verosímil y cautive al público. Son la prensa y los sponsors que se encargan de difundir el arte de la coplera desde las distintas radios adheridas al folklore tal como FM 98.7, Radio Nacional Folklorica, AM 870 Radio Nacional, programa televisivo como "Folklorísimo", clubes y gobierno de Salta.

Existen otros grupos que se encargan de la parte técnica del espectáculo: iluminación, sonido, ornamentación escenográfica, filmación y fotografía; la imprenta que se encarga del diseño del folleto que se distribuye antes de su actuación y sirve para hacer una lectura previa de la imagen que se muestra, a través de fotos de la cantora y paisaje de San Carlos, una pequeña biografía, los temas a interpretar, nombre de los músicos que la acompañan y otros datos como la página Web que le permite tener una comunicación con todo el mundo. Esa página está preparada con fotos, videos y otros datos para todos aquellos que quieran volver a verla, conocer algo más, etc. A pesar de que García Canclini habla del definitivo desdibujamiento de las identidades nacionales y regionales en tanto que la imagen de la coplera llega a cada uno de manera distinta a la original, creemos que también y simultáneamente se produce una expansión de estas instancias.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo (2004) “Mariana Carrizo fue consagración” en Diario El Tribuno. Salta, 2 de febrero.

----- (2006) “Eulogia Tapia, corazón de copla” en Diario Clarín. Buenos Aires, 26 de febrero.

Aparicio, Roberto (1989) *Lectura de las imágenes*. Ediciones de la Torre Madrid.

Costa, R. y Danuta **Mozejko** (2001) *Lugares desde donde se escribe la historia*. Buenos Aires: Homo Sapiens.

Chartier, Roger (2002) *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.

Erickson, B. F. (1990) *Introducción general a la publicidad*. Colombia: Norma.

Finol, José E. (2007) “Globalización y Cultura: estrategias simbólicas y vida cotidiana” en Revista *Entretextos*. Granada.

García Canclini, Néstor (1995) “Las identidades como espectáculo multimedia” en *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.

----- (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa.

Kaliman, Ricardo (2003) *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras. UNT.

Lotman, Iuri M. (1996) *La semiosfera*. Madrid: Cátedra.

Pérez Bugallo, Rubén (1996) *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales. Argentinos*. Buenos Aires: Colihue.

Sylvester, Santiago (2003) *Oficio de Lector*. Buenos Aires: Alción.

Rodríguez, Susana A. C. (2007) *Periodismo y literatura. El campo cultural salteño del '60 al 2000*. Salta: Universidad Nacional de Salta.

Tapia, Eulogia (2003) *La hacedora de coplas*. Salta: Hanne.

Van Dijk, Teun (1999) *Ideología un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Gedisa.

VV. AA. (1973) *Diccionario Real Academia Española*. Madrid: Espasa Calpe.

5.-



IDENTIDADES ALTERNATIVAS.
NUEVAS DIMENSIONES
DEL FOLKLORE ARGENTINO
por **Paula Bertini.**

5.1.- Introducción.

El folklore argentino representa, según la afirmación de un sentido común extendido en el imaginario, un bloque homogéneo en el que se define la identidad esencial del pueblo. Puede caerse así, fácilmente, en el error de interpretar como “natural” la construcción de esa identidad, arraigada en prácticas tradicionales y ancestrales, en un sentir y en ritos populares. Pero rastrear el espacio simbólico del folklore argentino detectando los núcleos constructores de sentidos identitarios, y revelando los signos portadores de identidad, revela otra situación.

El ámbito de lo corrientemente denominado “folklore” es un espacio de luchas por la identidad, de pelea por un diseño hegemónico y central como cualquier otro espacio de la dinámica cultural. Y si dentro de este ámbito nos circunscribimos a las prácticas musicales identificadas como prácticas folklóricas, advertimos que la pelea por definiciones identitarias se hace evidente en esta arena también.

Recorrer históricamente la trayectoria de la creación musical folklórica argentina de buena parte del Siglo XX nos demandará una perspectiva diacrónica a partir de la cual diseñaremos un mapa histórico de evolución musical, pero también nos obligará a detenernos en momentos coyunturales en los que aquellas luchas identitarias tendrán protagonistas.

Es necesario para ello ubicar, además del recorrido temporal de la producción, el trayecto espacial. La producción folklórica que circula por los ámbitos urbanos y llega a nosotros a través de los medios de comunicación, denominada por Ricardo Kaliman “folklore moderno” (2003: 56), será nuestro objeto de interés.

La presente investigación se interesa en esta dinámica y estos circuitos del folklore y no tanto en su génesis como práctica comunitaria y ancestral. Para ser más específicos, centra la atención en un fenómeno emergente que podríamos localizar un tanto arbitrariamente en la década de los '90 y que encarna un perfil diferente, un nuevo “folklore argentino”⁴³. Se trata de un grupo de folkloristas, cantores o músicos populares que pueden ser considerados como “grupo” a partir de algunos rasgos comunes. No puede hablarse de contacto generacional, ni pertenencia regional, ni siquiera establecer de ante mano que se trata de estilos musicales acordados; el vínculo lo establece la mirada de esta investigación al relevar esos rasgos comunes y, sobre todo, oponerlos a otros fenómenos contemporáneos de

43 A fin de distinguir su quehacer con el del nuevo folklore argentino, el de la línea de “Los Nocheros” y Soledad Pastorutti, algunos investigadores como Elisa Moyano, prefieren referirse a ellos con la designación “Nueva trova”. Esto se encuentra justificado en el hecho de que alguno de ellos, como Jorge Fandermole, perteneció a la autodenominada (quizá en eco de la cubana) “Nueva Trova rosarina”.

índole absolutamente diferente. Este primer diseño de un objeto a ser observado, habilita otras preguntas vinculadas a los modos de representación y al imaginario folklórico argentino. Considerar estas creaciones dentro del repertorio folklórico argentino supone cierta apertura dentro de un sistema de pensamiento ligado a la tradición como estado inamovible de la memoria cultural, como cristalización de un pasado inalterable. Flexibilizar la noción de tradición y movilizar la de “tradición folklórica” es un paso posible a partir de las reflexiones de Williams:

Lo que debemos comprender no es precisamente “una tradición”, sino una tradición selectiva: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social (...) A partir de un área total posible del pasado y el presente, dentro de una cultura particular, ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos. Sin embargo, dentro de una hegemonía particular, y como uno de sus procesos decisivos, esta selección es presentada y habitualmente admitida con éxito como “la tradición”, como “el pasado significativo” (...) constituye un aspecto de la organización social y cultural contemporánea del interés de la dominación de una clase específica. Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar (1997: 138).

5.2.- ¿Generaciones o genealogías?

Para abordar esta investigación, situándonos en momentos recientes de la historia de la música nacional, es necesario, de todas maneras, remontarse al paradigma musical anterior, que será reivindicado, en algunos casos, por los músicos de este grupo. Esta reivindicación, como selección de una genealogía representativa, construirá una noción particular de folklore.

Para trazar una genealogía en la música popular que ordene, de alguna manera, los estilos y las propuestas musicales a los que más tarde adhieren los artistas contemporáneos, es necesario hablar de dos grandes líneas. Encontramos, como figura paradigmática de la expresión musical folklórica, en los inicios del siglo y como precedente de cualquier línea posterior, a un artista como Atahualpa Yupanqui que, al decir de Kaliman encarna el itinerario de la producción folklórica del siglo XX (ibídem: 56) Su procedencia, el interior de la Argentina, y su búsqueda musical en Buenos Aires, representa el recorrido de toda la producción folklórica que termina encallando en el producto urbano transmitido por los medios de comunicación, más específicamente la radio; que además se incorpora como producción a los festivales de música popular que comienzan a desarrollarse allí, emulando las prácticas de las peñas. Este es un dato fundamental para configurar la noción de folklore que nos interesa, ya que se trata de una producción cultural que circula por ámbitos urbanos y se difunde a través de los medios y la industria

Es para nosotros fundamental desarrollar esta línea, porque nos habilitará para hablar de una actitud escénica y una identidad musical que prevalecerá en este fenómeno que intentamos describir como un “nuevo folklore argentino”. Los artistas que nos interesa relevar sostienen en sus prácticas una actitud de permanente ruptura, búsqueda e innovación.

Podríamos considerar, entonces, que la primera ruptura se produce en el ámbito del folklore en las creaciones de Leguizamón. Un grupo folklórico que convive con el anterior pero continúa una línea más tradicional sería la agrupación “Los Chalchaleiros”. Estos dos casos, seleccionados de entre una multitud de grupos y artistas individuales, mantienen dos líneas casi antagónicas. Por un lado, la búsqueda musical que en el caso de Leguizamón, como ya mencionáramos, explora en la disonancia y la novedad armónica; y por otro lado el universo de las letras, que en este mismo caso, representa el imaginario rural clásico, pero también el mundo urbano, el barrio, el personaje de la calle. En el caso de “Los Chalchaleiros” hay un mundo, en las letras y en la expresión musical, que se mantiene sin alteraciones. Las letras suelen desarrollar los lugares comunes del mundo campesino del interior de la provincia, la naturaleza como protagonista de las historias o como pintura de paisajes, los rituales populares como escenarios de la anécdota picante; por otro lado, la expresión musical no busca innovación en ritmos o arreglos vocales, sino, más bien, una estructura reconocible que pueda ser acompañada por la danza. Un tercer elemento que interesa en la comparación se vincula a la presentación en el escenario del artista, donde actúa su música y rubrica su propuesta estética e ideológica. En el caso de “Los Chalchaleiros” la vestimenta de gaucho mostrada en sus presentaciones y la inclusión de instrumentos clásicos como la guitarra criolla y el bombo establecen una continuidad con las primeras presentaciones del folklore en los escenarios; y además vinculan la práctica a los escenarios “naturales” propios de los rituales populares, donde está presente la canción folklórica. El caso de Leguizamón es diferente, ya que por un lado, sus presentaciones personales acompañado del piano, evidencian un desarrollo musical fusionado con otros ritmos, como el jazz; y por otro lado, las presentaciones que tienen como protagonistas al “Dúo Salteño” en la interpretación muestran la ausencia de la vestimenta típica y el apoyo rítmico y melódico en la armonización de sus voces.

En una generalización, que seguramente omite otros artistas reconocidos, pero que intenta ser una descripción de los paradigmas musicales de por lo menos la segunda mitad del siglo XX, podemos trazar estas dos grandes líneas como fundadoras. Somos conscientes del recorte que hacemos entre la vasta producción folklórica musical argentina, pero nuestra selección sirve a los efectos de encontrar un anclaje material de los cambios en las representaciones asociadas, en este caso, al folklore, pero extensivas a otros ámbitos de la producción cultural y artística:

Los imaginarios sociales son aquellos esquemas (mecanismos o dispositivos), contruidos socialmente, que nos permiten percibir / aceptar algo como real, explicarlo e intervenir operativamente en lo que en cada sistema social se considere como realidad (...) Sólo es posible “dar con” y “dar cuenta de” los imaginarios sociales en y a través de la materialización discursiva de esos imaginarios en textos concretos... (Gómez, 2001: 198).

5.3.- Expresiones actuales del folklore argentino: entre lo íntimo y lo espectacular.

En el particular escenario de los '90, se debe tener presente el proceso de tecnologización de los recursos musicales, la apertura a la importación de tecnología del primer mundo, la introducción de sellos multinacionales con sus leyes de mercado –herramientas y recursos aprovechados por muchos grupos musicales, entre ellos uno de corte folklórico como “Los Nocheros”. En este panorama, surgen artistas que responden a una estética diferente y que, en distintos puntos del país encuentran una perspectiva común para la creación, pero sobre todo, para la identificación con una estética y una comercialización diferentes, alternativas. Relevaré algunos de estos artistas, partiendo de la idea de que son los más representativos, aunque muchos quedarán afuera de esta selección. Carlos Aguirre, Juan Quintero, con sus dos agrupaciones “Aca Seca” y el dúo integrado con Luna Monti; Topo Encinar; Jorge Fandermole, con su creación de corte folklórico *Navega*; Sandra Aguirre; Lucho Hoyos; todos ellos compositores e intérpretes.

Los artistas mencionados configuran un estilo diferente y, podríamos agregar, una respuesta a las líneas anteriormente desarrolladas. “Los Chalcheros” pertenecen al canon del folklore tradicional del que, seguramente, estos artistas habrán abrevado, pero no pueden contarse claramente entre sus referentes musicales o poéticos. Reconocen sí, en la figura de Leguizamón a un precursor y encuentran en su búsqueda musical una fuente de inspiración e innovación constantes. En casi todos los casos los artistas reivindican a la figura del músico grabando alguna de sus canciones o tocándolas en sus recitales. Otro de los paradigmas que aparece en este escenario es el que representa el grupo “Los Nocheros”. Se trata de una agrupación que encarna todo aquello para lo cual este grupo de músicos folklóricos innovadores presenta alternativas: la espectacularidad en sus shows; la integración al mercado multinacional de las discográficas; la presencia constante en los medios masivos de comunicación, como la televisión; la relación apasionada con un público, en su mayoría femenino; la difusión masiva de sus producciones musicales, el *marketing* creado alrededor de su producción musical. Estas cuestiones son interesantes de consignar a fin de caracterizar el grupo que nos concierne desde los tres aspectos que mencionábamos antes como determinantes de un modo de ser y presentarse en público y rubricar su propuesta estética e ideológica: el universo de las letras, de la música; y la puesta en escena –el “dispositivo identitario” (Mosello, 2005/2006), el recital.

Es interesante leer algunos de los títulos que los artistas, que mencioné anteriormente, eligen para nombrar sus creaciones musicales y advertir, a través de esta nominación, el mundo representado y la diferencia sustancial que se pone de manifiesto con el clásico y tradicional mundo del folklore telúrico. Juan Quintero, artista tucumano, incluye en su repertorio creaciones propias, temas del ya mencionado Cuchi Leguizamón, temas de la compositora María Elena Walsh, artista canonizada pero fuera del ámbito folklórico tradicional. No me detendré en todas las letras de este compositor; sólo mencionaré una, que incluye en su último disco y que se titula “Maricón”⁴⁵; palabra que por sus evocaciones subvierte todas las condiciones del gaucho y sus prácticas. El caso de otro de los artistas tucumanos, Topo Encinar, es ilustrativo en este mismo sentido: los relatos de sus canciones, los sujetos y espacios relatados se distancian de los elementos del folklore tradicional: el “Inimputable” —relato de un ebrio inofensivo—, “19/20/12/01” —crónica de las jornadas violentas de Diciembre de 2001—, “Despojo” —irónicas palabras de consuelo para un hombre abandonado— son algunos de los títulos que nombran sus canciones. El tercer artista tucumano que resume en una canción una postura y estilo vitales es Lucho Hoyos, artista que en una declaración de principios rubrica su posición dentro del folklore con el tema “Bicho de ciudad”, donde legitima el espacio del folklore urbano y las representaciones asociadas a él.

Los casos de los artistas del Litoral, Jorge Fandermole y Carlos Aguirre, son interesantes en este mapa, ya que por su espacio de frontera política y cultural triple, materializan en su creación una evidente fusión musical y rítmica. Jorge Fandermole ha participado en la llamada “Nueva Trova Rosarina”, una formación vinculada al rock nacional, cuyos integrantes han sido los compositores de los temas difundidos a nivel nacional por el intérprete Juan Carlos Baglietto. Creemos que el disco *Navega* es el único que, por su propuesta musical, puede estar emparentado con este nuevo folklore, ya que las producciones restantes abordan otros registros y estilos ligados a la canción. El caso de Carlos Aguirre es paradigmático, no sólo porque sus creaciones evidencian una búsqueda y fusión novedosas, vinculadas con los ritmos brasileros y uruguayos, sino porque es el fundador de un sello discográfico, Shagrada Medra, cuya propuesta nuclea a una serie de músicos que desean grabar y difundir su música por circuitos alternativos.

Sandra Aguirre, artista salteña de la que se ocupa Elisa Moyano en el Capítulo 3, editó en su carrera dos discos. Uno de ellos fue producto de sus primeras composiciones con las que ganó el Premio Revelación en Cosquín y cuyo sello grabador y difusor fue Melopea, perteneciente al músico Litto Nebbia. Su propuesta es interesante ya que el lugar social y musical al que adhiere presenta una doble polémica: se trata de una artista mujer, en un ámbito de mayoría de artistas mas-

45 Todas las letras mencionadas pueden consultarse en Anexo.

culinos, que escribe, en el extremo de su trasgresión, una zamba en tono amoroso para otra mujer; y además lo hace en una provincia de reconocido prestigio en la música folklórica, lugar de origen de esas tres líneas que hemos destacado como paradigmáticas: “Los Chalchaleros”, “Los Nocheros” y Leguizamón.

Además de las creaciones musicales de estos artistas, que han sido simplificadas al extremo en este comentario, interesa también para contrastar sus puestas en escena, sus presentaciones en vivo⁴⁶ y el arte de tapa de sus discos. Todos los artistas mencionados suelen presentarse en público acompañados sólo por una guitarra criolla. Luna Monti y Juan Quintero se han presentado en escenarios nacionales, como Cosquín, cantando “a capella” y acompañados por el sonido de sus palmas. Carlos Aquirre se ha presentado en su Entre Ríos natal con su agrupación (dos guitarras, él en el piano, y un bajo) con los pies descalzos, velas en el escenario y percusión de tapitas y tenedores de metal. Vale destacar que ninguno de los artistas mencionados hace uso de la vestimenta típica de su lugar de origen, postal que se repite hasta el cansancio en los espacios tradicionales de las actuaciones folklóricas. El arte de tapa de los discos sigue el criterio de la producción artesanal, que vuelve a los objetos únicos e irrepetibles, opuesta a la tirada en serie de la producción industrial. Los discos suelen contener papel artesanal, hojas individuales con las letras de las canciones en papel arroz, dibujos o semillas, para cada disco.

Es decir, en el marco de la explosión del folklore en los escenarios nacionales, más precisamente Buenos Aires, artistas como “Los Nocheros” o Soledad Pastorutti representan un estilo del folklore asociado a la línea tradicional y traducido en gestos atractivos para llegar a un público masivo: la actitud escénica de Soledad y la conformación de grupo melódico romántico con intérpretes identificados como ídolos en el caso de “Los Nocheros”, este folklore argentino alternativo explora un ámbito diferente valiéndose de recursos musicales y escénicos contrarios a los de los grupos mencionados. Pero, también, su ruptura musical con los ritmos tradicionales del folklore se evidencia aún más y busca nuevos espacios de definición.

El folklore, como construcción ligada a una tradición, se sostiene en la inmutabilidad de sus prácticas, por la capacidad de actualizar ritualmente la génesis de un sentido naturalizado en la sociedad. La posibilidad, entonces, de dinamizar la institución folklórica, a partir de propuestas que subvierten algunos de sus elementos, que provocan polémicas y que dificultan la búsqueda de un rótulo definidor

46 Vale destacar que la información que aquí consigno pretende ser lo más fiel posible a las puestas en escena de los mismos artistas. Para constatar esto es necesario acceder a material filmado o grabado, que registre lo que en repetidas ocasiones he tenido la posibilidad de ver en las presentaciones en vivo. Esta aclaración sirve a los efectos de considerar la puesta en escena de estos músicos como una posibilidad de leer una propuesta estética e ideológica que los completa como artistas.

es interesante y tiene un valor agregado.

Es ineludible consignar un dato que forma parte del interés por reflexionar acerca de este fenómeno: en las últimas dos ediciones del Festival Nacional de Cosquín, una buena parte de los artistas que hemos mencionado han tenido, por primera vez, una participación. Las palabras de presentación del animador oficial del escenario mayor de Cosquín fueron, casi textualmente, las siguientes: “En Cosquín tenemos espacio para todo tipo de expresiones...”

La dicotomía conflictiva que se construye sobre las oposiciones industrial / artesanal; masivo / selecto; popular / elitista es un problema observable en más de un ámbito de la producción cultural y artística. Pensar entonces en la emergencia de este tipo de grupo como una coyuntura de estas relaciones conflictivas nos habilita además para pensar en la dinámica de la producción, la difusión y el consumo de otras producciones culturales, artísticas, académicas, sociales.

BIBLIOGRAFÍA

Arfuch, Leonor (2002) “Problemáticas de la identidad” en *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Ed. Carlo-Go.

Charaudeau, Patrik (1982) *Langage et discours. Éléments de semiolinguistique (théorie et pratique)*. París: Hachette. Ficha de cátedra del Seminario de Socio-semiótica dictado por Susana Rodríguez en el año 2004.

Cortazar, Augusto Raúl (1959) *Esquema del folklore; conceptos y métodos*. Buenos Aires: Columba.

Flury, Lázaro (1967) *Historia de la música argentina*. Santa Fe: Ed. Colmegna.

Goffman, Erving (1994) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

Gómez, Pedro Arturo (2001) “Imaginario social y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad”, en *Cuadernos de la Universidad Nacional de Jujuy*, N° 17.

Juárez Aldazábal, Carlos (2009) *El aire estaba quieto Cultura popular y música folclórica*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Kaliman, Ricardo (2003) *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras. UNT.

Mosello, Fabián (2005/2006) “Cultura, identidad y folklore. La reproducción de discursos identitarios en el cancionero de José Larralde” en *Tópos y Tropos*, Año II, n° 7. Córdoba.

<http://www.toposytropos.com.ar/N7/presentacion/www.toposytropos.com.ar>

Williams, Raymond (1997) “Tradiciones, instituciones y formaciones” en *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

6.-



**LAS CONSTRUCCIONES
IDENTITARIAS
DE “LOS NOCHEROS”
EN EL CAMPO DEL FOLKLORE⁴⁷
por Mercedes Padilla.**

47 Esta producción tiene como base textual “La construcción genealógico- identitaria de “Los Nocheros” (su relación con dos líneas muy diversas del folklore argentino)”, trabajo presentado en la Jornadas Nacionales “Transformaciones, prácticas sociales e identidad cultural” organizadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT en Mayo de 2007; y ejecutado por Elisa Moyano y Mercedes Padilla. Cabe aclarar que Elisa Moyano colaboró también en su redacción definitiva.

La relación música, territorio, memoria ha dejado de ser evidente y frecuentemente se inscribe de manera abierta en los procesos de creatividad y transmisión musical y en los discursos que la gente genera en torno a su propia música.
Carvalho.

Uno de los objetivos de nuestro proyecto fue reflexionar sobre la construcción de las identidades en el cancionero popular. Para alcanzarlo se hizo necesaria, desde el comienzo, una delimitación del sentido de los conceptos utilizados. La identidad para nosotros no es algo dado y esencial sino que va dinámicamente construyéndose a través de diversas clases de signos. Esto significa que el acercamiento a la problemática identitaria se realiza desde una perspectiva que incorpora al análisis de los fenómenos sociales, el estudio de su dimensión significante, es decir la semiosis, o estudio de los fenómenos sociales en cuanto procesos de producción de sentido (Verón, 1987). Según Ochoa (2003) la música popular connota un ámbito social y masivo. La expresión abarca —al menos en español— tanto la vertiente tradicional como las músicas populares urbanas contemporáneas.

Nuestra indagación, la de este capítulo, se centra —digámoslo desde el principio— no en el folklore rural y anónimo de los copleros que estudia —en cierta forma— Mercedes González en el 4, sino en el folklore ciudadano y rubricado por un autor, que se incorpora a espectáculos armados con la división artista / público, al mercado del disco y a los medios masivos, mencionado por Kaliman (2003) como “folklore moderno”, y estudiado también por otra compañera, Paula Bertini, en el Capítulo 5. En los trabajos de ambas puede leerse un cierto rastreo por las genealogías de los artistas. Sin embargo predomina la idea de que los grupos construyen su identidad al oponer un yo (o un nosotros) a un tú, que en el caso del de Bertini, se concreta en un fino análisis de dos líneas: la más tradicional en cuyas letras predominan las temáticas rurales y gauchescas, cultivada hasta hace poco con un pautado manejo de las voces por “Los Chalchaleros” y la innovadora que, incorporando la problemática urbana, sigue de cerca la renovación musical realizada por Gustavo “el Cuchi” Leguizamón y cuyos cultores primeros fueron los integrantes del “Dúo Salteño”. Situada en los ’90, opone a los herederos de esta última línea (en cuya performance destaca, más que nada, una vanguardista inclinación por la innovación permanente), la de un grupo atento a modernizaciones que, regidas por el *marketing*, lo sitúan en el lugar central que —hasta su retiro— tuvieron “Los Chalchaleros”. Nos referimos a “Los Nocheros” grupo actualmente integrado por Mario, Enrique y Alvaro Teruel y Rubén Ehizaguirre que será nuestro objeto de estudio.

El capítulo presentará un desarrollo paulatino. El primer apartado nos mostrará la genealogía en la que el conjunto se inscribe. En el segundo momento, enfocaremos sus tres etapas y por último nos centraremos en su ingreso al mercado latinoamericano y a la globalización, como así también, la utilización de diversas estrategias de marketing.

6.1.- La construcción genealógico-identitaria de “Los Nocheros”

Jenaro Talens (2000) habla sobre la construcción genealógica realizada por el sujeto enunciativo, que va llenando el lugar vacío del yo con los caracteres heredados de aquellos que son considerados sus propios “ascendientes”. Este postulado va a ser necesario para comenzar a ver a quiénes consideran estos intérpretes sus antecesores, es decir cómo marcan el camino de su conformación genealógico-identitaria.

En el párrafo que transcribimos a continuación no sólo se hace presente un homenaje a todos aquellos grupos o solistas que han participado y son la base para la construcción de su identidad, entendida como la construcción del yo y del otro mutuas (Landowski, 1995/1996), sino que también el grupo muestra la continua interacción entre su propia construcción grupal y aquellos a quienes nombran para armar su genealogía.

Por eso, a la legitimidad del canto de “Los Chalchaleros”, al misterioso paisaje de “Los Fronterizos”, a la templanza de “Los de Salta”, a lo agreste de la baguala y hasta a los anochecidos mariachis de “Los cantores del alba”, al instintivo cantar del chaco, a “Las Voces de Orán”, al “acorde” inolvidable de “Los Nombreadores” y a los románticos azahares de nuestros amigos “Los Tucu Tucu” es nuestro homenaje. Al modelador de nuestra intención musical, Daniel Toro. A nuestras familias, nuestros amigos y, por supuesto, a los que, una vez más, están con “Los Nocheros”.

En una entrevista, publicada el 25 de marzo de 2008 en la Sección “Espectáculos” del diario *Clarín*, en el momento de la presentación su nuevo CD “Gen” sobre el que luego reflexionaremos, nos pareció sumamente interesante la pregunta sobre el alejamiento de la *balada*, adoptada en un segmento importante de su recorrido musical, y su vuelta a las fuentes. Los integrantes, negando este desvío de los géneros nacionales por excelencia, responden:

Pero nunca nos fuimos de las raíces. Esto, más que volver a las fuentes, es un mostrar de dónde hemos aprendido. Daniel Toro. Mercedes Sosa, Los cantores del alba, Los fronterizos, Los Chalchaleros, Los de Salta. Con ellos nos encerramos a aprender. Es la información musical con la que hemos nacido a la música (ibídem: 6).

Al negar las nuevas formas de hacer música adoptadas por el grupo, vuelven a trazar su “árbol genealógico”, en el que es posible ver reiteraciones (vuelven a poner en el mismo saco sin hacer distinción alguna a “Los Chalchaleros” y a “Los Fronterizos”) y una diferencia fundamental: la mención a Mercedes Sosa, que será explicada después. Los cultores del folklore tradicional u ortodoxo no han

aceptado, en ningún momento, sus “desvíos”. Quizá por esto, ellos los niegan. A pesar de la negación, podemos observar en su discografía la presencia de ambas vertientes, porque “Los Nocheros” no desconocen su formación, sus raíces; pero también las utilizan para transformarlas y poner en juego otras vertientes que posibilitan su inserción en el mundo actual, es decir en el mundo de los jóvenes. Para mostrar que ellos quieren hacerlo así, debemos considerar nuevamente la entrevista del diario *Clarín*, fundamentalmente ciertos comentarios realizados por los integrantes Álvaro y Kike Teruel. El primero dice: “Yo pienso que mi generación ya considera al folclore a partir de Los Nocheros. Somos parte de la tradición ya. Ninguno de mis amigos podría concebir el folclore con traje de gaucho.” Y el segundo:

Claro, hoy la tradición también pasa por lo que nosotros hemos hecho. Y lo digo con orgullo. Hemos dado vuelta la estética y la forma de presentar el folclore. Hemos dado vuelta festivales (...) Ojo, no hemos sido los inventores. Se hizo antes, que quede claro. Cuando los hermanos Abalos aparecieron con saco y corbata cantando y zapateando con piano, los querían matar también. Cuando los Chalcha pasaron de tropilla a un cuarteto, lo mismo. Cambian las costumbres, la comida, la comunicación. Y nosotros nos adaptamos al hoy. Lo nuestro es un folclore para escuchar en mp3. Hacemos folclore para mp3. Nuestro sueño es que los chicos lleven chacarera y zamba a cualquier lado (ibídem).

Debemos detenernos en estas afirmaciones. El hecho de que, según ellos, las generaciones juveniles ven al grupo como perteneciente al folclore tradicional, nos permite reflexionar acerca de cómo este fenómeno va ganando espacio y presenta una fórmula nueva que se explicita en la manera cómo ellos consideran que se construyen e interactúan las generaciones y cómo con ellas se unifican y/o diversifican las identidades. Consideramos que “Los Nocheros” toman la tradición para transformarla al asentar ahí sus bases para una nueva forma de producir música popular urbana que no se limita a una región. O sea, como un espacio para la apertura de múltiples fronteras que abren el panorama del folclore argentino hacia las construcciones musicales del resto de Latinoamérica. También veremos luego las causas por las cuales se produjo este fenómeno.

6.2.- Los cambios en la identidad grupal de “Los Nocheros”

El conjunto tiene 22 años de trayectoria y más de doce discos editados. Es posible rastrear, de acuerdo a las tres etapas que nosotros tomamos en cuenta, diversas líneas de predominio estético-musical. Para iniciar, debemos remitirnos a lo que representa el nombre del grupo que es la huella de “La Nochera” de Jaime Dávalos, zamba de amor que prefigura la etapa de predominio romántico.

En el primer período que se ubica a finales de los ‘80, los integrantes del grupo

eran Mario y Kike Teruel, Rubén Ehizaguirre y el “Pala” Aguilera. En esta época cantaban en la peña Gauchos de Güemes y se vestían de gauchos. A través de una investigación discográfica, pudimos rastrear dos producciones. La primera se llama “Vengo a darte la mano”. En su contenido podemos observar el predominio de temas del folklore adherido al terruño como:

1. “La carpa salteña” - Payo Solá.
2. “La Oma” - D. Altamirano / P. Favini.
3. “La Sanchapera” - O. Valles / C. Carabajal.
4. “Donde van los Pájaros que mueren” - P. Favini / Ch. Nieto.
5. “López Pereyra” - Artidorio Cresceri.
6. “Recuerdo Salteño” - M. Thames / Burgos.
7. “Vengo a darte la mano” - J. Fontana / D. Toro.
8. “Selección de bagualas” - A. Petrocelli.
9. “La cerrillana” - Mónico Saravia.
10. “Canción del adiós” - E. Rodríguez.

En lo que se refiere al segundo disco “Nuestra Salta”, nos encontramos con una incipiente apertura hacia otros tópicos en temas como:

1. “Para cumplir con mi destino” - D. Toro.
2. “La humilde” - J. A. Díaz / O. Valles.
3. “Porque alguna vez” - D. Toro.
4. “La Oma” - D. Altamirano / P. Favini.
5. “Gaviota de puerto” - Chango Rodríguez.
6. “Nuestra Salta” - José Brito / Lito Nieva.
7. “Bolivia sueña hacia el mar” - Jorge Díaz Bavio / Lito Nieva.
8. “El vagabundo” - Merma / D’ Ercole.
9. “Amor de colección” - Mario Teruel / Enrique Aguilera.
10. “Ave María” - Franz Schubert.

Hacia el final de este periodo innovaron al tocar con instrumentos nuevos entre los cultores salteños (no debemos obviar que los santiagueños ya los habían adoptado) y al realizar modernizadas versiones que estaban destinando al público juvenil. O sea que, casi desde los inicios presentaron una clara dicotomía entre lo tradicional de las vestimentas y el ingreso de la modernización instrumental. Asimismo, es necesario aclarar que, también hacia el fin de esta época, comienzan a presentar temas de su autoría (ver el nº 9 del segundo disco rastreado), ya que hasta entonces realizaban *covers* de otros folkloristas.

Desde la partida del “Pala” Aguilera con motivo de su ingreso en el grupo “Los 4 de Salta”, ingresa Jorge Rojas produciendo en el grupo un giro representativo que denominaremos segunda etapa. Con respecto a esta época dice Mario Teruel en la entrevista citada:

un buen día quisimos hacer nuestras propias canciones y nos pusimos a buscar. Ahí nos sacamos el traje de gaucho, que era un overol, y comenzamos a cantar de calle. Veíamos al traje negro y el poncho rojo como un emblema grosso del folclore salteño. Lo estábamos usando como pilcha de laburo, dijimos. Preferimos dejarlo ahí (ibídem: 7).

El ingreso de Jorge Rojas y este nuevo encauzamiento produce una nueva auto-representación del grupo, una nueva identidad grupal. El primer disco de esta nueva etapa es *Tiempo de amor*, en el cual no dejan de aparecer los ambientes rurales y los personajes típicos del folclore más tradicional que habían cultivado en la primera etapa: el amanecer fiestero entre los árboles, momento y lugar donde la bailarina enamorada es la protagonista. Veamos en Anexo esta construcción de personaje en el tema “Me enamoré de una zamba”.

Sin embargo, en esta segunda etapa que abarca la década del ‘90, agregan a la línea folklórica tradicional una melódica, cercana al bolero. No podemos obviar que desean ganar nuevos auditorios: no se trata de dirigirse sólo a los jóvenes, también interesan las mujeres. Pero la ampliación del público no queda acá: con este gesto se extienden más allá de la Argentina hacia toda Latinoamérica que recorrieron haciéndose conocer, hasta el punto de estar nominados para los premios Grammy Latino. Un claro ejemplo son los temas de *Noche amiga mía*. Utilizamos el que le da nombre al CD, cuya autoría es de Jorge Avendaño y Alejandro Lerner, para ejemplificar su adhesión a la plañidera y romántica estética del bolero. Verlo en Anexo.

Así como en este CD, podemos rastrear la presencia del estereotipado amor abandonado propio del bolero, también son estereotipadas las figuras femeninas. No nos adentraremos en este tema porque es analizado con claridad por Elisa Moyano en el Capítulo 3.

También está la representación del hombre varonil y ardiente que está un paso más allá (o más acá) del sutil y enamorado varón de la zamba tradicional, recurrente en toda su discografía. En el CD *Signos* (1998), ambos conviven sin conflictos, concretamente en el tema “Soy como soy” cuya autora es La Moro y en la zamba “La Atardecida” de Manuel J. Castilla. Podemos leerlas en el Anexo.

En esta etapa de predominio de la canción amorosa se acentúa la fuerte interacción con el público asistente a sus actuaciones. Le piden cantar (ellos se quedan en silencio para escucharlos), piden palmas, se colocan en las esquinas del escenario y logran un aceitado *feet back*. Buscan la identificación de tipo pasional, no racional del público. El CD *Los nocheros- En vivo* es un ejemplo claro de este tipo relación intérprete / auditorio.

Es necesario que aclaremos que, debido a la gran cantidad de discos producidos en este periodo, nos resulta imposible analizarlos a todos. Por ello, consideramos estos CD (*Tiempo de amor*, *Signos* y *Los Nocheros, en vivo*) como un ejemplo de las características que estuvieron presentes en un amplio periodo de aproximadamente de diez años:

1. el marcado encauzamiento hacia el género del bolero o balada en su repertorio discursivo - musical, sin dejar de lado la utilización de figuras, lugares y temas que son parte de la tradición folklórica salteña y argentina. De esta manera, observamos como el grupo unifica dos perspectivas que pertenecen a dos genealogías diferentes y esa unificación marca la diferencia en la linealidad del tiempo y en la actualidad, en otras palabras, es su forma de distinguirse de grupos anteriores y contemporáneos.

2. orientación hacia el mercado musical de Latinoamérica, con un “repertorio escogido para ser distribuido a nivel global y en el cual primordialmente se busca borrar las marcas de lo local. En ese repertorio la balada es el género musical primordial” (Negus, citado por Ochoa, 2003: 48).

3. renovación constante a fin de mantenerse en el lugar central a pesar de la confrontación permanente. Debemos tomar en cuenta que “Los Nocheros” en la década de los ‘90 son el grupo musical hegemónico en el campo del folklore comercial y que la hegemonía

no se da de modo pasivo como una forma de dominación. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias (Williams, 1980: 134).

El tercer periodo del grupo se inicia con la partida de Jorge Rojas, el ingreso de Álvaro Teruel (hijo de Mario Teruel y de La Moro) y la muy rápida llegada del CD *Crónicas* (2006) en el que no abandonan del todo ni lo tradicional ya que aparece, al menos, el tema “La Tabá” (cuya autoría es de La Moro) que alude a un juego campero y que cantan con el Chaqueño Palavecino; ni lo romántico, presente por ejemplo en “Sin principio ni final” de Abel Pintos. Podemos verlos en Anexo.

Pero el grupo debe buscar nuevos caminos. En esta búsqueda observamos un “coqueteo” con un tipo de folklore revolucionario de gran difusión (con intermitencias) durante las últimas décadas del siglo XX, folklore que acercándose a una “literatura comprometida” como la de Pablo Neruda, se hace cargo (al menos discursivamente) de la situación de los marginados. Acá entendemos la mención en la entrevista citada a Mercedes Sosa, quien en su momento, participó del movimiento. Recordemos que este tipo de folklore permitió salir de un nacionalismo

casi recalitrante a esa altura del siglo, hacia miras que ampliaron el horizonte no sólo en lo espacial (hacia ritmos y problemáticas propias de toda Latinoamérica), sino también en lo temporal (el interés por las músicas y las culturas de los pueblos originarios). Esta práctica cultural acompañó, a su manera, los movimientos revolucionarios del continente que se originaron después del triunfo de la Revolución Cubana, lo que llevó a muchos de sus cultores al exilio durante las dictaduras en todo el subcontinente.

Esa línea atraviesa el CD en temas como: 1.-“Clarito si escuchao” de La Moro, 2.-“Los hijos del sol” de Teresa Parodi, 3.-“Crónica de las cosas que pasan en la ciudad cuando no me respondes”⁴⁸, también de La Moro, que articula cierto reclamo amoroso con la denuncia. Se pueden ver sus lugares enunciativos en el Anexo.

El CD *Crónica* de “Los Nocheros” no puede leerse como innovación, al menos no en el sentido en el que usa la palabra Paula Bertini para referirse a los cambios de los grupos o solistas seguidores de la renovación propiciada por el “Cuchi” Leguizamón; sin embargo no podemos obviar que algunas de sus interpretaciones fueron por el camino de un discurso revolucionario, a pesar de que lo niegan explícitamente en la entrevista publicada en el diario *Clarín*. Dice Rubén Ezahiguirre: “Hay gente que tiene mucha más chapa para eso y jinetas para cantar esas cosas: León Gieco, Víctor Heredia, Mercedes Sosa, Horacio Guarani, Larralde... Se lo dejamos a ellos. De nosotros la gente espera otra cosa” (ibídem: 6).

Se podría leer este “coqueteo” dentro de las renovaciones y modificaciones que es necesario realizar desde la hegemonía para lograr continuidad. Después de haber cantado con la Orquesta Sinfónica de Salta en la época en que Buenos Aires, empapelada con sus afiches, tenía en simultánea los de la campaña presidencial, en la cual la fórmula Menem-Romero se sentía ganadora, fue necesario hacer un viraje y aproximarse a la época en que la cúpula gubernamental kirshnerista promociona los juicios a los militares fueron vistos con simpatía por las “Madres de Plaza de Mayo”. Tampoco es de menor importancia el acercamiento discursivo a las etnias “hijas del sol” en un momento en que esa conducción se relaciona con la línea latinoamericanista más acendrada, la guiada por el autoproclamado heredero de la Revolución Cubana, el presidente venezolano Hugo Chávez.

Actualmente editaron el CD *GEO* que es una reafirmación de sus devaneos y de su modo de trastornar las bases de la tradición folklórica. Debemos aclarar, que no siguen con el desvío hacia la canción de protesta que presentaron en su

48 Las letras de Yuyo Montes y las de La Moro suelen mencionarse bajo el marbete “folklore erótico”. Se produce una confusión de términos: erotismo no es lo mismo que pornografía, es mucho más sutil y velado. Un ejemplo de la carencia de estas cualidades es la metáfora tomada del tema que comentamos “un piquete de hormonas me está obligando”. Nota de la coordinadora del volumen.

producción anterior. Si dicen del nuevo álbum en la entrevista que “salen a la luz portadas de Los Fronterizos, Mercedes Sosa, Los Tucu Tucu o Daniel Toro, pero en el inventario se cuelan discos de Banana Pueyrredón, de Sandro y de Gloria Gaynor. Diversidad musical, como le llaman.” (2008: 6) es evidente que más allá de su necesidad de renovarse, que se hizo patente con el ingreso de cada nuevo integrante, los rige la necesidad de mantenerse vigentes y de ampliar los públicos ¿a qué otra cuestión podría responder su incorporación de una cantante de música disco y soul estadounidense?

6.3.- ¿Es innovación lo que hacen *Los Nocheros* dentro del folklore salteño – argentino?

Si en este breve capítulo intentamos realizar un panorama de las construcciones identitarias del grupo musical “Los Nocheros” que, en sus últimas etapas, fueron los primeros en ingresar al mercado Latinoamericano y en aceptar el fenómeno de la globalización y cuya actuación sentó las bases para un nuevo modo de ubicar al “folklore” en el mercado mundial. Vamos a preguntarnos ahora, ¿constituye eso una innovación?

Como ya hemos mencionado, el grupo no innovó en la utilización de instrumentos musicales electrónicos. Tampoco en el cambio de vestimenta ya que esta novedad —según ellos— había sido incorporada por otros artistas.

Entonces ¿cuál fue su innovación? ¿acoplarse a las exigencias de las disqueras transnacionales que se imponen en los mercados nacionales a través de estrategias de marketing, momento en el que se produce la transnacionalización de las músicas locales? ¿incorporar la balada a su repertorio y responder a un gusto ya homogeneizado por el impacto de los mercados sobre todo si esto tiene que ver con el proceso de homogenización cultural del neoliberalismo de los '90?

La renovada imagen que presenta el grupo en general y la de cada uno de los integrantes ¿sólo tiene que ver con estrategias de marketing? Lo que se refiere al montaje de los espectáculos en vivo, ¿es sólo cumplir con estándares internacionales, con relación a la calidad del sonido y al juego de las luces?

¿Cuál es la mismidad de “Los Nocheros”? ¿hay una búsqueda estética, un objeto en su creación o son juguetes absolutos de las leyes del mercado y del deseo de centralidad? ¿hay una excelencia como artistas o sólo son empresarios de cuyo patrimonio viven muchas familias? ¿cuál es en definitiva su identidad? ¿artistas o empresarios?.

Podríamos responder que la movilidad de un grupo como “Los Nocheros”, cu-

yas búsquedas para algunos se realizaron siempre con un criterio absolutamente empresarial sin una profundización de un proyecto estético, desde la dinámica de la identidad que implica deconstrucción y reconstrucción permanentes, se enlaza con la de los artistas que generan músicas que trasvasan los territorios locales y las preparan para el mercado global. Si como reza nuestro epígrafe esto permite una nueva creatividad musical y discursiva, entonces debemos preguntarnos con Raúl Dorra que hace referencia a la identidad iberoamericana como una construcción estratégica y asegura que —sin embargo— esto tiene que ver con “la permanencia de un destino” (2000:137) ¿hay en la instancia de la música globalizada alguna posibilidad de permanecer en un destino?

BIBLIOGRAFÍA

Dorra, Raúl (2000) *Hablar de Literatura*. México: F. C. E.

Kaliman, Ricardo (2003) *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras.

Landowski, Eric (1995/1996) “Formas de la alteridad y estilos de vida” en *Revista Morphé* N° 13/14, Puebla, Universidad Autónoma.

Ochoa, Ana María (2003) *Música locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Ed. Grupo Norma.

Talens, Jenaro (2000) “La construcción de la identidad” en *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio de Babel*. Madrid: Cátedra.

Verón, Eliseo (1987) *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

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

Zuchini, Martina (2008) “Hacemos un folclore para mp3” en la sección de “Espectáculos” del diario Clarín. Buenos Aires, 25 de Marzo del 2008. (pág 6-7)

7.-



NACER, CRECER, ¿MORIR?

Configuraciones identitarias

en el rock argentino

por **Raquel Guzmán.**

7.1.- Un objeto plural.

El rock argentino instalado en el centro de las prácticas sociales de los jóvenes, es el espacio discursivo que nos permitió construir un objeto de estudio, en la intersección entre las textualidades y la configuración identitaria. Debemos advertir sin embargo que, lo que llamamos “rock argentino” es un conjunto heterogéneo de prácticas, cuya pluralidad es fácilmente distinguible en las múltiples semiosis que convoca. Lo verbal, musical, gestual, kinésico, se manifiestan tanto en las presentaciones de su producción discográfica (diseño, fotografías, videoclips) como en los recitales donde se constituye como ritualidad⁴⁹.

La dimensión verbal, que aquí privilegiamos, es el espacio que permite un modo de análisis de las identidades situadas como figuraciones discursivas y que manifiestan las representaciones que este colectivo traza de sí mismo y de la sociedad argentina en su conjunto. Esos trazos podrían distinguirse como:

- a. relatos: construcciones narrativas que dan cuenta de la propia genealogía, los conflictos con los otros, las inserciones históricas.
- b. relaciones: representan el tráfico ideológico que sobredetermina identidades y las instituye como dinámicas.
- c. carencia: representaciones desde el deseo de ser, para marcar lo que no se es.

7.2.- El poema como espacio de posibilidades.

Distintos poetas argentinos actuales reconocen en la génesis de su producción literaria la influencia del rock y los medios masivos. La fragmentación, el ejercicio de una escritura de collage –que muestra los hilos de las suturas– ha sido antes realizada por el rock. La dislocación del cuerpo y la estética del cadáver estaban ya difundidas cuando la poesía de los noventa las llevó a los libros de poemas, que no sólo son recuperadas en los enunciados sino también en la estética de la diagramación. Algunos críticos dicen que los poetas de hoy no leen, y aunque esto pueda ser posible, podemos decir que escuchan el rumor de la cultura en la música y en los discursos mediáticos.

Ya desde Bajtin entendemos que la cultura se compartimenta en múltiples esferas

49 Sobre esto leemos en *Libro de viajes y extravíos* “[...] Puede establecerse un todo un sistema de rituales sociales que se articulan de un modo específico, y más o menos codificado, en los recitales, que implican no sólo reglas para el contacto interpersonal, sino también una regulación de las relaciones entre grupos, de los modos de apropiación del espacio público [...] constituyen [también] toda una liturgia que permite estudiarlos como parte de fenómenos cuasi religiosos” (Díaz, 2005: 254 ss).

conectadas entre sí en un sistema complejo atravesado por el lenguaje y conformado por múltiples enunciados. Lotman se ocupa del dinamismo de la cultura desde el concepto de dialogismo que “sería la fuerza impulsora de la transformación cultural” (Arán, 2002:33). Los textos que tienen una función activa en la cultura son aquellos generadores de un modelo de mundo —entre ellos los artísticos tanto verbales como no verbales— y en el sistema de su funcionamiento actúan además como “conciencia semiótica” es decir en interacción. Este intercambio modifica por cierto el estatus de los textos. Por otro, lado lejos estamos de considerar al texto poético —poema o canción— como resultado de un trabajo individual, sino que resulta de una praxis donde se inscribe lo social y colectivo.

Como afirma Fontanille, es necesario

[superar] una concepción estrictamente individual y personal de la enunciación, puesto que los discursos sólo pueden contribuir al devenir del sistema si no se separa la enunciación individual y la enunciación colectiva, esto es, si se las considera como formando parte de un mismo conjunto en devenir (2001: 234).

Se trata de los movimientos que se realizan en la *praxis enunciativa* y están relacionados con la aparición y desaparición de enunciados —ya que extrae formas de un espacio de esquematización que luego enriquece y modifica— lo que permite la actividad dialéctica de la creación /sedimentación, y aporta a la formación de la dimensión retórica de los discursos. Esta dinámica se realiza en un marco espacio-temporal en el que se pueden tener en cuenta sucesivos estados “según que la significación sea “emergente”, esté “en curso” o “quede terminada” (ibídem: 237), configurando un campo de discurso que “se declina en tres fases: el *campo de presencia*, el *campo esquemático* y el *campo diferencial*.”

En el dominio de la cultura la presencia discursiva adquiere —según Fontanille— diferentes *modos de existencia*:

- *Virtual*: es el sistema de las estructuras subyacentes, de una competencia formal al momento de la producción de sentido.
- *Actualizado*: es el de las formas que advienen en el discurso.
- *Realizado*: es el que, por la enunciación se realiza materialmente en el plano de la expresión.
- *Potencializado*: es el movimiento inverso a la actualización, cuando una forma se ha constituido en lugar del discurso (tipo, tópico, motivo).

En el caso que nos ocupa el espacio *virtual* es común en tanto el origen de la poesía remite a la música, desde las formas monódicas, hasta la inclusión de estribillos cantados y el acompañamiento con la lira. También forman parte de ese espacio las consideraciones retóricas y métricas que consolidaron cierto modo de escribir durante siglos, asimismo los fundamentos teóricos acerca del género lírico que funcionan como señal de lo permitido y lo prohibido en la escritura poética. Sobre ese espacio de posibilidades se producen los procesos de selección tanto de la canción como del poema, que abrevan además en una tradición acerca del modo de situar la recepción, el carácter social y de intercambio que genera la lectura en ambos casos.

También los procesos de actualización son semejantes en cuanto ambos discursos se organizan en torno a un yo, hablante lírico que rige la constitución del mundo ficcional, en un movimiento que alterna los movimientos centrífugos y centrípetos de la semántica textual. En el plano de la realización la música que acompaña al texto verbal en la canción agrega un nuevo componente significativo, que puede ser leído según las pautas de codificación que en él funcionan (tradición / ruptura; unidades tonales, rítmicas, etc), sin embargo es posible leer sólo la dimensión verbal en la medida que se producen migraciones de una esfera a otra. En este sentido entendemos que la discusión no pasa por la opción de leer o no las letras solas, sin la música o sin el contexto de las presentaciones —como lo plantean Guillermo Toscano y Jorge Warley (2003)— sino que la lectura de la dimensión verbal es complementaria de las otras múltiples que pueden realizarse.

Las estructuras potencializadas, es decir constituidas como lugares del discurso también proceden de ambos géneros y pueden pasar de uno a otro. Se trata de consolidaciones significativas constituidas por figuras como la imagen generosa de la tierra y el paisaje bucólico en la canción popular —zamba, chacarera, taquirari— y en la producción poética del noroeste argentino⁵⁰; la mujer incorpórea representada por la “muchacha ojos de papel” del rock argentino; la institucionalización del recital como hecho estético y comunicativo de la canción popular desde mediados del siglo pasado, y las formas homólogas de presentar festivales de poesía o lecturas poéticas en la actualidad.

Dice Lotman que el deslinde entre las obras de la literatura artística y toda la masa de los restantes textos de la cultura puede realizarse atendiendo al funcionamiento o a la organización interna del texto. Desde el primer punto de vista “será literatura artística todo texto verbal que dentro de una cultura dada sea capaz de realizar una función estética” (Lotman, 1996: 163). Sin embargo, como el concepto de función estética es de carácter histórico, es posible que un mismo texto pueda adscribirse o no a la caracterización de texto artístico, según las condiciones de

oooooooooooooooooooooooooooo

50 Sobre este aspecto ver los Capítulos referidos a folklore.

recepción. Si acordamos que un texto estético posee una carga semántica elevada, en el caso de aquellos que nos ocupan esto dependerá de los rasgos particulares de cada texto, antes que de la especificidad genérica. Pero también es cierto que la posibilidad de leer esa “carga semántica elevada” depende del modo como se construyen las condiciones de recepción que, a la vez, funcionan poniendo en diálogo las dos esferas de la cultura que estamos considerando. Es decir los cambios en las consideraciones de la poesía reordenan los núcleos y periferias, pero entendemos que no ocurre una relación recíproca cuando los cambios atañen a la esfera de la canción.

Para que un texto funcione de modo estético es necesario —para Lotman— que esté construido de cierto modo, particularmente debe ser cifrado por el autor de determinada manera, y aquí es donde se distancian los discursos que tratamos, ya que quien escribe canciones populares suele manifestar que su interés es predominantemente referencial —cantar las cosas del pueblo, mostrar el mundo joven o rural o actual— por lo que la función estética aparece como atribución, antes que como proyecto constructivo. La actual experiencia de la poesía, que circula por las más variadas formas y carriles influyó por cierto en la apertura del canon, produciendo un desplazamiento de los eslabones y cambios en las teorías estéticas.

Lotman anota al respecto el caso del folklore, “excluido de los límites del arte por la teoría del clasicismo, se volvió para los hombres de la Ilustración y los prerrománticos una norma estética ideal” (ibídem: 166). Acentúa además que el arte necesita del no-arte para su desarrollo, y podríamos agregar que ambos espacios se encuentran en un permanente intercambio, lo que hace “que la introducción de un texto en la esfera del arte signifique su remodelación en el lenguaje de la percepción artística, o sea, una decidida reinterpretación” (ibídem). Desde esta perspectiva poema y canción popular se constituyen recíprocamente, como el ‘otro’ necesario, separados / conectados por las fronteras internas de la semiosfera.

7.3.- El rock argentino.

La configuración discursiva del rock argentino es el resultado de un extenso proceso de desarrollo —que comienza hacia fines de los ‘60— en el que se abordan las más diversas preocupaciones temáticas, desde el amor a la angustia del paso del tiempo, desde la fugacidad de los acontecimientos a las preocupaciones históricas, pasando por los tópicos de la idealización de la mujer y la valoración de la naturaleza.

Como explica Claudio Díaz (2005: 35) el rock se inicia en la Argentina en una posición periférica y como tal, en tensión con las posiciones centrales del sistema, pero también aclara que resultó de la difusión “por parte de las empresas discográficas (subsidiarias de las grandes empresas monopólicas) del material de los países

originarios, en busca de nuevos mercados” (ibídem: 17) o según dirá Mafalda “las nuevas invasiones inglesas”. Como ocurre en toda producción estética, la historia del rock no es un movimiento lineal, ni mucho menos orgánico, sino que —por su capacidad de aspersión de la coyuntura— sigue un movimiento rizomático, donde todo puede volver y el revival se transforma en un sello.

El origen del rock argentino está asociado a la música beat y si bien algunos grupos cantan en inglés —como Los Shakers— el gran desafío que se imponen otros es hacer temas propios en castellano, cantar sobre lo que ocurre en la realidad y explorar nuevas formas musicales, esa intención inicial fue rápidamente enriqueciéndose por el aporte de músicos muy jóvenes que, totalmente identificados con el cariz contestatario de la propuesta, aportaron a ella con una destacada dosis de creatividad. Moris, Litto Nebbia, Ciro Fogliatta, Miguel Abuelo, entre otros se sitúan en este punto inicial. Ellos, como Ricardo Soulé, Jorge Godoy, Willy Quiroga y Rubén Basoalto de Vox Dei; Luis Alberto Spinetta, Edelmiro Molinari, Emilio del Guercio y Rodolfo García de “Almendra”, Charly García y Nito Mestre de “Sui Generis” continuaron a lo largo del tiempo, reinventándose a sí mismos.

Por otro lado podemos decir que hay dos momentos históricos claves que dejan su marca en el rock, la Guerra de Malvinas y el posterior retorno a la democracia a comienzos de los '80 y la apertura neoliberal del gobierno menemista de los '90. El primero permite la emergencia de los grupos que eran invisibles en la época de la dictadura y la toma de posición frente a los conflictos del momento, y a la vez abre las posibilidades de difusión y reconocimiento. El segundo, en cambio, se apropia del rock y lo transforma de lleno en una mercancía, por lo que se limitan las nuevas exploraciones y se privilegia reeditar las anteriores, en función de los éxitos económicos.

También es importante recordar que el Primer Festival⁵¹ se realizó en La Falda (Córdoba) y fue organizado por bandas de esa y otras provincias. Es decir que tomamos lo de rock argentino en sentido amplio y no restringido, como se lo suele considerar muchas veces, sólo refiriéndolo a un acontecimiento que ocurre en Buenos Aires o a lo sumo con un límite hasta Rosario (Santa Fé)⁵².

Marcos Mayer dice que en el rock parece que todo lo bueno ocurrió al principio y que allí se acabaron los tiempos heroicos, es por eso que no queda más que decaer,

51 El mítico festival de rock de La Falda, llamado alguna vez “el Woodstock argentino” tuvo su primera edición en 1980 con el nombre de Primer Festival Argentino de Música Contemporánea, participaron “Redd” (Tucumán), “Dibujos Animados” (Córdoba), León Gieco, “Vox Dei” y “Raíces” entre otros. La organización estuvo a cargo del periodista Mario Luna y el productor Daniel Grinbank.

52 Al respecto ver el estudio de Daniela Casavilla.

“sin pausa, sin ritmo, y sabiendo que la decadencia es eterna e irremediable, y que incluso puede ser placentera” (2007: 9).

7.4.- La poesía del rock.

En el género lírico es posible reconocer “un grado mayor de aleatoriedad que en cualquier otro mensaje” (Agamben, 1999: 182), fenómeno que rebasa las lecturas plurales producidas por las restantes formas literarias.

Al leer un poema es posible encontrarse con versos cuya interpretación sea controversial o bien espacios que puedan quedar vacíos respecto a las posibilidades referenciales, se trata entonces de un grado de apertura que se acepta como parte del propio cifrado textual del mensaje. Pozuelo Yvancos dice al respecto que

la experiencia que el poeta tiene con el lenguaje es primigenia, fundacional, instauradora y aun que el poético no sea otra cosa que un discurso más, se propone a sí mismo como el lugar de despliegue de la instauración del lenguaje como venero creativo (Agamben, 1999: 186).

La desautomatización se instaura como procedimiento que permite insertar lo individual en confrontación con el carácter colectivo y socializado del lenguaje, rompiendo las relaciones estatuidas y convencionalizadas. En el rock, este procedimiento se articula con el proceso de diferenciación en que se instala esta propuesta estética desde sus inicios.

La estrategia de enfrentamiento que articulan los rockeros propone una confrontación con los sectores dominantes dentro del campo cultural en general y con la música de consumo masivo en particular. Este movimiento es analizado por Claudio Díaz (2005) en relación con los temas que aparecen de modo recurrente, el viaje (travesía desde un mundo asfixiante hacia la locura y el naufragio), una religiosidad antidogmática, el despertar a mundos nuevos en lo político y lo social.

El tránsito —un movimiento desde / hacia— aparece también como isotopía estética, que se propone un fluir de elementos no controlados o predecibles. En este sentido resulta paradigmático un tema que incluye el álbum *Almendra*, la entrañable “Muchacha ojos de papel, / piel de rayón/ corazón de tiza”. El proceso de desautomatización que pone en escena el texto atañe no sólo a su composición sino que promueve su correlato en el lector/auditor. Al respecto es interesante la interpretación que propone Alejandro Rozitchner (2003) donde da cuenta del tema a dos voces poniendo en evidencia que una voz resulta insuficiente para exponer la pluralidad del texto. Pero a la vez el hecho de que las interpretaciones paralelas que expone no lleguen a tocarse ni entrar en conflicto demuestra que el

lector necesita desplazarse de los lugares habituales de lectura⁵³. Sin duda que en algunos casos el efecto de extrañamiento surge como resultado de las búsquedas musicales y de los requerimientos rítmicos implicados, que llevan a explorar el lenguaje no sólo en sus posibilidades referenciales sino también sonoras.

En el proyecto de “Vox Dei” de trabajar sobre una reescritura de *La Biblia* se evidencian las intenciones del grupo de elevar la imagen de sus textos a una totalidad autónoma y de autosuficiente significación, allí estaría “toda la Biblia”, se pone en juego el monologismo al que aspira toda la poesía, proponerse a sí misma como lenguaje singular y único. Hay aquí una búsqueda de absolutización donde, como dice Bajtin, “el poeta, al no aceptar cierto lenguaje literario, prefiere soñar con la creación artificial de un lenguaje poético nuevo, especial” (Agamben, 1999:185).

En el proyecto *La Biblia según Vox Dei* se ponen en relación el discurso poético y el discurso religioso, ambos preocupados por la absolutización pero desde diferentes perspectivas, mientras el primero apunta a lo absoluto de la palabra, el segundo se orienta a la totalidad de la experiencia humana. En “Génesis” por ejemplo el hablante lírico se desdobra en voces que remiten a los lugares enunciativos de *La Biblia*, Dios, el profeta, el hombre. El texto se propone como síntesis, como unidad íntima entre la palabra y el tiempo en tanto es capaz de actualizar el mensaje profético convirtiendo al hablante también en profeta.

Otro aspecto al que podemos atender es a la dimensión testimonial, que —en el caso del rock— estuvo presente de manera más o menos explícita, a la que se respondió con una utopía hecha de búsquedas filosóficas, religiosas y una gran dosis de idealización. Como dice Claudio Díaz “utopía, entonces, pero atravesada por la cultura de masas y el fragmentarismo” (2005: 146). En esta primera etapa, son escasas las referencias a la situación sociopolítica del país⁵⁴, son mucho más acentuados otros procedimientos que reenvían las interpretaciones al nivel del código desplazándolas del acento habitual sobre el mensaje. Los estribillos, las

53 Después está el asunto de *los ojos de papel*. Los ojos de papel, le decía a mi mujer en esa barra de un feliz happy hour el sábado a la noche, eran una imagen comprensible de modo directo, pero no podía transformarla en pensamiento. A lo sumo podía decir que el papel, quebradizo, acentuaba el carácter plano de una mirada que ayudaba a representarme los ojos de esa muchacha enamorada. Me sugiere una mirada extática, quieta, arrobada, fija. Ojos en los que se puede leer como en un papel. Ella le dio otra vuelta. Me dijo que el papel era la representación perfecta de lo ideal, sea porque en el papel aparece lo escrito o porque en él se imprime una foto, falta de dimensión y de carnalidad. Ojos de papel son ojos idealizados, ojos que no tienen carne. Me convenció. (Rozitchner, 2003: 119)

54 El corpus analizado —que corresponde desde el punto de vista histórico a la época de la dictadura de Onganía en nuestro país— hace muy escasas referencias al contexto, alguna metáfora de la pobreza como en la “Plegaria para un niño dormido” de Spinetta; o del autoritarismo en “Tribulaciones, lamento y ocaso de un tonto rey imaginario, o no” de Charly García.

repeticiones, los paralelismos, las aliteraciones —que sostienen el componente rítmico y musical del texto— manifiestan la realización de cierto modelo de código que permite al hablante / intérprete volver a reflexionar sobre sí mismo en un proceso de autocomunicación que el carácter performativo del texto no hace sino acentuar.

En los '80, los últimos estertores de la dictadura y la guerra de Malvinas constituyen un nuevo escenario, lo peor de la represión de la dictadura militar había pasado y en 1981 muchos músicos regresan al país para júbilo de sus fans: Litto Nebbia, Miguel Cantilo, Piero, Moris, Miguel Abuelo. La efervescencia de la vuelta de la democracia coincide con una expansión del rock que, situado siempre en el discurso de la crítica irónica y contestataria, revisa esa nueva escena.

Grupos como “La Torre”, “Serú Girán”, “Los abuelos de la nada”, “Sumo”, “Viuda e hijas de Roque Enroll”, “Soda Stéreo”, “Los Redonditos de Ricota” despliegan en forma paralela a sus experimentaciones musicales un discurso que sitúa identidades políticas e históricas —y correlativamente identidades sociales— de un “nosotros” y los “otros” que no sólo los implica en cuanto enunciatarios, sino que incluye también a sus seguidores. Serú Girán —para otros también Virus— será la banda que, en su genealogía, representa la transición de la dictadura a la democracia.

La consolidación de un público heterogéneo en su procedencia social da cuenta de la necesidad de las nuevas generaciones de recuperar el espacio público y el consumo de bienes simbólicos que había pasado por tanta represión. “Alguien se quiere ir / alguien quiere volver” canta Charly en “No llores por mí, Argentina”, llamativo título que remite a la canción que canta Eva en la ópera rock realizada en 1984 por Andrew Lloyd Webber (música) y Tim Rice (letras). Se trata de un tema donde los desgarros argentinos atravesados por la omnipresencia del peronismo, se representan como amargura y desilusión.

Pero sin duda uno de los rasgos que define la década lo da el contraste entre dos bandas —“Soda Stéreo” y “Los Redonditos de Ricota”— que representaron dos miradas y dos estéticas sobre una década en la que la expectativa de previsibilidad estallaba a cada instante en el país. “Soda” —que inició sus presentaciones en 1982— realizó sus primeras actuaciones en cafés y bares donde difundían sus creaciones, y recién el 1984 editaron su primer disco, cuya presentación fue precedida por la difusión del video clip del tema “Dietético”, práctica inusual y que mostraba el carácter vanguardista del grupo. Entre la ironía y el humor Cerati hablaba de la onda dietética, el amor con sacarina y la cama sintética, temas que en el próximo disco serían sustituidos por otras preocupaciones representadas por sueños, miedos y temblores. *Nada personal*, *Signos*, *Ruido blanco*, *Doble vida* son algunos de los discos que marcaron el éxito de este grupo que se separó en 1997

y que en 2007 volvieron a presentarse juntos.

Por su parte “Los Redonditos”, se inician hacia el ‘76 en La Plata.

Eran tiempos de dictadura y concretar encuentros como los que ellos organizaban era lo más parecido a un milagro. Es que los shows consistían en verdaderas bacanales de música, teatro, performances y situaciones bizarras como repartir bombones —redonditos, de ricota— entre el público (Aguirre et al. (2005: 248).

Grabaron su primer disco en 1985 —*Gulp*— y sus particularidades rápidamente entusiasmaron al público. Entre los símbolos que constituyeron su marca registrada están los diseños de tapa de Ricardo Cohen, artista plástico de La Plata, conocido como Rocamble. Al año siguiente editaron *Oktubre* y luego *Un baión para el ojo idiota, Bang! Bang! Estás liquidado* y el exitoso *La mosca y la sopa*.

Una tercera línea de relevancia que se puede explorar en esta época es la presencia de mujeres en el rock argentino. “La Torre” con la voz y las letras de Patricia Sosa y “Viuda e hijas de Roque Enroll” con María Gabriela Epumer, Claudia Sinesi, Mavi Díaz, dos ejemplos significativos de la participación de importantes cantautoras, a las que se podría agregar entre otras a Fabiana Cantilo e Hilda Lizarzú. “La Torre”, con un estilo latino, se inició en 1981, pero su gran año fue 1984 cuando fueron considerados el mejor grupo de rock del momento. “Viuda...” en cambio se insertó en la línea de la música divertida y sus ritmos se acercaron al twist, en versiones modernas, con melodías pegadizas y letras cómicas, haciendo en algunos casos un *revival* de la música de los sesenta. Sin embargo detrás de una aparente superficialidad se diseña un fresco de la época a través de la fragmentación de la imagen femenina, la moda en clave hiperbólica y la ciudad y la familia argentina vistas desde el humor, lejos de la solemnidad de sus antecesores.

Raúl Porchetto en una entrevista afirma que “si el rock argentino no desapareció en los años ‘90, no desaparece más”⁵⁵, ya que considera que hubo un excesivo repliegue a las leyes del mercado y se dejó fuera la dimensión artística. Pero también fue la década de la expansión tecnológica en el mundo de las grabaciones, la implementación de nuevas técnicas y el uso de la computadora en la producción musical. Sin embargo, a pesar de estas advertencias, el rock argentino se potenció estadécada con la presencia de músicos como Lito Vitale⁵⁶ y Juan Carlos Baglietto⁵⁷.

55 Diario *La Capital*. Rosario, Argentina. Página de rock:
<http://www.rock.com.ar/notas/1/1851.shtml>

56 Vitale ya había participado en proyectos anteriores, y organiza el Lito Vitale Cuarteto junto a Marcelo Torres, Manuel Miranda y Cristian Jurducha, con quienes presenta cinco álbumes. También condujo programas de radio, y compuso música para ballet.

57 Dueño de una voz destacada, Baglietto atraviesa estas décadas recorriendo el país con temas de autores argentinos de distintas provincias y participando de festivales nacionales e interna-

La “Bersuit Vergarabat”, “Los Piojos”, “Los Caballeros de la quema”, “Los “Ratones Paranoicos”, “Los Fabulosos Cadillacs”, “Ataque 77”, “Los Auténticos Decadentes” son las bandas que hoy se están reeditando como las más significativas de los ’90. Si nos detenemos en las letras podemos ver que hay una transformación de códigos, como lo anotan Toscano y Warley (2003) se ha perdido el uso del *tú* de los inicios del rock y se ha generalizado la forma *vos*, con lo que las letras se hacen más coloquiales e incorporan un registro decididamente vulgar que no resulta ya expresión de rebeldía, sino manifestación de los cambios de una sociedad que ha negociado con la superficialidad, como dice Diego Mancusi “la pachanga y el rock se amigaron en los noventa”⁵⁸. Por cierto que esto es un rasgo que aparece en mayor o menor medida según la posición de los enunciarios. Además aparece el uso de expresiones de cierta extensión en inglés recuperando una genealogía que parecía lejana.

En la página de internet de Rockeros argentinos⁵⁹, un rápido resumen desde 1950 en adelante incluye un apartado especial para los años ’90, y da cuenta de múltiples cambios estéticos en Charly, Spinetta y Fito—fundamentales referentes— que logran mantener intacto su prestigio. Fito Páez tuvo éxito masivo con las ventas de *El amor después del amor*, *Circo Beat* y *Euforia*. Spinetta fue diametralmente opuesto con la aparición de *Fuego Gris* y en 1995 volvió con *Los Socios del Desierto* y un repertorio renovado. Charly García en 1992 se reunió con “Serú Girán” dejando el álbum doble grabado en directo *Serú ’92*. Editó *La hija de la lágrima*, *Estabas en llamas cuando me acosté* e hizo un *unplugged* para la cadena MTV, y luego *Say no more*.

Resultan interesantes a los fines de nuestro estudio los contrastes que pueden observarse en la producción rockera de estos años, tanto en lo que hace a la estética de las letras como a las estrategias discursivas que despliegan. Si acordamos con Bajtin que todo enunciado es una réplica a otro, tenemos que preguntarnos a quién van dirigidas las afirmaciones —muchas veces acusatorias— de la Bersuit, las quejas del desamor de Charly o las ironías de los “Redondos...”. La discursividad rockera se nutre de las fuentes canónicas desde Elvis Presley a Bob Dylan, “The Beatles”, “Rolling Stones”, pero también del rock progresivo de Frank Zappa y “Pink Floyd”, esta experiencia poético-musical es trasvasada en el propio cambio impuesto por la decisión / necesidad de cantar en español, un español rioplatense que trae consigo la queja y el lamento, pero que también se nutre de la literatura —con notables conexiones cortazarianas⁶⁰— y de los conflictos sociales de las diferentes épocas y localizaciones (Buenos Aires, Córdoba, Rosario, Mendoza, Tucumán).

cionales.

58 Mancusi, Diego. “Nostalgia por los 90” en <http://www.10musica.com/interior/noticia.php?idx=1904>

59 <http://www.rockerosargentinos.com.ar/pagistorock.htm>

60 Pero también con Proust, Kerouac, Ginsberg, Ionesco.

Los conflictos de Miguel Cantilo, Miguel Abuelo o León Gieco con la dictadura, las irónicas o desbordadas críticas al menemismo y a la corrupción política construyeron un destinatario desdoblado que va del oyente —una especie de fiel en un ritual— a los otros, los que se oponen a la libertad, a la juventud. Como bien dicen distintos autores (Díaz, 2005; Pujol, 2007^a) ese otro es fundamentalmente el adulto, el que ejerce el poder, “el hombre gris”, que no sólo implica un rasgo de edad —cada vez más difuminado— sino también señala a quien ha desertado de las búsquedas utópicas.

La dimensión estética, entendida como intensidad pasional (Parret, 1995) o como “modo de sentir la vida” (Mandoki, 2006:14) que se manifiesta en la construcción discursiva aparece en el rock en esa actitud constante de poner el cuerpo, expresar el cuerpo, transformar el cuerpo. No sólo el cuerpo físico del cantante en la escena, sino también de los seguidores en el recital y de los personajes en los textos verbales y visuales que configuran el cosmos significativo. Complementariamente se crea un rico bestiario con elefantes, dinosaurios, jirafas, vampiros, caracoles, dragones que aportan a veces el contraste entre distintos mundos y en otras ocasiones la escena con la que tiene que vérselas el hombre. El mundo animal funciona también como metáfora de este mundo humano que a veces resulta tan incomprensible.

7.5.- Configuraciones identitarias.

7.5.a. Situar la dimensión poética de los textos del rock nacional nos permite —al menos precariamente— postular también un carácter ficcional, la posibilidad de una plurisignificación y un efecto estético que atañe no sólo a la música sino, en lo que aquí nos interesa, a la configuración verbal de dicho material. La hipótesis de constitución que proponemos tiene que ver el rol que les cabe en cuanto fueron configurando una identidad compleja: generacional, profesional, ideológica, política, de prácticas sociales (vestimenta, lugares, símbolos) y, por supuesto, musical.

Partimos aquí de la identidad en el sentido que le da Van Dijk, es decir, como autorrepresentación o esquema de sí mismos que construyen los grupos. Afirma también este autor que la identidad social o identidad de grupo atañe a la ideología, pero también a las representaciones sociales específicas compartidas y que no se trata de una “propiedad” sino de un “proceso” en el que una colectividad está comprometida (1999: 156). Las huellas que ese proceso instala en el discurso del rock argentino aparecen en diferentes dimensiones que se complementan y, a veces, hasta entran en colisión por esa estrategia de desautomatización que antes anotábamos.

Podríamos señalar una dimensión **temática** donde se ponen en juego las cuestio-

nes frente a las cuales los creadores del rock se sitúan y manifiestan sus evaluaciones y creencias. Se produce aquí, por un lado, la apropiación de temas de gran significación en la cultura: es el caso de las cuestiones religiosas, que aparecen reconocidas y valoradas en *La Biblia*, pero paralelamente en los textos de Charly García hay una trivialización de la relación hombre – Dios. Sin embargo, como ya lo dijera Claudio Díaz (2005) la perspectiva desde la cual se mira la religión si bien es positiva, aparece como antidogmática. En una entrevista, que puede consultarse en internet, realizada por el diario *Página 12* el 19/02/2006 a Jorge Carlos Godoy —integrante de esa formación inicial de “Vox Dei”— éste músico afirmaba que la idea era “aunar un sentido estético y así nació la necesidad de expresarse a través de una Biblia criolla, una Biblia latinoamericana”. Se aglutina así una posición religiosa y a la vez política que algunos autores —entre ellos Díaz— relacionaron con cierta simpatía por el movimiento de los sacerdotes tercermundistas.

En esta dimensión temática —y por la misma época— podemos también percibir la recurrencia de un cierto sentimiento trágico de la vida, que se nota tanto en los temas de Luis Alberto Spinetta como en los de Charly García y los de “Vox Dei” que dan cuenta del hombre solo frente a su destino. Como se trata de un hombre urbano, en forma correlativa se constituye la imagen de la ciudad en la recurrencia de la soledad, el gris, el frío. Desde el punto de vista de las evaluaciones y creencias, puede observarse que el hablante lírico da cuenta de un mundo asfixiante, que no deja lugar para los sueños, donde el sujeto se debate entre huir o padecer. El amor aparece, en el nivel discursivo, como la posibilidad de neutralizar esos efectos, se trata tanto del amor humano como divino. El futuro no ofrece esperanzas de cambio, sino por el contrario de profundización de la soledad, en este sentido es paradigmático el texto de Charly García, “Cuando ya me empiece a quedar solo”: “Tendré los ojos muy lejos / y un cigarrillo en la boca/ el pecho dentro de un hueco / y una gata medio loca. / Un escenario vacío / un libro muerto de pena / un dibujo destruido / y la caridad ajena”.

En este mundo se mueven personajes variados presentados generalmente con afecto y ternura. Aparecen así imágenes femeninas etéreas, indefensas o lejanas y tristes como Ana en “Ana no duerme” de Spinetta (“Ana quiere jugar / sobre la alfombra/ toca su sombra/ cuenta las luces / mira la gran ciudad”); Laura en “Laura va” del mismo autor (“Laura va, / lentamente guarda en su valija gris/ el final de toda una vida de penas”). También “la chica que voló” en “Que el viento borró tus manos” de Del Guercio (“Era una chica que voló / vio florecer la luz del sol/ y no volvió”) y el hada de “Un hada, un cisne” de Charly García (“Un hada se miraba/ en el lago una mañana / sus lágrimas caían / y su imagen destruían”).

En la dimensión enunciativa, se puede observar una pluralidad de estrategias de las diferentes voces que se desplazan en los textos. Por un lado la construcción de

un enunciador en actitud de búsqueda, que se interroga acerca de las cosas que observa. (En “Aprendizaje” de Charly García leemos: “Viento del sur o lluvia de abril / quiero saber dónde debo ir / no quiero estar sin poder crecer / aprendiendo lecciones para ser”) Aparece también una voz que se sitúa como sujeto de un saber que quiere compartir con los demás, en ese sentido se asume como profeta de otras concepciones del mundo (“Ya está cerca de venir aquel / que nos va a explicar / sin violencias ni gritos / paz para este mundo traerá”) en “Profecías” de “Vox Dei”). Una tercera posición que asume el enunciador es la actitud reflexiva sobre su propia circunstancia, actitud que va desde la confesión hasta la ironía y la asunción de voces de personajes que representan situaciones sociales típicas (como el tema del poder en “Tribulaciones de un rey tonto...” de Charly García). Estas variantes enunciativas permiten registrar la presencia de un *nosotros* —los que buscamos, los que creemos— y un *ellos* —un prójimo para compartir. Hay aquí cierta idea romántica del artista y una perspectiva idealista para analizar las relaciones humanas.

En la dimensión **retórica** se pudo relevar la recurrencia de metáforas relacionadas con el crecimiento como la que sostiene “Rasguña las piedras”⁶¹ de Charly García o en la ya citada “Aprendizaje” del mismo autor. También se reitera en “Laura va” de Spinetta donde Laura se encuentra en el preciso momento que va a cambiar de una vida en soledad a una vida en compañía. Asimismo la presencia de múltiples metonimias del cuerpo, desde los “ojos de papel, piel de rayón, pechos de miel” (“Muchacha ojos de papel”) a los “ojos que lloran desde el fondo” (“Rasguña las piedras”) “dedos que se vuelven pan” (“Plegaria por un niño dormido”).

Esta dimensión se complejiza por la puesta en juego de relaciones intertextuales que aparecen, por supuesto, en el caso de La Biblia, pero también puede seguirse la presencia de otros textos como “El traje nuevo del Emperador” de H.Ch. Andersen en “Tribulaciones de un rey tonto...”; “Cerrar podrá mis ojos...” de Francisco de Quevedo en “Rasguña las piedras”; “Los locos Adams” en “Mr Jones o pequeña semblanza de una familia tipo americana” o los cuentos de hadas que funcionan como hipotexto en “Un hada, un cisne”.

También se puede apuntar el carácter lúdico de los textos: el juego aparece como un componente fundamental del discurso del rock particularmente en los textos de “Confesiones de invierno”, donde la desacralización de las preocupaciones existenciales y de la religión va más allá de las adhesiones con las que contaba (Ej. “Dios es empleado en un mostrador/ da para recibir /;quién me dará un crédito,

61 “Hipótesis uno: El muerto es el niño o temprano adolescente del que ahora, más crecido canta. Es una canción de amor a sí mismo, a una parte perdida o mugiente, en la que el que crece le canta al que era unos años antes y le pide que rasguñe las piedras para llegar hasta él, que el chico sea capaz de llegar al grande. Tal vez un grande que ve que se le viene una adultez estrecha, gris” (Rozitchner, 2003:144).

mi Señor? /sólo sé sonreír”), aquí se pone también en escena la trivialización y la ironía y cierto goce de lo gratuito que imprime humor a los textos: “Si vendo mi alma ¿quién la comprará?/ si compro tu tiempo nunca mía serás./ Por eso es que vago, y esa es la verdad / si miento un poquito ya me perdonarás”, y por cierto tampoco faltan la parodia y hasta cierta dosis de sarcasmo.

Podríamos decir aquí que el efecto estético surge “en el momento en que el código empieza a ser utilizado como mensaje, y el mensaje como código, en que el texto pasa de un sistema de comunicación al otro, conservando en la conciencia del auditorio el vínculo con ambos” (Lotman, 1998: 58) y en ese mismo lugar se cifra una identidad.

7.5.b. Entre la dictadura y la democracia el rock cambió su posición en el campo cultural y fue desplazándose desde una marginalidad discursiva —producto en gran medida de las restricciones para su difusión en la dictadura— a un lugar central cuando “la aniquilación o dispersión de sectores que habían sido referentes políticos de la juventud generó un vacío de representatividad” (Díaz, 2005: 73).

Esta consideración expone la significación del rock en el conjunto de la cultura argentina del momento y su posición como agente social en un campo atravesado por las contradicciones y los interrogantes. La posición de los distintos artistas si bien no era de identificación política de carácter partidario, dejaba sentada la denuncia y la crítica contra la dictadura, la guerra y los efectos que produjeron en el cuerpo social.

En el momento final de la dictadura, el llamado “boom” del rock coincide con una politización general de la sociedad a la que el rock no resulta ajeno. (...) [A principios de los 80] el tópico fundamental que unifica la oposición contra la dictadura no es ya “revolución” sino “democracia” (ibídem: 77).

Sin embargo, esta variable de carácter histórico es sólo una de las que se pueden considerar en el análisis del complejo escenario del rock argentino. Nos interesa también bucear en otras perspectivas que orienten el reconocimiento de configuraciones identitarias, por lo que consideramos, el discurso del rock como resistencia, como rito iniciático y como manifestación pluricultural, que lo transforman en paradigma de la posmodernidad.

Mientras “el desarrollo del rock’n’roll en los últimos cuarenta años corre paralelo a la (supuesta) disolución de las culturas nacionales”⁶² en Argentina surge y se estructura, hasta finales de los ‘80 como resistencia al discurso del rock producido

62 Afirmación de Douglas Kellner, citada por Jenaro Talens (2000: 247).

sobre todo en inglés. Si bien es cierto —como ya dijimos— que en la génesis del rock argentino están “The Beatles”, “Rolling Stones”, Elvis Presley, Bob Dylan⁶³ entre muchos, también hubo una voluntad de hacer rock en castellano no sólo en lo nuevo que se iba gestando sino en los *covers* donde se hicieron traducciones (por ej “Bikini amarillo” de “Viuda e hijas de R. E.”) y nuevas versiones. Esa voluntad de cantar en su propio idioma debe ser comprendida en el marco de las diversas acusaciones de “extranjerizante” y de aportar a la disolución de la cultura nacional. Es posible afirmar que se trató de una expresión que lejos de dispersar, permitió la aglutinación cultural, sobre todo en los ochenta cuando vemos ya consolidado su reconocimiento.

En el marco de una cultura híbrida como la argentina, el aporte de prácticas que aglutinan el aporte de diferentes modelos culturales para discutirlos y transformarlos, resulta un espacio convergente para las propias discusiones del país. Muchos de los artistas viajaron, hicieron presentaciones en el exterior, incorporaron músicos y participaron de producciones en otros países y más aún se conformaron en otras latitudes⁶⁴, pero todo esto sirvió para afianzar ciertos rasgos identitarios. Mucho se ha dicho acerca de que el rock respondió a la necesidad de expresión de los jóvenes frente a la prohibición de la dictadura de emitir música en otros idiomas, sin embargo esta actitud, que puede ser una de las razones de su expansión, no basta para dar cuenta de la complejidad del fenómeno, mucho más si se tiene en cuenta que fue un discurso que —más allá de sus elipsis y metáforas— puso en discusión permanentemente la naturalización de las prácticas sociales.

Frente al Festival de la Solidaridad Latinoamericana, las actitudes fueron variadas, mientras algunos artistas —Charly García, David Lebón, Nito Mestre, etc.— aceptaron participar, otros como “Virus” rechazaron de plano la participación. El rock se hizo eco de la discusión que afectaba a toda la sociedad argentina, pero no sólo para decidir la participación, sino para ponerle palabras al acontecimiento⁶⁵.

Es posible hablar entonces de una actitud de resistencia en relación con distintos frentes, por un lado frente al rock en inglés que se fue constituyendo como un brazo más de la globalización neoliberal, por otro como un espacio de discusión político frente a la dictadura y sus prácticas y además como un discurso que incluye en sí mismo su propia crítica⁶⁶. La pluralidad de grupos, de extracciones socia-

63 “La intensa actividad de los cantantes de folk de comienzos de los ‘60 no sólo modificará el panorama de la música popular, introduciendo un nuevo estándar de calidad literaria, sino que estimulará a muchos poetas que revalorizan los alcances de la poesía oral y el poder de la comunicación de la música. Porque ya no ha dudas que Bob Dylan es un *poeta serio*” (Pujol, 2007a: 87)

64 Como “Los Gauchos alemanes”, grupo de rock argentino que se formó en Alemania y realizó presentaciones en distintos países europeos.

65 Ver “El banquete” en Anexo.

66 “Serú Girán presentó ese año [1979] *Grasa de las capitales* (...) En conjunto el disco

les, de perspectivas ideológicas y el propio sentido de autocritica que proviene de sus prácticas, aportan para considerar este discurso como de resistencia, es decir un discurso que se constituye a partir de su posición en la trama social y como dice Arfuch (2002) por su desajuste de cualquier totalización. Se trata entonces de una configuración identitaria que se define como cualidad relacional inserta en las mutaciones de la temporalidad y la otredad.

Dice Félix Guattari que “la cultura rock (...) desempeña el papel de una especie de culto iniciático que confiere una pseudo-identidad cultural a masas considerables de jóvenes, permitiéndoles establecer para sí un mínimo de territorios existenciales” (citado por Jenaro Talens, 2000: 248). La Argentina de los ‘80 fue una máquina de abrir expectativas que caían para generar una nueva, y la juventud es el territorio donde todas las posibilidades pueden realizarse. Espacio utópico por excelencia, atrae y expulsa con idéntica fuerza. La música, el reconocimiento, la posibilidad de decir(se), la participación, la inclusión configuran un escenario apetecible y se pasa de ser público a ser seguidor, de ser músico a ser líder.

Los liderazgos de banda, alcanzan en esta década una fuerza inusitada, el Indio Solari en “Los Redonditos...”, Charly en “Serú Girán” (y en sus sucesivas bandas), Miguel Abuelo en “Los Abuelos de la Nada”, Luca Prodan en “Sumo”, son algunos de los ejemplos de esta constitución paradójica que busca convocar, pero a la vez sostiene fuertes liderazgos⁶⁷, que suelen exceder lo musical o compositivo. El cantante, muchas veces se apropia de la palabra y habla por sí, construyendo su propio espacio de poder. Esta actitud sostuvo tensiones no sólo entre bandas, sino también entre sus seguidores, que llegaron a identificarse con nombres e iconografías propias. Las remeras, los colores, las fotos, las insignias marcaron el territorio de cada grupo en sus presentaciones y aún más allá ya que poblaron las calles con graffittis y las emisoras con programas específicos. En una entrevista realizada a Pappo, el guitarrista afirma que en sus comienzos “los grupos de rock tenían mucho más nivel y entonces la gente que se despertaba antes que las demás se metía en el rock”, cuando el periodista insiste y le pregunta: ¿Te parece que un chico que escucha rock ahora tiene una mayor capacitación espiritual e intelectual para comprender un montón de cosas?” la respuesta sigue siendo afirmativa:

Lógico. Si vos hablas con un tipo que escucha nada más que música melódica española, cumbia o folklore, puede tener su grado de intelecto, pero no capacidad musical. Generalmente, la gente que escucha rock tiene otro modo de hablar —mucho más directo— y también otra forma de pensar⁶⁸.

hablaba del imaginario social de esa Argentina que parecía estar yendo del miedo a la rutina, de la muerte al silencio. *¿qué importan ya tus ideales /qué importa tu canción?/La grasa de las capitales /cubre tu corazón* (Pujol, 2007b: 124).

67 “¿Vos le pusiste rock’n’roll a “Los Gatos”? Yo le puse rock’n’roll a todo. Yo creo en el más allá y en el más allá está el “Dios del rock pesado”. Y el emisario de él para toda América Latina soy yo: Pappo, el mesías del rock”. (Entrevista en www.magicasruinas.com.ar)

68 Entrevista publicada en <http://www.magicasruinas.com.ar>

Reconocerse como otro, produce lo que podríamos llamar una subjetivación colectiva en la que es posible la tensión y la resistencia, que da paso a las singularidades. El prestigio del rock como si tuviera “mayor nivel cultural” que la cumbia y el folklore, muestra su flanco burgués, que también ha generado adhesiones y rechazos y le confirió, sobre todo en los ‘80 otro de sus rasgos identitarios, otra vez, como ya dijimos antes, de carácter relacional.

Sin embargo a pesar de que el rock parece ser territorio de los jóvenes, las otras generaciones —niños y mayores— también son franjas consumidoras de su música, espectáculos e iconografías. Este movimiento es impulsado por el propio envejecimiento de sus referentes y la presencia constante de nuevos músicos, en algunos casos niños, que aportan a las transformaciones del espacio discursivo.

La comunicación que se establecía con el público no sólo se definía por el ritmo, sino también por el modo de cantar, melódico en los más tradicionales y frenéticos en los más vanguardistas. Aquí merecen destacarse particularmente cantantes con fuerte personalidad como Patricia Sosa, que no sólo fascina con su voz, sino con una potencia y una presencia escénica que, al separarse de “La Torre”, le permite iniciar una destacada carrera como solista.

Como dice Jenaro Talens

la presencia del cuerpo trepidante, descoyuntado, cimbreado es la marca de origen del rock’n’roll. En sus orígenes, el rock’n’roll significó una manera de hacer circular formas de vida que eran diferentes de las hegemónicas sin ser aplastado por las leyes morales imperantes. El nombre rock’n’roll introdujo un término que en el *slang* de los negros no se refería a la música sino al sexo (2000: 254).

El cuerpo cumple un papel fundamental, es parte de la escena y se cubre o se descubre según las intenciones expresivas del cantante. Es el cuerpo flexible, llamativo, joven y son también las letras que hablan del cuerpo, la seducción, el sexo en términos delicados, divertidos, eróticos o grotescos.

A diferencia de otros países anglosajones, donde el componente sexual estaba relacionado con la rebelión social, en el rock argentino tiene más los visos de una operación discursiva que busca provocar al público y a las convenciones morales que tanto se habían repetido durante la dictadura. El cuerpo aparece como fuente de alegría y placer y la posibilidad de hacer visibles los estados de ánimo y el mundo propio, la creatividad, la imaginación. Desde este punto de vista podemos reconocer el carácter ritual del rock, en tanto los rituales son lugares de enunciación construidos socialmente, como parte de un entramado simbólico, a partir del cual los miembros de la comunidad van ubicándose y posicionándose

con respecto al resto. En términos generales podríamos decir que la identidad de los rockeros —que engloba a productores y consumidores— está dada por la posición, enunciativa y topológica, que adoptan en ese ritual.

7.5.c. La posibilidad de leer las letras de rock como textos poéticos implica no sólo cuestiones referidas al estatuto literario y por lo tanto la inclusión en un posible canon literario, sino reconocer la trama de un discurso polisémico, ficcional y que explora las posibilidades del lenguaje en sus diferentes dimensiones.

Se trata entonces de situar esta posibilidad a fin de aportar a un debate acerca de las distintas manifestaciones artísticas, sus relaciones y solapamientos. En esa discusión surgen los interrogantes acerca de ¿cómo se construye la identidad en estos textos? ¿de qué modo se plantea la relación entre el “YO” y los “OTROS”? ¿de qué índole son los procesos identitarios que aportan a una distinción de un grupo diferente en el contexto de la cultura argentina? ¿cuáles son los rasgos discursivos que sostienen esa especificidad?

En el *Diccionario del rock argentino*, refiriéndose a Charly García se afirma:

Tal vez una de sus particularidades más notables haya sido la capacidad de no envejecer al ritmo de esas generaciones [las que siguieron sus 35 años de carrera], el haber sabido encarnar década tras década el sentir de cada nueva camada de jóvenes argentinos (Aguirre et al, 2005: 135).

Esta afirmación no hace sino corroborar la identidad generacional del rock que homológamente se corresponde con las metáforas del tránsito que aglutinan campos semánticos como: dormir / despertar, llegar/ salir, niñez / adolescencia, juventud / adultez. Asimismo se puede continuar esta red homológica con la construcción de figuras de tránsito, fantasmales, ambiguas, imprecisas, inasibles y a las concatenaciones entre pasado y futuro, donde el presente es lábil y saturado de interrogantes.

La autorreferencialidad sostiene este complejo campo de sentido donde los actores del grupo social de pertenencia se asumen como un “YO” plural que, volviendo sobre sí mismos generan una red de autocomunicación. El mundo de referencia se construye en los textos y a la vez estos organizan un código propio que, en sus reiteraciones va elevando el rango de significatividad del mensaje. La coexistencia del código verbal y el musical provoca una liberación mutua que potencia los sentidos del texto.

La recurrencia de la imagen del tránsito sostiene ideológicamente la perspectiva del cambio como un valor, quedarse en un solo sitio, acomodarse, enquistarse adquieren un sesgo negativo. Quien llega a ser adulto se transforma en el otro, el

ajeno, la adultez representa la ley, las prohibiciones, las obligaciones, las responsabilidades y por lo tanto son una amenaza para el cambio. Amenaza que hay que conjurar y en esa tarea se configura otro rasgo identitario del grupo que les permite actuar en contextos concretos no exentos de contradicciones, sobre todo cuando necesitan tomar decisiones en el mercado musical.

Es decir que, aún admitiendo lo que dice Van Dijk acerca de que las identidades sociales son muy difusas (1999: 160), se puede ver a partir del discurso del rock —sobre todo en sus etapas iniciales— la presencia de estrategias específicas de diferenciación complementadas con otras prácticas sociales, símbolos y lugares que en estos años fueron construyendo una mitología del rock. De allí la afirmación de Marcos Mayer, de que el rock es un fenómeno donde, como en las religiones, lo mejor ocurrió durante el origen y que de allí no queda sino decaer, “sabiendo que la decadencia es eterna e irremediable y que incluso puede llegar a ser placentera. No es que todo tiempo por pasado fue mejor (aunque ya nadie crea en el lema spinettiano de que ‘mañana es mejor’) sino que es inalcanzable” (2007: 9).

En los '90 se evidencia esta actitud, la Bersuit canta:

Lo vi a Fito sentado en un bar/ con una Bic cargada de alcohol/ es que su panza empezó a mandar/ y le ordenó que se vaya, / estaba colgado, no podía coordinar/ veía a los profetas nuestros vestidos de jinetes/ cabalgando a otro lugar, cabalgando hacia el final, repetía la misma frase y un agente lo hizo callar.

“Como nada puedo hacer (puteo)”.

Profetas y jinetes instalan el discurso bíblico en el campo de sentido del rock, cerrando un universo significativo que se percibe en el camino a la destrucción, la decadencia de la que habla Mayer, en la que el hablante ve una suerte de final de los tiempos. Inicialmente parece más un estado individual, pero progresivamente se puede ver que atañe a la incapacidad de decir algo nuevo, repetir la misma frase muestra la imposibilidad de salir de los moldes anteriores, o de decir algo novedoso.

Pero esa percepción está también relacionada con el propio tránsito histórico-político del país y con la pérdida sucesiva de las ilusiones de progreso e igualdad con que se abrió la democracia en el '83. El rock es particularmente permeable a estas cuestiones y las registra rápidamente, respondiendo a su tradición de posiciones contraculturales⁶⁹.

69 “Lo que quiero decir es que la *conciencia del rock* es un proceso más norteamericano que inglés. En Estados Unidos, ese notable impulso creador inglés se politiza, y a esa política la llamamos contracultura. En su viaje de regreso a los Estados Unidos, la música joven devendrá estandarte de la gran rebelión. El pop —así se lo seguirá llamando por un tiempo— se articulará al movimiento de los Derechos Civiles, la Nueva Izquierda, las ideas de Marcuse y todas las semillas que en los '50 plantaron los beats. ¿O acaso podemos entender a la cultura rock sin las protestas contra la guerra de Vietnam? Este poderoso acople de música y actitudes, de estilo e ideología, prospera en

En “Sr Cobranza”⁷⁰ La “Bersuit...” canta:

Voy a la cocina, luego al comedor / miro la revista y el televisor, / me muevo para aquí, me muevo para allá / Norma Pla a Cavallo lo tiene que matar/ que me vienen con chorizo pero ya va a llegar / que cocinen a la madre de Cavallo y al papá / o a los hijos, si es que tiene / o a su amigo el presidente / no le dejen ni los dientes / porque Menem / porque Menem, porque Menem se lo gana / y no hablemos de pavadas / si son todos traficantes / y si no el sistema que /y si no el sistema que.../ no me digan se mantiene con la plata de los pobres /eso sólo sirve para mantener algunos pocos/ ellos transan, ellos venden / y es sólo una figurita el que esté de presidente.

Con un estilo más desenfadado y provocativo o con letras que buscan un mayor nivel de sugerencia, como Charly García o Fito Páez, el rock de los ‘90 se tensa entre la percepción de los riesgos de una política neoliberal —que se manifiesta en la aparición de formas musicales que ponen el acento en la pobreza como la cumbia villera— y los efectos económicos de una primavera financiera en la que todos tratan de vender.

En una suerte de confluencia entre las posiciones anteriores se recortan “Los Piojos”, grupo que se caracteriza por acercar el rock a otros ritmos populares como el tango y el candombe, logrando novedosos efectos. La invitación para participar del Festival Antirracista de Países del Tercer Mundo en París en 1991 fue un punto importante en su trayectoria que se afianzó hacia mediados de los ‘90. La inclusión del tema futbolístico en *Tercer Arco*, particularmente con las canciones referidas a Diego Maradona acentuó su popularidad que se registró en importantes recitales.

Paralelamente “Divididos”, “Las Pelotas” —formados tras la muerte de Luca Prodan y la disolución de “Sumo”—, “Man Ray”, “Los Rodríguez”, “Rata Blanca” conforman junto a solistas como Hilda Lizarazu, Fabiana Cantilo, Andrés Calamaro, un panorama que oscila entre el rock pesado, los requerimientos de la tradición y las exigencias de los ritmos bailables que reclama el mercado.

Jorge Warley observa que el rock es un buen negocio que mueve millones y que se incrementa constantemente por la renovación permanente de sus consumidores, los jóvenes:

Se puede afirmar, en un sentido, que el objeto “juventud” es una creación de esa rama de la industria cultural; pero también es posible invertir la

los Estados Unidos, allí donde anida el espíritu *hip*” (Leland: 2005 citado por Pujol, 2007a: 87)

70 Tema de “Las Manos de Filippi”, grupo identificado como de “rock piquetero” por su posición crítica y su participación en las luchas populares.

ecuación y considerar que el rock y sus derivados han sido el modo de satisfacer una demanda social forjada a partir de una profunda transformación económico-social que llevó décadas, y que determinó por ejemplo, que antiguos valores como la experiencia —fundamental en el período económico anterior— fueran sepultados en función de las características de un trabajo cada vez más mecánico y parcializado o la extensión del período escolar en busca de una mayor capacitación y movilidad de la mano de obra.

De ahí, entonces, la potencia de este tipo musical (cultural) urbano, tan cercano a los demás rubros de dicha producción específica (vestimenta, alimentos, entretenimientos, etcétera), a los que parasita y a la vez nutre. De ahí también su dinámica y sus tensiones (1995: 53).

7.6.- Identidades en pugna.

El panorama trazado hasta aquí no pretende, por cierto, ser exhaustivo, sino marcar las coordenadas identitarias que atraviesan el campo de la música rock donde pudimos ver que mientras algunas —como las identidades generacionales— son una constante que atañe cada vez a distintos grupos (y en algunos casos a personajes que, como Peter Pan, se niegan a crecer) otras, como las identificaciones políticas, son totalmente precarias.

Retornamos ahora a la distinción presentada en el inicio de este artículo, a fin de reconocer la puesta en juego de tres modalidades de configuraciones identitarias reconocidas, es decir relatos, relaciones y carencias. Las letras de rock, si bien exacerban la fragmentación, construyen también narraciones donde la voz enunciativa se distancia para dar paso al acontecimiento. En “Desfachatados” (Adrián Rodríguez de “Babasónicos”) por ejemplo se relata el paso de un grupo de jóvenes por la ciudad, mientras el hablante sólo los “ve llegar”, también se desplaza para hablar de las mutaciones de la ciudad, de la decadencia del mundo tecnológico en “Generación mutante” (Miguel Roldán de “Logos”) o de las innúmeras historias de rabia y frustración como ocurre en “A sangre fría” (Noble y Méndez de “Los caballeros de la quema”). La distancia enunciativa proyecta sobre el /los otros, la concepción que el sujeto tiene de la vida ciudadana y los temores y angustias que le causa, de este modo construye su identidad en los márgenes del mundo, esa vorágine donde no puede entrar. En “La leyenda del hada y el mago” (Walter Giardino de “Rata Blanca”) lo previsible de los cuentos infantiles se disloca y —si bien el amor del mago se mantiene— el mal gana. Los mundos construidos por la narración, lejos de ser idílicos, no hacen más que acentuar la soledad y la marginalidad del sujeto.

Pero también registramos, como decíamos al principio, la presencia de un sujeto que se construye a sí mismo confrontado con los otros y reafirma —con distintas modalidades y estrategias— su posición frente al mundo. Con un tono humo-

rístico —“La guitarra” (Jorge Serrano de “Los Auténticos decadentes”)—, provocativo —“El revelde” (Gustavo Nápoli de “La Renga”)— o amargo —“Todo a pulmón” (Alejandro Lerner)— se sitúa el constante conflicto con la sinrazón y las hipocresías sociales. Aquí, de algún modo, se responde a las críticas que algunos sectores de la sociedad hacen al rock y a sus íconos, ya que los textos ponen en evidencia las lacras, el doble discurso, la corrupción de la que el hablante reniega en nombre de las ilusiones y la fidelidad a sí mismo y a su arte.

Por otra parte el deseo de un mundo distinto —el naufragio, la locura que ya anunciaba “La Balsa”— se constituye también como rasgo identitario. El deseo marca la carencia, lo que no se es o lo que no se tiene, por ejemplo el amor, que aparece como algo distante o el dinero que es siempre escaso. También se desea saber, encontrar respuestas acerca de la vida y sus contradicciones, se traza así el perfil de un sujeto solitario, lleno de angustias y necesidades.

Ahora bien, aquí cabe preguntarnos entonces cómo se aglutinan esas identificaciones con el lugar de objeto de consumo que tiene el rock, su mercantilización, sus millonarios negocios, la expansión publicitaria. Aquí parece que hubo un progresivo vaciamiento significativo de la protesta, la palabra ya no dice lo que parece, cuando el reclamo entra en el ámbito de lo permitido su poder revulsivo se atenúa. Las críticas al menemismo, por ejemplo no tienen la fuerza para instaurar nuevas identificaciones políticas en tanto son cooptadas por la lógica de la circunstancia que la incorpora como parte de lo decible. Se produce un efecto semejante a lo que Michel de Certeau señala como reducciones de procesos impregnantes para que no sean más que efectos de superficie, “signos equívocos de una realidad que los deporta en el mismo momento en que se los convoca para representarla” (1999: 135).

Los procesos identitarios se hacen entonces frágiles, ya que cada nueva propuesta procura distinguirse de —o semejarse a— ciertos patrones prototípicos, sus deslices y transformaciones. Paralelamente hay una aglutinación en torno al futuro mítico del hombre, el sesgo utópico que se manifiesta en el sueño de una sociedad mejor, pero donde no hay posibilidad cierta de debatirla. Sólo queda la esperanza del mesianismo o el azar.

“Las leyendas para los espectadores asistentes proliferan en el espacio del ocio que ha hecho posible y necesario un trabajo densificado y ‘forzado’” (ibídem: 161), de ahí que el recital se convierte en la experiencia paradigmática donde convergen los poderes económicos, las competencias técnicas y las representaciones colectivas. El pueblo se ha transformado en público. Desde este punto de vista, podemos decir que el rock es hoy el juego de ser joven, pero también el juego de la pertenencia y la solidaridad en un mundo que cierra los ojos a sus conflictos profundos, ejerciendo una “militancia sin causa” (ibídem) para canalizar las presiones y angustias cotidianas.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV.** (2000) *Diccionario Música Joven*. Buenos Aires: Musimundo.
- AA. VV.** (2003) *Juglares de hoy*. Buenos Aires: Cántaro.
- Agamben**, Giorgio et al. (1999) *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros.
- Aguirre**, Javier et al. (2005) *Diccionario del rock argentino*. Buenos Aires: Musimundo.
- Arán**, Pampa (2002) *Texto / memoria / cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Arfuch**, Leonor (Comp.) (2002) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Trama editorial/Prometeo libros.
- De Certeau**, Michel (1999) *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Díaz**, Claudio (2005) *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1995)*. Unquillo: Narvaja Editor.
- Fontanille**, Jacques (2001) *Semiótica del discurso*. Perú: FCE – Universidad de Lima.
- Laclau**, Ernesto (2000) “Identidad y hegemonía: el rol de la universalidad en la constitución de lógicas políticas” en Butler, Judith et al. *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. México: FCE.
- Lotman**, Iuri (1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.
- (1998) *La semiosfera II*. Madrid: Cátedra.
- Mancusi**, Diego. “Nostalgia por los 90” en <http://www.10musica.com/interior/noticia.php?id=1904>
- Mandoki**, Katya (2006) *Estética y comunicación: de acción, pasión y seducción*. Bogotá: Grupo Norma.
- Mazoni**, Ana y Daniel **Selci** (2006) “Poesía actual y cualquierización de la poesía” en *Tres décadas de poesía argentina*, compilado por Fondebrider, Jorge. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Mayer, Marcos (2007) “¿El rock suena en pasado?” en *Revista Ñ* N° 213. Buenos Aires, 27 de octubre de 2007.

Parret, Herman (1995) *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: Edicial

Pujol, Sergio (2007a) *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Buenos Aires: Homo sapiens.

----- (2007b) *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1893)*. Buenos Aires: Planeta.

Rozitchner, Alejandro (2003) *Escuchá qué tema. La filosofía del rock nacional*. Buenos Aires: Planeta.

Talens, Jenaro (2000) “La construcción de la identidad” en *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio de Babel*. Madrid: Cátedra.

Toscano y García, Guillermo y **Jorge Warley** (2003) *El rock argentino en cien canciones*. Buenos Aires: Colihue.

Van Dijk, Teun (1999) *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Gedisa.

Warley, Jorge “Rock, mito e industria cultural” en *Revista Causas y Azares* N°2. Entre Ríos, Otoño 1995.

SITIOS DE INTERNET

Diario *La Capital*. Rosario, Argentina. Página de rock:

<http://www.rock.com.ar/notas/1/1851.shtml>

<http://www.magicasruinas.com.ar>

<http://www.rockerosargentinos.com.ar/paghistorock.htm>

<http://www.rock.com.ar>. La página del rock argentino

<http://www.pagina12.com.ar/impimir/diario/suplementos/radar/9-2819-2006-02-19.html>

8.-



LA SALTEÑIDAD AL PALO.
CONSTRUCCIÓN
IDENTITARIA
Y TRADICIÓN
EN EL ROCK
DE SALTA
por **Daniela Casavilla.**

En este trabajo se considerará el estado de situación de un tipo de manifestación cultural en pleno desarrollo: el rock salteño. El enfoque que se adopta tiende a mostrar las luchas por espacios simbólicos —pero también físicos— en la sociedad salteña, lucha con avances y retrocesos, nunca libre de la contradicción inherente al rock en todas sus formas y momentos, esto es: la rebeldía, crítica y rechazo contra una sociedad comercial, mediática y “globalizada” sin cuyas características el rock mismo no podría existir.

Para observar el estado de situación, se tiene en cuenta un corpus de bandas en actividad y formadas a partir del año 2000. Sin embargo, se atenderá también a los antecedentes rockeros que constituyen el bagaje constitutivo de las actuales manifestaciones y que cumplen un rol central sobre todo a la hora de conformar una tradición. Asimismo, se tomarán como referencia algunas manifestaciones artísticas vecinas que, por asimilación u oposición, no dejan de influir en la construcción identitaria, en tanto la identidad colectiva es precisamente una forma de presentar un “nosotros” en relación a “los otros”.

El trabajo se divide en dos partes: la primera constituye un análisis de las problemáticas mencionadas, mientras que el segundo es una muestra de cómo tales problemáticas se ven representadas en las letras que cantan las bandas que constituyen nuestro corpus.

8.1.- Lo que somos: la búsqueda de un espacio en el entramado social.

Rock es esa visión de haber sentido en serio (para mover, apenas algo y eso es lo que hay que bancar) miles de sonidos de guitarras, baterías, bajos y todos los otros instrumentos, más letras y líricas nacidas de individualismos hacia afuera; para tratar de arrimar todo un antipostulado que, envenenado por Argentina misma, tiene como ésta la eficiencia de lo que somos. (Quizás de aquello con lo cual hemos generado al que se erige como lo que somos).

Luis Alberto Spinetta (1987: 5).

El devenir del arte en general resulta siempre de una tensión con el pasado: el artista vuelve la mirada hacia lo que ya hicieron otros antes que él, para imitar, recrear o transformar; muchas veces para transgredir y romper con los paradigmas anteriores, vulnerándolos y violentando sus límites hasta zonas antes desconocidas.

Etimológicamente, el término “poesía” proviene del verbo griego “*poiein*”: hacer, crear. Toda obra artística es una creación; la originalidad es una característica inmanente al poema. Sin embargo, por más novedosa que pueda resultar una

producción en particular, nunca está desconectada del pasado y responde, de una u otra forma, a una tradición.

Lo que llamamos “tradición” no implica simplemente una serie de usos y costumbres que “nos llegan del pasado”, sino que ésta es una construcción en la que se realiza un recorte, se privilegian unos elementos sobre otros e incluso se enfatizan sólo algunos aspectos de esos elementos, mientras que otros son deliberadamente dejados de lado. Por supuesto que este proceso no está exento de una fuerte carga ideológica y su construcción conlleva una intencionalidad que funciona en la configuración identitaria de una comunidad. Raymond Williams define a la tradición como “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social.” (1997: 137).

Asimismo, al hablar de “identidad” nos referimos a un proceso constructivo. Siguiendo a Leonor Arfuch (2002), se trata de un posicionamiento en la trama social que es un momento del trayecto nunca concluido. Esto es interpretable como un resultado de la afirmación ontológica de la diferencia, en tanto lucha por el reconocimiento, la visibilidad y la legitimidad.

En esta lucha por la legitimidad es precisamente donde la tradición juega un papel fundamental. Así, un determinado posicionamiento social construye una tradición que lo legitime, mientras que aquél que transgrede los usos tradicionales ocupa un posicionamiento opuesto, que a su vez busca construir su propia tradición para legitimar los valores que sustenta.

En el caso particular de Salta, es fácilmente reconocible la constante ratificación desde el discurso oficial de una tradición, vinculada con el imaginario rural, que se señala como constitutiva de nuestra identidad regional. En el campo literario, se ve privilegiada la poesía paisajística, cuyo paradigma sería la obra de Juan Carlos Dávalos. Desde la música, por supuesto, es el cancionero folklórico el vehículo de lo que se pretende como nuestra “salteñidad”, y de este cancionero, sólo una parte. Las problemáticas sociales, como la pobreza y la explotación, quedan en estos textos reducidas a pinceladas pintorescas. Los conflictos relacionados con la actualidad, directamente eliminados. De esta forma, se “vende” una imagen de Salta detenida en el tiempo y recortada. Esta tradición está fuertemente ligada tanto al pasado configurativo de una clase dominante conformada principalmente por terratenientes, como al presente preconfigurado en el que esa clase continúa manteniendo el poder y en el que el turismo se conforma como actividad económica esencial de la región.

Frente a estas expresiones artísticas consagradas, surgen otras que buscan expresar aspectos diferentes de la realidad salteña. Al imaginario rural y detenido en el

tiempo se opone lo urbano y actual. En el ámbito literario, la llamada “Generación del ’60” inaugura esta nueva tradición, que continúa hasta la actualidad. Podemos citar como ejemplo el poemario de Teresa Leonardi Herrán titulado *Blues del contraolvido*. Este título no deja de ser significativo, ya que, si de expresar lo urbano se trata, el rock se presenta como el marco ideal para este desarrollo y como tradición artística en la cual posicionarse. Según Claudio Díaz:

...ya se lo entienda como música, estética, imagen, moda, subcultura, poesía, cosmovisión, ideología, estilo de vida o lo que fuere, no se puede concebir al rock fuera de la ciudad. Sin recitales, revistas, radios, historietas, televisión, boliches, discos, cines, afiches, pubs, callejones oscuros y patrulleros acechantes; sin el caos apabullante de las megalópolis no hay rock (2005: 100).

El rock salteño no es la excepción: no deja de ser rock por nacer en Salta ni deja de ser salteño por ser rock. Sin embargo, una vez establecida la dicotomía campo - ciudad, folklore – rock, no tardan en surgir los conflictos y las acusaciones. Unos acusarán a los otros por desvincularse de la actualidad y los tiempos que corren; los otros los acusarán de extranjerizantes y poco patrióticos. Al respecto, dice R. Williams:

[la tradición] Es poderosa debido a que se halla sumamente capacitada para producir conexiones activas y selectivas, dejando a un lado las que no desea bajo la denominación de ‘fuera de moda’ o ‘nostálgicas’ y atacando a las que no puede incorporar considerándolas ‘sin precedentes’ o ‘extranjeras’ (1997: 139).

Si bien existen en Salta bandas de rock que cuentan con más de quince años en el circuito, y que de alguna forma inauguraron una tradición (siendo “Perro Ciego” el caso paradigmático), y aún éstas tienen precedentes, puede decirse que el rock como fenómeno social es en Salta muy reciente y se encuentra todavía en plena conformación. En este momento del proceso, la consigna principal parece ser la búsqueda de legitimidad. En este sentido hay un aspecto esencial que lo diferencia del rock nacional en su momento constitutivo (a mediados de los años ’60), ya que éste se configuró en un principio como una contra-cultura que buscaba oponerse al sistema cultural dominante y no integrarse a él (aunque de hecho terminó constituyéndose dentro del canon oficial, como lo demuestran la participación de rockeros en actos oficiales, el homenaje que realizó la Secretaría de Cultura y Educación de la Nación para celebrar los 40 años del rock nacional en 2007, la atención prestada por la crítica y el circuito académico, entre muchas otras formas de canonización). Quizás marcados por este antecedente, los rockeros de Salta pelean por legitimarse *dentro* de la cultura oficial. En este sentido, no se busca reemplazar al folklore, sino compartir el mismo nivel de prestigio, atención de los organismos oficiales, participación en la vida cultural y, sobre todo, oportunidades y espacios físicos para tocar.

Para realizar un corte metodológico, consideraremos a las bandas de rock salteñas que se conformaron como tales desde el año 2000, por lo que, más allá de la edad de sus participante, se puede hablar de una *generación*. Es esta generación la primera en constituirse como grupo, si bien no homogéneo, que responde en gran medida a unas mismas consignas.

De esta forma, se oponen y se rebelan contra la visión recortada y plana de la identidad salteña, de la cual se sienten excluidos. Es por ello que en sus letras la denuncia de la hipocresía —un tópico del rock— forma un eje fundamental. A diferencia del folklore privilegiado por el discurso oficial, las letras también dan cuenta de problemáticas sociales, incluso de lo más inmediato. Este rock salteño del Siglo XXI se ubica entonces en una triple tradición:

En primer lugar, el rock a nivel mundial, que cumplió un papel muy importante en el devenir cultural del siglo XX. Se debe tener en cuenta también la historia de cada vertiente del rock en la que se encolumnan las diferentes bandas y que tienen postulados estéticos y en algunos casos políticos bastante diferenciados (algunos de los cuales conllevan una ideología más o menos definida⁷¹). En segundo lugar, se ubican en la tradición del rock nacional, ya institucionalizado. Finalmente, se puede ubicar al rock salteño del siglo XXI en relación con el del siglo XX. En este sentido, puede hablarse de una tradición, ya que las bandas anteriores fueron “abriendo el camino” a las actuales. Se puede reconocer, además, algunas “genealogías”. Tal es el caso de la banda “Esencial”, que se considera como “descendiente” de “Perro Ciego”. Se trata de una banda formada por seguidores de “Perro ...” que a la vez es ayudada por éste, en una especie de “padrinazgo”. En forma menos directa, se puede mencionar a “Santuario” como el referente de las nuevas bandas heavy, y a “Los Kuervos” con el rock “duro”, especialmente con la banda “Fiebre”.

Sin embargo, una diferencia muy importante entre el rock salteño y el nacional es la relación con otras formas de música popular. El rock nacional mantuvo casi desde sus inicios una relación muy fuerte con el folklore, y las influencias y contactos son evidentes ya desde los años '70 con “Arco Iris” y León Gieco. Esto responde a un proceso de diferenciación del rock “en inglés” y una intención de “nacionalizar” una música que en principio es extranjera. Esta relación se mantiene hasta la actualidad con bandas como “Árbol”, “Divididos”, “Bersuit Vergarabat”. También son importantes las influencias del tango (Charly García, Juan Carlos Baglietto, Andrés Calamaro, Fabiana Cantilo, etc.) y, en los últimos años, la cumbia (“Bersuit...”, “Karamelo Santo”) y el cuarteto (“Kapanga”). El rock salteño, sin embargo, si bien fusiona mucho entre los diferentes estilos reconocidos

71 Por ejemplo, el punk se relaciona con el anarquismo, el reggae con el pacifismo, etcétera, aunque son relaciones relativas y no inherentes.

o movimiento no es lo que realmente se ha conservado en la memoria popular, sino lo que se ha seleccionado, escrito, dibujado, popularizado e institucionalizado por aquellos cuya función era hacer precisamente eso (1983: 27).

Williams se refiere en similares términos a lo que él llama “tradición selectiva”. De esta manera, lo que se marca como “lo salteño” tampoco es todo el folklore ni cualquier expresión vinculada con él, sino sólo aquellas que han sido seleccionadas para representarlo, ya que dentro de lo que se llama folklore también encontramos expresiones disidentes y marginales. Ante esta situación, el movimiento rockero de Salta, que se encuentra sin apoyo institucional, mantiene, a su vez, una búsqueda por la legitimización. Esa búsqueda presenta la ambigüedad de querer constituirse como una identidad alternativa y a la vez mantener el propósito de incorporarse en las representaciones identitarias oficiales. Según Williams:

[la tradición selectiva]... es vulnerable porque la versión selectiva de una ‘tradición viviente’ se halla siempre ligada, aunque a menudo de un modo complejo y oculto, a los explícitos límites y presiones contemporáneos. Sus inclusiones y exclusiones prácticas son alentadas y desalentadas selectivamente, y con frecuencia tan efectivamente que la deliberada selección se produce con el objeto de verificarse a sí misma en la práctica. Sin embargo, sus privilegios e intereses selectivos (...) todavía pueden ser reconocidos, demostrados y quebrados. Esta lucha por y contra las tradiciones selectivas constituye comprensiblemente una parte fundamental de toda la actividad cultural contemporánea (1997: 139).

Esta lucha, en el caso del rock salteño, es contra una tradición hermética que responde a un imaginario con el cual no se siente identificado. Asimismo, es una lucha por una tradición diferente, más abierta a diferentes discursos que puedan incluirlo. Se propone una tradición polifónica y heterogénea frente a un *tradicionalismo* monológico.

A pesar de diferencias de estilos, una gran cantidad de bandas salteñas se reúne bajo el común denominador de “rock” (sumamente amplio, por lo demás) que les otorga una entidad unificada, precisamente una conciencia de *identidad*⁷⁴. Esto no significa, sin embargo, que las personas que participan de este movimiento constituyan un grupo homogéneo ni que compartan necesariamente ideologías. No se trata de un movimiento social ni partidario con consignas claras en común. Aunque en muchos casos las canciones tienen un contenido político, social y aún de denuncia, lo que los une como grupo es la reivindicación del rock como expre-

74 Sin embargo, también existen tensiones y antagonismos dentro del denominado “rock”, ya que algunas bandas son tachadas de “careta” y hay subgéneros que se oponen, como puede verse en las letras de la banda “Desekilibrio emocional”.

sión tan válida y tan salteña como cualquier otra, y es esta lucha lo que les otorga identidad. Según Raúl Dorra:

Si trazar la diferencia supone para nosotros preservar la identidad y poner a resguardo su futuro es porque se entiende que debemos situarnos ante una identidad amenazada: identidad frágil, oscurecida y extraviada una y otra vez por nuestra propia confusión y por el interés ajeno (2000: 129).

El movimiento del rock en Salta busca configurar su propia identidad, con un sistema de valores y una cosmovisión diferente a la que se configura a partir de las expresiones culturales canónicas. Sin embargo, también busca que esa identidad alternativa sea reconocida a nivel oficial y se la entienda como parte importante de la actividad cultural salteña, y por ello se esfuerza en ubicarse en genealogías, en un proceso histórico, y construir una tradición que la legitime.

En 2007, se celebraron los cuarenta años del Rock Nacional. Discos, tributos, recitales, películas documentales, reconocimientos oficiales, debates académicos, libros, antologías y mucho más confirman que el rock está institucionalizado y reconocido como parte importante de la escena cultural argentina, obteniendo el mismo status que el tango y el folklore. Ésta parece ser la actitud tomada tanto por organismos oficiales, como por la prensa y crítica especializada:

Este es el primero de una serie de movimientos que hacemos buscando incluir al rock dentro de la cultura oficial. Es notable cómo, no sólo el rock ha tomado influencias de otras corrientes artísticas, sino que a su vez ha permeado otras disciplinas, como por ejemplo el diseño.
José Nun, Secretario de Cultura de la Nación (en Boerr, 2006: 6).

Una señal de que las cosas tardan pero llegan; ya era hora de que la cultura oficial acusara recibo de que, a esta altura, un tema como “Canción para mi muerte” es tan parte de nuestro folklore como “Zamba de mi esperanza” o “Cambalache” (ibídem).

Esta situación no debe entenderse, sin embargo, como una parte “natural” en el devenir histórico de una corriente artística, sino que está vinculada con el proceso de construcción identitaria, en este caso, de Argentina. La identidad nacional, nuestra “argentinidad”, no se trata de una “esencia”, un “ser nacional” con determinadas características que lo definan como tal, sino que se construye constantemente respondiendo a intereses, ideologías y actitudes que son variables. Así se explica que un “antipostulado”, o una “contra - cultura” como lo fue el rock en Argentina, se convierta en parte de lo que hoy oficialmente se reconoce como “nuestra cultura”.

Lo que debe decirse entonces acerca de la tradición, en este sentido, es que constituye un aspecto de la organización social y cultural contemporánea del interés de la dominación de una clase específica. Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar. En la práctica, lo que ofrece la tradición es un sentido de predispuesta continuidad” (Williams, 1997: 138).

Así, a la hora de construir una identidad posmoderna, (con valores que respalden la globalización, la ratificación de la “clase media”, los mandatos del mercado, el cosmopolitismo, la idealización de la juventud, etc.) el rock, que se rebela ante estos valores pero a la vez forma parte y no puede existir fuera de ellos, representa una expresión mucho más adecuada que el folklore para esta Argentina que no busca ser representada por lo rural y arcaico, sino por lo urbano y moderno. Por ello es tan importante, a la hora de establecer al rock como *tradición*, la búsqueda de una fecha fundacional (en este caso, la edición del tema “La balsa”, por “Los Gatos”, en 1967, criterio por cierto bastante discutible) y el establecimiento de aniversarios, ya que, según el concepto de “tradiciones inventadas” propuesto por Hobsbawm y Ranger, “Iluminan las relaciones humanas con el pasado. Todas las tradiciones inventadas usan la historia como legitimadora de la acción y cimiento de la cohesión grupal.” (1983: 25).

Esta tendencia del Estado nacional no tuvo continuidad en Salta, por lo menos durante los años del gobierno de Juan C. Romero:

Un dato importante quizá sea el crecimiento de la escena rock entre 1999 y 2004, teniendo como punto más alto la realización del Quilmes Rock (...) Y por ahí me viene la idea de que demasiado crecimiento empezó a disgustar a los guardianes de la salteñidad.

El registro anecdótico nos dirá que la última actuación de la Bersuit (2004), cuando Gustavo dio una conferencia de prensa en la UNSa para repudiar los desmontes de Pizarro, fue la gota que rebasó el vaso, lo que, sumado a Cromañón hacia fines de ese año, bajó la persiana para el rock local (Maita, 2008: 7).

Según Williams:

Una hegemonía estática, del tipo indicado por las abstractas definiciones totalizadoras de una ‘ideología’ o de una ‘concepción del mundo’ dominante, puede ignorar o aislar tales alternativas y tal oposición; pero en la medida en que éstas son significativas, la función hegemónica decisiva es controlarlas, transformarlas o incluso incorporarlas (1997: 135).

Evidentemente el Estado Nacional ha optado por esta última opción, con consecuencias para el rock que todavía están por verse. En Salta, sin embargo, el Estado ha des-

conocido sistemáticamente a las expresiones alternativas, y éstas a su vez buscan ser lo suficientemente significativas como para no poder ser ignoradas.

En todos los casos se trata de tradiciones inventadas, ya que no existe una tradición “natural” ni “espontánea”. Esa construcción responde en cada caso a intereses y cosmovisiones distintos, y constituye distintas formas de representarse, de generar al que se erige como lo que somos.

8.2.- Palabras cantadas: construcción identitaria en la poética del rock salteño.

A veces... me gusta pensar en la historia del rock and roll como en el origen del drama griego (...) los álbumes han suplantado a los libros y las canciones a los poemas... en realidad es una vuelta al origen, a Grecia, donde nació la poesía, (el género lírico), que era cantada. Palabras cantadas a los dioses con una lira.

Jim Morrison.

La situación actual del rock salteño es muy particular y compleja: por un lado puede considerarse como producto del devenir del rock nacional y se inserta en su tradición, pero por otro presenta características particulares ya que el contexto socio-político en el que se produce, si bien enmarcado en un contexto nacional, es diferente.

Si las tensiones que caracterizan al rock nacional de los últimos tiempos tienen que ver con los dictados del mercado y con su flamante reconocimiento como “cultura oficial”, el rock de Salta, en cambio, sigue produciéndose desde una doble marginalidad: por una parte, porque toda producción artística del interior es marginal con respecto a la de Capital, ya que sus posibilidades de difusión, y por lo tanto de ingreso en un circuito ya sea de canonización o de comercialización, son escasas y lejanas. Por otra, la predisposición social para con el rock sigue estando en nuestra provincia muy lejos de abrazar a tales expresiones como “nuestras”. La primacía del folklore como expresión de la “salteñidad” sigue siendo un factor importante que determina las expresiones del rock como marginales, a pesar del espacio que de a poco se va ganando en este terreno. En este sentido, la guerra implícitamente declarada entre el rock y el Gobierno en los últimos 4 o 5 años de mandato de Romero y el rechazo desde cierto sector de la sociedad logró imprimir en las bandas un sentimiento de unidad ante la adversidad más cercano a los primeros años del rock nacional que a su actual situación.

En cuanto a las problemáticas relacionadas con el mercado y la globalización, el rock salteño no queda fuera de ellas, sino que las afronta desde otro lugar. Los problemas a los que se enfrentan cotidianamente las bandas tienen que ver con

conseguir lugares donde tocar en vivo, reunir fondos para grabar un demo o un disco y lograr que algunos locales los pongan a la venta, por ejemplo. En este sentido, el avance de la tecnología no es enemigo sino aliado de las bandas, ya que a través de Internet logran la difusión que muchas veces no pueden conseguir a través de otros medios de comunicación, establecen un contacto directo con su público, mantienen la comunicación con otras bandas no sólo de Salta sino de todo el país, anuncian los recitales y dan a conocer su material. Mientras los músicos consagrados despotrican contra la piratería, estas bandas “suben” todo su material para descargar en forma gratuita y cuanto más gente los baje es mejor. Esto se aplica no sólo a la música, ya que muchas bandas pudieron también grabar videos para publicar en Internet y algunos tienen páginas donde se muestra una gran preocupación estética, en las que se une la música con el diseño, dibujos, pinturas, fotografías, etc.

Cabe destacar, en este sentido, el fenómeno de los hermanos Jorge, ahora bautizados como banda “Gauchos de Acero”, quienes alcanzaron reconocimiento mundial en 2006 a partir de unos videos subidos a la página YouTube, donde se podía ver a los tres hermanitos (en ese momento de 9, 11 y 14 años) tocando rock metal. En este trabajo no se incluyó a “Gauchos de Acero” ya que en un principio sólo tocaban covers de otras bandas. Sin embargo, ahora están presentando material propio y es sin dudas una de las bandas más destacadas de la escena local, cuyo devenir habrá que seguir de cerca, teniendo en cuenta su particularidad generacional.

Para este trabajo se constituyó un corpus con letras de canciones de bandas salteñas formadas en los últimos diez años: “CalmaNiño”, “Club 14”, “Desekilibrio Emocional”, “Esencial”, “Fiebre”, “Gardenia”, “La Cuerda”, “Luka Makonia” y “Rock Birds”. Si bien nos interesa acentuar las letras, incluimos también comentarios referentes a “El Barco del Abuelo” —banda instrumental— para caracterizar las actitudes y representaciones del rock salteño en la primera parte. Se tendrán en cuenta algunos ejes temáticos, pero no debe perderse de vista que los diferentes estilos musicales dentro del propio rock tienen preferencia por algunos campos de sentido, y requieren —e incluso imponen— formas y tratamientos muy distintos a un mismo tema. En este sentido, el corpus es deliberadamente heterogéneo.

Mitos.

Cuando hablamos de tradición, un elemento casi ineludible es el de los mitos. En algunos casos se incorporan mitos de la tradición oral, y en otros se construyen mitos *ad hoc*. En esto último, la especialista es “CalmaNiño”, quien se define a sí misma como “Horror-ska-band” y para dar el toque horrorífico (sumado a toda una estética de vestuario, maquillaje, gráfica y video) inventa seres y espíritus vengativos que acechan la ciudad, siendo el principal el “Calmaniños”:

Muchos niños corren asustados para escapar de acá./ Ya los duendes vienen a jugar con sus cortas vidas. / Ese árbol en tu patio que los va a dejar entrar acá. / Esos ruidos y esas sombras demuestran que ya vendrán. / Ya no hay tiempo, ya no hay nadie que te pueda ayudar. / Es el calmaniño que te viene de pronto a buscar... / Te viene a buscar, el calmaniños. / Te viene llevar, el calmaniños...

¿Ves a ese viejo que te quiere atrapar? / Un guacho en bolas que te inspira terror. / Su cuerpo inerte tiene olor a sudor. / Es el calmaniños que te quiere atrapar...

CalmaNiño, “Calmaniños”

Este tema cuenta con su propio video “bizarro” (también definido así por la banda) de casi 10 minutos, constituyéndose en un cortometraje que además promete continuación. Cabe destacar que no bautizaron a la banda por este personaje, sino que se creó después, ya que “CalmaNiño” surge de la fusión de dos bandas anteriores: “Dondecalma” y “Niño Corpiño”. En el inicio de esta canción está la referencia a los duendes, estos sí sacados de la tradición oral (incluso el detalle de que aparecen en el árbol), de donde se podría inferir que el calmaniños es un duende, aunque con aspecto de anciano y desnudo. Otros personajes de tradición oral fueron incorporados al repertorio, como “La llorona”, aunque le asignan la identidad de la Malinche, agregando un giro político a su eterna aflicción⁷⁵.

Se escucha un llanto, / toda la noche en la ciudad, / está llegando, / un alma en pena y su dolor. / Es una dama, / que va gritando por traición, / a un pueblo indio, / que fue muriendo con dolor... / Cuando de pronto ves que va acercándose, / el miedo comienza a brotar, / y va acercándose... / ¡Es La Malinche! / Hooo... / Se acerca la llorona / Hooo... / ¡Es la llorona!

CalmaNiño, “La Malinche”

En otras ocasiones, los mitos son menos elaborados y se limitan a ser muertos vengativos, asociados siempre con una carga socio-política:

Hoy, sale la luna y se esconde el sol. / Suenan los tiros a mi alrededor, / La policía salió a matar
y buscó a un pobre para balear. / Resulta hermanos que ayer murió / un campesino hijo del sol / pero este muerto se va a vengar / de un estado policial criminal. / Ya se va a levantar....

Pero la noche se va acercando, / la calavera se va levantando, / ya nunca más se van a aprovechar /

de un pobre diablo que va a laburar. / Fuego, fuego, fuego, / la policía te va

75 Tradicionalmente se relaciona a “la llorona” con una mujer que perdió a sus hijos (en algunas versiones ella misma los mató y se suicidó) y su alma vaga por este mundo con un desgarrador lamento por su crimen. La Malinche, en cambio, es un personaje histórico, una mujer nahuatl que sirvió de intérprete a Hernán Cortés, cumpliendo un rol fundamental durante la conquista española.

a disparar. / Fire, Fire, Fire, / por que los muertos se van a vengar.

CalmaNiño, “La calavera”

Las almas de indios ya los vienen a buscar. / Los gritos del gringo ya se pueden escuchar. / Muertitos vuelven a aparecer... / ¡¡¡Los Muertos!!! / Buscando gringos para llevar... / ¡¡¡Pa’ Llevar!!! / Se dice que cuando los muertos llegan / se te eriza la piel... / Para que lloren!!!!

CalmaNiño, “Los muertos”

Cabe destacar la fusión de lo urbano y rural en estos “mitos”: en el primer caso es un campesino, a quien se opone un “estado policial criminal”. En el segundo, los indios contra los gringos. “CalmaNiño” reelabora también la figura de Martín Fierro, en una versión totalmente actualizada, insertándolo en un contexto urbano donde soporta penas similares a las del personaje de Hernández:

Golpe a golpe en el barrio él se crió / y a porrazos aprendió a pasarla un poco mejor. / Meta vino, fazo y pipa que hay que laburar hoy / sin descanso pa’ zafar pero así voy pa’ mejor.

Martín sale del trabajo y se va a buscar / a los vagos pa escabear y quiere fumar. / De repente pinta un guaso que se da de campeón, / lo mira fijo y empieza a agitar, quiere bardos ya. / Martín se acerca y saca un fierro basilar. / Suenan dos tiros y se cae el cabrón, ¡eso por bocón! / Le metió plomo en la pierna y solo miró. / Pintó la yuta y empezó a correr, sólo quería zafar... A los tiros con un cabrón, / pa’ ganar respeto en su barrio...

CalmaNiño, “Martín Fierro”

“Gardenia” propone, en su estilo psicodélico, una reescritura diferente de mitos, como es el caso de “Irupé”, basada en esa leyenda de origen guaraní pero desde una perspectiva subjetiva y hasta surrealista, de manera que si no fuera por el título sería muy difícil reconocerla en la canción⁷⁶:

Nada nuevo va a pasar / si te comento la tristeza de mis días / cuando te reís / nada bueno va a pasar / mi cuerpo sangra y así riego los caminos / en tu luz quiero vivir / y aquí me ves / dónde estarás mi amor / duele el alma / si en horizonte siempre escapas. / Del temporal de ayer / podrás entrarte a mi ojos sin pedirme que te sienta. / Algo extraño va a pasar / si veo tu imagen reflejándose a mi lado / sé que estás ahí / sin sueños voy. / Dónde estarás

76 “La leyenda del irupé es de origen guaraní y refiere que una hermosa india, enamorada sin esperanza de la Luna, ascendía a los cerros, a las copas más altas de milenarios árboles de la selva para tenderle sus brazos enamorados. Sólo angustias y dolores conoció la doncella. Cierta día en que lloraba en las orillas de un lago de desventura vio la imagen de la diosa de la noche, reflejarse en la tranquilidad de las aguas. Sin pensarlo, se arrojó a las profundidades y sobre su cuerpo se cerraron aquéllas. Tupa, que conocía los tormentos de su alma, la transformó en el irupé, cuyas hojas tienen la forma de la Luna y hacía ella miran eternamente.” En:

<http://www.soygaucho.com/espanol/leyendas/laflordelirupe.html>

mi amor / duele el alma / si el horizonte siempre escapa. / Y el temporal de ayer / podrá sacarte de mis ojos sin pedirme que te sienta / y así como estás / ya se dibujan en tu paz / tan lejana respirás / me miro en tu brillar / y es que no hay más lejos.

Gardenia, “Irupé”

Spanglish.

Si la idea de un rock salteño es para algunos difícil de asimilar, que éste se cante en inglés puede resultar casi intolerable. Sin dudas concientes de ello, algunos aplican un “spanglish” tan absurdo que es evidente el aspecto lúdico y la intención de incomodar y transgredir:

Ooohhhh, I love you baby. / Tal vez siempre dudaste in lovin me, / Ooohhhh, te quiero nena. / You are my fukin reason to live.

CalmaNiño, “I love you baby”

Otra bomba estalló / in the heart of my town. / He’s only looking for his fucking glory / destruyendo our life. / That can’t be free and happy. / That can’t be libre y feliz.

Paz, paz, we only want to live in paz / Paz, paz, we only want to live in paz.

Freedom a los pueblos torturados. / Genocide tu ambición es demasiado. / Murder of toda mi nación.

Luka Makonia, “We only want to live in paz”

Latinoamérica, Argentina, Salta.

Una representación muy marcada en las canciones analizadas es el sentimiento de pertenencia a Latinoamérica como Patria Grande. En algunos casos, se celebra su cultura heterogénea:

Sonidos de América/ ¡ay! quién los tuviera/ Quemando en tus tierras/ La hoja más perfecta

Tan murguero y tan sabor,/ tan candombe y tan color/para mí/tal vez nunca haya algo semejante

La Cuerda, “Sonidos de América”

Aunque el tono más frecuente es el de resistencia cultural y memoria colectiva:

Muchos pueblos están apunto de estallar/En América latina,/ Resistencia y organización,/Y todos a las guerrillas.

Nuestros ojos se rebalsan del amor,/Que le tengo a mi raza,/Combativos podemos destruir/el motor imperialista/ Imperialista!!!

Regamos la sangre, / Luchamos contra el poder, / Pachamama no llores,
/Que la raza vuelva a casa.
¡Regando sangre! ¡Resiste Latinoamérica! /Todo este dolor es parte de nues-
tra historia.
CalmaNiño, “Regando sangre”.

Toda Latinoamérica represento, /La tierra, la sangre y la raza que llevo en
el centro del corazón. /
Somos los hijos del sol que sobrevivieron, /Los hijos de un grupo de gente
que desaparecieron. /
Años de dictadura fueron soportados, /Pero la policía nos sigue matan-
do...
CalmaNiño tocando contra la represión, /para que pierdas miedo y ya en-
tres en razón.
CalmaNiño, “Latinoamérica”

En el caso de “Gardenia”, cuya obra tiene un trabajo lírico más complejo y menos referencial, la siguiente canción adquiere su pleno sentido cuando ellos mismos explican que está inspirada en la película “Voces Inocentes”⁷⁷ y dedicada a todos los niños que sufren la guerra:

Calma mi niño, vive las luces que el cielo te obsequió / teme, corre, tiembla
sólo cuando no aparezca el sol / sé que tan difícil es reír en tu compleja
situación / falta el aire, sopla el viento cortando el hilo de tu voz / y cuando
estés cansado de viajar vuelve a mis brazos sin dudarlos / cercano a las es-
trellas vas, buscando algún color / vive la ilusión, la razón que te sorprenda
cuando crezcas y pasen los años /cuando estés cansado de llorar, vuelve a
mi nube sin dudarlos.
Gardenia, “Hacia mí”

El gesto de memoria y resistencia se repite y desarrolla cuando la referencia se circunscribe a nuestro país.

20 de diciembre / me va a alcanzar / y no puedo olvidar.
Te afanaste todo / de mi país. / Mi corazón quisiste comprar. / Anillos de
oro / en tus dedos llevás / y en la rosada / encerrado estás.
El rock en mi cabeza / está por estallar / y me lleva / a ese bar / pero sólo
soy / un argentino más / que no sabe / dónde estar.
Fiebre, “20 de diciembre”

Las cenizas oscuras / de la pobreza argentina / Es ese bicho que camina
/ Nos mira y se arrima / Sopla el viento de la mentira / Promesas rotas,
incumplidas / Y esa guerra asquerosa / que no termina / Sabías que de ese

77 Producción mejicana, dirigida por Luis Mandoki, cuyo protagonista es un niño de 11 años que vive en plena guerra civil en El Salvador, en la década del '80.

vaso, no debías probar / Pero tomaste igual / Mirá dónde fuiste a parar /
A ese suelo argentino / que tiene mucho para dar / No esperes ayuda del
mundo / Porque no te la darán / Son monos con navajas / Sus cuchillos
afilarán / Tus cabezas cortarán / Espero que no pase / ¡Nunca más! ¡Nunca
más! ¡Nunca más!

Fiebre, “Monos con navajas”

Paz, paz, we only want to live in paz/ Paz, paz, we only want to live in paz
Freedom a los pueblos torturados / Genocide tu ambición es demasiado /
Murder of toda mi nación.

Luka Makonia “We only want to live in paz”

Esta democracia que te pisa la cabeza / Es una gran mentira que viene
desde arriba / Planeada y pensada con un sólo objetivo / El de ganar dinero
con tu sufrimiento y tu dolor.

Tu dolor...., tu dolor.../ Tu dolor...., tu dolor!!!

CalmaNiño, “Anarquía”

Y la denuncia y disconformidad se intensifica a la hora de referir al contexto más próximo, es decir a Salta:

Son años de aprender / perfeccionaste el cráneo / papito te enseñó / seguiste
bien sus pasos / la nariz se le creció / tu cara crece para atrás.

Abuso de poder / Tirano, sombra y guerra / Corriste a nuestra gente / y
robás nuestras tierras / ahora sé que sos la reina del dolor / Tu ambición te
engañó.

Chupamela, chupamela, chupamela / y encontrarás el mismo sabor / que
tienen tus mentiras

El tiempo ya pasó / No reparaste el daño / Quedó una cicatriz / Producto
de diez años / de no saber manejar la situación / Tu ambición te engañó.

La Cuerda, “Sr. Feudal” (En evidente alusión al ex Gobernador Romero)

La policía nos viene a levantar/319 y a correr/ yo no estoy robando solo
estoy tomando/cana dejame de joder/ otra noche en la seccional/tan sólo
por tomar/ y aunque yo no hice nada/la boca la tengo que cerrar/ ellos
son la autoridad/y a golpes me quieren ensañar/ a él lo guardan sólo por
tomar/mientras otros roban con impunidad!

Desekilibrio Emocional, “319”

Tengo todo lo que quiero tener / Camino sobre un hilo y te cuesta creer /
que no me voy a vender.

Tu riqueza, tu poder, oscurece al mirar / que siempre te escondes sin en-
contrar un lugar / En donde puedas safar.

Y aunque toda tu opresión, hoy nos quiera afectar / Nos importa una mier-
da si yo se la verdad: / igual podemos cantar.

Ayúdame a resistir / No los dejes seguir así / Juan se suicidó /

¿cuántos más serán? / Ayúdame a resistir.

Luka Makonia, “Parece temblar”

Venimos trayendo la emoción, / Pura buena onda con pasión, / mostrando
que el alma crece más, /
vibrando con música de paz...

Mostramos al mundo cómo resistimos los indios de Salta, / bailando siempre,
cantando fuerte, haciendo frente / a las presiones que imponen los
más recientes dirigentes, / que nos molestan con envidias y estupideces,
creando angustias para mi gente, / Resiste alegre!!!

CalmaNiño, “Resiste alegre”.

Cabe destacar que la referencia a “los indios de Salta” en primera persona en esta canción, así como la referencia a “la raza” en otras canciones de esta banda, es una adscripción conciente y voluntaria, sin que sus integrantes pertenezcan efectivamente a ninguna etnia originaria de América.

Sexo, droga y rock’n roll.

El tópico por excelencia en la historia del rock es la defensa del mismo no sólo como género musical, sino como un estilo de vida más libre, sincero y alejado de la rutina y ataduras morales. En este sentido, rock y excesos parecen ir de la mano, y el salteño no es la excepción.

Yo no voy / donde vas vos / yo digo las cosas / tal cual son / Sexo, droga y
rock and roll.

Fiebre, “Vivir”

El delirio de la noche ya ha empezado / No te sorprendas, Fiebre está tocando /
Nosotros saltamos y tocamos en la calle / Detrás de nosotros banderas
y estandartes.

Fiebre, “Monos con navajas”

Con la vista en blanco siento que su encanto / viene por aquí, se va por allá,
me llega a veces / y desaparece

Bienvenido al mambo / Te estuve esperando / Es tu veneno el que quiero
probar

La Cuerda, “Hospital de Yerba buena”

La fiesta comienza / a tomar forma y a colgar / hay locos pintados / por el
humo del lugar / juntamos las tucas / y se vuelve a formar / modelos armados /
como dice mi papá.

La Cuerda, “Va queriendo”

Cuando cae la noche también caen mis amigos/ siempre algún motivo
para festejar/ una birra fría yo ya quiero destapar/ y así la noche
voy a disfrutar/ es mi bar donde soy feliz / tantas historias

por vivir/ amigos fiesta y mucho alcohol / yo me siento bien aquí
Desekilibrio Emocional, “Recuerdos”

Una birra yo me tomaba mientras espiaba a tu hermana/ como veía que no pegaba me fui a comprar otra birrita/ 2 birritas yo me tomaba mientras observaba a tu hermana/ como veía que no me animaba me fui a comprar un vinito/ un arizu yo me tomaba mientras charlaba con tu hermana/ como veía que se negaba la invite a tomar otro vinito.

Desekilibrio Emocional, “¡¡¡Qué cagada!!!”

Llamé tarde y un pendejo me atendió / yo fumaba tu rama, la que quedó / ese lunes.

Pobre siempre ya no pego más que dos / hoy te llamo desde la novena / y te cuento que mi boca ya no miente más.

Luka Makonia, “Tosiendo sangre”

Pero, volvé, salgamos a fumar, todos los días / Volvé, soñemos una noche sin pastillas / y volvé.

Armemos una flor. Volvé / Cantemos Spinetta y choriemos una letra, / pero, volvé, salgamos a fumar, todos los días.

Luka Makonia, “Volvé”

Con los ojos rojos puedo ver cosas que no ves. / Tengo que entregarme un poco y ya sé.

Luka Makonia, “Ojos rojos”

Entrando al viejo motel / en ese callejón / con mi guitarra en mano / y mi botella de alcohol / me puse a beber / y cuando ella entró / después de un par de palabras / comenzó la acción

Con mis anteojos negros / yo la paso mejor / entrando en tus sueños / tocando rocanrol

El tiempo que me queda / mi cuerpo quiere también / que esta noche nena / la pasemos muy bien

Recorriendo bares / para sobrevivir / tocando rocanrol nena / yo la paso mejor / que estar sentado / detrás de un mostrador

Esencial, “De nuevo a salir”

Tomando un par de vinos, / hasta quedar sin control, / el hambre va pin-tando, / pero solo hay alcohol. / Va cayendo la noche, / va llegando mi final / pero estos ojos rojos, / ya me van a delatar

Esencial, “Vida de perro”

Mi chica, mi guitarra y mi auto / nada que perder, nada por volver / Los cigarros se acaban / La ruta parece no terminar / La gasolina de mi motor / Es este rocanrol

Esencial, “Nada que perder”

Re colgado en esta pieza / Son las 10 y esto apesta / Veo formas en la sombra / Mucha chala y poca fiesta / Prendo un churro y mis vecinos se asustan / Medio duro sigo en pista / El flash se apaga nena / A los pibes voy a ver.
Esencial, “Colgado nena”

Los otros.

Esta reivindicación casi constante de un estilo de vida se debe, por supuesto, al hecho de que hay “otros” que no comparten los mismos valores, por lo que no es suficiente declarar la propia cosmovisión, sino enfrentarla a todo aquello que puede llegar a amenazarla:

Nunca pido nada a cambio de todo / No tengo sueños que te quiera evitar / Quizás nos quedan sentimientos guardados / No soy tu amigo ni tu forma de hablar
Lamentablemente yo soy tu sangre / Vos no elegiste, qué te puedo dar / No soy culpable de tu amarga derrota / Ahora ya es tarde para volver atrás
RockBirds, “No hay dios de cemento”

Tu desprecio en mi mundo acabó / no pudiste ver y aprendiste a ser / quien mató a nuestras canciones /
Escucharte fue un error
RockBirds, “Escucharte”

Yo no voy / donde vas vos / Yo digo las cosas / tal cual son / Todos vomitan / y se van para atrás / Con sus bebidas / cargadas de soledad / no mires la falsa realidad / todas las cosas van para atrás
Fiebre, “Vivir”

Hay que safar, están en todos lados / En la ciudad hay giles conocidos / Los programas de radio te dan con un caño / Son los que van a bailar cuando les cante
Giles son / Y esa raza terminó hace rato / Giles son / Y la condena los mata hace rato / Giles son / Y la condena los mata
Te voy a mostrar qué tan hombre soy / Robándote las ganas de pensar / que sos algo superior
La Cuerda, “Giles son”

Estoy cansado de tu mierda amarillista, / y de ese caos que nos hiciste tragar. / Hoy esas mentes se reducen a basura, / y se alimentan de ese morbo que mostrás.
CalmaNiño, “Resistiendo”

Nos viven sacando de cada lugar/ Siguen diciendo “no podés entrar”/ “si sos conocido así triunfarás”/
“si el que te auspacia tiene un buen paladar”/ Camino sinuoso si querés avanzar/
Club 14, “Club 14”

En el caso de “Desekilibrio Emocional”, vemos un antagonismo muy marcado con todo aquello que no se relacione con el propio estilo, en este caso el punk o, como ellos lo denominan, “pan rock”

Yo te quiero mucho pero no más que el pan rock/ yo te quiero mucho pero aguante los ramó⁷⁸

Desekilibrio Emocional, “El ticket”

Siempre jodiendo a los vecinos, a mí, a mis amigos/ de noche o de mañana espiondo en la ventana/ tenés la manía con la policía/le decís mentiras, sos una porquería/ vigilante, vigilante no seas tan vigilante / andá a ver a tu esposa, que la vi con su amante

Desekilibrio Emocional, “Vigilante”

Siempre yo te veo pasar / y no sé cómo hablar / sos igual a las demás /sólo una careta más / vos nunca cambiarás / y así siempre vos serás /vos nunca cambiarás / porque así siempre vos serás.

Desekilibrio Emocional, “Cheta”

Incluso se oponen a sus amigos:

Él es nuestro amigo pero yo no puedo evitar/ el pensar que de algún modo él es y fue un traidor / de a poco dejó el pan rock / y a “sobredosis” se metió / él dejó a emocional / y se fue a lo tropical! / lalala .../ ya no tocás más bulldog, mucho menos los Ramones / te fuiste vos al re carajo / pero está todo re bien / tenés las puertas abiertas para cuando quieras volver / vas a tener un lugar en nuestro querido D.E!

Desekilibrio Emocional, “Traidor”

Y a otras expresiones del rock:

bin laden, bin laden, bin laden, bin laden, / te pido un favor/ allá están todos los rollingas / mandale mandale un avión

Desekilibrio Emocional, “D.E.”

La remera yo le sacaba y una lengua vi tatuada / qué cagada, qué cagada, era una rollinga re culiada!!!

Desekilibrio Emocional, “¡¡¡Qué cagada!!!”

Santiaguito me dice y me dice que para entenderlas / yo debo estar drogado/para mí, palabras rebuscadas / que al final no dicen nada / no te hagás el poeta porque sos sólo un careta / si mis palabras son pura basura / entonces ¿qué serán las tuyas? / si no salís ni en revistas ni en canales / eso no quiere decir que no sean comerciales / jijiji jajaja qué risa me das / jijiji

oooooooooooooooooooooooooooo

jajaja palabras rebuscadas!

Desekilibrio Emocional, "Palabras rebuscadas"

Sin embargo, otras bandas se muestran más dispuestas a aceptar a "los otros":

Cumbianchero, rolling stone,/rastafari es gran valor, para mí / Sentir correr el ritmo en mi sangre / Habrá que salir al sol / A celebrar que por fin hoy sentiré / Cuelgo mis banderas / No existen fronteras

La Cuerda, "Sonidos de América"

Hipocresía.

Si el rock se configura como una manera más franca de afrontar la vida, su eterna antagonista es la hipocresía, la falsedad:

Te aislaste en tu mundo en vano / Luego volviste para actuar solución / No seas tonto puedes pedir perdón / Esa es la forma de actuar como un dios

RockBirds, "No hay dios de cemento"

Es el juego repetido / que lo jugaste bien / yo quiero saber / ¿resultaba divertido? / ¿A quién?

RockBirds, "Escucharte"

Yo no voy / Donde vas vos / Yo digo las cosas / Tal cual son

Fiebre, "Vivir"

Sos integrante de la sociedad resentida / de un lado alabado y complicado / soy el culpable de lo mal que hablarás de mí

La Cuerda, "Giles son"

jijiji me río yo de vos / todos te tratan como un rey / pero a este rey le falta valor / esa coronita te queda grande a vos / vos no sos ningún rey, vos sos un cagón

Desekilibrio Emocional, "Palabras rebuscadas"

Vos decís que no me conocés / no sé vos qué te hacés / pero yo fui el que a vos / te partió alguna vez.

Desekilibrio Emocional, "Yo te partí"

Esperás que todo empiece a caer / Luego te desesperás / En verdad nada te mueve / Mentirás sólo para creerte normal / Es tu vida un gran cuento de hadas

Club 14, "Ella"

Otro lugar.

Como puede verse, la disconformidad con la sociedad y el ámbito que lo rodea es una característica esencial del rock, y no sólo en Salta. Desde sus inicios, nunca faltaron canciones que se permitan fantasear con un escape a un lugar ideal. Como resalta Claudio Díaz, no es casual que la que se considera como patada inicial del rock nacional, “La Balsa”, invite a naufragar hacia la locura. Ese *otro lugar* mejor no es el mismo para todos, pero muchos tratan de plasmarlo en sus canciones:

Quando no doy más, quiero escapar / A Azopardo yo quiero llegar / Todo un fuego que no se apaga / Unas piernas que me acaban / No doy más, decime dónde vas / Si me quiero escapar

Esencial, “Azopardo”

Ahora abrimos un nuevo lugar / El viento nos guía y no puede salir mal / Te invito mi amor este es mi lugar / Te invito no estés tan sola / Las puertas se abrieron y ya va a comenzar / Las puertas se abrieron no hay porqué esperar / Y la música guiará / Y la música cantará / Nada puede salir tan mal / Aquí en el Club 14

Club 14, “Club 14”

Que en Ciclamen despierte / que en Ciclamen me lleves / mi lugar / sur carmín / cambio el rumbo para vos... y esperaré / que en Ciclamen despierte / que en Ciclamen me lleves / Resiste bella flor este invierno / Llena con tu luz el jardín

Gardenia, “Ciclamen”

Hasta aquí un panorama de las preocupaciones y los recorridos temáticos del rock en Salta y las posibilidades que abre de otras lecturas de una sociedad que busca reconocerse en la pluralidad.

BIBLIOGRAFÍA

Arfuch, Leonor (Comp.) (2002) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Trama editorial/Prometeo libros.

Boerr, G. (2006) “Cuarenta años no es nada” en diario *Clarín*, suplemento espectáculos. Buenos Aires, 11 de junio. Pág. 6.

Díaz, Carlos F. (2005) *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el Rock Argentino (1965-1985)*. Unquillo: Navaja Editor.

Dorra, Raúl (2000) “Notas sobre el tema de la identidad iberoamericana” en

Hablar de literatura. México: FCE.

Hobsbawm, E. y T. **Ranger** (1983) *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

Maita López, Diego (2008) “¡¡¡Demo-rock-cracia!!!” en *Oveja Negra Revista Universitaria*, edición marzo-abril, p. 7. Salta.

Spinetta, Luis A. (1987) “Introducción” en Fernández Bitar, Marcelo. *Historia del rock en Argentina*. Buenos Aires: Distal.

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

DISCOGRAFÍA

- CalmaNiño, *Los muertos* (EP)
- Club 14, *Silencio*
- Desequilibrio Emocional, *Esto es de pedo* (Demo)
- Esencial, *De nuevo a salir*.
- Gardenia, *Volumen 1, Volumen 2 y Sidera visus* (Todos son EP).
- La cuerda, *La cuerda*
- Luca Makonia, *Me importa un culo*

Del resto de las bandas no se consiguió material grabado en formato físico, sino que sus canciones en MP3 pueden bajarse de Internet.

PÁGINAS WEB

- <http://www.calmanino.com.ar>
- <http://www.comunidadunder.com.ar/lucamakonia>
- <http://www.cuartoceleste.com.ar>
- <http://www.esencialrock.com.ar>
- <http://www.myspace.com>
- <http://www.rock-salta.com.ar>
- <http://www.rockalnorte.com.ar>

PÁGINAS DONDE SE PUEDE BUSCAR MÁS MATERIAL DE LAS BANDAS CITADAS (AUDIO, INFORMACIÓN, VIDEOS, FOTOS, ETC.)

- <http://www.purevolume.com>
- <http://www.youtube.com>
- <http://www.taringa.net>
- <http://www.fotolog.com>

9.-



CINE ARGENTINO:
LA OTRA ESCENA CULTURAL
por **Susana A. C. Rodríguez.**

siempre atacando a la realidad atacado
siempre por ella de buenas
y malas maneras quien
esto escribe ha pasado sus días
Juan Gelman. *Los poemas de John Wendell*

9.1.- Introducción.

Cuando elaboramos la presentación de nuestro proyecto, del que este libro es uno de sus resultados, la inclusión de la semiosis fílmica bajo la categoría de *texto cultural* parecía marcar con mucha fuerza el recorte temporal que se realizaría a fin de constituir el corpus de análisis. A sólo diez años (1995) de la emergencia de lo que se dio en llamar “nuevo cine argentino” estaba claro que en el *movimiento* (Paulinelli, 2005) se había instalado una ruptura con el cine de la década anterior junto a la continuidad crítica de proyectos que retrotraían al otro “nuevo cine argentino”, el de los '60. Decimos continuidad porque las dictaduras militares, tanto en nuestro país como en el resto de Latinoamérica, suspendieron cinematografías que se perfilaban como imprescindibles para el diseño de una política audiovisual digna de la modernidad crítica en la que se inscribían; aunque la dinámica cultural argentina que se abrió en los '60 y '70 a un proyecto latinoamericanista tuviera —según Geirola (2003)— un valor político fracasado con respecto a la maquinaria capitalista. Recordamos al lector que, en su tesis, este autor desvincula “los sesentas” de la calificación nostálgica (maravillosos '60) introduciéndole, a nuestro entender, un referente “positivo”⁷⁹ frente a la “negatividad” del “nuevo cine argentino de los noventa”, en tanto éste no propone ni genera ideas políticas de manera explícita.

Los cineastas nacidos en general en los '70 pertenecen a una “generación sin padres” que mal puede denominarse como tal en tanto no los une un proyecto generacional; sin embargo, porque les toca actuar en un momento histórico de profunda fragmentación social (o a pesar de ello) emergen en el panorama cultural argentino provocando un efecto *de continuidad* con el cine de los '60/'70, como dijimos, a la vez que *de ruptura* con el cine declamatorio, y de imposible restitución de una mirada política, que a todas luces mostró en el marco de la reciente democracia su ineficacia social, cual es el de los '80. Desde el punto de vista de los críticos de las revistas especializadas que surgieron en la década de los '90, el cine anterior a la irrupción de los jóvenes realizadores que descollaron en

79 En sentido greimasiano, la gramática narrativa de ese gran cúmulo de prácticas culturales de los '60 se circunscribiría al espacio tópico, es decir, el lugar de competencias y performances de los sujetos, realizables en el espacio utópico (el héroe accede a la victoria), en tanto lo heterotópico sería ese lugar de lo no dicho ni actuado, sin efectividad alguna. Creemos que este nuevo cine argentino del que estamos hablando se circunscribe a este último espacio.

Historias breves y luego se multiplicaron, no sólo ahuyentó al público sino que lastimó la credibilidad de los críticos⁸⁰.

De este modo, el corte realizado en los '90 nos exigió mirar hacia atrás para comprender si en torno a las construcciones y reconstrucciones identitarias⁸¹, los textos fílmicos considerados tienen algo que decir. Eliseo Verón (2007), en su lectura del fenómeno televisivo, analiza tres etapas relacionadas con los distintos interpretantes⁸² que dibujan la significación y alcances de aquel medio. La proyección de la perspectiva de este semiólogo al campo del cine argentino ofrece, a nuestro parecer, una posibilidad diferente para su comprensión, porque la apertura del concepto de *semiosis social* provee instrumentos de análisis más pertinentes que los muchas veces expletivos que se desarrollan en los estudios de carácter cultural.

Más allá de los avatares de la industria cinematográfica nacional la *semiosis* fílmica puntúa y es síntoma del infinito tejido que se entrama en nuestro cotidiano social. En correlación con aquel concepto, el de *semiosfera* (Lotman, 1998) explicita aún más la potencia de interacción de las distintas zonas semióticas, permitiéndonos percibir los lugares de pasaje y traducción entre las prácticas socio-culturales. Esta perspectiva permite relacionar cada una de las *semiosis* involucradas en el problema general de construcción de las identidades culturales en el que nuestro proyecto de investigación se inscribiera, sin desmedro de sus particulares y específicas condiciones de producción⁸³.

Que la noción de identidad ha pasado desde una consideración de carácter *esencial* a una de notorio tinte *constructivo* no es una novedad, tal vez sea sólo una de las consecuencias del giro semiótico dado en la mutación última de la modernidad en el siglo XX. En el cada vez más inabarcable y complicado panorama contemporáneo, las culturas locales, regionales o como quiera las denominemos, aparecen ora como reservorio de tradiciones re-visitadas —a fin de reeditar, desde una perspectiva esencialista, versiones identitarias afines con un proyecto de nación que se desdibuja cada vez más en el horizonte político— ora como cuestionamiento de los efectos que produjo la fragmentación social en un territorio cuyos lindes y deslindes aún generan costos altísimos, ora por efecto de la globalización.

80 Remito al artículo de Noriega, Gustavo (2005). “De nuevo sobre lo nuevo” (A diez años de *Historias Breves*). www.elamante.com

81 Remito al Capítulo de Milagros Carón.

82 En el sentido peirceano del término, lo que quiere decir que no es un sujeto empírico o intérprete humano sino un signo semiótico. El interpretante indica en qué dirección la elección del representamen debe conducir a la significación. El representamen se asocia al objeto representado en virtud del interpretante.

83 En esta publicación dialogan las perspectivas construidas a partir de los diferentes campos en interacción cultural. Es importante señalar, además, que las investigaciones anteriores del equipo configuran un acercamiento a las diferentes fases del gran prisma social, a todas luces de inacabable complejidad. En el Prólogo de este libro se indica la bibliografía del equipo.

De modo que la consideración del cine como *la otra escena* en la que se visibilizan imaginarios sociales en interacción con las necesidades de identificación que tienen los individuos, desorientados y aislados, ofrece por lo menos un resquicio para comprender esos efectos a los que aludimos. Además de poner en evidencia la multiplicidad de discursos de identidad (clase, género, etnia).

Movilidad social y de género, cambios acelerados, migración permanente, son algunas de las cuestiones que condicionan la reestructuración de los sujetos individuales ante la crisis de los parámetros de los imaginarios, en medio de lo cual la resistencia a pensar el futuro, y la sujeción a un presente en el que se considera dicho futuro sólo como imposibilidad, obra como piedra de toque desde la que podemos considerar *la crisis de las identidades*.

Es así que, al transponer la idea de Verón al cine, podemos a grandes rasgos abarcar de los '60 a los '90, y en relación a una mirada que escruta lo social, una etapa cifrada en un *interpretante* de carácter manifiestamente político, plena de ideales latinoamericanistas⁸⁴ que se inscriben en un gran proyecto de conducción nacional con el cual se identificó una parte importante de la juventud progresista en la república argentina. Destruído el pensamiento utópico, el cine nacional se pone al servicio de un proyecto conservador con las excepciones de rigor. Con la vuelta a la democracia, algunos directores intentan un cine cuyo *interpretante* tiene el signo de la revisión y recuperación de la memoria social. Al concepto de nación, cuya propuesta unificadora y homogénea ya no resiste frente al embate del multiculturalismo, se contraponen el de territorio, las particularidades locales contrastan con los modelos identitarios provistos por los discursos hegemónicos que los gobiernos autoritarios reactivaron y los primeros escarceos democráticos post dictadura no pudieron desarmar⁸⁵.

La tercera etapa, que surge con fuerza a mediados de los años noventa, según Paulinelli (2005) y Aguilar (2006), tiene como *interpretante* la crisis de las representaciones políticas y el desmembramiento del cuerpo social en múltiples fragmentos polarizados, lo que permite comprender por qué se perfilan en este cine dos corrientes contrapuestas, analizadas por la crítica periodística como reactiva y progresiva, y que desde nuestro punto de vista son síntomas de la fragmentación social que analiza con rigor Maristella Svampa (2003). A su vez, el nuevo cine, como decimos en trabajos anteriores (Rodríguez, 2006, 2007b), se erige como interpretante de una realidad social en crisis, y se lee como registro indicial (Aguilar, 2006) de dicha

84 La continuidad con este proyecto y su carácter épico caracteriza un tipo de cine documental que releva Sandra Acosta en su Capítulo.

85 En el capítulo IV de su Tesis de Maestría "Las representaciones de los modos de exclusión en el cine argentino. Acerca de la confrontación entre los imaginarios circulantes en el noroeste", Víctor Arancibia analiza *La deuda interna* de Miguel Pereira como un ejemplo de manifestación de los procesos de comunicación intercultural. Cfr. op. cit.

fragmentación⁸⁶.

La inscripción de este nuevo cine argentino en el marco de la experiencia política y social que el país ha padecido y padece es otra de las formas por las que se pone en evidencia el registro de esas dos tendencias que Paulinelli articula como oposiciones, “referencialidades y opacidades; pasividades y resistencias” (2005: 12). “Desdramatización” de los conflictos y “realismo sucio” son apuestas de significación para abarcar la extrema complejidad de un cine que en otra oportunidad caracterizamos como experiencial (2007). Pues son aquellas experiencias políticas y sociales las condiciones de producción de un discurso en el que se posicionan los sujetos sociales implicados, posicionamientos parcialmente deudores de decisiones personales pues están “sujetos” a normas, es decir, a hegemonías discursivas que los marcan / desmarcan de su comunidad de referencia (Laclau, 2000).

Ideológicamente, el heteróclito grupo que conforma el movimiento del nuevo cine argentino de los '90 no tiene cohesión alguna, de haberla, exigiría su adscripción a una poética común que a nuestro juicio es inexistente⁸⁷. Paulinelli, en cambio, encuentra en *Historias breves* (1995) los lineamientos para una relativa confluencia de intereses cuales son “promover cambios y transformaciones en la manera de hacer y ver cine” (2005:15). De esa reunión de cortos de Martel, Caetano, Rejtman, Burman, Trapero, quedaron después de diez años las dispares filmografías de los realizadores, a los que se sumaron otros, que a lo largo de nuestro proyecto fuimos abarcando casi en la totalidad de su producción a la fecha; nos referimos a Lisandro Alonso, Albertina Carri, Ezequiel Acuña y Diego Lerman. Gustavo Noriega, en una evaluación a diez años de distancia de la irrupción del cambio previsto por la película mencionada, dice que

La gran mayoría de ellos, posteriormente, filmó largometrajes que tuvieron estreno y trascendencia. De allí vienen *Pizza, birra, faso*; *Bolivia*; *Un oso rojo*; *La Ciénaga*; *La niña santa*; *El abrazo partido*; *Un día de suerte*; *Cama adentro*; *El descanso* y *Bonanza*, entre otras. Fue el puntapié inicial de una forma de filmar —*generacional pero heterogénea*—, cuyos únicos predecesores habían sido los esfuerzos aislados de Martín Rejtman y Raúl Perrone. (2005)

(El énfasis es nuestro)

La única afirmación de Gustavo Noriega que consideramos discutible es que se

86 “Es que las imágenes fílmicas no son de naturaleza icónica o simbólica sino indicial; en términos de Peirce, signos que ‘responden a una conexión física exterior’ y que se equivalen ‘punto por punto con la naturaleza’. Es decir, huellas que la realidad física deja sobre la placa o la cinta y que más allá de sus aspectos formativos (encuadre, elección del objeto, encadenamiento temporal, etc.) mantienen un resto que puede resumirse en la fórmula esto era así.” (ibídem: 64-5)

87 Cfr. con el artículo de Raquel Guzmán, que retoma la importancia de lo ideológico en relación a las identidades según Van Dijk (1999).

trate de “una forma de filmar generacional”, puesto que en la posterior filmografía del grupo inicial se agudiza la heterogeneidad que el mismo Noriega advierte, lo que pone en crisis la pertinencia del término generación para dicho grupo. Lo que sí observamos es que más allá de la pervivencia de ciertos hábitos creados por el discurso hegemónico machista en torno a la consuetudinaria batalla que libramos las mujeres por un espacio social que no sea producto de una dádiva, según analiza Sofía Larrán en su Capítulo, se advierte en los propios filmes una corriente desmitificadora de las identificaciones convencionales de género; el caso testigo es *Tan de repente* filme de Diego Lerman, que se atreve con solvencia a mostrar la homosexualidad femenina. Esta neutralización de lo controversial que fue para el cine argentino anterior asumir el humor, la ironía, las problemáticas sexuales, entre otras ríspidas cuestiones, se manifestó con énfasis en *XXY* filme de Lucía Puenzo⁸⁸ quien obtuvo en el año 2007 el premio *Goya* de la Academia del Cine español.

De cualquier manera, el objetivo que nos pusimos al abordar nuestro corpus fue el de analizar de qué modo puede leerse como interpretante de la crisis de las representaciones políticas y el desmembramiento del cuerpo social en múltiples fragmentos polarizados, a la vez que dicha crisis obra como interpretante de este cine que conlleva, a nuestro juicio, la consideración de lo político como “retorno de lo reprimido” (Rodríguez, 2007).

El concepto de *revuelta* de Julia Kristeva (1988) incorpora dos movimientos, el de la actualización de un sistema de significación cuyo correlato es la afirmación de la identidad de los sujetos al reconocer éstos en lo instituido su soporte identitario, y el del cuestionamiento de tales modos de representación, en un gesto de ruptura y renovación. Este segundo movimiento prevalece en la concepción narrativa de filmes que oscilan entre la proliferación de acciones sin sentido aparente (Rejtman), el solapamiento de la rutina del trabajo en la deriva del viaje (Lerman), la ausencia de relato (Alonso) o su dislocación (Martel). Esta “revuelta” no toma posición en el sentido de dictaminar o reorganizar el mundo dado según un proyecto político (de ahí el rechazo por el testimonio); simplemente se niega a reproducir los sistemas significantes que han regulado el mercado (*La libertad*, de Alonso), la relación con el otro (el inmigrante en el caso de *Bolivia* de Caetano, la dominación de clase en *La ciénaga* y religiosa en *La niña santa* de Martel).

Pero es en ese movimiento de revuelta en el que este cine se inscribe lo que marca, por el rechazo a legitimar el orden del mundo que han heredado, la desagregación y fragmentación que Svampa denomina “identidades astilladas” y en la que lee,

88 Por cierto, que Lucía sea hija de Luis Puenzo, quien con su filme *La historia oficial* marcó el cine revisionista de los ochenta, según aludimos, es una manifestación más de la actitud parricida que mostraron desde 1995 los jóvenes realizadores.

por detrás de la dispersión “una matriz conflictiva de relaciones sociales” (2003: 154). Lo político retorna en la opción contrahegemónica de no acatar el *statu quo* del liberalismo que redujo la política al mercado.

En lo que sigue plantearemos la problemática de la periodización en el intento de obtener una clave de aquellas fuerzas reactivas y progresivas que les permite a los críticos alabar o denostar el nuevo cine argentino post noventa, de acuerdo con una visión restringida de la (a)politicidad de sus directores.

9.2.- ¿Para qué sirve periodizar?

Según Fredric Jameson (2002) no es posible plantear una división modernidad /postmodernidad sobre la base de una ruptura radical entre estos dos períodos, ya que los elementos dominantes de uno se desplazan, en el otro, a un lugar secundario, y los secundarios se convierten en dominantes en el otro. Se diferencia de este modo la modernidad clásica, en que el arte se desarrolla como oposición y subversión al orden establecido, de la postmoderna, caracterizada por un ritmo rápido de cambios que acentúa la pérdida del pasado y el énfasis en un presente perpetuo⁸⁹.

Para este autor, en los '60 se desarrolló un período apasionadamente político en el que el arte fue una forma de praxis, frente al cual el postmodernismo puede entenderse como plegamiento a la lógica del capitalismo consumista o resistencia a la misma. Es este segundo movimiento el que preside la filmografía completa de Rejtman, donde la línea de fuga en la que insiste este director como escape de esa lógica implacable es el humor, una de las formas del desapego emocional o la desdramatización de la que habla la mayoría de los críticos. En tal sentido, el giro ficcional que evaluaremos más adelante como figura abarcadora del cine de ficción y del documental post-noventa tiene en *Silvia Prieto* su epítome.

También nos explicamos (aunque no la justifiquemos) a través de la torsión plegamiento/resistencia, la perspectiva negativa de muchos críticos de este nuevo cine argentino, pues en ocasiones retoma las fórmulas del cine clásico de género⁹⁰, configurando un efecto contrario al propiamente moderno. El director más castigado por la crítica, en este sentido, es Israel Adrián Caetano. Mientras el cine moderno ponía en evidencia sus principios constructivos y materiales, y con ello favorecía la distancia crítica necesaria para cualquier proyecto de carácter político,

89 Cfr. el Capítulo de Amalia Carrique, quien hace un análisis de la representación del tiempo subjetivo en *Los rubios* de A Carri. En relación a lo que dice Jameson, el trabajo de Carrique ofrece una alternativa válida a la referencia de otra situación cultural, cual es la que analiza el autor norteamericano.

90 Lucrecia Martel expresó en un homenaje realizado en la Universidad Nacional de Salta su deseo de realizar una película de género (terror) para abarcar un público mayor que el restringido, por intelectual, de sus filmes anteriores. Hoy compete en Cannes con *La mujer sin cabeza*.

el modo de representación institucional propio del *cine de género* referencia la realidad, en un nuevo realismo a contrapelo de la experimentación. No abundamos en esto pues lo desarrolla Barsotti (2005), a propósito del cine de Caetano, en *Poéticas en el cine argentino (1995-2005)*.

Ahora bien, fuera de toda consideración acerca de las manifestaciones individuales que los cineastas realizan y de la crítica periodística especializada que atiende a aspectos técnicos sin una perspectiva teórica, que a nuestro juicio debe sostenerse para comprender acabadamente el fenómeno, correlacionamos los dos períodos confrontados a partir de *lo político*, entendido como una dimensión que se debe revisar críticamente. Sin la sujeción, además, a la palabra vertida por los cineastas, que, como dice Mario Barsotti es prescindible desde un enfoque semiótico.

En relación a la revisión crítica de lo que se entiende por cine político, Olga Pilnik (1998) constata una corriente institucional cuyas formas narrativas condensan linealidad, univocidad de sentido y mitificación como cierre de la circulación de significaciones, es decir, categorías preconstruidas y naturalizadas. Frente a dicha corriente adscripta al Modo de Representación Institucional (Burch, 1991) se constituye lo político en el cine moderno por el quiebre de la linealidad narrativa, la ausencia absoluta de narración propiamente dicha, la no direccionalidad del sentido y la indagación crítica, todo lo cual suspende los procesos de identificación a los que está sometido el espectador del cine clásico. El cine moderno de los sesenta/setenta, en la línea del tercer cine que consignamos infra, prescribe un modo político de hacer cine que interroga lo social para contradecir la hegemonía político-ideológica y plantear alternativas en la praxis política concreta. Este cine, distribuido en salas marginales a las oficiales, en algunos casos circuitos clandestinos gracias a la censura, con las consiguientes dificultades para su visionado, creó un aura especial a la vuelta de la historia argentina, cuando la visión utópica que estaba al final del recorrido (un mundo con justicia social) se condensó como promesa incumplida cuyo costo fue la muerte y el exilio de una generación. Ciertas formas del cine documental analizado por Sandra Acosta, como ya dijimos, recogen la dimensión aurática de esa cinematografía, aunque sus seguidores constituyan una minoría social.

Aquel cine que Amalia Carrique confronta en su lectura del *docu-ficción*, *Los rubios* de Albertina Carri, condensa una visión del tiempo y de la historia en la que los espectadores son copartícipes. Frente al cine de Hollywood (el primer cine) y el cine de autor (segundo cine) ambas expresiones del imperialismo y el arte burgués, el tercer cine (o cine Liberación, de Solanas y Getino) se definió como militante, independiente y experimental. No abundaremos en las formas diferentes del documental que permiten la contraposición entre *La hora de los hornos* (1973, 274) y *Los rubios*, pero observamos que entre uno y otro se ha producido un giro ficcional en el que sí es necesario detenerse.

9.3.- El giro ficcional.

Esta cuestión se la percibe en relación con los dispositivos de representación que se ejercitan en el cine post-noventa, que llevan a considerar hasta qué punto los bordes de ficción y documentación se tocan en una muestra de la profunda subjetividad de sus procedimientos. Esto es lo que los críticos leen como desapego e indiferencia y que puede entenderse, desde nuestra perspectiva, como un rasgo que define *poéticas en trance*. La función inmanente y trascendente de la ficción que según Schaeffer (2002) se corresponde con un orden estético y cognitivo, respectivamente, nos permite evaluar dos dimensiones, la del gusto, inscrita en la obra, y la formal, de mediación entre el sujeto y el mundo. He aquí el nudo de la polémica desatada por el nuevo cine argentino de los '90, pues la ausencia de énfasis en un proyecto común motiva que los modelos de mundo propuestos en los filmes sean de difícil negociación en el mercado, con la consiguiente imposibilidad de crear un público afín.

En un artículo anterior (2006) seleccionamos una serie de parámetros comunes entre la ficción fílmica y la literaria post noventa, los que constituyen una muestra de una ficción emergente que aún (y han pasado ya casi veinte años) no ha formado un público lector/espectador. La razón argüida en aquella oportunidad considera la dominancia de la dimensión figural⁹¹ en esta filmografía, frente a la figurativa del cine sesentista. Nos referimos a que la referencia social que en él se construye no adquiere, ni siquiera en los filmes “realistas” (Caetano, Trapero, Alonso), una dimensión política explícita, pese al reconocimiento de las figuras del tiempo, espacio y de tipos humanos circunscriptos a una geografía reconocible.

Según la semiótica del discurso existen dos niveles diferentes de captación de las transformaciones discursivas, el del predicado y el del proceso (Fontanille, 2001); mientras la dimensión figural atiende al proceso, a lo dinámico; la figurativa, al predicado, de carácter estático. Desde esta perspectiva, las transformaciones discursivas en el cine sesentista se captan como resultado y los roles, como *identidades acabadas*, las que están estabilizadas y objetivadas. En el cine post-noventa las transformaciones discursivas se captan como proceso, ya no se trata del *rol* sino de la *actitud*, “que pone en marcha nuevas posibilidades de identidad, pone al actante o al actor en devenir” (ibídem, 129), “en suma la actitud es una identidad subjetiva, porque sólo puede ser captada en presencia de la instancia del discurso, mientras que el rol es una identidad objetiva, indiferente a esa instancia” (ibídem).

Creemos que esta diferencia es la que permite considerar las identidades como una (re)construcción permanente y no como entidades fijas a las que los sujetos se

91 Nos referimos a conceptos de la semiótica tensiva de Jacques Fontanille y la Escuela de París.

adscriben, identificándose. Es lo que sugiere el título del ensayo de Carón incluido en este volumen (“Identidad y cine. Inflexiones, reflexiones”). De ahí también la dificultad, registrada por los críticos, de constitución de un público, en tanto hay un efecto de distanciamiento tan marcado que impide la identificación de los espectadores⁹².

Por ello es que hablamos de un orden ficcional diferente que no respeta las convenciones de ficcionalización que modelaron en el cine anterior un modo de mirar. El caso paradigmático es el primer largometraje de Lucrecia Martel⁹³, *La ciénaga*, que gira la mirada en un recorrido contrario al referido por el realismo convencional, como dice Gabriela Halac:

El realismo de *La ciénaga* y *La niña santa* es entonces un realismo dislocado, donde el mundo es absolutamente familiar y reconocible, pero donde las piezas se corren de lugar volviendo el entorno por momentos siniestro (2005: 98).

El proceso de la mirada y su dirección a un objeto constituye lo medular del giro ficcional, pues se desmonta la idea de la preexistencia de un mundo. Es lo que da a entender Aguilar (2006) en el título de su libro, *otros mundos* son posibles aunque no los percibamos como tales porque no están en la línea directa de nuestra visión. Junto a la distorsión de la mirada el tratamiento del lenguaje, que recupera lo coloquial y el argot de los distintos grupos que representa, confirma el alejamiento de los jóvenes de las voces legitimadas socialmente, oficializadas por lo políticamente correcto. A la *hiperestesia* provocada por los discursos sociales de actualización del pasado y preservación de la memoria, los nuevos cineastas responden con una *an-estesia*⁹⁴ que se traduce en lo que, para la narrativa literaria, Elsa Drucaroff (2004) denomina *apatía*.

Sin establecer juicio de valor sobre lo que implica la distancia analítica del ojo de cámara que elude las notas fuertes de lo pasional, se observa la constitución de sujetos del enunciado fílmico, los personajes recurrentes del cine al que aludimos, en los que se ha atenuado la intensidad afectiva al tiempo que reducido el campo de captación por ellos observado. Remitimos a dos escenas. La primera en *Nadar*

92 Un recurso explorado por Rejtman en *Silvia Prieto* es la duplicación de voces *en off* y *diegéticas*, lo que produce un efecto de extrañeza aún mayor al de la desarticulación de la historia.

93 Su corto “Rey muerto” es el que integró *Historias breves*, filme de referencia inaugural para la crítica del nuevo cine argentino, según hicimos referencia en este trabajo.

94 *Hiperestesia* y *anestesia* son los extremos de la *estesia*, definida por Fontanille como el modo de aparecer de las cosas, la manera singular en que se nos revelan, independientemente de toda codificación previa. Cfr. op. cit. p 214.

95 Fontanille dice que en la cultura china la insipidez es estratégica porque “permite a través de la posición más neutra posible, encontrar en todas las cosas el centro o la base de toda la experiencia del mundo” (2001, 97).

solo (Acuña) y la segunda en *Rapado* (Rejtman). Se trata en los dos casos de adolescentes, en el primer filme el jovencito ha viajado hasta Mar del Plata en busca de su hermano desaparecido (actualización de esa figura sin las connotaciones que circulan en el discurso político); el encuentro con una chica con quien comparte desde ese momento la búsqueda provoca una expectativa en el espectador ¿habrá romance?, pero ambos están unidos por la apatía, señalada en la desarticulación de los diálogos, en una clara muestra de la ausencia de tensión pasional. La figura de la *performance* canónica, la que implica el deseo de conquista del objeto, queda reducida a lo que Fontanille denomina insipidez⁹⁵. En el caso del filme de Rejtman, un joven veinteañero, al que le roban su motocicleta, a su vez se apodera de un vehículo similar en vez de hacer la denuncia. El énfasis aparece como lo prohibido, que en este filme está desprovisto de color por efecto de una descripción monocorde y aséptica.

La apatía está acompañada, en muchos casos, por el escamoteo de referencias globales a una situación social que está en el *fuera de campo* de la imagen fílmica; la realidad aparece fragmentada como si fuera un espejo partido del que sólo algunas piezas se manifiestan. Una figura retórica es la que contiene la serie de procedimientos cuyo efecto de sentido es la apatía y la insipidez, se trata de la elipsis. Esta figura se caracteriza porque se recorta en el sobreentendido y la carencia, por lo que se entiende que entre la forma elíptica y la forma “completa” hay un hiato, una grieta que estas formas estéticas que consideramos no pueden suturar. Sin embargo, como explica Mortara Garabelli “El elemento sobreentendido actúa tan poderosamente que se convierte en el elemento de cohesión y de coherencia del texto.” (1991: 258). La infinita saturación que los discursos mediáticos han producido en torno a un pasado de gran fuerza tensiva, porque implicó muerte, desaparición física de las personas, quiebre del orden institucional y persecución, convirtió en banal y trivial una escena de la historia que los jóvenes realizadores no digieren como los viejos setentistas. Las condiciones de producción variaron, la economía neoliberal triunfante operó como desestabilizadora de aquellos imaginarios sociales que sólo perviven en los sobrevivientes y en grupos radicalizados, voluntariamente desasidos de la dinámica burguesa que ha sostenido y sostiene la producción cinematográfica.

En *Extraño*, de Santiago Loza, el espacio aparece como sinécdoque de un país desierto, los personajes son abúlicos, están atónitos y suspendidos en el tiempo, fuera de lo institucional (el trabajo, el hogar, la vivienda propia) y del consumo. A la inconsistencia de la vida social de los ‘90 que se proyecta avanzado el siglo XXI, las narrativas fílmicas proponen un giro ficcional que destruye las concepciones identitarias cristalizadas en la imagen de una Argentina homogénea, de ahí que la revuelta de estos directores opere como rechazo y como resistencia, al no

oooooooooooooooooooooooooooo

reproducirlas. Liberados los particularismos y las singularidades construyen un sociograma que pone en evidencia una dimensión política insospechada.

Tal como dice Gorelik (2003), el análisis cultural no debe suspender el juicio sobre las propiedades estéticas de lo que analiza, al aplanarse los valores formales se afecta la interpretación, pues son los objetos estéticamente más densos los que cuestionan las dimensiones que, de antemano, aquella no tiene resuelta. Esta es la idea que nos ha llevado a centrar nuestra búsqueda en formas fílmicas que manifiestan eso que Foucault llama *heterotopías*, las que según Ruidrejo (2007) desnaturalizan las escisiones que marcan el mundo social. Su fuerza no radica en la sustitución de este mundo precario por otro soñado (utópico) que proyecte una crítica radical al “real”, sino en la revelación del absurdo que sostiene nuestras pobres creencias y vínculos sociales, entre los que las identidades concebidas como atributos permanentes del ser argentino se cuentan como las más sensibles a la manipulación política.

Jameson (1995) pone en evidencia la dificultad, en el contexto de la globalización, de que el cine de los márgenes del capitalismo pueda dar cuenta de su especificidad. Sin embargo, el nuevo cine argentino obra como opción contrahegemónica al intento de uniformar la economía productiva de las imágenes en la postmodernidad. Junto a la poética de ascesis moral del cine de Martel, coexiste una poética de la indigencia, en el cine de Lisandro Alonso, contrapunto eficaz de una sociedad de consumo ahíta de productos, vacía de libertad, único bien no consumible del que dispone Misael (personaje de *La libertad*) y que la cámara de Alonso registra. Junto a ellas, está la poética del exceso que se manifiesta en *Los rubios*, de Carri, haciendo estallar los límites del documental en relación con la aprehensión de un pasado inaprensible. Crítica política contundente, como dice Aguilar, a la militancia de los años setenta (2006: 187), en el contexto de un cine “despolitizado” según algunos críticos. Por fin, la poética de renuncia al nombre, a la identidad, de *Silvia Prieto*, que junto a su nombre se despoja de todas las prácticas sociales que la sujetan a un espacio naturalizado, arroja su experiencia a un no lugar donde salen de quicio los hábitos que subsisten en un mundo aberrante. Son estas, en suma, las poéticas de los directores de cine que se han encargado de liquidar irrespetuosamente los saldos de las ficciones políticas argentinas y con ellas las identidades fijadas y cristalizadas.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (2003) *La escena contemporánea. Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*. N° 4. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Aguilar, Gonzalo (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Arancibia, Víctor (2007) “Las representaciones de los modos de exclusión en el cine Argentino. Acerca de la confrontación entre los imaginarios circulantes en el noroeste”. Tesis de Maestría en Estudios Históricos y Literarios de Frontera. Salta, Universidad Nacional de Salta: Mimeo.

Barsotti, Mario (2005) “Un espacio, un tiempo, una forma de narrar” en Pauline-lli, María (Coord.) *Poéticas en el cine argentino 1995-2005*. Córdoba: Comunicarte.

Bauman, Zigmunt (2003 [1999]) *En busca de la política*. Buenos Aires: FCE.

Burch, Noel (1991) *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

Carrique, Amalia (2004) “El joven cine argentino: políticas de lo cotidiano”. Salta: Dirección de Cultura de la provincia de Salta. En prensa.

----- (2007) “A la búsqueda del tiempo perdido, o cómo se documenta en el nuevo cine argentino” Ponencia presentada en el 5° Encuentro argentino de Carreras de Comunicación Social, Facultad de Ciencias Sociales, Olavarría, 10 a 12 de octubre: Mimeo.

Cozarinsky, Edgardo (2003) “Notas sobre un filme argentino” en *La escena contemporánea. Ensayos sobre cine. Kilómetro 111* N° 4. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Drucahoff, Elsa (2004) *Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven*. Boletín de Reseñas Bibliográficas 9/10 del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Fontanille, Jacques (2001) *Semiótica del discurso*. Perú: FCE - Universidad de Lima.

Geirola, Gustavo (2000) *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irving (USA): Gestos.

Gorelik, Adrián (2003) “Mala época: los imaginarios de la descomposición social y urbana en Buenos Aires” en Birgin, Alejandra y Trímboli, Javier (comp.) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros el Zorzal.

Halac, Gabriela (2005) “Poética (pura)” en Paulinelli, María (Coord.) *Poéticas en el cine argentino 1995-2005*. Córdoba: Comunicarte.

Jakubowicz, Eduardo y **Radetich**, Laura (2006) *La historia argentina a través del cine. Las “visiones del pasado” (1933-2003)*. Buenos Aires: La Crujía.

Jameson, Fredric (1995 [1992]) *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós

------(2002 [1998]) “El posmodernismo y la sociedad de consumo” y “¿‘Fin del arte’ o ‘fin de la historia?’” en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.

Kristeva, Julia (1998) *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.

Laclau, Ernesto (1996) “Universalismo, particularismo y la cuestión de la identidad” en *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel.

----- (2000) “Identidad y hegemonía: el rol de la universalidad en la constitución de lógicas políticas” en Butler, Judith et al. *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. México: FCE.

Lotman, Iuri M. (1998) *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra/Universitat de Valencia.

Mortara Garabelli, Bice (1991) *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.

Noriega, Gustavo (2005) “De nuevo sobre lo nuevo” (A diez años de Historias Breves). En: www.elamante.com

Oubiña, David et al. (2000) “Estética del cine, nuevos realismos, representación”. Debate realizado en la redacción de *Punto de Vista*. Año XXIII, nº 67, pp 01/09.

Paulinelli, María (Coord.) (2005) *Poéticas en el cine argentino. 1995-2005*. Córdoba: Comunicarte.

Pilnik, Olga (1998) “Nuevas aportaciones teóricas para una definición del cine político” en Manetti, Ricardo y Valdez, María (comp.) *De(s)velando imágenes*. Buenos Aires: Eudeba.

Rodríguez, Susana (2003) “Las turbulencias del sentido, a propósito de *El asadito* de Gustavo Postiglione” en *Actas de las VII Jornadas Nacionales de Historia de las mujeres y II Congreso Iberoamericano de Estudios de género*. Editadas en CD. ISBN 987-9381-29-7

------(2004^a) “Imágenes de la exclusión social representadas en *La ciénaga* de Lucrecia Martel” en *Cuaderno de Humanidades n° 14*. Facultad de Humanidades, UNSa.

------(2004^b) “El papel de la mirada en la articulación entre lo social y lo cinematográfico”. Salta: Dirección de Cultura de la provincia de Salta. En prensa.

------(2005) “Dimensión poética de la búsqueda de identidad. La ficción y el documental en el nuevo cine argentino” Ponencia presentada en las I Jornadas Internacionales *Poesía y Artes de experimentación*. Universidad Nacional de Córdoba.

------(2006) “La revuelta narrativa (literaria y filmica) de los noventa en Argentina”. *Actas del Primer Congreso de Literatura, Arte y Cultura en la Globalización*. Buenos Aires: Dirección General de Libro y Promoción de la lectura.

------(2007a) “Hacia una semiótica de la dimensión política del cine argentino post noventa” Ponencia presentada en el I Congreso Nacional de Semiótica “Espacios y proyecciones de la Semiótica en Bolivia”. Santa Cruz, 20 a 22 de Septiembre.

------(2007b) “Lo político como retorno de lo reprimido. Prácticas artísticas en trance”. *Cuaderno de Humanidades n° 17*. Universidad Nacional de Salta. En prensa.

Ruidrejo, Alejandro (2007) *Foucault: poder, crítica y libertad*. Curso de postgrado dictado en la Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Salta.

Schaeffer, Jean-Marie (2002) *¿Por qué la ficción?* Toledo: Lengua de Trapo.

Svampa, Maristella (2003 [2000]) “Introducción” e “Identidades astilladas. De la patria metalúrgica al heavy metal” en *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*. Buenos Aires: Biblos/Universidad Nacional de General Sarmiento.

Verón, Eliseo (2007) “La televisión ese fenómeno masivo que conocemos está condenado a desaparecer” Entrevista. *Mediamérica*. Semiótica e analisis dei media a América Latina. Cartean Edizioni, Torino (Italia) Digitalismo.com versión al castellano de Carlos Scolari y Paolo Bertetti.

Yoel, G. (2004^a) *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial.
----- (2004^b) *Pensar el cine 2. Cuerpo(s). Temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial.

Zunzunegui, Santos (1998) “Teorías sobre la imagen cinematográfica” en *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra/Universidad del País Vasco.

10.-



IDENTIDAD Y CINE.

INFLEXIONES, REFLEXIONES

por **María del Milagro Carón.**

10.1.- Introducción

En un contexto de interrogación de las identidades culturales, este capítulo tiene como objetivo principal ver el concepto de *ideologema* de Edmond Cros como una categoría operativa para la lectura de textos literarios y demás textos semióticos. Dichos estudios ya fueron realizados por el teórico, pero nuestra idea es poder trabajar semiosis más cercanas a nuestra historia y a nuestra producción y, sobre todo, poder *verlas* (mirada que también abren sus trabajos) en relación a la problemática de la identidad, como dijimos. Cruzaremos ese concepto con otros afines, lo que nos permitirá enriquecer y ampliar el panorama de teorías que utilizamos para el análisis de los textos seleccionados.

La selección, en su origen, se hizo a partir de la lectura del texto en que Cros presenta el patrimonio como *ideologema* (1997). En esa ocasión se eligieron la película *La ciénaga* de Lucrecia Martel y la novela *El desperdicio* de Matilde Sánchez. Estos nos llevaron a otros filmes, como *La niña santa* de la directora salteña y *Cama Adentro* de Jorge Gaggero, en los que se presenta una problemática similar. Tanto los textos filmicos como el literario se inscriben en la misma época, ya sea por su momento de producción, ya sea que la historia que narran que está fechada directamente en el entramado. En todos los casos, los alrededores del año 2001. Esto nos permite, al mismo tiempo, expandir la mirada no sólo al concepto de ideologema y en particular, al de patrimonio como ideologema, sino también a otros que se generaron en nuestra sociedad en ese momento.

10.2.- Conceptos preliminares.

Para Cros, el ideologema es un *microsistema semiótico-ideológico* que se genera en el discurso y se expande o infiltra en los diversos discursos sociales o prácticas discursivas, a partir de su extrema recurrencia. La relación entre lo semiótico y lo ideológico está dada por el hecho de que, en el ideologema, se reconocen ciertos *semas* sobresalientes que, a su vez, permiten visualizar una determinada ideología.

Cros, en oposición a Kristeva, considera que el ideologema no surge de la estructuración del texto, entendido éste como intertextualidad, sino que ya *está aquí*, en el pre-texto, en el discurso social, y *se inscribe* en los textos, lo que permite una mirada sociocrítica de los mismos puesto que la categoría orienta el texto hacia lo ideológico. Es precisamente esta categoría la que, en muchos casos, nos permite fechar el texto. Son los factores socio-históricos los que van construyendo esa palabra, a partir de la incorporación, en ella, de diferentes semas. Así, la palabra *terrorismo* ha dejado de usarse en forma general, para establecerse como un ideologema a partir del 11 de septiembre de 2001. Ahora los semas que encierra dicha palabra son, entre otros, islam, fanatismo religioso, kamikaze, anti occidentalismo.

Antes de desarrollar el análisis, creemos necesario hacer sobre esta categoría una serie de aclaraciones, que en nuestra opinión, son claves para la comprensión del concepto.

En primer lugar, decir que un ideograma se genera en el discurso social impone explicitar la definición de “discurso social”. En este sentido creemos que Angenot ofrece un grado de precisión mayor que Cros, puesto que permite ver que el *discurso social* es aquel que está sobredeterminado por lo que él llama “hegemonía”, es decir, el discurso tiene una lógica propia, una gramática, un lenguaje, tópicos creados que permiten lo aceptable y niegan lo inaceptable, lo que no puede ser pensado.

Si esto no es considerado, se podría cuestionar quién dice que los ideogramas tienen determinados semas, y eso nos posicionaría en una perspectiva ideológica particular y pensaríamos que el ideograma surge de una determinada ideología que inmediatamente se percibe como hegemónica, pues determina cómo debe ser pensado y cuáles son sus semas relevantes. Si, ese ideograma empieza a aparecer recurrentemente en todos los discursos sociales, es para nosotros importante ver, en el análisis de los textos propuestos, cómo es cuestionado.

El que guiará nuestra lectura es el de *Patrimonio*, pero, si bien tomamos como ejemplo el estudio realizado por Cros sobre la categoría, no podremos dejar de relacionarla con otras que aparecerán en el camino. Precisamente por lo que dice el teórico a este respecto: “[...] los factores históricos intervienen en estas nuevas estructuraciones por el modo específico como se articulan con uno o varios semas de la expresión original” (1997: 123).

¿Cómo poder estudiar la idea de *patrimonio* en nuestro país, en el sentido de pertenencia a la tierra, por ejemplo, si éstas se venden a empresas extranjeras o, incluso, a personas individuales de mucho dinero como Benetton, o Coppola en el sur? Lo mismo pasa en nuestros dos ejemplos. El *patrimonio*, que también es considerado como herencia de una tierra, más allá de la construcción de identidad que genera, también se va erosionado, va desapareciendo. Y aquí entran a jugar un papel importante los otros ideogramas que podemos identificar a partir del contexto y de la fecha. Ahí está, en el caso de la novela de Sánchez, “Crisis del 2001”, los “sin techo”. En *Cama Adentro* el televisor muestra las movilizaciones de obreros, las marchas, que desembocarán en el “que se vayan todos”, otro ideograma, que llevó a la huida intempestiva del ex presidente De la Rúa.

Por otro lado, una línea teórica interesante, que no entra en contradicción con la de Cros, es la que nos propone Vila (1996) al considerar que los cambios que se producen en nuestras formas de vivir se deben a los discursos que nos atraviesan y que son, a su vez, discurso. En adhesión a la idea postestructuralista, dice que la

experiencia está constituida por el lenguaje. Concluye Vila que “la identidad social se basa en una continua lucha discursiva acerca del sentido que define a las relaciones sociales y posiciones en una sociedad y tiempo determinados” (ibídem). Por esa lucha permanente es que el sentido parece clausurarse, pero no lo hace de forma definitiva, pues sigue en pugna. También la identidad del individuo sufre el mismo proceso y se conforma a través de construcciones culturales discursivas. Su época le permite constituirse como tal, pero *no todas las opciones culturales tienen la misma fuerza* y aquí entra, otra vez, lo que ya habíamos establecido en Cros, la *hegemonía*, la que “ofrece” las posiciones al sujeto. Además, Vila retoma la idea de Foucault sobre la verdad de las clasificaciones (Nietzsche) y dice:

Toda interacción social siempre es, entre otras cosas, una interacción con el “otro” como categoría, ya que la única manera que tenemos de conocer al “otro” es a través de la descripción que hacemos del mismo, y esta descripción hace uso intensivo de los distintos sistemas clasificatorios de que disponemos en un particular contexto cultural (ibídem).

Finalmente él llega a la narrativa como categoría epistemológica, presentada de este modo por Ricoeur (a quien cita) que nos permite el entendimiento del mundo a partir de una selección de las acciones y acontecimientos de la historia (identidad) que se construye; en ese narrar el sujeto se hace inteligible para sí mismo pues “es la narrativa la que construye la identidad del personaje al construir el argumento de la historia” (ibídem).

Y esa narración, que explica mi presente, rebasa ese tiempo dando cuenta de mi pasado pero también de las posibilidades futuras del yo. Al mismo tiempo, ella nos permite manipular la realidad para que se ajuste a nuestra narración sobre nosotros mismos, los demás y el mundo.

Por último, siguiendo esta línea de análisis, presentamos la idea de identidad del teórico holandés Van Dijk, quien la considera como una representación mental vinculada al concepto de ideología, entendida esta como la categoría “que permite definir los criterios de pertenencia a un grupo” (Van Dijk, 1999: 152). La identidad como representación mental se da tanto individual como socialmente puesto que se basa, en parte, en el modo en que los “otros” nos ven y nos definen. Pero Van Dijk propone, en este caso, una graduación dentro de la pertenencia a un grupo o categoría y la posibilidad de compartir varias identidades sociales más o menos estables, a través de los contextos personales.

Lo que más nos interesa de la propuesta teórica de Van Dijk es que así como las representaciones sociales compartidas pueden variar, también variará la noción de identidad. Esta idea nos sirve para atender procesos complejos y acontecimientos sociales que hacen tambalear la identidad y la pertenencia a un grupo.

La atención de tales procesos permite mostrar la paradoja identitaria en que se mueven los sujetos. Alejándonos ya del planteo de Van Dijk, diremos que, si bien el sentimiento de pertenencia a un grupo o, para nuestro trabajo, clase social, es constante en el sujeto, los cambios socioeconómicos que se producen permiten visualizarlo, en términos relativamente objetivos, como miembro de otro grupo. Será la ideología, si seguimos los planteamientos de Van Dijk, lo que permite al sujeto mantenerse en ese grupo aunque objetivamente no pertenezca a él: “la identidad de grupo se funde con la ideología de grupo” (ibídem: 155).

En lo que sigue, trataremos de ver en profundidad los textos, a partir del eje que guía nuestra mirada sobre ellos, la identidad y los conceptos teóricos que seleccionamos.

10.3.- Análisis de los textos.

10.3.1.- *La ciénaga*

La película de Lucrecia Martel, estrenada en el año 2001, presenta la decadencia de la aristocracia salteña. Comienza con personajes que se mueven como *zombies*, por el calor y el alcohol, alrededor de una pileta que parece una “podrida” *sopa de hojas* (imagen que tomamos prestada de la novela *El desperdicio*, que luego analizaremos). Ese espacio, la pileta en la casa de campo, aparece como signo de riqueza, de progreso, sin embargo (como en la novela) no podrá ser usada. Cuando Meme, en *La Ciénaga*, se mete a la pileta, es amonestada por la empleada. Los otros, se quedan mirando el agua, sin reaccionar. Todos los personajes están alrededor de ese espacio como esperando el milagro, el mismo que el pueblo de Salta creyó ver en la aparición de la “Virgen” en el barrio Santa Lucía, tópico que aparece constantemente en la película.

En *Cama adentro* (2004) será el piano de cola que Beba tiene en su casa de Martínez. Esta casa nunca aparece pues la película empieza *in media res* ya en el barrio de Belgrano (en su departamento está el piano). Finalmente, el proceso de crisis que empezó con la mudanza a Belgrano, elipsis en el texto fílmico, termina con la instalación en un pequeño departamento en el que el piano no cabe. Al final del film, el piano es transportado a la casa de su ex empleada, Dora, ubicada en el conurbano bonaerense.

Cros, al elaborar el concepto de patrimonio dice que “Entraña tres semas básicos (propiedad individual, transferencia, figura del padre) y un sistema de valores (estabilidad, transferencia, anclaje en una identidad marcadamente subrayada)” (1997: 122).

Al campo semántico se suma la idea de una propiedad colectiva y es ahí donde empieza a funcionar como ideograma, apareciendo en otros discursos que no pertenecen a lo estrictamente jurídico. En este punto empieza nuestro análisis.

En *La Ciénaga* podemos leer la palabra *patrimonio* a partir de la idea de una identidad marcada, a su vez, por una pertenencia de clase. En este caso particular es la pertenencia a una clase tradicional salteña que se dedica al cultivo de pimientos, pero que ha entrado, como muchas familias rurales y aristocráticas, en plena decadencia. Así, el *patrimonio* está en conflicto, pero percibimos cómo se resiste a desaparecer.

Es interesante atender a esa primera escena de la pileta, en la que hay una toma de los cerros nublados por la tormenta que se avecina. El contraste entre el /arriba/, el poder de la naturaleza, con los truenos de fondo y, por otro lado, el /abajo/, la decadencia y los “pecados” del hombre, provoca la sensación de desequilibrio que se textualiza en los primeros minutos (personajes que están borrachos y trastabillan) y la idea religiosa del castigo divino, de un dios omnipotente que está presente a lo largo del film.

Por otra parte, las copas que suenan en las manos de Mecha, percibidas a través de un “picado” al principio de la película, contrastarán con el final del film cuando la cámara se aquietta y el sonido ya no es de copas sino de sillas metálicas arrastradas. Si las copas del inicio marcan cierta permanencia en el estilo de vida de una clase social, las sillas que se arrastran al final dan cuenta de la soledad de las hijas de Mecha que están alrededor de la pileta, sin invitados, sin copas. Además, el hecho de ser las hijas de Mecha las que se encuentran allí, al lado de la piscina, con los cerros de fondo, conforma una idea circular recurrente en las acciones de los personajes. Es en la circularidad de las acciones, en la mirada hacia los *otros*, en la repetición de la historia, como el patrimonio se hereda por pertenencia a una clase social.

Mecha repite, sin desearlo, la historia de su madre que murió encerrada en su habitación. Ella permanece casi todo el tiempo allí, de hecho instala un congelador en la misma pieza para agregar hielo a su vaso de vino (que nunca desaparece de su vista y de su mano). Meme, la hija de Mecha, lo pronostica: “-vos no vas a salir más del cuarto como la abuela”. Mecha, enfurecida, la echa del cuarto pero, momentos después, dice a modo de confesión: “- A ver si todavía me quedo encerrada como la mamá”.

Los hijos de la protagonista encarnan ciertas ideas que también hacen a la construcción de ese *patrimonio* que se lee como identidad. El roce de cuerpos entre los hijos mayores de Mecha nos recuerda la insistencia de las familias tradicionales salteñas en relacionarse entre parientes, como si la sangre no pudiera mezclarse,

como si sólo las atrajera lo idéntico, lo propio.

Así se ve a ambos jugueteando y tocándose en el barro y luego en el baño. Y el hijo de Tali, en el cerro, cuando observa detenidamente los esfuerzos de Meme, su prima, por librarse de unas ramas que se enganchan en su ropa y permiten ver parte de su torso desnudo.

José, por su parte, repite la historia de su padre. Varios personajes, hablan de la infidelidad de Gregorio con Mercedes, una amiga de juventud de Mecha. Ahora, es José quien vive con Mercedes y se deja entrever que mantiene un vínculo con la que otrora fue la amante de su padre.

La relación con los empleados es otra de las aproximaciones posibles a la identidad construida a partir de la idea de *patrimonio*. El maltrato pero al mismo tiempo la cercanía afectiva, “el pariente a sueldo”, dirá Sánchez en *El desperdicio*. Ciertos campos semánticos que caracterizan a los empleados y que los estigmatizan: “chinita carnavalera”, “coya de mierda”, “coyas sucios”, “india”. Estos epítetos, dichos por la madre, son repetidos por la hija menor que, al mismo tiempo, no hace otra cosa que solicitar el cariño y el afecto de la empleada.

En este punto, podemos traer a colación lo que dice Van Dijk sobre la identidad, como *autorrepresentación del sí mismo* pero también de grupo. Así, la identidad se forma, en cierta medida, por lo que el otro ve y dice de nosotros. Isabel, la empleada de la familia, es tratada de *chinita carnavalera* y al final de la película, esa mirada y esa etiqueta es corroborada para los otros por el hecho de que queda embarazada. Como si la definición estigmatizante del otro construyera —sin otra opción posible— la identidad de la empleada.

Por último, Ana Amado (2004) analiza el constante emplazamiento de líneas horizontales en el film, como representación del estancamiento, la inercia, la caída. Podemos pensar también que esa cámara, desequilibrada y quebrada desde el principio, anticipa la caída y desaparición del patrimonio y esa virgen, que nunca se ve y con la que termina el film, lo corrobora. “Fui a donde se apareció la virgen, pero no vi nada”, dice Meme en la culminación de la película, otra vez al lado de la piscina. Todo se derrumba, pero la identidad creada, a partir de ese patrimonio en extinción o ya extinto, subsiste a raíz de una repetición en la acción y de ciertos valores y valoraciones, que pasan de generación a generación.

10.3.2.- El desperdicio

Así como en *La Ciénaga* vemos, a partir de especies de epifanías, nuestra propia cultura, en *El desperdicio* se narra la historia de una mujer (Elena Arteché), proveniente de una familia de clase alta de la provincia de Buenos Aires, que decide en

los años sesenta, en contra de la tradición, partir a la ciudad de Buenos Aires para estudiar Letras. Finalmente, el *patrimonio*, termina atrayéndola hacia su lugar de origen del que había renegado para convertirse en un *desperdicio*, que guarda una analogía con el lugar, el campo.

Será por esto, quizá, que el libro empieza con la descripción del camino al cementerio del pueblo al que se lo llama “paraje”, “palabra habitual para designar la nada, un eufemismo que nombra el baldío” (Sánchez, 2007: 11,12).

El campo, símbolo de *progreso* en un tiempo, se ha transformado por aquel entonces (los años ‘90) en un anhelo perdido, en algo sin rumbo. Elena, la protagonista, por el contrario, representa el *progreso* inverso, el progreso del intelectual, urbano, cosmopolita, militante.

Qué otra opción tenían, ninguna, ninguna. En los pueblos no había más que honradez y repetición, la vida eran preceptos de decoro y doctrina católica. Las puertas de una mujer no las abre el destino, ellas deben ser sus propias porteras. El destino sólo se revela en las grandes ciudades (ibídem: 35).

Finalmente, no puede luchar contra su destino y se ve atraída por su propia historia familiar, en un circuito que nunca parece cerrarse. Tanto el campo como ella terminan formando el paisaje de la inundación: el agua tapa a la tierra fértil y el alcohol tapa a la mujer.

Yo misma, ya me ves, me encargo de repetir esa fatalidad ¿Vos no sentís cómo avanza la provincia sobre la capital? Ahora vuelvo al punto en que se encontraba Chanito [su madre]. Una madre, una maestra Normal. Vivo mi vida sin curiosidad, como si la hubiera visto antes (Ibídem: 96).

También el *patrimonio* funciona aquí en relación al lugar que se hereda y se trata de conservar (el campo) pero, además, el lenguaje, la educación católica que parecía borrada pero que aparece con intermitencias a partir de ciertas actitudes de la protagonista. Los discursos que nos atraviesan y que inconscientemente asimilamos nos constituyen, seleccionan y jerarquizan nuestras narraciones, dirá Vila. Y Sánchez: “Lo que expresaban nunca era afectación gratuita sino el espíritu de una clase que había erigido sus altares en la escuela y la manga del corral” (ibídem: 42).

La protagonista, en su época de esplendor, fuera del círculo familiar y territorial de su origen, ubicada en Buenos Aires y en la universidad, es respetada y valorada dentro del ámbito intelectual en el que se mueve. Se interesa por los formalistas rusos y la idea de extrañamiento. Esta idea no sólo le interesará en el ámbito literario como un artefacto artístico sino que ella misma se verá desde esta misma

óptica y también verá al mundo desde allí.

Ella disfrutaba de ser una luminaria secreta dado que esto aumentaba su aura. Ésa era otra de las muchas lecciones del formalismo: cuanto mayor el ostracismo, más altas las reivindicaciones. (ibídem: 47)
(...) por que lo que cuenta realmente en el fumar es la medición del tiempo –un cigarrillo para sentir que se respira, el cigarrillo como unidad mínima de vida. Detectar esta clase de contradicciones era especialidad de Helen. *En toda dialéctica tintinea la ostranenie* (ibídem: 48).

Como si la forma actuara sobre el contenido de tal manera que las cosas que pudiera hacer Helena o Helen o Elena, ya no importa el nombre, debieran siempre adaptarse a una forma determinada. Desde nuestra lectura pensamos que es acomodada por el patrimonio. En una suerte de determinismo abstracto, Helen (o Helena) se moldea a fuerzas que no sabe bien qué son, pero implican reglas impuestas por su propio patrimonio, su origen, los discursos que la atraviesan, su clase.

A propósito de mi fantasía de encierro mágico en medio del descampado, Helen recordó no sé cuál película de Buñuel en la que efectivamente los invitados se ven impedidos de salir (ibídem: 218).

Por otro lado, el *patrimonio* también es la herencia de esos *parientes a sueldo* que terminan siendo los únicos familiares, confidentes y enfermeros que se mimetizan con sus “amos” tanto que, en esa enajenación, también ellos se sienten parte de ese patrimonio. Así Isabel, la empleada fiel de Chanito, siente que tiene la misma educación de su patrona, por el sólo hecho de ir a misa y de una enseñanza por ósmosis.

Lo que más rabia me da es que todos esos banquetes que te cuenta representaban un ascenso social, una vida imaginaria. Fijate que Ofelia siempre se ha creído que es estanciera, aún hoy lo cree. Viene acá y hace suyos los campos. Lo mismo Isabel, cree que es hacendada y además directora de escuela, como sabe el latín de la misa (ibídem: 242).

Como decíamos al comienzo, tenemos que cruzar el ideologema del *patrimonio* con otros que fueron apareciendo en el texto y es así que encontramos el que nos permite situarnos en el tiempo preciso de la narración, la muerte de Elena en el campo se produce en el año 2001, y más allá de que la fecha aparece explicitada en el texto, hay un ideologema que nos permite situarnos ahí: *Los sin techo*.

Pero volvamos a ese otoño concreto cuando las radios empezaron a llamarlos *homeless*. Sonaba más respetuoso, más grave y técnico, si se quiere. Pero la mayoría ni así conseguía trabajo. Quién se atrevería a dárselos si se presentaban en esas condiciones de higiene... Cuando les pedían el domi-

cilio, que es algo que no se puede dejar de pedir, ¿qué podían contestar? (ibídem: 191).

Elena muere en julio de aquel año, y su agonía se ve acompañada de esa tensión social que impera en el texto. No sólo aparece la palabra *homeless*, también *recesión*, *crisis*. Lo que nosotros conocemos como *Crisis del 2001* y todos los semas que acompañan dicho ideograma.

Porque en el libro se entrecruzan la caída del país y la caída de Helena. No hay más remedio que contextualizar al personaje, porque el cronotopo (Bajtín, 2005) va creando la trama.

Por lo demás, no tenía la menor esperanza de ver pronto el fin de la recesión. El gobierno insiste aunque se sabe equivocado. A los creyentes les queda rezar, a nosotros nos queda la espera. Sólo resta un desenlace trágico de la presión. Yo no entendí si me hablaba de los cirujas, de la crecida de las capas subterráneas o de su matrimonio (Sánchez, 2007: 230).

Por último, así como el personaje está contextualizado en la novela, como lectores también tenemos nuestro contexto. Y entonces hoy surge, a partir de la lectura del texto, otro ideograma posible, el *campo*. Palabra que en la cadena discursiva de nuestro país ha generado polémicas, políticas económicas y sociales, enfrentamientos de sectores, etc. El campo en el 2001 estaba inundado, ahora el cultivo de la soja y su buena rentabilidad lo sacaron a flote, valga el juego de palabras. Uno no puede olvidar esto en su lectura, lo que hace al texto mucho más polémico, más actual. Si bien la historia de Helena se inscribe en un contexto relativamente reciente, el campo ya no es el mismo y Helena, que sólo miraba los girasoles tapados por el agua, ya no está y quizá, sólo si nos interesa, podemos imaginarnos lo que Helena diría o haría si estuviera para contarlo.

10.3.3.- *La niña santa*

En esta película de Lucrecia Martel, que se estrenó en el año 2004, haremos operativa la idea de Vila en relación a los discursos que nos atraviesan y que luchan por clausurar el sentido constituyendo, así, la identidad y la forma del yo.

Aquí funciona el discurso religioso como aquel que a una adolescente, con una fuerte educación católica, le permite constituirse en una elegida en el plan divino. Las clases de religión sostienen todo el tiempo la mirada y las acciones de los personajes.

Pero si pensamos en la adolescencia como un período de transición entre el niño y el adulto, y consideramos que en ese período se van produciendo cambios no

sólo físicos sino mentales, intelectuales y sociales, podemos pensar que un personaje adolescente es clave para ver cómo funciona un discurso imperante en la constitución del *sí mismo*. Y ver ahí esa lucha por el poder de sentido entre ese discurso y otros posibles.

Impregnada del discurso religioso, Amelia pensará que ha recibido la señal de Dios cuando al escuchar la música que sale de un instrumento que parece tocarse en el aire, siente cómo un hombre, que luego reconocerá como un médico que se hospeda en el hotel de su familia, apoya su miembro viril sobre ella. Amelia es una *niña santa* que siente el llamado divino porque, como dijo su profesora, “lo importante es estar alerta al llamado de Dios”

Su tío Freddy, cuando la mira, dice: “¡Qué belleza de criatura (...) es una bendición!” Todas las conversaciones están plagadas de discurso religioso. Como, por ejemplo, cuando la amiga de Amelia, Josefina, antes de tener relaciones con su primo, le advierte que no quiere tener *relaciones prematrimoniales* y la solución para excusarse del pecado es tener sexo anal.

Por otro lado, el discurso religioso tiene una contra-cara que no lo anula sino que lo complementa —muy habitual en las tradiciones salteñas— que es el de las leyendas. Las alumnas de la clase de religión siempre mezclan el discurso religioso con el de este tipo de narraciones. Así, se cuenta la leyenda de la madre que muere en un accidente pero que aparece como fantasma pidiendo ayuda para salvar a su bebé que todavía está vivo.

Además, se repite aquí también la identidad como el discurso del otro que se proyecta sobre nuestra autorrepresentación del sí mismo, al decir de Van Dijk. Mirta, la empleada de años del hotel cuyos dueños son Elena y Freddy, tiene una hija que es kinesióloga y sin embargo, insiste en que trabaje en la cocina, como si ese lugar estuviese desde siempre destinado a la mujer y ésta no pudiese hacer otra cosa. En el trato hacia Mirta, que en realidad actúa como si fuese integrante de la familia, con mucha seguridad y autoridad ante Elena, por ejemplo, se percibe que no es reconocida en el discurso como tal, como si más allá de las acciones y sentimientos, el discurso necesitara marcar la diferencia: “- Mirta es muy buena, viste, pero la familia es la familia”, “- Mirta es casi como de la familia, Freddy”.

Finalmente, volviendo al discurso religioso como imperante en la construcción del yo es de interés mostrar cómo esto influye en el modo de ver y de creer. Amelia, luego de frotarse los ojos mientras reza, dice ver distinto: “lo blanco más blanco”.

Entre las adolescentes que concurren al curso de religión hay una confusión que nunca puede ser resuelta ni aclarada. Y todo se vuelve como un juego de niños,

niños adolescentes que se encuentran, como ya dijimos, en un periodo de transición. El juego, un tanto peligroso, es buscar los estigmas en sus cuerpos, mirándose las muñecas, refregándose los ojos, etc.

Amelia, empecinada en su misión, espía a Jano (el médico) mientras duerme y, cuando por fin puede hablar con él, le dice: “usted es bueno”; él lo niega compungido y con culpa. Cuando intenta besarlo, él la empuja y le pega en los ojos, al levantarse Amelia tiene una media sonrisa en su rostro, como si hubiera descubierto algo, podemos suponer que lo considera como un estigma, y se siente una elegida de Dios.

Creemos ver en la película un movimiento dialéctico entre el discurso religioso y el juego de adolescentes lleno de fantasías, deseos y necesidades, en un proceso identitario que se basa, en esos momentos, en ambos. Así, Josefina piensa que si tiene sexo anal con su primo puede decir que no tiene ni tuvo relaciones premaritoniales. Amelia, que siente el llamado divino, a través de esas señales creadas por su imaginación, como estigmas. Finalmente, a ninguna de las dos le importa demasiado cuáles son las consecuencia de sus travesuras y terminan nadando en zigzag y pensando sólo en su amistad como una diversión que ya las dos conocen.

10.3.4.- *Cama adentro*

Así, arribamos a nuestro último ejemplo. La historia se sitúa en Buenos Aires, y decimos Buenos Aires y no Capital Federal, porque la película marca este recorrido, que, por otro lado, no es gratuito sino que hace al sentido del film, y es lo que nos interesa en nuestro trabajo.

Beba, que como dijimos antes, había vivido en Martínez, está ubicada al iniciar la película en Belgrano, un barrio situado al norte de la Capital Federal, que se caracteriza por ser el barrio de la clase media alta porteña. Para los lectores que no conocen Buenos Aires podemos ilustrar este recorrido de la siguiente manera y espero que se nos permita la transpolación. En Martínez, vive Susana Giménez, en Belgrano, muchos jugadores de Rugby, en el conurbano bonaerense, en general, los más pobres y, a menudo, en condiciones muy precarias. Es, precisamente en el conurbano bonaerense donde en el 2001, año en el transcurre la historia de Beba y Dora, empiezan a germinar determinados movimientos sociales.

Pero volvamos a la película y a lo que en ella trataremos de leer. En primer lugar, la identidad como pertenencia a una clase que tambalea ante los factores sociales y económicos. En segundo lugar, y en relación con lo precedente, la significación del espacio, signado por el piano de cola que Beba deberá mudar en esa caída en picada de su condición social y la oposición entre el centro (Capital Federal) y la periferia (conurbano).

Beba Pujol está caracterizada, a través de su lenguaje, sus costumbres y el trato hacia sus “iguales” y a los “otros”, como una mujer de clase alta. Tiene una empleada cama adentro, Dora. Empieza la película, con ella limpiando el piano de cola que se encuentra en el living de su patrona. En la escena siguiente, aparece Beba llevando una tetera de porcelana inglesa a un lugar de venta pero que, al no convenirle el precio, se la lleva de vuelta a su casa. Al llegar, Dora le pregunta si sabe qué día es, y Beba le responde que sí, y a continuación le pide un whisky. Dora le dice que va a hacer las compras, cuando Beba le quiere dar plata no encuentra el dinero y le dice que después le paga. Dora, dice: “(...) no limpiamos más, enfundamos los muebles y listo”. Así empieza la película. En plena debacle económica de la patrona y de una empleada a la que le debe siete meses de sueldo.

Pero Beba no reaccionará hasta el final del film. Es tal la resistencia que tiene de ver su condición actual, que lucha incansablemente por dejar pasar todo aquello que pueda recordarle o quebrar su identidad, constituida por su condición de clase y todo lo que ello conlleva: *status* económico, posición social, entorno, etc. Es aquí, precisamente, donde nos sirven y ponemos a funcionar los aportes de Van Dijk, en relación a la ideología como aquello que nos permite reconocernos como miembros de un grupo.

Beba siente su pertenencia a un grupo social determinado, la clase media alta porteña, pero su actual situación económica y la relación con Dora, empiezan a quebrar esa identidad. No perderá los modos, el lenguaje, pero al final algo se quiebra totalmente. Y esto está representado por ese piano de cola que ya no puede guardar y que termina en la casa de su empleada en el conurbano. Pero no sólo va el piano sino que Beba lo lleva y se maravilla del aire fresco que corre allí —provincia de Buenos Aires— mientras que Buenos Aires es un infierno. Es el atardecer. Dora le dice finalmente: “-Señora ya es tarde, por qué no se queda a dormir aquí”. Beba la mira, mira el cielo, se toma su té frío y se queda en silencio, como aceptando la propuesta.

Si nos hemos detenido demasiado en los detalles del film y en particular en esta escena última es para resaltar la importancia que tiene el final, que si bien queda abierto, permite visualizar el quiebre que a nosotros nos interesa.

La identidad no es una esencia sino que está constituida por discursos y modos de ver el mundo. Beba Pujol ha luchado por conservar su *patrimonio*: su piano, su lugar, su clase, no lo ha logrado del todo pero sí mantiene la necesidad de la compañía de su empleada desde hace treinta años. No puede pagarle pero la busca, la encuentra y es aceptada por ella. Porque en la empleada también se ha producido un proceso que podemos considerar, en parte, identitario.

En Dora se produce algo similar, aunque no idéntico, a lo que decíamos en el

análisis de *El desperdicio* de Sánchez. Las empleadas adoptan maneras e incluso llegan a considerarse parte de la familia y por ende, dueñas del *patrimonio*, tanto material como en el sentido más profundo de la pertenencia a una clase. Cuando Dora tiene que comprar el piso para su casa elige el de mejor calidad, contradiciendo la opinión de su pareja quien propone uno más barato. A su casa le dedica un cuidado atento y minucioso como si se tratara de un trabajo en el que pueden corregirla. Cuando le enseña a una compañera cómo preparar la comida para una fiesta se detiene delicadamente en los detalles de la presentación y comenta que eso se lo enseñó su patrona. En fin, Dora ha adquirido los gustos de Beba y *está orgullosa de ello* aunque su entorno sea diferente. Incluso miente en el almacén por su patrona. Compra el whisky nacional pero le dice al almacenero que es sólo para cocinar. Llega a la casa y lo vierte en una botella de whisky importado que estaba vacía hasta ese momento.

Esos treinta años de relación han logrado que, más allá de los cambios socioeconómicos que se estaban produciendo, no sólo en los personajes sino en el país, la permanencia identitaria de ambos personajes no pueda separarse porque uno se complementa con el otro. Las palabras de Van Dijk nos ayudarán a ilustrar mejor la relación:

(...) las experiencias y sus autorrepresentaciones inferidas están al mismo tiempo socialmente (y conjuntamente) construidas: parte de nuestra autorrepresentación se infiere de los modos en que los otros (otros miembros del grupo, miembros de otros grupos) nos ven, definen y tratan (1999: 153).

Finalmente nos gustaría retomar la idea sobre los cambios de lugares que nos propone el film como significantes de los espacios identitarios —para nosotros, con relación a la pertenencia de clase— que se van sucediendo en la historia de Beba. Son precisamente los lugares los que nos dan una pauta de aquello que ya no puede ser, la identificación objetiva de Beba a una determinada clase social parece imposible, ya no tiene su departamento de Belgrano, antes había dejado su casa en Martínez, el piano tiene que depositarlo en la casa de su empleada pero, sin embargo, ambas aceptan los cambios sin que eso modifique sustancialmente las propias autorrepresentaciones que en ellas se dan y se complementan.

10.4.- Conclusión.

En este capítulo hemos dado comienzo a una primera reflexión sobre el complejo proceso identitario que se teje en textos cercanos a nosotros. La riqueza teórica que nos brindan los trabajos utilizados aquí nos permiten pensar, a través de los textos, sobre nosotros mismos. Mucho de lo que leemos o vemos lo sabíamos ya con antelación, pero no siempre lo pensamos o identificamos como propio, tam-

poco es posible hacerlo siempre, pero una mirada atenta nos brindará un poco de luz sobre lo que somos, lo que decimos y lo que dejamos de decir.

Atender a los discursos que nos atraviesan y nos van constituyendo, tener una mirada crítica de nosotros mismos y de aquello que se presenta como una evidencia, lo que nos constituye, nos permitirá, quizá, tratar de poner en cuestión, todo el tiempo, lo que somos, lo que son los otros para nosotros y el por qué de nuestras acciones. No se trata de un proceso utópico, sino intentar vernos como esos personajes que tratamos de analizar. Ver cuál es nuestro patrimonio, porqué es así, cuáles son los discursos que nos constituyen y por qué, qué influencia tienen en nuestras acciones. Es un trabajo arduo pero no imposible ya que tenemos un modelo de análisis: el realizado con este cine y esta literatura que parecen realistas, pero que sólo nos están mostrando lo que no queremos ver. Nosotros también somos *personajes* que podemos ser descifrados a través de él.

BIBLIOGRAFÍA

Amado, Ana (2004) “Velocidades, generaciones y utopías (A propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel) en Yoel, Gerardo (comp.) *Pensar el cine 2*. Buenos Aires: Manantial.

Angenot, Marc (1998) *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Edunc.

Bajtín, Mijail (2005) “Respuesta a la revista *Novy Mir*” en *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Cros, Edmond (1997) “Para una nueva definición de ‘ideologema’ en *De un sujeto a otro: sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Corregidor.

Sánchez, Matilde (2007) *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara.

Van Dijk, (1999) “Ideología” en *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Gedisa.

Vila, Pablo (1996) “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones” en *Transcultural Music Review* (Revista Transcultural de Música) 2 ISSN: 1697-0101. www.sibetrans.com/trans/index.html

11.-



LA DIFICULTAD
DE DOCUMENTAR EL VACÍO.
LA IDENTIDAD (NACIONAL)
FRAGMENTADA EN EL CINE
DOCUMENTAL POLÍTICO
ARGENTINO.

por Sandra Acosta.

...las colectividades afrontan los crímenes comunes cubriendo el lugar del delito con discretos monumentos que permitan olvidarlo.
Sigmund Freud.

En este Capítulo, abordaremos algunos elementos que muestran en el cine documental político argentino pos-noventa, la actual conflictividad alrededor de la noción de cultura e identidad nacional. Comenzaremos por explorar el modo en que la relación del grupo humano con su espacio físico conforma construcciones identitarias. Distinguiremos después la compleja red de significaciones por la cual una comunidad aprehende sus símbolos de pertenencia, específicamente, las estrategias discursivas del nuevo documental político abordando las condiciones histórico-políticas que, en nuestro país, llevaron a que la crisis identitaria se manifieste, en éstos, como signo epocal.

El proceso de construcción identitaria de una comunidad/país/región es una representación del sí mismo (individual y/o colectivo), es decir, una actitud reflexiva y narrativa, digo “quién/quienes/soy/somos” a través de un artificio discursivo. La discursividad implica la narratividad y el carácter ficcional de la noción de identidad. Por tanto, su abordaje requiere tener en cuenta la interdiscursividad social, las estrategias enunciativas y las prácticas discursivas⁹⁶.

11.1.- Piratas del caribe (o el espacio semiótico como territorio político)

El espacio y el territorio están en la base de toda reflexión sobre lo nacional y la identidad se define en un nivel sustancial, como el vínculo con la tierra (Montaldo, 2004).

El hombre en comunidad elabora las relaciones intersubjetivas en un proceso complejo que integra lo físico, lo emocional y lo mental. La noción socio-antropológica de cultura como forma integral de vida de una comunidad creada histórica y socialmente en la que resuelve su relación con la naturaleza, consigo misma y con otras comunidades con el propósito de dar continuidad, plenitud y sentido a la totalidad de su existencia, nos da fundamento para la reflexión en relación con la noción de identidad.

Las formas propias en que cada comunidad piensa, siente, percibe, intuye, significa, valora, imagina, expresa, concreta, comunica, organiza/construye las relaciones instauran una modalidad que la identifica y la distingue de otros grupos. Esta primera noción identitaria implica un nivel de homogeneidad que se construye

96 Esta es una versión de conceptos de Graciela Montaldo (2004). En cierta manera, se resume el marco teórico construido para el Proyecto. Ver Introducción de este libro.

de manera contractual. Este “contrato social” revela la elección de algunas formas de relación por sobre otras.

El conjunto de relaciones que los hombres establecen para organizar su supervivencia se basa primordialmente en el entorno natural en el cual se asientan, se adaptan y despliegan elementos tecno-económicos-organizativos para su sustento. Las formas cuantitativas y cualitativas en que se establecen estas relaciones de subsistencia constituyen los vínculos de poder. El desafío de quienes lo ostentan es su preservación para lo cual necesitan configurar los discursos que los legitimen socialmente. De este modo, las praxis discursivas son preformativas, determinadas por requerimientos histórico-políticos del relato que denominamos “identidad nacional”, y se instalan, a través de diversos mecanismos y herramientas, en el imaginario colectivo.

A lo largo del siglo XIX, los procesos de territorialización y apropiación del espacio en Argentina fueron configurados desde procesos escriturarios y desde interacciones discursivas que fueron dando forma a un proyecto de país, de Estado y de Nación, definiendo el trazo del “cuerpo de la patria” y sus límites, su territorio y su identidad, lo que debía formar parte de ese cuerpo y lo que no, su política de inclusiones y de exclusiones (Montaldo, 2.004: 19).

Los procesos que, en el campo semiótico, lograron la naturalización de los límites territoriales, las fronteras nacionales, fueron posibles gracias a la despolitización de la historia. Los pueblos americanos del Siglo XIX fueron sometidos a un borramiento de la memoria colectiva reemplazándola por un relato de una historia narrada por las instituciones de la cultura moderna.

La demarcación actual de la geografía nacional que el imaginario colectivo percibe como “natural” o de carácter “evolutivo” está muy lejos de serlo. Vale la pena recordar que tales delimitaciones del territorio americano son la consecuencia de guerras, muertes, invasiones, muertes, confrontaciones, muertes... Muertes que favorecieron a los intereses políticos del Siglo XIX, a las necesidades burguesas de constituir los Estados Nacionales. Así como antes la invasión territorial de la corona española necesitaba fundar un “Nuevo Mundo” construyendo un espacio simbólico que clausurara detrás de sí al “mundo” de las civilizaciones precolombinas: su historia, su cultura, su lengua, su religión; en suma, su identidad. Así también, el proceso modernizador tejió una nueva red de significaciones para provocar una nueva identidad, con un horizonte étnico-cultural en Europa. Atrás quedaban el “mundo” de los pueblos originarios y el genocidio “bárbaro” perpetrado contra ellos.

Los avances tecnológicos de la época y las herramientas de la cultura occidental

fueron armas semióticas imprescindibles para la creación de este “Nuevo Mundo”. Así, por ejemplo, desde el “descubrimiento” de América; la cartografía deja de ser un instrumento para los navegantes y el comercio para pasar a ser “la ciencia de la conquista y la apropiación” (Montaldo, 2004:14)

11.2.- La guerra de las galaxias (o la pugna por el signo)

La crisis argentina más reciente (2001) fue tanto una crisis política interna de legitimación como una crisis del lugar que ocupa la Argentina en el mundo. Joana Page.

Así como la letra de los intelectuales jugó un rol primordial en la legitimación de la ruina de las culturas, facilitando el olvido, la clausura y el “perdón” de toda la sangre americana derramada durante el siglo XIX, la seducción de la palabra fue puesta al servicio de la construcción de un nuevo relato:

[...] la realidad latinoamericana (que) se irá imponiendo en ordenanzas, proclamas, constituciones, tratados científicos, ensayos y poemas a lo largo de todo el siglo XIX llenando esos espacios vacíos, esos huecos negros que amenazan con chuparlo todo si no se clasifican (Montaldo, 2004: 17).

Así también “La radio y el cine contribuyeron en la primera mitad de este siglo (XX) a organizar los relatos de identidad y el sentido ciudadano en las sociedades nacionales” (García Canclini, 1995: 107).

Hoy, los avances de la ciencia y la transnacionalización de la tecnología superan ampliamente a los del siglo XIX y de comienzos del XX y están masivamente puestos al servicio de la regulación de los productos culturales que sostienen el estado actual de las cosas; en otras palabras, permiten que los grupos económicos transnacionales que ostentan el poder en el mundo, lo mantengan y lo acrecienten. Para ello les es imprescindible obrar un campo simbólico —homogeneizar un único relato— que conforme las representaciones identitarias que les convienen.

La transnacionalización de las tecnologías y de la comercialización de bienes culturales disminuyó la importancia de los referentes tradicionales de identidad. En las redes globalizadas de producción y circulación simbólica se establecen las tendencias y los estilos de las artes, las líneas editoriales, la publicidad y la moda (García Canclini; 1995: 108).

La profundización de la lógica del capitalismo mundial a través de los años significó, por un lado, una mayor concentración de las riquezas en pocas manos y, para los pueblos y los trabajadores, cada vez más explotación, más pobreza y más muertes. “La empresa global rompe el cordón umbilical que la une a su nación

materna y trata a su país de origen simplemente como un territorio que debe ser colonizado” (Žižek, 1998: 171). Simultáneamente, la expansión del capitalismo multinacional “ha logrado su unificación global, pero por arriba; a través de sus sectores financieros, informáticos y comunicacional” (Estrach Mira, 2001). A dos siglos de que los románticos despolitizaran la relación del hombre con la naturaleza, la tierra y su propiedad, los procedimientos de imposición de las nuevas políticas “globalizadoras” también están en relación con la explotación de los recursos de la tierra. Una vez más, los productos culturales del neoliberalismo, que niegan, ocultan, y distraen la atención de los nuevos genocidios pretenden construir identidades y recrear los espacios simbólicos de la dominación que hoy requiere del desplazamiento de las fronteras nacionales.

Los sucesivos gobiernos argentinos pos-dictadura no han detenido la gran avanzada emprendida por las empresas multinacionales en la apropiación de las riquezas de nuestro territorio que, sin necesidad de gastar pólvora, lo han hecho con armas simbólicas.

Actualmente, la globalización de la economía a nivel mundial requiere de nuevos genocidios: las invasiones y los atropellos contra las autonomías nacionales son “relatados” como guerras contra el Terrorismo; las muertes masivas de poblaciones en situación de pobreza extrema, narradas como enfermedades endémicas (casi de “naturaleza cultural”); las muertes por la violenta represión de aquellos que realizan justos reclamos populares y por “el gatillo fácil”, contadas como el necesario mantenimiento del orden, etc. En este marco podemos decir que la sociedad argentina está, también, en medio de una guerra semiótica y el campo de batalla son las discursividades de la cultura.

Al mismo tiempo, es innegable que nuestro país sufre aún las consecuencias sociales, económicas y políticas de la violencia desatada por los gobiernos de las últimas dictaduras militares. Estos hechos se perciben colectivamente como traumas sociopolíticos. La memoria colectiva y consecuentemente las estructuras identitarias tanto de la generación que los padeció como de aquellos que heredaron las heridas abiertas se encuentran en crisis. Para las instituciones del neoliberalismo la conveniente clausura sobre esos años de nuestra historia significa reemplazar la experiencia y el recuerdo de amplios sectores sociales por una narración homogénea que favorezca el olvido y el perdón de las masacres.

Las complejas relaciones entre procesos de globalización y procesos de resistencia en el campo semiótico se materializan en fuerzas culturales en disputa por la hegemonía del sentido⁹⁷. Todos los cambios éticos y estéticos que se registran en

97 J. Hartley define “cultura” como “La producción y reproducción sociales de sentido, significado y conciencia. La esfera del sentido, que unifica las esferas de la producción (la economía)

el ámbito de las producciones culturales y las manifestaciones artísticas desde los noventa en nuestro país, están enmarcados en esta guerra por el sentido que es, ante todo, una pugna ideológica.

En el siguiente apartado indagaremos cómo las fuerzas culturales de resistencia se apropian creativamente de los medios tecnológicos y discursivos desarrollados por los sectores dominantes y el modo en que los avances de la tecnología audiovisual sirven para otro lugar de enunciación.

11.3.- El día de la independencia (o el nuevo cine documental político argentino)

El discurso cinematográfico argentino de aproximadamente los últimos diez años, en sus diversas manifestaciones, (...) constituye una de las discursividades de época más interesantes de las que pugnan por el sentido en el momento actual (Goldstein, 2005).

El resurgimiento de la producción cinematográfica local se destaca por haber surgido como inquietud entre jóvenes y noveles realizadores. Uno de los determinantes para esta característica quizás tenga que ver con lo que expresa Miriam Goldstein:

Dada su vulnerabilidad social y su aproximación a las nuevas tecnologías del entretenimiento y la información, los jóvenes recogen antes que ningún otro sector social los cambios que se producen en el modo de construcción de los vínculos sociales (2005: 11).

A partir de la coyuntura económica particular que atravesó Argentina en la década '90, la tecnología digital pasó a estar al alcance de gran número de jóvenes aficionados al discurso audiovisual. Surge entonces el cine como nuevo horizonte, como posibilidad laboral y de expresión. El afán por el dominio de las nuevas tecnologías, causado por la constatación del avance “globalizador” de los medios audiovisuales, —cine, TV, internet— y el poder en el campo simbólico, provocaron un fenómeno de explosión en las matrículas de las instituciones de formación audiovisual⁹⁸.

y de las relaciones sociales (la política)” y “sentido” como “El alcance de cualquier significación. “El producto de la cultura” Cita en “Definición de Cultura” <http://archivos.diputados.gob.mx/CentrosEstudio/Ceson/EjeTemático/decultura.html>

98 “La reconversión de la estructura de los medios al multimedia y la explosión demográfica de las carreras afines con los medios implica un nuevo factor que agrava aún más el ya dramático cuadro de concentración y flexibilización laboral. Lo que fue una constante en el funcionamiento del sistema de medios en la Argentina, actualmente adquiere otra importancia por la novedosa presencia de un ejército de reserva laboral de periodistas, diseñadores, cineastas, teatristas, especialistas radiofónicos; pasada la euforia del quinquenio 1990-1995, se ven hoy expuestos a una racional-

En la década siguiente, la concentración empresarial en el campo audiovisual precarizó y restringió las posibilidades laborales, las opciones estéticas y el universo del discurso.

La irrupción de formaciones culturales de diversa índole (también en el campo del videoarte y el documentalismo) dan cuenta de un intento por resolver —a veces de forma autogestiva, a veces con características más institucionales— la crisis del campo a nivel material y simbólico (Zabowsky, 2004: 68).

Con la crisis de las instituciones culturales/políticas que edificaron la coerción simbólica de la nación se busca la credibilidad en otros discursos. A la crisis identitaria y a la pregunta de “quiénes somos”, le respondió el surgimiento de una nueva estética realista en el cine nacional. Una necesidad de verosimilitud distinta al costumbrismo de los ‘30, principalmente porque las condiciones de producción económica han cambiado las relaciones sociales. La “realidad” a registrar por este nuevo cine debe relacionar dialécticamente las crisis identitarias individuales (existenciales) con las problemáticas configuraciones colectivas.

El gran desarrollo de las posibilidades técnicas de registro audiovisual en los albores del siglo XXI, fue un fuerte estímulo para el afán testimonial y reaparece, así, el cine/video documental político con un nuevo vigor y como una opción seductora para muchos jóvenes realizadores.

Si atendemos al análisis de las premisas hasta aquí expuestas, la edad de los realizadores no es un dato menor a tener en cuenta. Tomaremos a modo de ejemplo dos filmes documentales argentinos que refieren argumentativamente dos temas que aún no se han clausurado en la memoria colectiva: los “desaparecidos” durante los años de la última dictadura militar y el rol político de las guerrillas en la misma época. Antes que nada destacaremos la valentía de los directores que eligieron estos temas polémicos y aún no resueltos ni legal ni simbólicamente por la sociedad argentina, con los responsables políticos y materiales de los asesinatos y torturas libres y/o indultados; con un testigo, Julio López, desaparecido en pleno régimen democrático (desde el 2006).

11.4.- El silencio de los inocentes.

El cine argentino está enfermo de realismo.

Perez Llahí

...la memoria es una actividad social: se recuerda lo que se procesa informalmente, lo que se conmemora institucionalmente y el recuerdo se apoya en los marcos de referencia dados socialmente. M. Halbwach.

zación económica y laboral contradictoria con las expectativas creadas por entonces” (Mangone, 2002).

Albertina Carri pertenece a la camada de documentalistas que, a 30 años del “Proceso...”, con las heridas aún sin cicatrizar, se atreven a sacar a la luz dolores percibidos por un gran sector de la sociedad como propios⁹⁹, aún por quienes no tienen vínculo sanguíneo ni con torturados, asesinados y/o desaparecidos.

Los años de violencia de la Dictadura son un pasado reciente de nuestra historia que son percibidos por la sociedad argentina como hechos traumáticos¹⁰⁰. D. Páez y N. Basabe (1993) en su artículo “Trauma político y memoria colectiva” retoman un concepto de Martín-Baró quienes suponen que

[...] los traumas que afectan a una colectividad, que se sustentan en un determinado tipo de relaciones sociales, que a su vez mantienen la preponderancia de hechos traumáticos, provocan efectos psicosociales globales [...] Diversas investigaciones muestran las consecuencias de dichos procesos: los hechos traumáticos se asocian a pensamientos intrusivos, inhibición interpersonal, síntomas afectivos e indicadores colectivos e individuales de malestar.

El documental de Albertina Carri —*Los rubios*— es un ejemplo de la nueva generación de artistas, “hijos de desaparecidos”, huérfanos de historia, tanto como los argentinos nacidos, criados y educados durante los años del proceso. Por ello, su valor artístico consiste en la forma en que manifiesta la traumática búsqueda de la memoria de estos años de los cuáles sólo hay silencios o voces dispersas. De este modo, *Los rubios* —que pertenece a lo que Soberón denomina “documental en primera persona”— contribuye a mostrar la situación actual en que se expresa la memoria colectiva ya que esta no tiene una existencia sólo en los individuos sino que, está distribuida en los productos culturales (Halbwach, 2004).

Este trabajo audiovisual de Albertina Carri es catalogado como “docu-ficción”; este oxímoron, advierte sobre una distorsión de la forma tradicional del género documental y su intención “realista”, precisamente porque en *Los rubios* se despliega una nueva concepción de realismo presente también, en otras modalidades del cine argentino pos noventa, y nos coloca frente a las secuelas de la crisis de los paradigmas de la objetividad del siglo pasado que inunda los discursos de la época y cuestiona las veridicciones unívocas.

Un índice del cuestionamiento al principio de “mostración objetiva de la realidad” es la fuerte presencia de la primera persona:

99 Los padres de Albertina Carri fueron secuestrados en febrero de 1977, cuando ella tenía tres años. Albertina y sus dos hermanas mayores fueron criadas por sus abuelos.

100 Comprenderemos “hechos traumáticos” como aquellos que afectan a colectividades y están originados en acciones humanas en torno a la lucha sociopolítica.

[...] el documental en primera persona no sólo es registro de la realidad sino elaboración de un informe narrativo de la realidad desde una primera persona que manifiesta su subjetividad. Esta variante considera al género tanto una muestra de la realidad como una narración con sus nudos y tensiones dramáticos.¹⁰¹

Los rubios se hace cargo de ser un relato y por lo tanto de su aspecto ficcional, así ambos aspectos se ponen en juego. La presencia física de la directora de a ratos dentro del cuadro, como una voz fuera de campo en otros, en su multiplicación ficcionalizada a través de la actriz Analía Couceyro, subraya la fragmentación de su identidad.

Carri representa su pasado a modo de narración ecléctica; tal como se manifiestan esos años atroces, sobre todo en la memoria colectiva de los argentinos de la generación que no los vivió directamente. El movimiento argumentativo del film se revela en una escena que dura sólo unos segundos: Carri —en su rol de directora “visible”—apunta en su anotador: “EXPONER A LA MEMORIA EN SU PROPIO MECANISMO AL OMITIR, RECUERDA”. Así, evita la clausura del sentido y hace anclaje en lo no dicho, en el vacío.

Los rubios intenta mostrar la imposibilidad de percibir un tiempo pasado recreando una historia que recoge vestigios dispersos, imágenes borrosas, testimonios parciales y enredados. La cruda exposición del yo rompe con las formas tradicionales del género y en la búsqueda de documentar UNA realidad —la personal—, demuestra las diversas posibilidades de representación de LA realidad.¹⁰²

La problematización de la Identidad de la realizadora, que comienza como una indagación personal, se extiende a toda la sociedad ya que su búsqueda es la de miles de familias y una demanda social no sólo argentina sino de todos los países latinoamericanos que sufrieron dictaduras militares similares. Por ello, subrayaremos aquí el carácter sumamente político del documental de Carri, ya que asume la voz de una generación que ha sido educada en el silencio sobre los hechos políticos en el que se enmarcó el terrorismo de Estado entre 1976-1982. Para quienes nacieron y/o vivieron su infancia durante los años de la dictadura el pasado es un tiempo suspendido que requiere ser repensado.

101 “El documental en primera persona es el género que acepta la primera persona de un sujeto realizador o narrador como uno de los polos narrativos en la construcción del documental. [...] no sólo como una presencia sonora en el discurso sino también es una presencia física definida e identificable [...] el documental no es sólo el registro de la realidad sino la elaboración de un informe narrativo de la realidad desde una primera persona que manifiesta su subjetividad” (Fabián Soberón, Conferencia sobre el Nuevo Documental Argentino, Salta, UNSa, 2007).

102 En este mismo libro, Amalia Carrique desarrolla una interpretación de *Los rubios* en relación con la percepción del tiempo.

El filme de Carri pone en evidencia los procesos de olvido, distorsión y reconstrucción positiva que actúan en la memoria colectiva para posibilitar la superación de hechos traumáticos. Estos mecanismos se observan en los testimonios que recoge de los vecinos de sus padres; ninguno recuerda conductas reprochables de los Carri. Sin embargo repiten “yo no tengo miedo, porque no hice nada”, “yo tengo la conciencia tranquila” detrás de estas frases se ha justificado la consabida “algo habrán hecho” esquivando el compromiso frente a la persecución política de esos años.

Las secuencias del film en las que se representan los recuerdos infantiles a través de la animación de muñequitos Playmobil explícita las formas en que se construyen las primeras identificaciones —las que suceden en relación con grupo familiar— pone de relieve la dimensión narrativa, y por consiguiente ficcional, de la memoria. Estas instancias de clara ficcionalización, además, funcionan como una elección estética que posibilita descomprimir el relato.

Las voces que se entrecruzan en el filme están representadas como capas de sentido gracias a la utilización de diferentes recursos estéticos y de puesta en escena: el color y el blanco y negro, la utilización de televisores y voces en *off*, la animación de muñecos Playmobil. Ellas son las voces fragmentadas de la memoria que son historias narradas bajo la forma de rumores o recuerdos que pasan de una persona a otra.

En la actividad social de reconstrucción de la memoria, los detalles se pueden amplificar o reducir, ciertos incidentes se ponen de relieve siempre en vistas a asimilarlos al marco o esquema narrativo del recuerdo. De esta manera, se elabora el recuerdo y se acentúan los detalles coherentes con la visión general que se transmite en el rumor o recuerdo colectivo (Paéz-Basabe, 1993).

El campo semiótico de *Los rubios* se abre como un abanico en cada escena, pues junto a la identidad personal se releva la identidad del género documental. Esta modalidad reflexiva explícita en lo formal, la representación de la construcción del film y aporta índices de verosimilitud en el desenmascaramiento del “atrás de cámara”. Una línea argumentativa-narrativa que se corta, se remonta, se mira al espejo, se mira en la pantalla de un televisor. Lleva la búsqueda de la verosimilitud hasta los bordes de tal manera que instala el *making-off* dentro del mismo relato fílmico. En este aspecto, se destaca el afán documentalista de Carri que, para mejor crear la ilusión de verdad, muestra cómo ficcionalizarla.

Al mismo tiempo la reflexión sobre las dificultades de producción de los filmes de este tipo cuestiona las políticas estatales de fomento a las producciones audiovisuales que no obedecen a las apetencias de las leyes del mercado. Es una película del

“afuera” y del “adentro” simultáneamente. Es un film que se relata a sí mismo.

Durante los minutos que se extiende el film después de los créditos se percibe su circularidad, ya que las imágenes finales muestran a Carri y Couceyro y se comprende que éstas corresponden a las voces “fuera de campo” que acompañan la primera escena de la película. De esta manera, *Los rubios* es una búsqueda no resuelta.

La desmitificación de la figura de los padres de Carri en el film debe entenderse como un síntoma positivo ya que “humaniza” a quienes dieron su vida por sus ideales, es decir les quita el lugar de personajes “extraordinarios” para ubicarlos TAMBIÉN en el lugar de padres. Contradictoriamente, el excesivo ensalzamiento de los luchadores y militantes de esos años, muchas veces no favorece la empatía ni la comprensión de ESA elección de vida. Paradójicamente, un relato mítico puede generar desconfianza e incredulidad. Su consecuencia es que contribuye al distanciamiento del dolor de los familiares de desaparecidos. Además, la mitologización de estos años de nuestra historia y la “deshumanización” de sus personajes-héroes, refuerza la “teoría de los dos demonios” que alimentaron los discursos por “el olvido” de los desaparecidos y el “perdón” de los genocidas¹⁰³.

11.5.- Amores perros¹⁰⁴ (Historias del PRT-ERP)

El elemento básico que nos guiaba era el amor, el amor por nuestro pueblo, el amor por nuestros hermanos, el amor por la justicia. El amor no es una entelequia ni una palabra para las novelas. El amor se pone en práctica en la vida.

Leonardo Freiderberg (PRT-ERP).

El documental del grupo *Mascaró* —Aldo Getino, Omar Neri—, *Gaviotas blindadas Historias del PRT-ERP* emprende la tarea de recuperar OTRA memoria sobre hechos y protagonistas. “Obrar una memoria” a partir de “des-obrar” la que se intenta imponer desde las instituciones del sistema neoliberal.

El documental *Gaviotas Blindadas...* toma el nombre de una publicación del PRT que nace durante el tiempo en que varios cuadros políticos de organizaciones de izquierda se encuentran en una cárcel del sur argentino. Tomando este nombre,

103 Los mitos son tomados también desde otros lugares de enunciación. Un ejemplo testimoniado de forma audiovisual es el documental del Grupo de Cine Insurgente *DIABLO, FAMILIA Y PROPIEDAD Los crímenes del Ingenio Ledesma* (Direc. Fernando Krichmar) que releva como se recurre al mito del “familiar”, entidad demoníaca inserta en el imaginario las culturas de los pueblos originarios del norte argentino, para justificar las muertes y desapariciones de delegados combativos, activistas políticos que afectaban los intereses del Ingenio Ledesma

104 En la jerga de la militancia política de izquierda, se denomina “PERROS” a los pertenecientes al Partido Revolucionario de los Trabajadores por el juego fónico al pronunciar las iniciales: PRT.

el filme actualiza la intertextualidad con el poemario de Raúl González Tuñón, *La rosa blindada* —metáfora que expresa la necesaria lucha para disfrutar de la belleza de la vida— que deriva en “gaviotas” debido a que desde la ventana de la celda “eran lo único que se veía”. Se establece desde el título una intencionalidad política sin reticencias.

Sobre un fondo negro una extensa placa comienza la película que evidencia el carácter político de este audiovisual:

Nuestras clases dominantes
han procurado siempre
que los trabajadores
no tengan historia
no tengan doctrina
no tengan héroes y mártires.
Cada lucha debe
empezar de nuevo,
separada de las luchas anteriores;
la experiencia colectiva se pierde,
las lecciones se olvidan.
La historia aparece así,
como propiedad privada cuyos
dueños son los dueños de
todas las cosas.
Esta vez es posible que se
quiebre el círculo.
Rodolfo Walsh, 1970.

Al igual que en *Los rubios* hay una búsqueda por recuperar un fragmento de la historia pero *Gaviotas...* difiere de aquel en varios aspectos:

1) **Tipo de enunciador:** En *Gaviotas...* se construye un enunciador colectivo —dirección: el **grupo** Mascaró Cine Americano—. No se explicita a las personas que intervienen en cada rol técnico evidenciando un modo de trabajo horizontal despojado de personalismos. Aunque la voz en *off* del “narrador” está ausente, los videograph la reemplazan en gran medida.

En *Los rubios* se muestra el equipo que trabaja junto a Albertina Carri, pero quien dirige y toma decisiones es ella. En *Gaviotas...* todas las decisiones son tomadas colectivamente y la construcción misma del documental es revisada durante el tiempo de elaboración; *Gaviotas Blindadas* I, II y III llevó siete años entre rodaje, investigación, recopilación de material y montaje.¹⁰⁵

oooooooooooooooooooooooooooo

105 “Nuestros trabajos son de construcción colectiva; cada 6 meses de rodaje cortamos y se la mostramos incluso a los que dieron testimonios. Queremos que todos sientan que es SU docu-

2) **Percepción del tiempo de la historia:** Ya hemos descripto aquí la yuxtaposición de circularidad del tiempo y fragmentación de la h(H)istoria en *Los rubios* —también desarrollada en el trabajo de Amalia Carrique (capítulo 12). *Gaviotas...* en cambio busca organizar un largo relato cronológico, su desarrollo lineal se divide en 3 partes: 1961-1973; 1973-1976; 1976-1980. Omar Neri —Mascaró Cine Americano— expresa la intención del grupo así:

[...] que el espectador pueda reconstruir la época, que no haya manieración del tiempo, que el espectador se vaya con la sensación de que vio y escuchó lo que hubiera visto y escuchado en ese momento (Neri, 2008).

3) **La Historia y la memoria:** *Los rubios* recorre líneas curvas y espiraladas que ha construido la memoria —de Albertina Carri, en principio— para darle un sentido positivo a su historia, por ello la fragilidad de los testimonios relevados es casi proporcional a lo traumático de lo que se quiere narrar. La forma de re-presentar esta fragilidad histórica es re-presentándose a sí misma con las digresiones de su propio recuerdo puestas en la pantalla. Los testimonios que valora —aquellos que seleccionó para mostrar en el filme— son de relevancia particular en la recuperación de la historia personal. De esta manera *Los rubios* posibilita un razonamiento inductivo dado que, a pesar de su fuerte carácter subjetivo, sólo es posible “leer” el filme desde una contextualización histórico-política.

En *Gaviotas...* la reconstrucción narrativa del pasado, en cambio, es épica. El relato testimonial es parte medular del documental y hay una gran preocupación por sostener la referencialidad a lo largo de un film de estructura lineal.

Gaviotas... también intenta recuperar datos dispersos de la memoria pero su preocupación no es personal sino colectiva. Por ello su “protagonista” no es individual sino de construcción intersubjetiva: el Partido Revolucionario de los Trabajadores/Ejército Revolucionario del Pueblo, su nacimiento, sus protagonistas y su accionar político durante los años 1961- 1980¹⁰⁶. El “movimiento” interpretativo que requiere este filme es de tipo deductivo, por ello, es posible que interpele a la Historia, como institución social, que se impone por encima de la memoria colectiva. El trabajo de los documentalistas de “Mascaró” consistió en organizar OTRA historia para “dialogar” —más bien, discutir— con las referencias históricas difundidas por los medios masivos de comunicación sobre estos años. Rebate con el testimonio de quién fue un actor protagónico: el PRT-ERP¹⁰⁷, cuadros

mental”, (Aldo Getino grupo “Mascaró” Cine Americano, 2008).

106 El trayecto histórico de construcción del PRT-ERP comprende la unificación y desmembramiento de alrededor 120 organizaciones que determinaron el desarrollo de las corrientes del pensamiento socialista en nuestro país hasta nuestros días.

107 “[...] hay una historia soterrada, mal contada, la historia oficial es muy mentirosa porque tiene que justificarse a sí misma por la barbarie que hicieron contra nuestro pueblo. Poner a

políticos y sobre todo sus militantes de base:

[...] tratamos, a través de los testimonios, de retrotraer a ese momento emocional. Contar el pasado como fue y no desde un análisis actual, por ello evadimos los segmentos de los testimonios que revisan su accionar político pasado (Neri, 2008).

4) **Autorreferencialidad:** En el film de Carri la referencialidad autobiográfica expresa la necesidad personal de la directora de cuestionar la militancia política de sus padres: “a veces me pregunto porque no se fueron...”, una angustia existencial que sólo puede manifestar en el grito estremecedor que da Couceyro, la actriz, por ella. En *Los Rubios* se plantean los problemas que tuvo este filme en su realización; también en este aspecto, plantea el punto de partida, pero no muestra el camino concreto para su solución aunque sugiere una producción autogestiva ya que no consigue respaldo desde los organismos estatales como el INCAA.

También en *Gaviotas...* se explicita una autorreferencialidad, pero la construcción del sujeto de la enunciación es un sujeto colectivo: es el grupo “Mascaró”, continuador de un cine como herramienta ideológica para la revolución. En relación con la recopilación de testimonios también hay una identidad política que se ratifica en la narración “autobiográfica” de los partícipes-protagonistas:

[...] es función del documental contextualizar lo que pasa en los medios. Nuestro objetivo principal es que se aprenda a leer la realidad, a interpretar los noticieros, desenmascarar como se transmite la información hoy (Neri, 2008).

En *Gaviotas...* la contextualización histórica buscada se logra a través del cuidado técnico: los detalles de la banda sonora —archivos de audio radial de la época y música de Alfredo Zitarrosa—, la fotografía y cámaras —abundante color sepia y luces cálidas que brindan un tono nostálgico a los testimonios— y la importante investigación periodística aporta un alto grado de verosimilitud al relato. Los momentos emotivos de la narración humanizan a los “duros” militantes “guerrilleros” —por ejemplo, Roberto Santucho— mostrando algunos aspectos de la vida familiar.

El documental político que se funda en la concepción de herramienta política para la propaganda partidaria tuvo mucho descrédito durante los últimos años ya que bajo la prioridad pedagógica se “maltrató” el género descuidando la estética audiovisual. “Mascaró” Cine Americano asume la apuesta por reivindicar el género y la tradición del documental militante heredada de las prerrogativas del

los dos bandos iguales al terrorismo de estado con los luchadores del pueblo, es una hijoputez tan grande que no podemos permitirlo”, (Aldo Getino grupo “Mascaró” Cine Americano, 2008).

“Cine de Liberación” y “Cine de La Base”. En *Gaviotas blindadas Historia del PRT-ERP* no se ha privilegiado la información por sobre la forma de comunicar, como caracteriza a muchos de los audiovisuales del fenómeno denominado “Cine Piquetero” surgido en la coyuntura que rodeó la crisis del 2001 en Argentina.

5) **Construcción del enunciatario:** Tanto *Gaviotas...* como *Los rubios* construyen la imagen y las expectativas de un enunciatario que comprenda la “carencia” de un sentido clausurado con respecto a las formas de la memoria escindida. El desafío es saldado de maneras distintas en ambos filmes.

Los rubios es un filme que requiere de una “decodificación” ardua. Es rico en metáforas y la ruptura del relato lineal exige un espectador con determinadas herramientas interpretativas. Apela a un “lector” ideal privilegiado que ayude a la construcción de UNA IDENTIDAD a partir de la pregunta que el audiovisual revela como problema, como búsqueda. El filme produce un “extrañamiento” audiovisual enrevesado que implica una operación de lectura distinta a las esperadas por el espectador-masa.

El texto fílmico de “Mascaró” implica, en cambio, una comunicación en relación de asimetría; donde el objetivo es transmitir el conocimiento sobre la “historia escindida”, que posee el enunciador, a un enunciatario que lo ignora, con el fin de elevar el nivel de conciencia de las masas. Así, el lenguaje audiovisual que se utiliza es simple, lineal: el espectador esperado es el pueblo.

11.6.- La máscara del zorro

(...) es imposible pensar los '90, sin entender el papel de los medios sobre la subjetividad social (...) en una palabra: Carlos Menem no podría entenderse sin Marcelo Tinelli.

F. Krichmar.

En la Argentina “el cuerpo de la patria”, hoy, está escindido. El signo de la “Identidad Nacional” está quebrantado; el espacio simbólico que ocupa cada individuo como actor de la sociedad se ha vaciado de su referencia material concreta. Los huecos por donde se escapan los discursos homogeneizantes son varios —desocupación, muertes por pobreza, represiones, etc.— además hay un gran espacio vacío que aún no ha podido elaborar la Historia: el socavón que horadaron las 30.000 ausencias de los argentinos “desaparecidos” durante el autodenominado “Proceso de Re-Organización Nacional” (1976-1982). Este es el más reciente de los genocidios sufridos en estas tierras —no el único— perpetrado por sectores económicos interesados en una reorganización o “reacomodación” territorial para dar eficiencia a su explotación y dominio. La crisis identitaria se da, por ello, en profundidad ya que tanto las identificaciones primarias, que se realizan a través de

la familia, como las secundarias por las cuales se incorpora a un miembro a una “comunidad-nación” a través de su profesión, su oficio, sus intereses no se han resuelto para toda una generación de argentinos.

En la actual crisis de la identidad nacional y en la lucha por el dominio de los espacios simbólicos de la sociedad argentina, el rol de los productos culturales y sobretodo de los medios de comunicación masiva tienen un carácter decisivo. Las tecnologías audiovisuales —TV, cine, internet— tienen un poder extraordinario en la conformación de subjetividades colectivas que se utilizan para “maximizar” las ganancias de

[...] la globalización empresarial, [...] propicia la universalización extremado las potencialidades coincidentes del pensamiento y el gusto en todas las sociedades; de otro modo no hubiera sido posible la generalización mundial de las computadoras y las tarjetas de crédito, las ropas Benetton y las muñecas Barbie. Pero luego (esa) homogeneización (que) se vio como antinómica de lo local, comenzaron a concebirse como complementarias la universalización y las particularidades regionales” (García Canclini, 1995: 112-113).

Para demostrar cómo funciona la construcción de estos “relatos”, las estrategias de marketing, el impacto y la sólida presencia simbólica que producen en el imaginario social, he subtitulado el presente trabajo con el nombre de películas que tuvieron una gran repercusión no sólo en las taquillas de cine sino que se popularizaron a través de la exhibición por la televisión, el acceso a Internet y películas “caseras” en formato *dvd*. Así, cada subtítulo responde a la imagen visual que la industria del cine ya ha instalado en la conciencia colectiva y que colabora, además, a hacer más atractiva la lectura.

El acceso popular a medios tecnológicos —cámaras de video, computadoras, cámaras fotográficas, celulares, etc.— que obedece al consumismo incentivado por el mercado, provee también de las herramientas para la apropiación creativa de estos medios y es aprovechado para la expresión de los discursos de la resistencia. Aunque sus productos no pueden competir con la gran industria del cine, la aparición de estas expresiones no son “síntomas fortuitos”. El malestar que se expresa a través del emergente documental político argentino obedece a la dinámica estructural de esta sociedad que da origen a una clase que está excluida de derechos humanos elementales; en el caso de los filmes relevados aquí, el derecho a la identidad individual y colectiva.

Por ello las puertas que se abren a algunas manifestaciones artísticas que cuestionan de algún modo los discursos hegemónicos son siempre de “acceso restringido”. Esto es de este modo porque

Para funcionar, la ideología dominante tiene que incorporar una serie de rasgos en los cuales la mayoría explotada puede reconocer sus propios anhelos. En otras palabras cada universalidad hegemónica debe incorporar por lo menos dos contenidos particulares: el contenido popular auténtico y la distorsión [...] de la expresión del deseo con el objeto de legitimizar la continuación de las relaciones de explotación y dominación social (Zizek, 1998: 130-140).

La fragmentación y la diseminación del sentido de identidad nacional tiene una base en el pensamiento latente, en un anhelo real de la sociedad de respeto por la diversidad, pero este deseo colectivo se transforma en un texto ideológico de las fuerzas de la dominación que estimulan la individualidad y recorta la sociedad en fragmentos sociales cada vez más pequeños que favorecen la falta de compromiso social y solidaridad: “divide y vencerás”.

Los relatos de la democracia liberal son discursos épicos que esconden el deseo real fascista, así como en la película *La máscara del zorro*, el héroe “popular” es un defensor de la monarquía y el “malo de la película” es el personaje independentista. Detrás de la “Revolución Productiva” vino el saqueo de las empresas del Estado, pero para ello construyó un enunciario valiéndose de la palabra “revolución” —la emotividad de ésta en el imaginario social— y del anhelo de ser parte del “primer mundo”.

Como la noción de Identidad Nacional fue un discurso que resultó nefasto para el pueblo argentino hay una gran apertura, actualmente, hacia los discursos del “respeto por la diversidad”, sin embargo, detrás de estos se esconde el estímulo a la observación impávida de la fragmentación sin el momento de la síntesis superadora. Así también, el descrédito de las instituciones políticas estatales y el rechazo popular por la corrupción enquistada en éstas se expresó en otros ámbitos con el afán de “neutralizar” de implicancias políticas las expresiones artísticas y las teorías sociales.

El riesgo del respeto acrítico de la diversidad cultural e identitaria es el de terminar tolerando que existan en nuestro país fascistas que se congregan en las plazas y reivindican la matanza de miles de argentinos mientras a los hijos, madres y familiares de desaparecidos por la dictadura se les “ceda” otra plaza para que expresen su dolor.

Durante más de treinta años, los discursos pos dictadura pretendieron deslegitimizar la resistencia popular en contra del proceso militar culpabilizando a los luchadores populares de la violencia desatada durante esos años. Los discursos televisivos de la época —quienes no lo vivieron pueden ver los archivos de *Gaviotas...*— muestran cómo se demonizó a pensadores socialistas, intelectuales pro-

gresistas, militantes sindicales, estudiantes y a todo aquel que considerara que era posible vivir en una sociedad más equitativa y que la imposición de la dictadura militar era injusta.

La pugna por el sentido aún está en pie en el campo simbólico —en los modos en que se representan estos hechos en los discursos— porque también se disputa, aún, en un territorio cargado de significación política en nuestro país: la Plaza de Mayo¹⁰⁸.

Los documentales de Carri y de Mascaró —como muchos otros trabajos audiovisuales— apuestan a que el discurso de la memoria sobre los años de la última dictadura militar de nuestro país, no se clausure con la impunidad. Hay una memoria colectiva que aún no quedó encerrada en un museo. Dejamos la palabra a Žižek (1998):

(..) La teoría crítica —bajo el atuendo de “crítica cultural”— está ofreciendo el último servicio al desarrollo del capitalismo al participar activamente en el esfuerzo ideológico de hacer invisible la presencia de éste, en una típica “crítica cultural” posmoderna, la mínima mención del capitalismo en tanto sistema mundial tiende a despertar la acusación de “esencialismo”, “fundamentalismo” y otros delitos.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Gonzalo (2006) “Política más allá de la política” en *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Bustos, Gabriela (2006) “Una cámara en la mano, una idea en la cabeza” en Revista *ZIGURAT* N° 6. Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales de Buenos Aires.

Cel, Susana (2007) *Cine y Fotografía como intervención política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Estrach Mira, Nuria (2001) “La máscara del multiculturalismo” en *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona [ISSN 1138-9788] N° 94 (104) - Agosto.
<http://www.aulaintercultural.org/IMG/pdf/http.pdf>

García Canclini, Néstor (1995) “Las identidades como espectáculo multimedia”

108 El 24 de Marzo de 2008 asistieron miles de personas pertenecientes a diversas organizaciones políticas y de Derechos Humanos levantando consignas —entre otras— por el Juicio y Castigo a los culpables de las desapariciones y torturas de miles de argentinos.

en *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.

Goldstein, Miriam (2005) “Mundo joven, Mundo adulto” en *Cuadernos de Cine Argentino N° 1 Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla*. Buenos Aires: INCAA.

Halbwach, Maurice (2004) *Los cuadros sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.

Kruger, Clara (2007) “La experiencia del cine documental subjetivo en Argentina” en Moore, M. y Wolkowicz (comp.) *Cines al margen Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.

Mangone, Carlos, (2002) “Campo de los medios y del periodismo”, en Revista *Zigurat*, N° 3, Octubre.

Montaldo, Graciela (2004) *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Neri, Omar y Aldo **Getino** (2008) “Usted que lo sabe; no lo olvide” Entrevista a dos integrantes del Grupo Mascaró Cine Americano.

Paéz, D. y N. **Basabe** (1993) “Trauma Político y memoria colectiva: Freud, Halbwach y la Psicología Política Contemporánea” *Psicología Política* N° 6. Universidad del país Vasco.
<http://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N6-1.pdf>

Soberón, Fabián (2007) “El documental desde el cine político a la primera persona”. Conferencia presentada en Centro Cultural *Holver Martínez Borelli*. Universidad Nacional de Salta.

Zabowsky, Mariano (2004) “El “documental piquetero” en torno a las modalidades de representación e intervención audiovisual” en Vinelli, Natalia y Rodríguez Esperón, Carlos (Comp.) *Contrainformación. Medios Alternativos para la acción política*. Buenos Aires: Continente

Zizek, Slavoj (1998) “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional” en Jameson, Fredric. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.

12.-



CONSTRUYENDO
Y DECONSTRUYENDO
IDENTIDADES.
LAS MUJERES
Y EL NUEVO
CINE ARGENTINO.
por **Sofía Larrán.**

No se nace mujer, se llega a serlo.

Simone de Beauvoir.

Me parece que encuentro sentido a mi existencia si me comprometo a mantener una visión crítica de mi situación de mujer de clase media argentina. En ese lugar me ubico dentro del cine argentino. Creo que el cine argentino tiene una función política en esos términos.

Lucrecia Martel.

Qué sucede cuando se descubre que la propia identidad es un *constructo* que ha sido fundado por otro? ¿Qué pasa cuando uno no puede continuar “identificándose” con el rol social que tradicionalmente se le ha asignado?

La construcción de la identidad del sujeto es, por sí mismo, un problema complejo. Como muy bien señala Edgar Morin

[...] la vida cotidiana es una vida en la que cada uno juega varios roles sociales, de acuerdo a quien sea en soledad, en su trabajo, con amigos o con desconocidos. [...] Cada ser tiene una multiplicidad de identidades, una multiplicidad de personalidades en sí mismo, un mundo de fantasmas y de sueños que acompañan su vida (1995: 87).

Si cada individuo es un ser tan complejo y difícil de caracterizar, podemos imaginarnos el nivel de complejidad que encierra una sociedad, y los grupos dentro de ella...

Para intentar comprender los problemas identitarios que nos aquejan a las mujeres argentinas y buscar algunas imágenes en las que podamos vernos representadas me centraré, en este trabajo, en una franja muy particular de nuestra sociedad, que llama la atención por encontrarse en un período de crecimiento vertiginoso: las jóvenes cineastas representantes del “Nuevo Cine Argentino”. Es claro que una decisión tan arbitraria demanda una urgente justificación: ¿Por qué tratar de entendernos a partir del cine?

En primer lugar, considero que los textos culturales en general y el cinematográfico en particular ponen de manifiesto e inscriben las claves ideológicas para la construcción de la subjetividad e identidad de los individuos. Pues, como se pregunta Teresa de Lauretis,

¿de qué otro modo podrían proyectarse los valores sociales y los sistemas simbólicos en la subjetividad si no es con la mediación de los códigos (las relaciones del sujeto en el significado, el lenguaje, el cine, etc.) que hacen posible tanto la representación como la auto-representación? (1992: 13).

Las películas son, en muchos sentidos, un “espejo” de la realidad, y nos muestran

(a veces sin la intención de hacerlo), las transformaciones producidas tanto en el ámbito social como en el económico, político y cultural. En este sentido, creo que centrarnos en el “Nuevo Cine Argentino” surgido en los ‘90 puede otorgarnos variadas y ricas herramientas para hablar de nosotras mismas.

Por otro lado, considero que la aparición de un grupo de mujeres jóvenes que se hace notar en un mundo tan marcadamente masculino como es el de la industria del cine, pone en cuestionamiento los roles tradicionalmente atribuidos al hombre y a la mujer mientras que, al mismo tiempo, manifiesta la búsqueda de un lenguaje propio, de una manera propia de contar las historias. Creo firmemente que nombrar y valorar el trabajo realizado por las mujeres dentro de la institución cinematográfica no sólo impulsaría a otras mujeres a ingresar en espacios que tradicionalmente les han sido vedados por el sistema patriarcal, sino que también nos alentaría en la difícil y ardua tarea de construir una representación apropiada.

La trayectoria de las cineastas, jóvenes mujeres argentinas, da lugar a múltiples posibilidades de reflexión. Sin embargo, me centraré en dos aspectos que me parecen imprescindibles para comprender nuestra posición como mujeres en la sociedad argentina actual. En primer lugar, analizaré la situación y los motivos que hicieron posible que ellas llegaran a ser directoras de cine en un campo habitualmente dominado por hombres; qué obstáculos fueron encontrando en el camino y cómo se fueron posicionando en sus carreras profesionales, desafiando al sistema patriarcal. Al considerar también la importancia que tienen las instituciones educativas en la construcción de la identidad, recogeré la experiencia en la universidad de una cineasta recibida recientemente, a partir de un trabajo y de una serie de entrevistas. En segundo lugar, reflexionaré acerca de cómo el espacio cinematográfico construye a la mujer, es decir, cómo la mujer es representada en el discurso fílmico de esta generación de cineastas, contrastándola con la imagen tradicional que, durante años, el patriarcado impuso sobre la mujer. Como es posible apreciar, enfoco mi reflexión en un sentido similar al marcado por las “tareas” de la crítica feminista, observadas por Elisa Moyano en el Capítulo de su autoría.

Antes de comenzar, sin embargo, me parece importante aclarar y precisar algunos conceptos que manejaré en este trabajo y que el uso ha tornado un tanto ambiguos.

12.1.- Acerca de algunos conceptos.

Nuevo Cine Argentino.

Es una expresión, se sabe, bastante difusa. De hecho, da la impresión de que nadie

conoce demasiado bien qué es, y existe una diversidad de opiniones al respecto. Sin embargo, se pueden enunciar algunas características relevantes; en Argentina, durante los tempranos '90 apareció una nueva generación de cineastas jóvenes (la mayoría menores de 35 años) que comenzó a producir materiales en diversos formatos (cortos y largometrajes, videos, video clips), acerca de diferentes temas que representaban la realidad social del país. Como señala Miranda,

[...] muchos de estos films comenzaron a llamar la atención en el exterior, obteniendo no sólo el reconocimiento nacional sino internacional en festivales de cine tales como Rotterdam (Holanda), Cannes (Francia) y Sundance (Canadá), y ganando subsidios o apoyos nacionales (a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – INCAA), o internacionales, que permitieron que estos nuevos directores finalizaran y estrenaran sus óperas primas (2006: 4).

Una característica importante de este grupo de cineastas es que casi todos habían pasado por alguna escuela de cine o habían realizado estudios afines, y esto permitió el ingreso definitivo de las mujeres en ese mundo. El sexo femenino se empezó a hacer notar no solamente en los rubros de vestuario y maquillaje, sino que las mujeres comenzaron a instalarse fuertemente como realizadoras, lo que no había sucedido anteriormente en la industria del cine argentino.

El periodismo nombró a esta nueva camada de directores bajo el rótulo de “Nuevo Cine Argentino”, el que se caracteriza por tener un lenguaje cinematográfico despojado de los frenos retóricos del viejo cine nacional. Comienza a aparecer un nuevo sistema de producción, más independiente, que se diferencia claramente del anterior. En este nuevo cine, las historias se desarrollan con libertad, en varios casos se permite borrar un poco la línea que separa la ficción del documental, hay finales sorprendidos, líneas narrativas no resueltas, motivaciones de los personajes no justificadas en la trama. Se trata, por otro lado, de un cine profundamente realista, pese a que el contenido no siempre remita a la crónica social.

Gonzalo Aguilar sostiene que, pese a que muchos críticos hablen del “nuevo cine argentino” como un cine *despolitizado*, en realidad lo que sucede es que la política se nos entrega a los espectadores en formas totalmente nuevas. Para estos realizadores, resulta evidente

[...] que la subordinación de las prácticas artísticas a las luchas de la liberación nacional, que llevó a los autores del Cine de Liberación, en los años sesenta, a cuestionar la institución cine en su conjunto, ha caducado (2006: 136).

Asimismo, el cine de los ochenta que había encontrado una función política en el intento de esclarecer los hechos recientes escamoteados por la historia oficial,

denunciando las injusticias, ya no tiene validez en los noventa.

Esta generación parece elegir otros mecanismos narrativos. Las películas no se subordinan a una causa y no se proponen crear conciencia sino que intentan encontrar en ellas mismas su propia razón política no dada de antemano. No hay un mensaje que nos llegue desde la pantalla. Son los espectadores, junto con el director, los que inscriben un sentido que puede ser político o no. Como sostiene Aguilar,

[...] pese a las apariencias, el cine argentino de los noventa es el más genuinamente político de todos. Abre el espacio de lo indeterminado, piensa el sentido no como un mensaje que se transmite sino como aquello que se construye con los planos y la puesta en escena, hace ver y escuchar imperceptibles o pequeñas formas de dominación (2006: 140).

Este planteo es muy interesante para pensar aquello que estamos buscando, pues en las imperceptibles formas de dominación presentes en las películas del “nuevo cine argentino”, las mujeres pondrán en cuestionamiento el rol de dominadas que siempre han jugado en la sociedad.

Género.

Es increíble que aún haya que explicar que al hablar de género no estamos hablando de una categoría sexual sino de una cultural, pero debido a que este trabajo está escrito desde una marcada perspectiva de género, resulta indispensable precisar el concepto.

Algunas personas parecen no poder establecer claras diferencias entre sexo y género, lo que constituye un problema. La distinción entre ambos términos resulta absolutamente necesaria. Mientras que el sexo está dado por las diferencias biológicas que existen entre el varón y la mujer, el género es la construcción cultural con la que hemos concebido y pensado al hombre y a la mujer. Los géneros masculino y femenino aparecen socialmente como modelos de comportamiento que se imponen a las personas en función de un sexo.

Teresa de Lauretis define el género como

[...] un sistema de representación construido social y culturalmente, que ha quedado grabado en el arte occidental y en la cultura en general a lo largo de todas las épocas y contextos históricos (1992:63).

Vemos pues que el género es una construcción social de la diferencia sexual que determina los roles, las posibilidades, las oportunidades, las opciones, las accio-

nes, la apariencia física, la expresión de la sexualidad de las personas, de acuerdo a su sexo biológico.

Por otro lado, se puede utilizar el género como una categoría analítica, lo que implica tener una perspectiva de género. Ésta consiste en una forma de mirar al mundo que permite reconocer las diferencias y *visibilizar* las inequidades basadas en el género de las personas. El género puede ser entonces una herramienta heurística para utilizar en una investigación, y cumple tanto una función positiva como negativa. Por un lado, la categoría de género abre la posibilidad de ingresar a nuevos temas, nuevos enfoques, nuevas claves de entendimiento. Permite ver cosas que sin ella permanecerían invisibles. Por otro lado, en su función negativa, la categoría de género cuestiona las organizaciones sociales que se tienen naturalizadas, es decir que discute aquello que está planteado como natural. Por eso, hablar de perspectiva de género significa pensar las relaciones varón-mujer en una sociedad determinada, en la que, en general, hay una minorización de la mujer.

Este enfoque reconoce la existencia de la subordinación de género y el lugar que ésta ocupa en la estructuración del poder en la sociedad. Y también establece que, en razón de la asignación de roles sociales distintos y con desigual valoración a varones y mujeres en la sociedad, unos y otras tienen diferentes problemas, intereses, necesidades y prioridades, que no deben ser confundidos ni homologados.

A su vez, como establece Miranda,

[...] se entiende que los roles de género se proyectan e impregnan las diversas actividades de las áreas económica, social, política y cultural, en tanto que el género constituye una variable clave en cualquier análisis y acción que deba emprenderse. Igualmente, se considera que lograr la superación de la subordinación femenina implica una voluntad política definida por tal objetivo (2006:10).

El género no es una herramienta inofensiva: gracias a ella existimos las mujeres como seres disponibles y dependientes de los hombres. Por eso, todo aquel que se embarque en un trabajo “transformador”, debe tener en cuenta la importancia de las diferencias de género.

Este trabajo lo que intenta, de alguna manera, es “hacer visible lo invisible” y esto implica un proceso crítico que permita vislumbrar las partes sombrías que proyecta la ideología patriarcal no sólo sobre la representación femenina en el cine, sino también sobre el “hacer” creativo de la mujer dentro de la industria cinematográfica. Si pretendemos construir una imagen completa de la mujer en el cine, debemos interrogarnos no sólo por el sentido de la mujer en tanto figura que está dentro de la pantalla, sino también como figura creadora al otro lado de ella.

12.2.- La mujer y el cine.

La presencia de las mujeres en la industria cinematográfica argentina es un fenómeno reciente, y aunque hayan cosechado innumerables éxitos en los últimos años, aun sigue sorprendiendo que haya mujeres que participen en este campo. Si analizamos, como lo hace Miranda (2006:52), la aparición del “nuevo cine argentino”, podemos observar que los hombres desembarcaron en los '90, mientras que las mujeres comenzaron a aparecer tímidamente en los '90 para destaparse definitivamente a partir del año 2000, y consolidarse en el 2005, con un 21 % de filmes estrenados. Hoy son muchas las directoras mujeres que han sabido ganarse un nombre y un espacio en el medio: Lucrecia Martel, Vanesa Ragono, Albertina Carri, Ana Katz, Celina Murga, Paula Hernández, Julia Solomonoff, Anahí Berneri, Verónica Chen, Sandra Gugliotta y muchas más.

Antes de que ellas llegaran, el rubro “dirección” era un terreno casi exclusivo de los hombres. Generalmente las mujeres se especializaban en rubros como montaje, producción, vestuario, dirección de arte, *casting*, etc. Sin embargo, podemos encontrar algunos antecedentes que realizaron un trabajo de verdadero compromiso, abiertamente feminista, como es el caso de María Luisa Bemberg. Esta realizadora dejó un legado de películas de gran calidad artística que dejan traslucir una imagen de la mujer como sujeto activo. Bemberg demostró que las mujeres podían hacer cine, que podían ocupar ese espacio del que culturalmente se las había apartado.

Un factor clave para el gran crecimiento del cine hecho por mujeres fue, sin lugar a dudas, la apertura de varias escuelas de cine a partir de los noventa. Muchas de las directoras anteriormente nombradas fueron egresadas de las primeras camadas de la Universidad del Cine (FUC) o el ENERC. Las universidades son, en general, un lugar más democrático y eso permitió que las mujeres llegasen al cine por haber elegido una carrera. Sin embargo, la vida en la universidad no resulta muy fácil para las mujeres que se deciden por este tipo de estudio, pues los prejuicios y los celos continúan presentándose como obstáculos en su camino.

Noelia Carrizo, cineasta recibida en 2006 de La Metro, Córdoba, relató en una entrevista, sus experiencias como estudiante universitaria:¹⁰⁹

En cuanto a mis compañeros y a la hora de dividir roles, siempre los varones eran los primeros en elegir y obviamente se repartían entre ellos los roles más importantes (dirección, director de fotografía, cámara, etc.) Para las mujeres reservaban roles en la parte de vestuario, arte, maquillaje, escenografía y sobretodo en la parte de producción. La mujer es siempre la que

109 Ver entrevista completa a Maria Noelia Carrizo D'Alessandro en Anexo

lleva los gastos, la que tiene que conseguir las cosas y organizar el rodaje pero no participa en la parte creativa de lo que es realizar un cortometraje por ejemplo. Siempre intenté ser directora pero fue imposible.

Las mujeres deben lidiar con las imágenes del patriarcado que aún operan en toda la sociedad, incluso en los espacios abiertos como la universidad. Noelia cuenta que las asistentes de dirección y producción eran llamadas “asistentas” y que trataban de “histéricas” a las mujeres que discutían por ocupar un lugar importante:

nosotras deberíamos tener nuestro lugar, cada uno debería tener su lugar, su espacio para desarrollar sus historias y su creatividad y no quedar sólo supeditadas a roles de organización y arte (escenografía, vestuario, etc.). Cuando una discute y pelea por lo que quiere resulta ser una histérica o te preguntan si estás con el período... una bronca...

Sin embargo, no todo es tan negativo dentro de la universidad. El hecho de que el cine se haya establecido como carrera en muchos lugares del país es un avance importante, pues brinda oportunidad de acceso a todas las mujeres interesadas en este campo. Además, las estudiantes dedicadas son escuchadas en términos de igualdad por los profesores y aunque la mayoría de ellos son varones, entre los estudiantes hay gran cantidad de mujeres, lo que representa un dato alentador si uno mira hacia el futuro... Si bien todavía hay, en el ambiente cinematográfico, roles que se tornan dificultosos para el ingreso de una mujer, el éxito cosechado por las directoras representantes del “Nuevo Cine Argentino”, está enseñando a la sociedad entera que las mujeres pueden ocupar con mucha honra los “espacios masculinos”.

De todas maneras, como hemos analizado, los obstáculos siguen siendo varios. Miranda, que coincide con Ferrufino citada en el Capítulo de Elisa Moyano, sostiene que la crítica es un bastión masculino:

[...] podemos ver que los jurados de los festivales y los críticos de cine en su gran mayoría continúan siendo todos hombres, o que cuando se hacen encuentros o debates sobre cine no siempre se tiene en cuenta ni se invita a las directoras mujeres (por ejemplo, en las charlas sobre el Nuevo Cine Argentino organizadas en el último BAFICI, los organizadores invitaron a participar a 15 directores de cine y a ninguna directora) (2006:52).

Otra cuestión difícil que se presenta a las cineastas argentinas es la existencia de festivales de cine de mujeres, o los festivales que cuentan con una sección para películas dirigidas por mujeres. El Festival Internacional de Cine de Mar del Plata cuenta con la sección “*La Mujer y el Cine*”, creada con el ánimo de estimular la expresión de las mujeres en el campo audiovisual y su acceso al ejercicio de roles de liderazgo en el cine. Sin embargo, resulta que estos espacios, muchas veces, en

lugar de ayudar a promover el cine dirigido por mujeres, tienden más bien a sesgar o crear un “ghetto”, estableciendo el cine de mujeres como un género en sí. Lo cierto es que las mujeres directoras quieren concursar con sus filmes en todas las categorías (mejor película, mejor guión, mejor producción, etc.) y quieren estar en una sección competitiva igual que cualquier director. Cuando uno hace una película, ésta tiene valores más allá de si está hecha por una mujer o un hombre. El sexo del director no debería ser una diferencia relevante. El hecho de que se quiera garantizar el cupo femenino en un festival pone en evidencia que la cultura oficial continúa siendo androcéntrica y machista.

Éstas pueden ser las razones por las que la mayoría de las cineastas jóvenes mujeres sienta cierta desconfianza al hablar de “feminismo”. El feminismo, en general, es percibido como el contrario del machismo, como una lucha entre hombres y mujeres, en la cual las mujeres pretenden dominar a los hombres, o también se asocia al feminismo con una militancia política dentro de algún movimiento o agrupación. Pero, tal como establece Lita Stantic en una entrevista con Rangil:

[...] entiendo el feminismo como una pelea por tener las mismas oportunidades. El hecho de largarse a dirigir cine ya es una acción muy feminista, porque el cine siempre fue considerado un quehacer del hombre (2005:216).

De la misma manera, considero que todo cine hecho por mujeres que se precie de ser inventivo, sagaz, radical, comprometido con su propia existencia, es una acción feminista, más allá de la conciencia de serlo. Creo que feminista es el cine de aquellas mujeres que se hacen conscientes del lugar, de las cadenas, de los límites que sufren las mujeres en un mundo patriarcal. Feminista es toda producción realizada por artistas mujeres que se coloca más allá de los estereotipos de género y se desmarca de los límites fijados por las convenciones socioculturales y por los propios cánones de la industria cultural.

Como muy bien señala Viviana Rangil,

[...] el peso de lo personal, el valor de la mirada de mujer que no se posiciona dentro de la sociedad y de la cinematografía desde una perspectiva de diferencia (negativa), implica una conciencia que, aunque en muchos casos no se defina como feminista, es indudablemente una conciencia de género informada por el feminismo. El trabajo de las mujeres argentinas se puede considerar como un vehículo de revisión cultural que promueve el cuestionamiento de los valores transmitidos, y abre a discusión conceptos como la identidad de género y su injerencia en las prácticas sociales. No se trata de un feminismo estridente o concientizador, sino de una práctica que se resiste a las dicotomías y a las diferencias negativas (2005:235).

Estas jóvenes directoras se han posicionado —sorteando todos los obstáculos que esto implica— como sujetos de cambio, y han traspasado las estructuras de poder, las jerarquías laborales, las diferencias de género que, en sociedades patriarcales como la nuestra, aún tienden a asociar a las mujeres con el hogar o con ciertas profesiones más tradicionales. Lo que estas mujeres ponen en evidencia es, en definitiva, que a pesar de las complejidades que implica ser mujer en Argentina (así como en toda América Latina) en el siglo XXI, el panorama laboral y social ha cambiado a favor de una mayor inclusión de la mujer en áreas tradicionalmente reservadas para los hombres. Y aunque aun queda mucho por hacer para lograr una verdadera situación de equidad, puede decirse que los esfuerzos de las mujeres por ocupar espacios y buscar que se las valore, están dando resultados.

12.3.- La mujer en el cine.

Como vimos, son muchas las cineastas jóvenes que asumieron sus roles de mujeres productoras de cultura y que crean a la par de sus colegas varones. Ahora bien, ¿es esto suficiente para operar un cambio en las representaciones de la mujer? Ciertamente es un avance importante. Mientras más mujeres se atrevan a ingresar a los espacios “prohibidos”, más nos convenceremos de que muchas de las diferencias establecidas entre hombres y mujeres son culturales. Sin embargo, considero que para lograr “deconstruir” la imagen tradicional de la mujer y construir una nueva, hace falta iniciar otra búsqueda: debemos buscar y analizar los modos en que la mujer es representada en los discursos culturales, y en este caso, en el discurso del cine ya que, como sostiene Viviana Rangil, “el cine es una tecnología social que informa los modos de definir y delimitar representaciones culturales específicas” (2005: 233). Debemos hablar, en definitiva, de cómo el espacio cinematográfico ha construido habitualmente a la mujer y establecer las diferencias que esa imagen presenta con la proyectada por las cineastas jóvenes en sus filmes. Analizar, deconstruir y reconstruir es, pues, el proceso que debemos llevar a cabo para lograr operar un cambio importante en la concepción de la mujer argentina.

Dentro del cine nacional, la imagen de mujer como objeto o como cumpliendo determinados roles tradicionalmente asignados por la sociedad patriarcal, fue habitual en la mayoría de los filmes dirigidos por hombres. Puede decirse que el cine en Argentina siempre fue una herramienta más, utilizada al servicio de la cultura patriarcal y androcéntrica. La única excepción, hasta fines de los ‘90, fue María Luisa Bemberg, que con una postura política y feminista bien determinada, desafió al sistema a fines de los ochenta al mostrar a la mujer como protagonista y en constante conflicto con los roles tradicionales. Con esta excepción, lo cierto es que los personajes protagónicos femeninos vinieron de la mano de las realizadoras mujeres. Antes de ellas, si había una protagonista femenina en algún film dirigido por un hombre, ésta no se corría del estereotipo de mujer sumisa cumpliendo el rol de género impuesto por la sociedad, el de mujer con dueño o “ángel del hogar”

de la que habla E. Moyano en su Capítulo.

La institución cinematográfica, durante años, ayudó a perpetuar un modelo de representación de la mujer enmarcado dentro de los parámetros de la ideología patriarcal, reflejando una imagen negativa de las mismas y reforzando la gran mentira de la idea de inferioridad del género femenino. En muchos casos aún continúa haciéndolo. Como lo señala agudamente Teresa de Lauretis al hablar de la mujer colocada en el lugar del objeto:

(...) la representación de la mujer como espectáculo-cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo, omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia (1992:13).

El cine, siendo un texto cultural de gran difusión, ayuda, desde su discurso, a crear el modelo de representación imaginario que la sociedad occidental tiene sobre el concepto de la mujer y de lo femenino.

Considero que todo sistema de representación injusto e inequitativo debe conllevar la aparición de un discurso que lo deconstruya, y en este caso, las cineastas del “Nuevo Cine Argentino” parecen ser no sólo las grandes “deconstructoras” sino también las pioneras de un nuevo modelo de mujer más justo y real. Como sostiene Miranda:

[...] estas directoras idearon personajes femeninos que ocupan un rol primario en el desarrollo de la acción del film, construyendo una mujer marcada por la diferencia y la diversidad; esto es, una mujer múltiple y heterogénea donde su experiencia está fijada por su diferencia de clase social, edad, ocupación, no sólo por su diferencia sexual (2006: 53).

Si bien las cineastas mujeres no se reconocen como feministas, la mayoría de ellas produce textos con una mirada feminista, donde el rol de los personajes de sexo femenino lleva la acción y no está naturalizado ni estereotipado.

“*Los Rubios*” (2003), el polémico y “atrevido” documental autobiográfico de Albertina Carri es un claro ejemplo de “deconstrucción” de la identidad femenina fundada en el patriarcado. En este film, la directora se expone a sí misma en la búsqueda de sus raíces: sus padres, desaparecidos durante la dictadura. El personaje principal, Albertina, interpretado por Analía Couceyro, tiene una fuerza increíble. Se trata de una mujer en busca de su identidad, intentando entender, cuestionando y poniendo sobre la mesa aquellos temas que la sociedad prefiere callar. En este caso, sin embargo, la mujer no calla ni se queda en casa, aceptando sumisa las contradicciones del sistema. Albertina pregunta, grita, incomoda... y

con esas actitudes nos presenta a una mujer completamente distinta a la que tradicionalmente se mostró en pantalla. En este film, la directora no sólo tira abajo la imagen tradicional de la mujer sino que también nos presenta a otra mujer, a una mujer activa, sujeto de la acción, capaz de representar de una mejor manera a las mujeres argentinas del siglo XXI.

Por su cuenta, la forma en que Lucrecia Martel pone en cuestión las estructuras de poder vigentes en el patriarcado es totalmente diferente a la presentada por Carri. En sus dos largometrajes, *La Ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004) las protagonistas son mujeres, pero éstas, lejos de desafiar al sistema opresivo y desvincularse de sus roles estipulados, se ven empantanadas en ellos. Martel vuelca su mirada hacia el interior de las familias tradicionales, y nos muestra con gran lucidez la forma en que muchos de los valores y los roles convencionales en los que se ven envueltas estas familias no son más que una mera apariencia, que no siempre pueden continuar sosteniéndose. La cámara de Martel focaliza lo contraproducente que puede resultar obstinarse en continuar viviendo bajo unos mandatos que ya no tienen sentido para nadie, y nos deja a los espectadores la enorme responsabilidad de ser nosotros quienes proponamos nuevas normas y roles sociales.

Ana Katz, con su ópera prima *El juego de la silla* (2002) también pone en escena lo ridículo y agobiante que resulta quedar atados a viejas costumbres y tradiciones. A pesar de que hay una mayoría de personajes femeninos, el personaje principal, Víctor, es un hombre, interpretado por Diego De Paula. Radicado en el extranjero, Víctor vuelve a la Argentina para visitar a su familia durante un par de días, y en pocas horas, se pone en evidencia la opresión en la que vive su familia liderada por una tensionada madre, imagen fiel de la mujer establecida por el patriarcado. El film nos deja la sensación de que no hay salida posible para aquellos que se quedan empantanados en las viejas estructuras de relación social, invitándonos a reflexionar acerca de la necesidad de establecer otras nuevas y renovar los conceptos que las orientan.

En todos estos filmes de cineastas jóvenes, como así también en otros que en esta ocasión no hemos analizado (*Ana y los otros* (2006) de Celina Murga, *Herencia* (2005) de Paula Hernández, *Géminis* (2005), de Albertina Carri, entre otros) se trata de reivindicar a la mujer como sujeto autónomo o posicionarla desde otro rol y así, proponiéndoselo o sin proponérselo, estas realizadoras rompen con las representaciones femeninas existentes en el tradicional cine nacional y culturalmente dominantes en nuestra sociedad. También, como pudimos observar, en aquellos filmes donde las mujeres cumplen con los roles socialmente estipulados, esto no se muestra naturalizado, sino que se remarca la estructura de poder y la jerarquía patriarcal que existe en los vínculos.

Ahora bien, una pregunta que surge inmediatamente es ¿ser mujer implica reali-

zar filmes con una perspectiva de género? Lamentablemente, debemos decir que no siempre. Ser mujer no significa tener una conciencia de género, y en algunas ocasiones, un film dirigido por una mujer puede reproducir la idea que ha instalado el sistema de poder sobre las mujeres, contribuyendo a su perpetuación. Este es el caso, por ejemplo de Julia Solomonoff con *“Hermanas”* (2005). Este film aborda las secuelas dejadas por la dictadura militar en el seno de una familia en la cual dos hermanas tuvieron distintos compromisos políticos. Los dos personajes femeninos, Natalia y Elena, son seres que actúan guiados por sus pasiones. Durante todo el film, la racionalidad parece estar del lado de los hombres y nunca del lado de la mujer. A medida que avanza el relato se van desarrollando recuerdos. Natalia busca saber quién fue el delator de su novio Martín, secuestrado por los militares. La respuesta a este interrogante, al final de la película, no sorprende: es Elena, su hermana, la que fue débil, la que delató a Martín al no saber poner los ideales por encima de su sensibilidad y su preocupación por la familia. A pesar de que el final no sorprende, indigna, pues hubiera resultado más probable que el delator fuera el padre de las chicas, un periodista de izquierda amenazado por el gobierno militar o el marido de Elena, sobrino de un golpista. Pero no. El personaje débil es una mujer, y esto pone en evidencia que las estructuras patriarcales y la construcción negativa de la mujer sigue teniendo vigencia en los discursos, incluso en el de algunas mujeres.

Este contraejemplo no significa, sin embargo, que, como ya hemos analizado, no se hayan generado cambios importantes. Hoy podemos decir que la conciencia de género es mucho mayor que hace unos años e incluso es posible ver hombres entre esta generación joven de cineastas, que dirigen películas con una marcada perspectiva de género. Ese es el caso, por ejemplo, de Diego Lerman con *Tan de repente* (2002). En esta película los sujetos de la acción son tres mujeres, lo que ya implica una ruptura importante para tratarse de un filme realizado por un hombre. Además, Marcia, una de ellas, es gorda, es decir que no responde para nada al estereotipo de belleza impuesto por el sistema, y las otras dos son una pareja de chicas punk. Lerman sorprende por su falta de prejuicios a la hora de tratar temas como la homosexualidad femenina y su aspiración a romper con las convenciones. Él intenta, al igual que la mayoría de las cineastas jóvenes, desnaturalizar las categorías construidas por el sistema de representación patriarcal, y eso pone en evidencia que la conciencia de género se está extendiendo no sólo entre los representantes femeninos de la sociedad.

De acuerdo a todo lo establecido, pareciera que los únicos constructores de sentido son los cineastas, pero ¿qué papel jugamos los espectadores en la producción de cultura y en el proceso de construcción de sentido? Los espectadores no somos únicamente receptores, no somos un envase neutro al que se “llena” con los mensajes proyectados en la pantalla. Como establece Teresa de Lauretis

[...] cada persona va al cine con una historia semiótica, personal y social, con una serie de identificaciones previas a través de las cuales se ha sexualizado en cierta medida. Y puesto que él o ella son sujetos históricos que se ven envueltos en una multiplicidad de actividades significativas, que, como el cine o la narración, descansan sobre y perpetúan la distinción fundadora de la cultura. Las imágenes cinematográficas no son para ellos objetos neutros de una percepción pura, sino imágenes significantes [...] Llevan en sí, incluso al inicio de la película, una cierta posición de la mirada (1992: 230-231).

Debemos entender al texto cinematográfico como un elemento que produce significado en el momento de su construcción (por parte del director/producción) pero también en el momento de la interpretación (por parte del espectador/receptor). El espectador se inscribe en los significados producidos por el texto y es producido por éstos. El texto, una vez puesto en circulación, es mucho más que el texto de origen, su articulación con otros discursos sociales y con las competencias propias del receptor hace que las modalidades y los sentidos de la lectura sean múltiples. Según Roger Chartier

[...] la lectura es siempre una práctica encarnada en gestos, espacios, costumbres. Todos aquellos que pueden leer los textos, no los leen de la misma manera.[...] Los distintos tipos de lectores invierten diversas esperanzas e intereses en la práctica de lecturas y, de esta manera, usan e interpretan también de diversa manera: nuevos lectores crean nuevos textos (2002:50-51).

Como podemos observar, los espectadores no estamos exentos de responsabilidad a la hora de producir cultura. Nuestra tarea de interpretar es una gran “productora de sentidos”. Debemos ser conscientes de que las prácticas de lectura pueden desplazar los sentidos del texto cinematográfico, invertir jerarquías, aportar a la construcción de los lazos sociales, poner en discusión la distribución de los poderes y reordenar las posibles lecturas del mundo. Nosotros también construimos la representación de nosotros mismos, donde se funda nuestra identidad. Por lo tanto, debemos preguntarnos ¿cómo leemos? Es trabajo de los espectadores, y no únicamente de los artistas, deconstruir las identidades establecidas por el sistema, develando como se edifican en el discurso cinematográfico las imágenes del hombre y la mujer, para poder construir nuestra identidad sobre imágenes nuevas.

12.4.- Conclusiones.

Habiendo analizado la situación y los motivos que hicieron posible que esta generación de jóvenes mujeres haya llegado a ocupar los roles de dirección y considerado cómo se construyen las identidades del hombre y la mujer en el espacio

cinematográfico, me parece válido reflexionar, para concluir, sobre el valor del trabajo de estas cineastas y sobre lo que resta por hacer para consolidar una imagen de la mujer que nos identifique.

Considero que las jóvenes cineastas del “nuevo cine argentino” están jugando en este momento un rol social fundamental, que hay que reconocer y valorar. Estas mujeres se han adelantado en este caminar hacia la invención de representaciones de lo femenino y lo masculino nuevas y propias. Si hasta ahora las disponibles en la cultura habían sido producidas por los varones, estas mujeres, en un acto de desobediencia muchas veces inconsciente, manifestado a través de sus filmes, han intentado liberarnos de estas estructuras inventando y proponiendo otras nuevas.

Hay una gran responsabilidad social de todo aquel que decide ponerse detrás de una cámara para rodar un film, y estas cineastas han asumido esa responsabilidad con absoluta valentía. Lejos de repetir fórmulas o *aggiornar* el cine tradicional, las jóvenes artistas supieron poner en evidencia con inteligencia los absurdos y las contradicciones del sistema actual. Sin embargo, aun quedan muchas cosas por hacer en pos del afianzamiento de la identidad femenina. La mayoría de los “productores de cultura” no tienen conciencia de género y todavía hay cineastas que reproducen inconscientemente (o no) la imagen y los roles del patriarcado.

Precisamente, para no continuar reproduciendo, sin saberlo, una imagen que ya no nos representa, creo que debemos ser conscientes de que es indispensable formar un criterio con respecto al género. El género es el instrumento fundamental a través del cual se reproduce y mantiene la subordinación de las mujeres, por lo que creo que las mujeres cineastas deben asumir un compromiso consciente en la deconstrucción de las identidades fundadas por el patriarcado. Si esto sucede, creo que cada vez habrá un mayor número de mujeres cineastas en acción, y también una presencia representativa en jurados, como críticas de cine, en distintos roles de la producción cinematográfica, etc.

Por otra parte, considero que los medios de comunicación masiva tienen una cuota de responsabilidad en la tarea de desnaturalizar los roles de género, abandonando los prejuicios clásicos que aún siguen apareciendo. Asimismo, nosotros como espectadores también somos responsables y productores de cultura. ¿Qué sentido tendría que desde el cine se nos muestre una mujer en conflicto con el sistema si nosotros no podemos reconocerlo o no tenemos las herramientas para construir una imagen nueva y diferente, que represente a las mujeres de una manera más real? La conciencia de género, entonces, debe ser adquirida por todos. Tanto los hombres como las mujeres somos “constructores” de las identidades sociales y por ende, la sociedad en su conjunto es responsable de crear una representación nueva del hombre y la mujer. No es una tarea fácil, ya que implica deshacerse de los

viejos esquemas y moverse durante un tiempo sobre terreno pantanoso. Sin embargo, como hombres y mujeres del siglo XXI, considero que estamos preparados para esto. Virginia Woolf decía hace ya mucho tiempo: “Si te paras para maldecir estás perdida... lo mismo si te paras para reír... Piensa en el salto”. Yo propongo hoy que saltemos, y que en el salto construyamos nuevas identidades.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Gonzalo (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Chartier, Roger (2002) *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

De Lauretis, Teresa (1992) *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.

Lerer, Diego (2007) “Señoras de nadie” en *Diario Clarín, Suplemento Espectáculos*, Buenos Aires, Sábado 23 de Junio. págs. 12-13.

Miranda, María Eugenia (2006) *Tésina de grado: “Mujeres cineastas argentinas jóvenes”*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Morin, Edgar (1995) *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

Ojeda Siles, Begoña, “Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine” en *Revista Caleidoscopio*. Valencia: CEU.
<http://www.uch.ceu.es/caleidoscopio>

Pérez, Ana Laura (2007) “Albertina Carri. Nunca es triste la verdad.” en *Revista Viva N° 98*, pág. 41-44.

Rangil, Viviana (2005) *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

Russo, Eduardo A. (2005) *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires: Paidós.

13.-



A LA BÚSQUEDA
DEL TIEMPO PERDIDO,
O CÓMO SE DOCUMENTA
EN EL NUEVO CINE ARGENTINO
por **Amalia Carrique.**¹¹⁰

110 Esta es una ponencia fue presentada en el 5º Encuentro Argentino de Carreras de Comunicación Social “Los talleres en Comunicación: de la Producción a la Formación” Facultad de Ciencias Sociales. UNCPBA-Olavarría, realizado del 10 al 12 de octubre de 2007.

... la distinción entre pasado, presente y futuro no es más que una ilusión, a pesar de su persistencia.

Albert Einstein.

Parafrasear a Proust en el título y citar a Einstein en el epígrafe no es un mero ejercicio de retórica. Ambos, desde distintos campos del saber, teorizaron sobre el tiempo y su misteriosa existencia y consistencia. Como el objetivo del presente trabajo es problematizar el concepto de “documental” en relación con la construcción de una “verdad” histórica en el nuevo cine argentino, hablar del tiempo se hace tarea ineludible. De hecho, vamos a tomar como objeto de análisis una película, *Los rubios* de Albertina Carri que, por sus características, es ejemplar para trabajar un entramado de tiempos sobrepuestos que supera con creces la clásica división de pasado, presente y futuro. Pero antes de entrar en tema, vamos a hacer una deriva necesaria acerca de cómo entró el tiempo en la vida del hombre. Implícitamente Marx¹¹¹ da a entender que el tiempo es una especie de “matriz” para describir cómo se alteran las cosas, un “esquema” que inventamos para captar las modificaciones, por lo tanto, el tiempo en sí no existiría sino como “indicio” del devenir y el cambio. Visto de esta manera, el tiempo es un invento, una convención. Por supuesto, esto se presta a un fuerte debate entre científicos, historiadores y sociólogos, que todavía no ha terminado. De todos modos, como es una hipótesis inquietante y sugeridora vamos a seguirla por sus implicancias a la hora de trabajar con el documental. Si el tiempo es algo cultural, no objetivo, sino subjetivo y social, cabe preguntarse entonces por su acta de nacimiento. Al parecer estaría relacionada con el advenimiento del trabajo; el contraste entre trabajo y no trabajo devino en la oposición *tiempo de labor* y *tiempo de ocio*. De acuerdo a esto, podríamos aceptar también que, como invención, admite la idea de que puedan existir vivencias que estarían en un “afuera” del tiempo. De hecho, las experiencias artísticas lo desbaratan de una manera muy particular. Deleuze (1987) por ejemplo, opina que en la pintura hay una “suspensión” temporal porque si fuera un presente, se detectaría allí, de algún modo, el pasado y el futuro y eso no sucede. Incluso el proceso de creación está inscripto en un “ahí”, atravesado de “huellas” intemporales. Otro ejemplo contundente es el de los hipertextos que viajan por la red, pues sus enunciados audiovisuales están siempre en movimiento y jamás se aquietan dado que son intervenidos constantemente por los usuarios que operan desde distintos tiempos, ignorando los husos horarios que vive cada uno. Espacio-tiempo en donde lo único “real” que tiene *presencia* es paradójicamente el cuadrado de la pantalla preñado de virtualidad ¿Y el tiempo de las pasiones?, ¿y el tiempo del inconsciente? Ante estas preguntas, una solución posible sería pensar la ambigua coexistencia de tiempo y no-tiempo como una cinta de Möebius, donde es lo mismo el adentro que el afuera y que pueden

111 La elaboración del tiempo en el pensamiento de Marx, fue tomada de apuntes de clase del Dr. Edgardo Adrián López, profesor de Sociología de la Universidad Nacional de Salta.

darse tanto condensados en un punto, como en capas hojaldradas de tiempos simultáneos. Visto así, todos somos un cúmulo de tiempos que se disparan de diferentes maneras según los roles en la interacción social, las políticas pasionales que nos mueven, los deseos que nos impulsan, rompiendo la supuesta linealidad de nuestras vidas.

Según lo expuesto y si el tiempo es creación, es lógico que haya ido cambiando su representación según el contexto histórico y de acuerdo a la singularidad de los tipos textuales que circulan en nuestra cultura. Esto es lo que vamos a tratar de analizar en los textos fílmicos que nos interesan, los documentales cinematográficos.

Si acotamos nuestra preocupación al documental argentino es evidente que hay dos momentos claves, al menos reconocidos por la mayoría de los críticos: la década de los '60 y la de los '90, en donde la problemática de la recuperación del tiempo pasado empleando "pruebas", en relación con el funcionamiento de la memoria y desde una enunciación marcadamente ideológica (o nó), se muestran de manera antagónica.

Uno de los aspectos más interesantes es cómo opera la enunciación, pues no sólo está el presente del tiempo en que se narra, si es que se narra, sino los tiempos de las múltiples enunciaciones discursivas que coinciden en estos textos y que ofician de "prueba": entrevistas, fotos, uso informativo del videograph, retratos de políticos, carteles partidarios, imágenes de archivo, comentarios, etc. Y a su vez, el entretejido de voces que emerge de todos los lenguajes que los componen: sonido, imagen, movimiento, color, texturas y sabores visuales, etc. que no convergen necesariamente en un coro afiatado, pues incluso pueden contradecirse en el hacer del decir.¹¹²

El uso de tales elementos está condicionado o señalado por una enunciación de mayor envergadura, la del presente del tiempo en que se enuncia y que implica necesariamente una perspectiva ideológica no siempre explicitada, pero no por ello ausente. Dicho de otro modo, las imágenes del documental no hacen más que violentar otros signos para hacerlos hablar de algo que ya no está ahí, que se ausentó para siempre, que tiene una recuperación sólo fantasmal, una interpretación teñida por las pasiones presentes de quienes están elaborando en y con la película. Esto es muy claro en los documentales de los '60, sobre todo, si tomamos a Fernando "Pino" Solanas como ejemplo paradigmático de una generación

112 Tema digno de ser tratado en un trabajo especial es el tiempo de la proyección y sus infinitas lecturas, pues las circunstancias históricas en las que es visto el film también hace que todos los tiempos "internos" de los que hablamos sean "afectados". La visión de un film de Eisenstein ahora tiene otro valor que cuando lo filmó.

convencida de que se podía dar testimonio objetivo de lo ocurrido en la historia y de la memoria convertida en reservorio sin trampas a la hora de indagar sobre la “verdad”. O sea, que el signo remitiría al objeto, más allá de que sepamos que todo objeto está relacionado más con el placer, la libido y la pulsión que con la inteligencia, según lo afirma Deleuze (1970) en sus lecturas de Proust. A propósito de la antología¹¹³, realizada por “Pino” Solanas y que comenzó con *La hora de los hornos*, éste dijo en un reportaje¹¹⁴, entre otras cosas, que “tenía ganas de testimoniar y hacer un gran fresco de lo que nos había pasado”; “...es la estructura de secuencias lo que me permite sintetizar el fresco...”; “...hacer un film donde tuviera buena cabida material de archivo: el rescate de memoria contra el olvido”, aunque reconoce más adelante que tuvo que hacer un esfuerzo para *homogeneizar* en los filmes, el material de archivo y las fotografías. Y por otra parte, hace una propuesta:

Yo reemplazaría el nombre ‘documental’ por ‘cine libre’, porque es la posibilidad de la libertad de los realizadores, ofrece posibilidades de composición que jamás podría ofrecer el cine de ficción. Además, hoy en día la tecnología digital permite realizar films donde los límites del testimonio, documento y la ficción están absolutamente mezclados.

Como vemos se contradice en este deseo de testimoniar para luego reconocer que hay una obligada elaboración que implica hacer con todos los materiales algo que se escapará inevitablemente de la objetividad anhelada. Al mismo tiempo, esos signos materiales, testimonios, documentos, fotos, tomados de otros contextos e injertados en ese otro gran signo artístico que es la película, operan como referentes de verdad. “*Esto que se ve aquí ocurrió de esta manera*”, sería el metamensaje muchas veces explicitado por la voz en *off* que narra, a sabiendas de que el arte, el cine no es otra cosa, tiene la peculiaridad de que sus signos son profundos, opacos, no transparentan ningún objeto que esté fuera de él. Él es el objeto y todos los otros se pierden para siempre.

En sus declaraciones es interesante rescatar lo del *esfuerzo por homogeneizar* los materiales “externos” que requieren de una estructura, de un programa narrativo que los vaya enhebrando en relaciones de causa-efecto. Sin narración no hay recuperación de la historia y sus películas no son ni más ni menos que la mostración de procesos. La diferencia entre la ficción y el documental es que éste último “es la realidad en sí misma”, e inmediatamente habla de dos tipos de cine documental, el antropológico o sociológico ortodoxo, “que no modifica en nada la realidad” y el documental que incorpora ficción o una historia ficcionada (ibídem: 12). Con

113 Esta antología estaría formada por *La hora de los hornos. Memorias del saqueo y la Argentina latente*.

114 Reportaje realizado por Rodolfo Hermida, que apareció en la revista *Cine y Artes Audiovisuales* N° 1, mayo 2003.

la cámara se hace un registro de la realidad, con lo cual está convencido de que, lo que él llama “realidad”, es algo externo al sujeto que mira y filma. *Ergo*, puede ser registrada sin deformarla.

Decíamos al principio que la enunciación totalizadora de cualquier filme documental se genera a raíz de una fuerte impronta ideológica y un didactismo no disimulado. “Toda mi actividad en el cine está signada por un gran compromiso cívico y político... el compromiso de decir lo que otros no decían” (ibídem: 9). En esto de apropiarse de la voz del otro para decir lo que el otro no puede decir, hay una tram(p)a retórica. Es imposible hablar por el otro, ni siquiera con imágenes. Siempre estará mi voz enmascarando, envolviendo las otras, ocupando su espacio, más allá de las buenas intenciones que no dudamos, existen.

Veamos qué ocurre con los documentales de la década de los '90 y, para esto, vamos a ocuparnos particularmente de la película *Los rubios* de Albertina Carri porque muchos la consideran un documental en la medida en que pretende rastrear parte de su historia personal, la desaparición de sus padres, que sólo podría encontrar una explicación en conexión con hechos ocurridos en un aciago segmento de nuestra historia nacional. A pesar de ello, veremos que hay un predominio del tiempo subjetivo, del tiempo del inconsciente, lo que Deleuze llamaría la presencia de *arquetipos involuntarios*, en desmedro de la “verdad” que la historia pudiera proporcionar pues la memoria es incapaz de proveer datos confiables. Ese tiempo original se presentaría como un juego que no deja de ser un sueño, en la medida en que, las escenas construidas con muñecos (playmobil), no cesan de ser idealizaciones pertenecientes a un tiempo absoluto o no tiempo, en donde sí viven sus padres y donde nada ha cambiado.

Uno de los objetivos de esta película es hacer evidente el funcionamiento de las trampas de la memoria y las inexistentes fronteras entre realidad y ficción. Hay dos Albertinas, la directora y la actriz, coexistiendo en muchas escenas y jugando con la duplicación y con los tiempos a los que ella remite. En la escena de la vacuita de San Antonio que se repite varias veces tanto en blanco y negro como en color, las dos Albertinas dicen el mismo texto, en un juego de plano/contraplano, de la actriz y la directora, en donde las dos son una. Albertina Carri usa a Analía Couceyro para que asuma una máscara, *su* máscara, pues ella no podría decir lo increíble (la desaparición de sus padres) a salvo detrás de la cámara (otra máscara). Por lo tanto, hay un doble juego de máscaras: la película que, sin pretender ser autobiográfica, abrevia en datos fragmentarios de su biografía que le proporcionan la versión de los otros (amigos, hermanos, testigos) por eso asume que es algo que sólo puede decirse *como* una película: “Tengo que pensar en algo, algo que sea película, lo único que tengo es mi recuerdo difuso contaminado por todas estas versiones. Creo que cualquier intento que haga de acercarme a la verdad voy a estar alejándome” o, “...creo que fue un ford rojo, aunque no sé si me lo imaginé o

si fue así. En realidad muchas de las cosas no sé si me las acuerdo o si también las fui construyendo con las cosas que se acordaban mis hermanas”. Para Beatriz Sarlo (2005) es el anacronismo inevitable y que define como aquello que no ilumina el pasado sino que muestra los límites que la distancia pone para su comprensión (ibídem: 81). Y cita a Georges Didi-Huberman que dice que al ver los hechos desde la perspectiva del presente, se produce un “ensamblaje de anacronismos sutiles, fibras de tiempo entremezcladas, campo arqueológico a descifrar” (ibídem).

El segundo juego de máscaras es la incertidumbre entre “lo real” que es el hacer de la película y “lo ficticio” que es la película propiamente dicha trabajando tiempos dispares. Por lo demás, estrategias explicitadas en muchas escenas por la propia directora. La cuestión es que el hacer-hacer de la película está incluido en ella con lo cual, las fronteras entre realidad y ficción se desdibujan y obviamente, también sus tiempos respectivos. Por ejemplo, en una escena, Albertina-actriz va a entrevistar a una testigo amiga de los padres de Albertina-directora. La entrevistada se comporta como si la actriz Analía Couceyro fuese la Albertina “real” que está detrás de las cámaras filmando, con lo que se está prestando a una ficción en donde la “verdad” de su testimonio rompe el pacto de referencialidad. El cuerpo de la testigo, es otro cuerpo cuando está frente a la cámara, se inventa, se modifica y se muta en muchos otros cuerpos que poco tienen que ver con el suyo. Y con ello entra en colapso la veracidad de sus declaraciones.

En la película se dice sin ambages que los testimonios están lejos de dar una versión objetiva de los hechos: algunos no quieren recordar (como la “cautiva” Laura), otros olvidaron demasiado (el caso de muchos testigos), otros callan intencionadamente porque duele (las hermanas), otros inventan porque interviene lo afectivo o lo político tiñendo la supuesta verdad (amigos y conocidos de sus padres).

Mi hermana Paula no quiere hablar frente a cámara, Andrea dice que sí quiere hacer la entrevista, pero todo lo interesante lo dice después de que apago la cámara, y la familia cuando puede sortear el dolor de la ausencia, recuerdan de una manera que mis padres aparecen como personas excepcionales, lindos, inteligentes; y los amigos de mis padres estructuran el recuerdo en forma tal, que todo se convierte en un análisis político; me gustaría filmar a mi sobrino de seis años diciendo que cuando sepa quienes mataron a los padres de su mamá va a salir a matarlos, pero mi hermana no me deja.

Todo esto dicho en off con la voz de la actriz Analía Couceyro.

Se escenifica también el funcionamiento de la memoria en el intratexto, remitiendo a pasados inmediatos respecto a presentes de la misma índole. Es el caso de los recuerdos de Albertina-actriz en el parque, después de la entrevista con una mili-

tante amiga de los padres. Recuerda la entrevista, un pasado reciente, pero también lo que se dijo en ella, que pertenece ya a un pasado pasado; o cuando dibuja un esquema de la cárcel convertida en comisaría, y dice mientras lo muestra; “mi recuerdo de lo que ella dibujó” refiriéndose a Paula que no quiso ser entrevistada. De modo que los recuerdos de Paula, son rememorados por Albertina-actriz en una versión diferente, porque es el recuerdo de un recuerdo. De este modo, la memoria funciona como cajitas chinas: en cada recuerdo hay otros que nos remiten hacia atrás y así sucesivamente. Justamente, hay dos figuras retóricas que se dan constantemente en el film, el movimiento circular y el plegamiento. La cámara gira alrededor de una Albertina-actriz convertida en eje de una memoria que da vueltas sobre sí misma en un círculo que no parece tener fin y que reconstruye una historia fragmentaria que sólo por metaforización y metamorfosis se ofrece. Tenemos así varios tiempos en la filmación de la filmación que se mezclan sin orden ni concierto, sin relación causa-efecto; da la sensación de no haber sido editada, justamente porque ese es el “desorden” del accionar de la propia memoria y la de los otros. Sólo una cadena de asociaciones fortuitas sostiene la endeble arquitectura de esos presentes pasados. Y, por otro lado, cuando ingresa el lenguaje escrito en la pantalla: créditos, frases literarias, datos históricos, lo hace sobre una superficie que se pliega y despliega acorde con los pliegues de la memoria, mimando su modo de trabajar con el recuerdo, el tiempo y el olvido. A esto le llama Gonzalo Aguilar (2006) imágenes *hápticas* en cuanto a texturas que se tocan con la mirada y que parecen tridimensionales.

De todo lo anterior se deduce algo que desarrollé en un trabajo anterior¹¹⁵, y que es la inexistencia de un programa narrativo de base que estructure la totalidad del texto. Paradójicamente, existirían programas narrativos de uso mínimos (en planos y escenas), independientes entre sí, en la medida en que no hay ninguna referencia entre ellos. Una fractalización de la nada, pues cada escena reproduce en sí misma la ausencia de un relato que tampoco está en el todo fílmico. En realidad, es el relato del intento por relatar algo que se perdió definitivamente y la puesta en escena de ese fracaso. Y uno de los modos en que esto se hace es a través de la utilización de fotos fijas o fotogramas semidetenidos, como así también del enlace entre la cámara de video y cine que la Carri declara en no pocas oportunidades. Según Raymond Bellour (1997) en esas fisuras entre-imágenes, hacen su aparición otras con efectos de sentido que requieren una interpretación aislada de ese contexto. Son apariciones fantasmáticas, pasajes temporales inesperados, que fluctúan entre dos fotogramas, entre dos velocidades, suspendidas en el no-tiempo del que hablamos en un principio.

115 *El nuevo cine argentino: políticas de lo cotidiano*, ponencia presentada en la VI Bial Iberoamericana de comunicación, realizada en Córdoba (Argentina) del 26 al 29 de setiembre de 2007, centrada sobre el tema Comunicación y Poder.

La aparición de fotos familiares o fotos recordación, no tienen en la película peso testimonial. Es un modo de presentificar la infancia, sirven para activar la idea de un pasado familiar, que en realidad Albertina nunca vivió. De todos modos son públicas y privadas al mismo tiempo, como las que ella ve en el consultorio del médico forense. Pero para que funcionen como testimonio es imprescindible que el lector tenga una información lateral, pues hay muchos presupuestos que son inherentes a su modo de enunciar y cuyo reconocimiento sólo es posible con indicaciones paraicónicas. En este caso, se muestran muy al pasar y sin detenerse en ellas (no merecen nunca un primer plano detenido, por ejemplo) actúan más como detalles, como índices de algo que puede ser importante pero que no se aclara nunca. Tanto las fotografías como la película tienen un sentido errático. No hay un solo objeto al que remiten sino tantos como las lecturas que pueden hacerse de ellas.

No hay reconstrucción de una saga familiar para tratar de explicar lo que pasó, porque no hay principio, ni origen de lo que apenas asoma en la película. Ni siquiera proliferación de detalles desordenados. Incluso la voz en *off* de Albertina, en realidad de la actriz Analía Couceyro, no establece ningún nexo entre los fragmentos. No es un narrador que todo lo sabe, sino que duda, es más un ejercicio de comprensión en donde se pone en acción la razón más que el corazón. Hay como un reconocimiento de que “la memoria coloniza el pasado y lo organiza sobre la base de las concepciones y las emociones del presente” dicho por Paolo Rossi y citado por Beatriz Sarlo (2005: 92).

Volvemos así, para terminar, a la idea de que la representación del tiempo como invención humana va cambiando según los contextos históricos que la enmarcan. “Pino” Solanas, según Jorge Carnevale (2006), pertenece a la generación que va desde los '60 a los '70 que nació y creció en el frondizismo, en pleno “desarrollismo” con sus ojos en Europa. A pesar de eso, o justamente por eso, Solanas mira las contradicciones de su país y trata de documentar sus dolores y penurias en la creencia de que eso es posible. Nace con él un cine militante con el Grupo Liberación o Cine Liberación; junto con Octavio Getino elaboran películas ensayísticas de corte político-documental. *La hora de los hornos* marcó un hito, a la que le siguieron *La Patagonia rebelde* (Olivera), y *Operación Masacre* (Jorge Cederrón) basada en el libro homónimo del inolvidable Rodolfo Walsh.

Por el contrario, los cineastas de los '90 han vivido el menemato que devastó el país con políticas neo-liberales y que dejó culturalmente un vacío que se llenó únicamente con programas de televisión. Será por eso que todos estos creadores, muestran como una característica de su cine, la omnipresencia de la televisión dialogando con la película de múltiples maneras. El no tener nada que contar puede perfectamente explicarse por la falta de esperanza y expectativas de los jóvenes de aquella época. Pero lo interesante es que esa falta de sostén, genera una

libertad de creación haciendo que el arte llene todos los vacíos. Por otra parte, el desarrollo de la tecnología ofrece facilidades que los jóvenes no dejan de aprovechar con cámaras pequeñas, producciones caseras y circulación “underground”. Albertina Carri propone indudablemente una mirada nueva respecto a cómo testimoniar o documentar, sencillamente no haciéndolo. No induce lecturas, no hace declaraciones, no propone absolutamente nada en relación con nuestra historia. Salvo mostrar sus contradicciones y la construcción de verdades relativas y de corta duración. Y lo hace a través de una serie de estrategias estilísticas muy originales y de sencilla belleza.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Gonzalo (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Arcos.

Bellour, Raymond (1997) *Entre-imagens*. Sao Paulo: Papirus.

Carnevale, Jorge (2006) “Un cine de coyunturas” en *Revista Ñ de Clarín*. *Cómo cambió el cine*, 26 de agosto, Año III.

Deleuze, Gilles (1970) *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.

----- (1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: S. XXI.

14.-



EL ARRIBO DE LA
PRÁCTICA LITERARIA
AL BLOG:
QUEHACER Y ESPACIO
EMERGENTE. EL CASO
DE TRES ESCRITORES
DEL NOA

por **Julietta Andrea Choke.**

Es muy raro, hoy por hoy, que un blog se limite a contar los recorridos internáuticos y a recomendar paginitas. Cada vez más, el blog viene a funcionar como página personal, como revista digital o, especialmente en el caso de algunos escritores, como novela por entregas. Funcionamiento, en todas las versiones mencionadas, de “vidriera” cultural (para retomar la expresión de Rivera) que garantiza la presencia discursiva del bloguista (o blogger) en el incierto rizoma de internet. Carlos Juárez Aldazábal. *La democracia semiótica del blog*.

Me da la sensación de que todavía estamos en la fase de descubrimiento del juguete. Que por supuesto tiene potencialidades maravillosas de las cuales hemos empezado a utilizar solamente las más obvias, que son la posibilidad de cortar distancias y de producir encuentros inmediatos. Marcelo Figueras. “Viaje a la blogosfera” en *Revista N*.

El fenómeno del *blog*, relativamente reciente (es sólo a partir desde el 2000 que se registra este tipo de página web) y plenamente popular en el ciberespacio, sin dudas es un indicio de que las prácticas de escritura y lectura se resignifican no sólo simbólicamente sino también técnicamente, al compás de la creación tecnológica. Pero esta resignificación no resulta radical ya que, como sostiene Roger Chartier (1999) sobre el surgimiento de nuevos soportes textuales, las innovaciones se ven restringidas por normas y tradiciones que circulan bajo condiciones históricas particulares. De modo que la puesta en escena virtual que permite el blog, representa la posibilidad de escribir, leer y —un plus estimado por los autores de los mismos— darse a conocer hipertextualmente en nuestra contemporaneidad.

Ahora bien, la condición “plenamente popular” señalada al comienzo no es más que aquella que deriva de su exacerbada profusión, porque estimativamente puede decirse que hay tantos *blogs* como usuarios asiduos de la red. Sin embargo, la connotación democrática que puede inferirse de la difundida práctica del blog es otra cuestión que merece particular atención. En todo caso cabría tener en cuenta que la tendencia a frecuentar este tipo de espacio cibernáutico habla de la identificación de sus usuarios con un mundo que les corresponde social y tecnológicamente, en el contexto de una cultura globalizada.

En este trabajo se pretende observar el arribo del quehacer literario al espacio que denominaremos “emergente” del blog, como así también pensar el grado de construcción identitaria que este fenómeno conlleva, como se podrá ver, en los casos escogidos. Para esta ocasión, se seleccionaron blogs de tres autores del NOA como una forma de mostrar, acotadamente, claro está, la actividad bloguista por estos lares y la alternativa que proponen.

Ellos son:

- elpimentero.blogspot.com, de Carlos Juárez Aldazábal (salteño)
- reynaldocastro.blogspot.com, de Reynaldo Castro (jujeño)
- dondenoestoy.blogspot.com / sorrenta.blogspot.com de Juan Víctor Soto (salteño)

14.1.- El blog de carácter literario: medio y existencia emergente. Implicancias identitarias.

Si tenemos en cuenta la afirmación de McLuhan de que el medio es el mensaje, advertiremos que el blog no sólo funciona como herramienta / medio/ soporte textual sino que, a la vez, la práctica literaria que se hace en ellos está pensada a partir de formas de escritura y lectura hipertextuales con un consecuente cambio dimensional del asunto. Veamos lo que opinan al respecto tres autores de blogs reconocidos en el medio, en una de las publicaciones de la Revista Ñ, “Viaje a la blogosfera” (Erlan y Hax, 2006).

Alberto Fuguet, novelista y cuentista chileno, autor de cuatro blogs, prefiere no apresurarse en declarar que el blog constituye una revolución literaria, y más bien lo considera “una especie de disco duro público” (ibídem: 7) en el sentido de que el trabajo de escribir y archivar textos queda a la vista de quienes visiten su espacio virtual. Por su parte, Santiago Rocangliolo, escritor peruano, sostiene que la diferencia entre un libro y un blog está en el producto final que “no es el texto que yo escribo sino el texto total que incluye los comentarios de los lectores, que van corrigiendo, precisando y discutiendo cosas que yo escribo” (ibídem: 8). El argentino Marcelo Figueras, en tono lúdico, habla de que estamos en la etapa del “descubrimiento del juguete” (ibídem) en alusión a la novedad del fenómeno y a las posibilidades de exploración que ofrece.

Muchos otros autores de blogs, entre ellos los seleccionados para esta ocasión, confirman que no se trata de una “revolución literaria”, reafirmando así la tesis de Chartier sobre el grado de “innovación” que conllevan los nuevos soportes textuales. Pero todos, sin pecar de generalizar, rescatan las potencialidades de este fenómeno de red: sirve como revista literaria, como página de escritura personal, para difundir novelas por entrega, para generar contactos o comunidades bloggers, para darse a conocer en el medio editorial y, posiblemente, para alcanzar cierto reconocimiento institucional en el mundo de las letras.

En este punto quisiera volver sobre lo que Raymond Williams considera por “diverso”: “los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente” (1997: 145). “Nuevo” en un sentido diverso de “emergente” a lo que se reconoce como “dominante”. Ahora

bien, Williams deja un planteo problemático: “resulta excepcionalmente difícil *distinguir*¹⁶ entre los elementos que constituyen efectivamente una nueva fase de la cultura dominante (...) y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición a ella (...)” (ibídem: 146). De modo que, volviendo a la esfera de nuestro tema, la novedad del blog de carácter literario —dentro de la gama temática de blogs que podemos encontrar en la web— puede observarse desde esas dos perspectivas: la de la emergencia propiamente dicha y la de una nueva fase de lo dominante.

Como ya vimos, para muchos el blog literario, o que versa sobre la literatura, no viene a representar una transformación revolucionaria en la materia: en cierta medida las causas y los fines a los que se destina el uso del blog conservan paralelismo con los propios de un libro o de una revista literaria. Además, tanto el blog como el libro —por antonomasia de una escritura/lectura de soporte canónico— llevan la impronta de una autoría que encierra en sí el deseo de darse a conocer y difundir su obra, en el caso del blog, el lugar que Adolfo Estalella considera la “red sociotécnica” (2005); y en el caso del libro, en el circuito de publicaciones reconocidas.

Pero como vemos, las diferencias entre ambos no tardan en hacerse evidentes: la posibilidad que Marcelo Figueras marcaba en el epígrafe de “cortar distancias y de producir encuentros inmediatos” (Erlan y Hax, 2006: 8) es una de las virtudes que hoy sólo la da el soporte hipertextual. Visto en forma concreta, el escritor Carlos Juárez Aldazábal sostiene el carácter democratizador del blog:

Porque no todos pueden financiar una revista digital. Porque no todos pueden sostener económicamente las impresiones y el costo del papel. Pero todos (los que acceden a Internet, al menos) sí pueden tener un blog (2006).

Ahora bien, volvamos sobre el concepto de “red sociotécnica” que Estalella propone, y que tiene que ver con que la emergencia del fenómeno se construye a partir de estas potencialidades que recién marcábamos. Este concepto, como bien señala su autor, implica pensar en las dos dimensiones del blog: la individual y la relacional; es decir, el blog como página web de expresión personal y como un punto/nodo que a su vez forma parte de una red cibernética de blogs; red sociotécnica en términos de que un blog constituye un espacio en el que su autor puede relacionarse con sus lectores y con otros blogs mediante el sistema e interacción técnica de los hiperenlaces.

Es esta “red sociotécnica” la que permite pensar entonces en la denominada blo-

gosfera o esfera semiótica del blog como un espacio en que lo identitario se construye en un territorio doblemente especular, allí donde las potencialidades técnicas y socialmente vinculables indagan sus límites sin limitarse en absoluto.

14.2.- *El Pimentero*: vidriera cultural.

El pimentero, blog de Carlos Juárez Aldazábal, está en el ciberespacio desde diciembre de 2005 y su propuesta se asemeja a la de una revista literaria digital. Al respecto, su autor confiesa:

me he limitado a mostrar diferentes inquietudes escriturales: notas viejas (transcripciones del papel al rizoma), algunos poemas, algunos relatos breves, sin descontar la producción de otros escritores. Un buen antídoto para mi frustración como editor de revistas (2006).

De esta manera, en su blog se “postean”¹¹⁷ textos diversos bajo el criterio de Juárez Aldazábal como editor; un ejercicio que más allá de “curarle” su frustración contribuye ciertamente a construir una propuesta antológica que rescata y difunde producciones contemporáneas de autores en su mayoría nacionales dentro de los cuales el autor brinda particular reconocimiento a los escritores salteños.

Desde invitaciones para asistir a presentaciones de libros, transcripciones de cuentos y poemas (algunos acompañados con formato de sonido: un dato, se puede escuchar a Eulogia Tapia recitando, entre otros), artículos y comentarios a esos artículos publicados en otros medios, prólogos y otras producciones del propio Juárez Aldazábal, imágenes (fotografías, historietas), inclusive la posibilidad de entablar discusiones acerca de determinado tema posteado son una muestra de la diversidad textual que se ofrece en la “vidriera” cultural de *El pimentero*, a la que el usuario de la red puede asomarse a leer y comentar como en todo blog.

Entre los blogs linkeados figura otro de autoría de Juárez Aldazábal: *www.cancionesnourgentes.blogspot.com*, en el que se pueden escuchar grabaciones de canciones compuestas por él mismo.

14.3.- El blog de Reynaldo: espacio de resistencia.

En este espacio la literatura y la historia política de San Salvador de Jujuy de la última dictadura y la actualidad hablan un mismo idioma.

El blog en cuestión, que surgió en el 2005, se presenta con el nombre *El norte*

117 “Postear” es un término de la Informática que define la acción de poner información a disposición del usuario en el hipertexto virtual, en este caso del blog.

del sur y ofrece una sección denominada “Prontuario” en donde constan los libros que Reynaldo Castro publicó, su actividad política, académica y periodística. También se puede acceder a los artículos previos por etiquetas: “caricaturas literarias”, “ciudad”, “lengua política”, “literatura”, “memorias de la represión”, “dictatorial”. Además presenta una lista de bibliografía literaria de la región, una sección de chat online, otra en la que Castro —autodefiniéndose como escritor “free-lance”— ofrece su “Anti-taller de escritura creativa”, y más... todo esto por tan sólo un click del mouse.

De esta forma, la diversidad textual está dada aquí evidentemente por la variedad de secciones mencionadas y también por los textos que en el blog aparecen (todos de autoría de Castro): desde estudios críticos acerca del campo literario jujeño en la década del noventa; el ensayo titulado “Animales políticos”; una reseña de su propio libro *Con vida los llevaron: Memorias de madres y familiares de detenidos-desaparecidos de San Salvador de Jujuy*; poemas, imágenes y anécdotas de Tilcara; un comentario del propio Reynaldo de lo que fue la Feria del libro en Jujuy y su participación en ella, etc.

Este es el espacio de resistencia de Reynaldo, o al menos uno en el que tiene la posibilidad de hacer llegar su voz política y literaria a, como él dice, “un lector desconocido” a quien le dirige estas palabras:

Estos textos ya no dependen de mí. Están en cyberespacio y es función tuya hacer que ellos hablen o callen. Si optás por la primera opción, tenés libertad para copiar, citar y/o refutar. Te pido dos cosas: que no los leas sin deseo y que no me quites la autoría (es lo único que tengo).¹¹⁸

14.4.- *Donde no estoy y Sorrenta*: “extroversión sin personalidad”

El primer blog se titula *Cosas que quedan en los bolsillos* y está en espacio cibernético desde enero del 2006, al igual que *Sorrenta*. Ambas propuestas difieren de las dos anteriores en cuanto al contenido y pretensión literaria.

Los textos posteados, todos de autoría de Juan Víctor Soto, dan cuenta de una escritura que en ocasiones él ha definido como de “exploración personal”. En este caso, las potencialidades del blog que habíamos mencionado en un principio se ponen al servicio de una escritura que finalmente indaga en una estética propia ante la urgencia de lo que su autor llama “extroversión sin personalidad”, a la deriva de esta red que conocemos como “sociotécnica”. Quizás en *Sorrenta* encontremos el motor que subyace en la escritura de Soto; las palabras del filósofo J. Baudrillard que encabezan el blog son lo suficientemente elocuentes al respecto:

118 www.reynaldocastro.blogspot.com

Sorrenta y su juventud eterna

Como ya no es posible definirse por la propia existencia, sólo queda por hacer un acto de apariencia sin preocuparse por ser, ni siquiera por ser visto. Ya no: existo, estoy aquí; sino: soy visible, soy imagen –look, look! –. Ni siquiera narcisismo, sino una extroversión sin profundidad, una especie de ingenuidad publicitaria en la cual cada uno se convierte en empresario de su propia apariencia. J. Baudrillard¹¹⁹

La característica común a todos los textos presentes en los blogs de Soto es el constante indagar por la experiencia del lenguaje rozando el borde de lo literario y de lo filosófico. Si en ellos germina el esbozo de una revolución literaria o de una revolución del hombre ante el lenguaje y la exposición en la infinita red de redes, es una cuestión que queda a criterio del lector. Lo cierto es que la propuesta de escritura personal de su autor, al igual que la de los otros escritores, se enmarca y se moviliza (existe) desde un espacio emergente actual.

14.5.- Conclusiones.

En el caso concreto de los blogs seleccionados para esta ocasión, podemos observar que más allá de las diversas maneras de concebir lo literario hay en ellos aspectos compartidos que permiten dar cuenta de una configuración identitaria cuyas particularidades obedecen al ámbito semiótico mismo del blog. Los blogs trabajados forman parte, en virtud de la red sociotécnica, de una comunidad blogger “desterritorializada”, como diría Néstor García Canclini (1995) en términos de delimitación geopolítica; comunidad que a su vez los mismos blogs difunden fundamentalmente al establecer vínculos (links) con sus pares cibernéticos para recomendarlos al visitante de la página.

La comunidad blogger está conformada no sólo por blogs relacionados mediante hiperenlaces sino también por sus lectores, visitantes internautas que en el mejor de los casos participan en el blog con sus comentarios respecto de lo posteado por el autor. Además, quienes integran esta comunidad blogger suelen valorar la posibilidad de disponer y administrar un espacio personal y gratuito, la inmediatez temporal y espacial de lo publicado, su difusión masiva; y, en algunos casos, la contingencia de un contacto editorial que quizás favorezca una jugada en el mercado de los bestsellers.

Los escritores con cuyos blogs se ha trabajado aquí no han dejado de difundir sus producciones en forma impresa. Pero el hecho de que en *El pimentero* se pueda concretar el proyecto de una revista digital sobre literatura; que Reynaldo Castro pueda compartir poesía y discusión política y literaria en su blog; y que en el

oooooooooooooooooooooooooooo

119 www.sorrenta.blogspot.com

blog de Juan Víctor Soto se exprese una escritura de carácter personal, es sólo una pequeña muestra “regional” —término que resultaría inválido en la era de la “des-territorialización”— de lo que implica frecuentar la red y configurar un espacio emergente en la esfera semiótica del blog.

La novedad que trajo la blogosfera motivó a muchos escritores a hacer público en Internet, y en forma gratuita, aquello que tiempo atrás quizás hubieran tenido que posponer o solventar de otra manera. La inmediatez con la que puede escribirse un texto, publicarlo en el blog, difundirlo, y que llegue al lector se multiplica. Pero también es cierto que al abundar este tipo de sitios, la posibilidad que tengan de llegar a un lector usuario se torna relativa.

Sin embargo, los que apuestan por difundir su producción en blog conocen la dinámica propia de un sitio en red; y éste es un buen punto para pensar que se está construyendo un espacio identitario emergente, no sólo desde la conciencia de que se está empleando un nuevo formato hipertextual como medio sino también desde la propia decisión de crear un espacio en el cual el quehacer literario explore nuevas fronteras.

BIBLIOGRAFÍA

Chartier, R. (1999) *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas. Conversaciones de Roger Chartier con Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin y Antonio Saborit.* México D.F.: FCE.

Erlan, D. y A. Hax (2006) “Viaje a la blogosfera” en *Revista Ñ* del diario *Clarín* N° 170, Buenos Aires.

Estalella, A. (2005) “Anatomía de los blogs. La jerarquía de lo visible.” en *Revista Telos*. Octubre-Diciembre.
<http://www.campusred.net/TELOS/>

García Canclini, Néstor (1995) *Consumidores y ciudadanos.* México: Grijalbo.

Juárez Aldazábal, C. (2006) “La democracia semiótica del blog” versión publicada el 2 de octubre.
<http://elpimentero.blogspot.com/2006/10/la-democracia-semiotica-del-blog.html>

Williams, R. (1997) “Dominante, residual y emergente” en *Marxismo y Literatura.* Barcelona: Península.

15.-



ANEXOS.

15.1.- CACIONERO

CACIONERO DE TANGO Y FOLKLORE

“La casita de mis viejos”

Letra: Enrique Cadícamo

Música: Juan Carlos Cobian

Compuesto en 1931

Barrio tranquilo de mi ayer,
Como un triste atardecer,
A tu esquina vuelvo viejo...
Vuelvo más viejo,
La vida me ha cambiado...
En mi cabeza un poco ‘e plata
Me ha dejado.
Yo fui viajero del dolor
Y en mi andar soñador
Comprendí mi mal de vida,
Y cada beso lo borré con una copa,
En un juego de ilusión repartí mi corazón.

Vuelvo cansado a la casita de mis viejos,
Cada cosa es un recuerdo que se agita en mi memoria.
Mis veinte abriles me llevaron lejos...
¡Locuras juveniles! ¡La falta de consejos!
Hay en la casa un hondo y cruel sentido huraño
Y al golpear, como un extraño
Me recibe el viejo criado...
¡Habré cambiado totalmente, que el anciano por la voz
Tan sólo me reconoció!

Pobre viejita la encontré
De la puerta yo le hablé
Y me miró con unos ojos...
Con esos ojos
Nublados por el llanto
Como diciéndome: ¿Por qué tardaste tanto?
Ya nunca más he de partir
Y a tu lado he de sentir
El calor de un gran cariño...
Sólo una madre nos perdona en esta vida.
¡Es la única verdad!
¡Es mentira lo demás!

“Las vueltas de la vida”

Letra: Manuel Romero

Música: Francisco Canaro

Compuesto en 1928

Parao en la vereda,
Bajo la lluvia que me empapaba,
La vi pasar.
El auto limousine,
Como un estuche, de mí la aislaba
Con su cristal.
Frenó, me dio dos mangos
Y en la mirada de indiferencia
Que echó al seguir,
Noté que para ella
Yo era un mendigo sin importancia...
Y me reí.

¡Gran perra! ¡Las vueltas que tiene la vida!
Ayer yo era rico, su amor disfruté,
De sedas y encajes la tuve vestida,
Y alhajas y coches sin par le compré.
La timba más tarde me tuvo apurado,
El juego es más perro que toda mujer.
Sin plata muy pronto me vi abandonado
Y hoy mango de a un peso si quiero comer.

¡Qué cambio! Yo he sido un bacán afincado
Y hoy pasa a mi lado,
Casi sin mirar,
Y me tira limosna al pasar.

Parao en la vereda,
Bajo la lluvia que me empapaba,
Hoy recordé
Los besos tan sinceros
Que ella me daba cuando yo era
Un gran mishé.
¡Mujer, pa' ser falluta!
Dije, amargado, y sus billetes despedacé.
Después, silbando un tango,
Galgueando de hambre,
Pa' mi cotorro me encaminé.

“Margot”

Letra: Celedonio Flores

Música: Carlos Gardel y José Ricardo

Compuesto en 1921

Desde lejos se embroca,
Pelandruna abacanada,
Que naciste en la mugre
De un cuartucho de arrabal.

Hay un algo que te vende,
Yo no sé si es la mirada,
La manera de sentarte,
De vestir o estar parada,
O tu cuerpo acostumbrado
A las pilchas de percal.

Ese cuerpo que hoy te marca
Los compases tentadores
Del candombe de algún tango
En los brazos de un buen gil,
Mientras triunfa tu silueta
Y tu traje de colores
Entre risas y piropos
De muchachos seguidores,
Entre el humo de los puros
Y el champagne de Armenonville.

Son mentiras, no fue un guapo
Compadrón ni prepotente,
Ni un malevo veterano
El que al vicio te lanzó.
Vos rodaste por tu culpa
Y no fue inocentemente,
Berretines de bacana
Que tenías en la mente
Desde el día que un magnate
De yuguillo te afinó.
Siempre vas con los muchachos
A tomar ricos licores
A lujosos reservados
Del Petit o del Julien,
Y tu vieja, pobre vieja,

Lava toda la semana
Pa' poner para la olla
Con pobreza franciscana
En el viejo conventillo
Alumbrao a querosén.

Yo recuerdo no tenías
Casi nada que ponerte;
Hoy usás ajuar de seda
Con rositas rococó...

Me revienta tu presencia
Pagaría por no verte;
Si hasta el nombre te has cambiado
Como has cambiado de suerte,
Ya no sos mi Margarita,
Ahora te llaman Margot.

“Criollita santiagueña”

Letra: Atahualpa Yupanqui

Música: Andrés Chazarreta

(Zamba)

Criollita santiagueña,
Morena linda,
Por ti cantan los changos
Sus vidalitas santiagueñas.

Criollita santiagueña:
Negras pestañas,
Flor de los chañarales,
En las mañanas santiagueñas.

Otros han de alabar
A las donosas de la ciudad.
Guarmicita del campo,
En esta tarde te quiero dar
Esta zambita linda
Como tus ojos, santiagueña.

Cuando vas a traer agua
De la represa,
Endulzas con tu canto

Todas las siestas santiagueñas.

Criollita santiagueña,
Morena dulce,
Siento cuando me besas
Esa dulzura que da la miel.

“Cara de gitana”

Letra y Música: Daniel Magal

Negros tus cabellos
Cubrían tu cuerpo
Tan llena de amor te vi bailando
Otro te abrazaba, otro te besaba
Y era sólo a mí a quien mirabas.

Cara de gitana, dulce apasionada
Me diste tu amor con una espada
Hoy en los caminos
Vaga tu destino
Vives el amor, robas cariño.

Dónde están tus ojos tan profundos
Y aquel fuego de tus labios que eran míos
El licor que bebo abre mis heridas
Me emborracha y más te quiero todavía.

¡AY! ¡AY! ¡AY! ¿dónde estás gitana mía?
Es en tu nombre mi canción desesperada
Que te llama y que te busca en todas partes
Pero dónde estás mujer nadie lo sabe.

Dónde, ¿dónde estas? x2

Dónde están tus ojos tan profundos
Y aquel fuego de tus labios que eran míos
El licor que bebo abre mis heridas
Me emborracha y más te quiero todavía.

¡AY! ¡AY! ¡AY! ¿dónde estás gitana mía?
Es en tu nombre mi canción desesperada
Que te llama y que te busca en todas partes
Pero dónde estás mujer nadie lo sabe.

Dónde, ¿dónde estás? x7
Hay gitana mía ¿dónde estás?
Hay gitana mía
Es mi voz que te llama, y que te busca, y no se donde estás.

Dejaré de soñar, dejaré de buscar.
Y POR TODOS LOS santos te juro tu cara no voy a olvidar
Hay gitana mía
Hay gitana mía, ¿dónde estás?
Hay gitana mía, ¿dónde estás?

“La pomeña”

Letra: Manuel J. Castilla

Música: Gustavo Leguizamón

Eulogia Tapia en La Poma
Al aire da su ternura
Si pasa sobre la arena
Y va pisando la luna.

El trigo que va cortando
Madura por su cintura
Mirando flores de alfalfa
Sus ojos negros se azulan.

El sauce de tu casa
Está llorando
Porque te roban Eulogia
Carnavaleando.

La cara se le enharina
La sombra se le enarena
Cantando y desencantando
Se le entreveran las penas.

Viene en un caballo blanco
La caja en sus manos tiembla
Y cuando se hunde la noche
Es una dalia morena.

“Si una vez”

Letra y Música: Alicia Villareal

Yo te di todo mi amor y más,
Y tú no reconoces ni lo que es amar,
Yo me puse dispuesta a tus pies,
Y tan sólo con desprecio me has pagado,
Pero ahora vete...

Si una vez dije que te amaba,
Hoy me arrepiento,
Si una vez dije que te amaba,
No sé lo que pensé estaba loca,
Si una vez dije que te amaba,
Y que por ti la vida daba,
Si una vez dije que te amaba,
No lo vuelvo a hacer,
Ese error es cosa de ayer.

Yo sé que un día tú volverás
Y tú de todo te arrepentirás,
Yo me puse dispuesta a tus pies,
Y tan sólo con desprecio me has pagado,
Pero ahora vete.

Si una vez dije que te amaba
Hoy me arrepiento,
Si una vez dije que te amaba,
No sé lo que pensé estaba loca,
Si una vez dije que te amaba,
Y que por ti la vida daba,
Si una vez dije que te amaba,
No lo vuelvo a hacer,
Ese error es cosa de ayer.

Si una vez dije que te amaba
Y que por ti la vida daba,
Si una vez dije que te amaba
No lo vuelvo a hacer
Ese error es cosa de ayer...

“Luna de Tilcara”

Letra y música de Sara Mamani

Luna de Tilcara prestame tu luz
para que me olvide de aquel azul,
que pintaba mi alma y mi corazón
y que despacito le digo adiós.

Sol de la mañana entibia mi ser
que quiero luchar como lo hice ayer,
por esa semilla de la libertad
que mi pueblo siempre quiere sembrar.

Coplas de alegría dame carnaval
para que yo ría y vuelva a soñar.
Ilusión, la vida, quizá realidad,
de todas maneras la quiero cantar.

Luna de Tilcara resguarda mi voz,
mis pasos cansados, locura y razón,
y que no se apague el fuego interior
de mis compañeros en la rebelión.

No quiero estar lejos de tu inmensidad
luna de los sueños y la claridad,
espejo de plata yo sé que veré
juntito a mi gente nuevo amanecer.

Aca Seca Trío

“Maricón”

Autor: Juan Quintero

Del disco Avenido (2006)

Me han dicho por ahí
Que te han visto triste y mal
De golpe y porrazo
Quejándote a cada paso
Arisco y malhumorado.

Y cuentan que andás
Moreteao, con hambre, miedo, fiebre y calambre
Ahogao en tu mala sangre
Sin un minuto de paz.

Y en vez de fijarte cómo te vas a curar
Te has encerrao a sobarte el lomo, cumpay
Relajá la guardia, buscá con calma y olvide el:
¡Ay, basta, que todo me ataca!
Te digo en serio cumpay
Alzá la frente y dejá
Que el sol te pegue en la cara.

Ay, ella, mirá
Cómo llora y chilla, peor que un nene de pecho
Él nunca está satisfecho
Con todo lo que le dan.

Quiere eso, o no
O ya tiene, o sobra, o falta cinco pal peso
Le dan y él mira el precio
Después no lo quiere usar.

El pan ganao de tu frente ya ha de llegar
No te agarres con la pobre gente, cumpay
Agradezca el techo, el latir del pecho y olvide el:
¡Ay, dame, que todo me falta!
Es que yo no entiendo cumpay
De qué es lo que te quejás
Si hay una dueña pa' tu alma

Lucho Hoyos Grupo

"Bicho de ciudad"

Autor: Lucho Hoyos

Del disco Bicho de ciudad (2002)

Yo no sé de palenques ni pedregales
De sulquis, de chañares ni yerba mora.

Yo sé de un pavimento gris
De pajaritos en los cables
Y de una primavera
Florecida de carteles.

Yo no sé de pialadas, chasquis ni esteros
De ranchos, de mangrullos, ni duendes quichuas.

Mi sangre es borra de ciudad
Ciudad piel dura de la tierra
Latiendo verde y sol
El corazón de cada plaza.

Y existo en el centro de la zamba
En el tabaco verde del mate
Como un insecto cotidiano
Preso en las telarañas de tus calles.

Yo no sé de jangadas, ni de alazanes
De mano de plomo y lana ni nagualeadas.

Yo canto tus ruidos ciudad
De maniceros y bocinas
Y de la cucharita
En el pocillo bien cargado.

Yo no sé de almamulas ni yuyarales
De arroje, de trincheras ni salamancas.

Yo sé el presente de este amor
De alcantarillas y vidrieras
Y me desvelo en vino
Hasta las sillas dadas vuelta.

Topo Encinar

“El inimputable”

Autor: Topo Encinar

Del disco Apaganoches (2002)

Tenga cuidado compadre
Si la noche se pone tinta
Que lo agarra de los tobillos
Y a la cabeza la arremolina.

Si tiene prisa pa'l trago
Vaya buscando un buen amigo
Que además de ponerle el hombro
Ante su jermu sea buen testigo
Pa' que usted quede como un duque
Y que la culpa la tenga el vino.

Usted no tiene la culpa
De que le llenen el vaso
Usted canta y otro ceba
Y la noche se va pasando
Mientras la patrona espera
Con los dientes afilados.

Cumpita si anda afligido
Cúidese de no chupar tanto
No sea cosa que los problemas
Le desafinen el canto.

Si es un caso irremediable
Y no hay nada con qué pararlo
Vaya avisando que está ebreo
Así sepan qué está pasando
Que a la letra no se la acuerda
Porque el vino estaba picado.

Sandra Aguirre

“Zamba para Stephanie”

Autora: Sandra Aguirre

Del disco Sí (2001)

Roja vendrás,
Y sin razón,
El pueblo entero floreció.

Y en cada siesta
Y entre este polvo,
Todos bebimos tu color.

Y ni siquiera entiendo lo que dices
Pero que cerca estás de mí,
“Stephanie” es lo único que sé de ti,
Apenas lo leí en tu bolso gris.

Tanto trabajo,
O este calor,
Pero hace días que no soy yo.

Mejor dormirme,
Hasta entender
Que vas a irte y vas a volver
Sólo trayéndome tu adiós.

Y en estos días detenidos
Todo el misterio cierra aquí:
La noche sí, hizo rodar la roca al fin...
Te quiero para mí.

Los Nocheros

"Me enamoré de una zamba"

Letra: La Moro

Música: Mario Teruel

Del disco Tiempo de amor

La noche iba juntando estrellas dormidas
Y vi pintar la aurora sus rojas mejillas
Lento caminar, eterno resplandor,
Mostraba al sol su inmensidad
Miraba de reojo celosa la luna
Sobre la cuna del algarrobal.

Morena y orgullosa de tantas miradas
Llegaba presurosa vistiendo de gala
De misterio azul el rostro se cubrió
Donosa comenzó a bailar
Y aprovechó suspiros para echar en vuelo
Blanco pañuelo aromado de azahar.

Detrás de ti va mi nostalgia
Y agito en vano mi esperanza
Déjame encender el fuego en tu calor
Y en ese sueño verte arder
Así podré saber que destino me lleva
En tu pollera a enredarme de amor.

Dejé que mis deseos cobraran altura
Y en gotas de rocío gané tu figura
Para ahogar la sed bebí de la ilusión
De ser el dueño de tu amor
Soñé que en tu cintura dejaban mis manos
Todo el verano de mi corazón.

Yo quise detenerte paloma en mi nido
Y en un gentil arresto rocé tu vestido
Pero tu ansiedad buscando el arrebol
Dejó su luz de eternidad
Se fue tras de tu huella mi voz al nombrarte
Para entregarte mis ganas de amar.

Detrás de ti va mi nostalgia...

Los Nocheros

“Noche amiga mía”

Letra y Música: Jorge Avendaño

Del disco Noche amiga mía

Noche amiga mía
Deja que el silencio me cubra
En tu manto de azul
Ven querida amiga
Y a nadie le digas como
Me has visto sufrir

A nadie le cuentes
Que bajo tu sombra la amé
Que tú me prestaste la luna
Que le regalé

Por eso noche mía
Te pido que calles
Lo mucho que yo me entregué

Y cuando quieres hablar tú conmigo
Te vistes de estrella
Como diciendo que cada una de ellas
Es por un amor

Y estoy seguro que la más brillante
Es la tristeza que sientes por mí
Pues sin ella
Ya sin ella
Yo me siento morir

Noche amiga mía
Si alguien me conoce

Y me guarda un secreto eres tú
Ven querida amiga
Y dime si tan sólo en sueños
Se acuerda de mí

A nadie le cuentas
Que allá en su balcón le canté
Que tu me prestaste un cometa
Que le regalé

Por eso noche mía
Te pido que calles
Lo mucho que yo le lloré

Y cuando quieres hablar tú conmigo
Te vistes de estrellas
Como diciendo que cada una de ellas
Es por un amor

Y estoy seguro que la más brillante
Es una lágrima tuya por mi
Pues sin ella
Ya sin ella
Ya no quiero vivir
Yo no quiero vivir

Los Nocheros

“Soy como soy”

Letra: La Moro

Música: Kike Teruel y Carlos Sánchez

Del disco Signos

Deliberadamente
Vivo el presente y sin presumir
Del resto de la gente
Soy diferente, linda Cuminí.

Soy lo que llaman suerte
Un cheque al portador
Puedo ser tan ardiente
Como inocente en cosas del amor.
Por eso exijo que se me pague, niña
Un alto precio por mi corazón

Que es laberinto y aunque no hay salida
Lo bueno vive siempre en un rincón.

Yo sé que es tiempo de entregarme ahora
Poniendo en venta lo mejor de mí
Total quien paga después se las cobra
Porque prometo hacerte muy feliz.

Huella de itinerante
Cuando camino al son de mi son
Con voz y piel de amante
Y el agravante de ser como soy.

Los Nocheros

“La atardecida”

Letra: Manuel J. Castilla

Música: Eduardo Falú

Del disco Signos

Que lejana que estas otra vez
¡Oh! tu voz dónde está.
En el correr de los días
Pienso a veces que vas a volver,
Ando diciendo tu nombre
Me duele la pena del atardecer.

El camino me vuelve a llevar
¡Ay! la flor del amor.
Ardida sobre mi pecho
Te recuerda como una canción,
Te llora sobre los ojos
La tarde que nace en tu corazón.

¡Ay! arroyo que sabes hablar
Palomita que al aire te vas
Cuéntale, nada más
Que dolido la vuelvo a llamar
Quiero cantar en la noche
La zamba que un día tendrás que llorar.

Solitario te vuelvo a pensar
Pura luz de jazmín.
Cuando viene la nostalgia

Suelta el cielo tu sombra otoñal
Solamente por amarte
A veces andando me da por cantar.

Yo sé triste que siempre te vas
¡Ay! dolor de esperar.
Pena del enamorado
Que solita me vuelve a crecer
En mi boca tu recuerdo
De tanto cantarlo se me vuelve miel.

¡Ay! arroyo que sabes hablar...

Los Nocheros

“La taba”

Letra: La Moro

Música: Kike Teruel - Carlos Sanchez

Del disco Crónica

Si al amor vas a jugar
Cuidao con la suerte
De espalda o de frente
Te puede tocar.

Vuelta y media calculé
Al centro de tu alma
De suerte la taba
No quiso caer.

Siete pasos que al final
No basta ni sobran
Si rosas te cobran
Espinass te dan.

Yo jugué con el amor
Y hoy solo en la nada
Rodando la taba
De cantó cayó.

Si al amor vas a jugar
Es juego perdido
Del leño encendido
Cenizas encontradas.

Y a la suerte vestir
Justita mi talla
Se fue de la raya
Y así te perdí.

La chorrera ehi ` de esperar
Sin pausa ni prisa
Que en premio a tu risa
Me venga a buscar.

Los Nocheros

“Sin principio ni final”

Letra y Música: Abel Pintos.

Del disco Crónica

Te vuelves parte de mi ser en mis palabras
Estás aquí tocando el centro de mi alma
Como un eclipse sin final de sol y luna
Como lo eterno del amor en una alianza.

Podría hacer que el mar se junte con el cielo
Para lograr la inmensidad que hay en el vuelo
Que me regala tu mirada y tu desvelo
Bajo la luna cuando danzas en mis sueños.

Te voy a amar, y me amarás
Te amo sin principio ni final
Y nuestro gran amor
Mi ángel de la eternidad

Te voy a amar, y me amarás
Te amo y es mí única verdad
Y es nuestro gran amor
Lo que nunca morirá

La noche brilla con tu luz en la distancia
Tu imagen reina y es su brillo el que me alcanza
Me elevo en cada movimiento de tu sombra
Que brilla cada vez que mi canción te nombra

Quizá esta vida se termine dando cuenta
Que es ella solo un momento de esta historia
Porque este amor no tiene tiempos ni fronteras
Porque este amor va mas allá de mi existencia.

Los Nocheros

“Clarito si escuchao”

Letra: La Moro

Música: Rubén Ehizaguirre

Del disco Crónica

Bien clarito canta el río
Cuando baja con dolor
Las penas parecen piedras
Que lo hacen cantar mejor.

Como no se escuche el ruego
De mi pueblo y su gemir
De las madres de plaza
Que el silencio se haga oír

Dios quierita que esta vida
Dure un par de siglos más
Pa' tener tiempo de sobra
Y aprender a perdonar

En la fiesta de mi pueblo
Todo el vino se ha acabao
Multiplíquense las jarras
Clarito siescuchao

Fiesta chura allá en mi pago
Que aunque se ponga a llover
Siempre has de encontrar refugio
En los brazos de un querer

Bien claritas las palabras
Del idioma Nacional
No aclaremos que oscurece
Si es mentira no es verdad

No hay que retacearle al tiempo
Ni hay que mezquinar la voz
Pa' cantar la chacarera
Hace falta el corazón.

Los Nocheros

“Los hijos del sol”

Letra: Teresa Parodi

Música: Jimena Teruel - Mario Teruel

Del disco Crónica

Somos los que aman la flor
Los más sencillos los que por amor
Estamos pidiendo que el pan
Reine en la mesa del trabajador.

Somos los hijos del sol
Del cuenco antiguo de un viejo dolor
Los que por América van
Borrando fronteras con este clamor

Canción, somos canción
Que anda en el viento queriendo volar
País del nunca más
Ya no queremos echarnos atrás.

Somos los indios de hoy
Esos que nunca pudieron matar
Y los que se atreven aún
A defender su derecho a soñar

Somos la vida que sigue
La vida que vuelve de la eternidad
Los habitantes de un sueño que no se termina

Y somos los últimos y los primeros
Venciendo al olvido que no pasará

Somos los hijos del sol
Los herederos de la libertad.

Los Nocheros

*“Crónica de las cosas que pasan en
la ciudad cuando no me respondes”*

Letra: La Moro

Música: Jimena Teruel - Mario Teruel

Del disco Crónica

Qué pasa con el noticiario que nada reporta
Me mientes, te creo, me engañas y a nadie le importa.
Camino paredes pidiendo perdón a los cielos.
Un rayo de arriba y abajo me espera un agujero

Qué con el calendario que todo lo esconde
Te envió señales, correos y no me respondes
No seas el lobo que elige el camino más corto
Te digo te quiero, te amo y no pasa nada.

Ay... vida condenada
No tengo tu amor, no te importo yo, no te importa nada
Yo no soy un ente, seré demente pero cuidado
No caliente pava pa` que otros tomen mate cebado.

Será que no encuentro domingo
Para cantar mi gloria
Se está secando el árbol
Ya no me queda sombra.

Parece el eco del pato que nada responde
Mi sueño fue como la ropa que puse a lavar.

Voy a romper las reglas porque te amo,
Un piquete de hormonas me están obligando
Con toda buena intención y porque así lo siento
Escribo en las paredes mis sentimientos.

Ay... habla el noticiero del calor
De los secuestros y de Manhattan pero no de amor.
No quiero comentarios de un loco de penal
Ni la sesión de un funcionario
Ni a los culpables más absolución.
Yo quiero un sol de enero que dure el año entero
Y conocer al funcionario que me asegure de llegar a fin de mes. (...)

CANCIONERO DE ROCK

(realizado en función de las identidades históricas)

Virus.

“El banquete”

Del disco Recrudece (1982)

Nos han invitado
A un gran banquete,
Habrá postre helado,
Nos darán sorbetes.

Han sacrificado jóvenes terneros
Para preparar una cena oficial,
Se ha autorizado un montón de dinero
Pero prometen un menú magistral.

Es un momento amable
Bastante particular,
Sobre temas generales
Nos llaman a conversar.

Los cocineros son muy conocidos,
Sus nuevas recetas nos van a ofrecer.
El guiso parece algo recocado,
Alguien me comenta que es de antes de ayer.

Pero ¡cuidado!
Ahora los argentinos andamos muy delicados
De los intestinos...

Los Piojos

“Esquina Libertad”

Del disco Tercer arco (1996)

Esquina Libertad
envido y truco del tiempo
a usted le toca jugar
no haga parda, y corte el viento.
Rige tu luna para mi tres
sangre en la copa y adentro
un rocandombe tenés
Palazzo rompe lamento.

Nueva revolución
nueva sangre, nueva mente
lo que se pierde, ya se perdió
y no me seques la frente
Guevara Guevara Guevara
Guevara Guevara en mi remera de Dior
el Che era Argentino
y murió en Vietnam
yo le dije, dejatelá
la chiva te hace guerrero.

Larga calle de Libertad
tantas curvas te siento
vi encerrado un ombú gritar
el ombú que da el tiempo.
No hay carteles para saber
cual será tu sendero
como la arena debe ser
como el aire de enero.

Esquina del espiral
no me esperes no me esperes
no me esperes ya vendrás
nunca del todo se puede escapar
aúh!...mientras la sombra te siga detrás.

Larga calle de Libertad
tantas curvas te siento
como la arena debe ser
como el aire de enero.

Los Piojos

“San Jauretche”

Del disco Verde paisaje del infierno (2000)

Perdimos el tiempo justo
para ser la gran nación
el ser chicos hoy nos duele
en el alma y la ambición.
Hubo un día en que la historia
nos dio la oportunidad
de ser un país con gloria,
o un granero colonial.

Pero faltó la grandeza
de tener buena visión
por tapados de visón
y perfumes de París,
quisieron de este país
hacer la pequeña Europa
gaucho, indio y negro a quemarropa
fueron borrados de aquí.
Yo le pido a San Jauretche...
Sarmiento y Mitre entregados
a las cadenas foráneas
el sillón y Rivadavia
hoy encuentran sucesores
que les voy a hablar de amores
y relaciones carnales
todos sabemos los males
que hay donde estamos parados
por culpa de unos tarados
y unos cuantos criminales.
Yo le pido a San Jauretche ...
Si dos años nos dejamos
nos dejamos de robar,
dijo uno muy sonriente,
la cosa puede cambiar.
Como dijo don Ricardo*
“cleptocracia” es lo que hay
bolsiqueros de esta tierra
por favor tomenselás.
Yo le pido a San Jauretche...

A.N.I.M.A.L.

“Guerreros urbanos”

Del disco El nuevo camino del hombre (1996)

Somos salvajes perros hambrientos
buscando alimento en los hoyos
del suelo, olfateando
la sucia basura encontrada
con fuertes quijadas
siempre preparada a morder.
Somos la nueva cultura viva
somos mezcla de dolor y lucha
creemos en esta basta familia

que predica su sana locura.
Callejera alternativa barrial
escribiendo su destino mutual
alejando lo que menos gusta
procurando no perder la calma.
Las venas de evolución
están dentro tuyo
crecen cada día más.
Rescatando las raíces puras
de los reales dueños de la tierra
nos volvemos guerreros urbanos
y danzamos golpeando los cuerpos.

Actitud María Marta

“Confusión”

Del disco Acorralar a la bestia (1996)

Confusión en la nación
Olvido colectivo demasiada distracción
Te ponés la remera del Che
Pero en realidad no sabés por qué
Opiniones continuadas
Aburridas desgastadas
Esto suena a descripción
Pero la puta madre es una reacción
Te hacés el que opinás de política
Pero tu opinión está paralítica
Yo no sé que pasa cuando te veo hablar
Siento que me vienen ganas de vomitar
Hijo de puta cara constipada
Tu cuerpo parece sardina enlatada
Hijo de puta cara constipada
Amargada desorientada podrida domesticada
Estás envenenado de tu propia confusión
Sometido al régimen de tu falsa convicción
Buscás al enemigo donde te dicen que está
Y esa es la manera que ellos tienen de ganar
El poder te da un lugar para expresarte
Algo que te dijeron que se llama arte
Un gran piletón donde entrarás como tarado
Te piden que te expreses y te dejan anulado
La mierda se sofisticó
Y con la piel de mis hermanos se mezcló

Ya no te asesina pero te hace morir
Está diluida y no la podés distinguir
Ya no te asesina pero te hace morir
Está diluida y no la podés combatir
Porque no hace falta ir al cementerio
Para estar muerto para estar muerto
No hace falta tu velorio
Para tener sangre fría
No hace falta ir al cementerio
Para estar muerto para estar muerto
No se tocan no se miran
Los que están muertos en vida
Y te voy a encontrar y te voy a detectar
Para no dejarte penetrar
Estás cerca y me querés contraer
Como un viejo puto a su mujer
Repitiendo desde niño un cassette enajenado
De tu propia circunstancia y de tu propia realidad
Creyendo que en tu mente hay pensamientos subversivos
Que hoy en día establecidos con la fuerza del altar
Odiás a alguien pero estás confundido
Odiás a tu hermano pero no al enemigo
Buscás al enemigo donde te dicen que está
Y esa es la manera que ellos tienen de ganar
Tu dignidad ya está descompuesta
Son muchos años de historia la nuestra
Desaparecidos olvido colectivo
Tu cerebro todo podrido
La mierda se sofisticó
Y con la piel de mis hermanos se mezcló
Ya no te asesina pero te hace morir
Está diluida y no la podés distinguir
Ya no te asesina pero te hace morir
Está diluida y no la podés combatir
Porque no hace falta ir al cementerio...

Almendra

"Camino difícil"

Del disco Almendra (1969)

Esta noche se ve más atrás,
Mis gritos, tus flores, es la libertad,
No ves que el tiempo se quedó a vivir.

Compañero toma mi fusil
Ven y abraza a tu general
No ves que el tiempo se quedo a vivir.

Ven al campo, mírate crecer
Mira el agua ves que clara esta
No ves que el tiempo se quedó a vivir,
No ves que el tiempo se quedó a vivir.

Bersuit Vergarabat

“Se viene”

Del disco Libertinaje (1998)

Se viene el estallido,
Se viene el estallido,
De mi guitarra,
De tu gobierno, también.

Se viene el estallido,
Se viene el estallido,
De mi guitarra,
De tu gobierno también...

Y si te viene alguna duda
Vení agarrala que está dura
Si esto no es una dictadura,
¿Qué es? ¿qué es...?

Se viene el estallido,
Se viene el estallido,
De mi garganta,
De tu infierno, también

Y ya no hay ninguna duda
Se está pudriendo esta basura
Fisura ya la dictadura
Del rey...!

Volvió la mala fue corta la primavera
Cerdos miserables comiendo lo que nos queda
Se llevaron la noche, nuestra única alegría

Gente poniendo huevos
Para salir de esta rutina.
Se viene el estallido

Los Cafres

"Hormiga"

Del disco Espejitos (2000)

¡Muchos peligros hay,
En esta selva Babilonia
Siempre te quieren pisar
A nadie le importa tu historia!

Me maravillo de ver milagros suceder
A veces llego a creer que todo perfecto puede ser
Enseguida choco con la pared,
Desvaneciéndome toda mi fe
Y veo al monstruo por cine o por tv,
Lo veo donde sea que esté.

Siento que soy una simple hormiga
Aprendiendo a caminar al revés
Sólo soy una simple hormiga
Esquivando su planta del pie.

Por más que corra y me apure
Nunca es suficiente para llegar
Es que el tiempo parece esquivar
Toda rapidez toda velocidad.

No me molesta el trabajo,
Ya pararé cuando viejo
Por esa condición no me quejo
Pero estoy condenado a estar abajo.

Y siento que soy una simple hormiga...
Me maravillo...
Y es que yo soy una simple hormiga...

Me manejo por instinto.
Por puro instinto.

Aprisionado estoy y ni me animo a cambiar

Aprisionado estoy (ya) mi cerebro quemó
Mucho ando y poco avanzo
Mucho avanzo y poco encuentro
Mucho encuentro y poco acepto
Aprisionado estoy
Aprisionado estoy y no me animo a cambiar.

Colosales monumentos
Desnudando su recelo
Aplastando todo brote
Chapoteando en charco ajeno
Me someto a casi todo menos a seguirte
Aguanto de todo menos a escucharte
Ajeno soy a tu orden, ajeno soy a tu mandato
Trato de manejar mi pequeño mundo
Trato de obviar este sistema inmundo
Aprisionado estoy y ni me animo a cambiar
Aprisionado estoy
Insignificante, mi opinión puede ser
Pero no soy el único tenés que saber.

Andrés Calamaro

“Comedor piquetero”

Del disco La lengua popular (2007)

Plantaron en Puerto Madero un almorzadero de trabajador,
No hay que reservar primero donde el piquetero tiene el comedor,

Un turista brasilero que vino en crucero a pasar calor,
Se equívoco de cordero y vino contento con su Termidor.

Trajo un cartón de Resero, savoir piquetero a mi comedor,
Gratuita la torta frita, y yerba de ayer secándose al sol.

Ni el carnaval carioca, sale tan barato debe ser peor,
Se puede comer de rongga, si que poronga mi comedor.

Plantaron en Puerto Madero...

Vida paria en la burbuja inmobiliaria... comedor piquetero.
Vida paria en la burbuja inmobiliaria... comedor piquetero

(¿Que dios bendice a los humildes y a los marginales ?)

Vida paria en la burbuja inmobiliaria, comedor piquetero.
(God bless you)

G.I.T.

“Por poder gritar”

Del disco Primera sangre (1988)

Yo vi una ciudad huyendo del dolor
Detrás de la verdad crearon confusión
Aquí hay algo más que mala información
Si sangra la ciudad no hay resignación

Sutil como un adiós al pie de una postal
Fatal como un amor oculto en el placard,
Yo vi tu corazón con ganas de escapar
Tal vez por ilusión, quizá por soledad

Gritar por poder gritar
Mirar sin miedo alrededor
No más, no me quiero engañar
Ni por una vez más

Parado un rincón, confundo mi visión
Masacre cultural. ¿por una catedral?
El cielo fue azul el oro lo enluto
La pena que sentí la gente la olvido

Gritar por poder gritar
Mirar sin miedo alrededor
No más, no me quiero engañar
Ni por una vez más

Charly García

“Demoliendo hoteles”

Del disco Piano Bar (1984)

Yo que nací con Videla
Yo que nací sin poder
Yo que luché por la libertad
Y nunca la pude tener,
Yo que viví entre fachistas
Yo que morí en el altar
Yo que crecí con los que estaban bien

Pero a la noche estaba todo mal.
Hoy pasó el tiempo,
Demoliendo hoteles
Mientras los plomos juntan los cables
Cazan rehenes.
Hoy pasó el tiempo
Demoliendo hoteles
Mientras los chicos allá en la esquina
Pegan carteles.
Yo fui educado con odio
Y odiaba la humanidad
Un día me fui con los hippies
Y tuve un amor y mucho más.
Ahora no estoy más tranquilo,
Y por qué tendría que estar
Todos crecimos sin entender
Y todavía me siento un anormal
Hoy pasó el tiempo,
Demoliendo hoteles
Mientras los plomos juntan los cables
Cazan rehenes.
Hoy pasó el tiempo
Demoliendo hoteles
Mientras los chicos allá en la esquina
Pegan carteles.

Kapanga

“Indultados”

Del disco Un asado en Abbey Road (1999)

¡Dónde está Videla! ¡Donde está Menéndez!
¡Dónde está Massera! ¡Donde está Galtieri!
Y la justicia, porque están libres, los que mataron y torturaron
¡Dónde está Astiz! ¡Dónde está Camps!
¡Dónde está Viola! ¡Donde Suárez Mason!
Y la conducta, mafia corrupta con un indulto
Que es un insulto.
Indultados, todos caminan por la calle
Condenados, todos caminan por la calle asesinos
Todos caminan por la calle, torturadores,
Todos caminan por la calle. Ni olvido ni perdón
Juicio y castigo, vamos las madres yo no me olvido,
Porque están libres, los genocidas. Los quiero presos

Toda la vida..
¡Dónde está Videla! ¡Dónde está Kamps!
¡Dónde está Astiz! ¡Dónde está Massera!
Están libres, mafia corrupta, con un indulto
Que es un insulto. Genocidas, asesinos,
Asesinos, genocidas..

Las Manos de Filippi

“Sr. Cobranza”

Del disco Arriba las manos, esto es el Estado (1998)

Voy a la cocina, luego al comedor
Miro las revistas y el televisor
Me muevo para aquí
Me muevo para allá
Norma Pla a Cavallo
Lo tiene que matar
Que me viene con chorizo
Pero ya va a llegar

Que cocinen a la madre
De Cavallo y al papá
Y a los hijos (sí es que tiene)
O a su amigo el presidente
No le dejen ni los dientes
Porque es Menem
Menem se lo gana
Y no hablemos de pavadas
Si son todos traficantes
Y sino el sistema ¿Qué?

No me digan se mantiene
Con la plata de los pobres
Eso sólo sirve para mantener algunos al poco
Ellos tranzan, ellos venden
Y es sólo una figurita
El que esté de presidente
Por que si estaba Alfonsín
El que tranza en otro gil

Son todos narcos y de los malos
Si te agarran con un gramo
Después que te la pusieron

Se viene la policía
Y seguro que vas preso
Y así sube la balanza
El precio tan sube
También la venganza
Y ahora va ¿ahora que?
Son todos narcos, y le presidente
Ese tipo que mantenga
Más tranquilo a nuestra gente

“Lleva plata del lavado”
Mientras no salta la bronca
Del norte nos mandan palos
Ay, ay, ay uy, uy, uy
¿Qué me dicen del dedito
Que le meten en Jujuy?

Ese es el perro es Santillán
Sino lo pueden voltear
Lo van a querer comprar
Con discursos sino le sale
Son capaz de dar acciones
A los grandes mercaderes

Eso no importa, por el perro
Va dejando otro perrito
Que le mete a este sistema
El dedito en el culito
Y como sangra y no el culo
Sino el que sangra y se retuerce
Es el gran culo de este mundo

¡Adiós el muro estanilista!
Los demócratas de mierda
Y los forros pacifistas
Todos narcos, todos narcos
Te transmiten por cadena
Son el caos, paranoiquean

Te persiguen si sos puto
Te persiguen si sos pobre
Te persiguen si fumas
Si tomas, si vendes

Si compras un pobre toco
Que lo haces para comer

¿Ahora que, que nos queda?
Elección o reelección
Para mí es la misma mierda
¡Hijos de puta! en el congreso
Hijos de puta en la Rosada
Y en todos los ministerios van cayendo
Hijos de puta que te cagan a patadas

Por que en la selva se escuchan tiros
Son las almas de los pobres
Son los gritos del latino

Por que tienen el poder
Y lo van a perder.

Memphis la Blusera

“La revolución”

Del disco Cosa de hombres (1995)

Cuando existe la opresión
Siempre queda la revolución
Palabra vieja y olvidada
Que se puede desempolvar
Para defender una verdad
Amar la vida, amar la vida hasta el final
Más te quieren pisotear
Más la vamos a pelear
Vos sos uno del montón
No sos nadie igual que yo
Juntos somos un millón
Y lo podemos lograr
Con fuego en el corazón
Siempre alertas, la mente clara
Más te quieren pisotear, más te quieren humillar
Más te quieren amordazar, más te quieren reprimir
Más vamos a resistir, más la vamos a pelear
Ya me voy te digo adiós
Me llama la revolución
No llores, por favor no llores
No siento odio ni rencor

No es por bronca, es por amor
Amar la vida, amar la vida hasta el final
Más te quieren pisotear, más te quieren humillar
Más te quieren amordazar, más te quieren reprimir
Más vamos a resistir, más la vamos a pelear
A pelear...

Pedro y Pablo

“La marcha de la bronca”

Del disco La marcha de la bronca (simple) (1970)

Bronca cuando ríen satisfechos
Al haber comprado sus derechos
Bronca cuando se hacen moralistas
Y entran a correr a los artistas
Bronca cuando a plena luz del día
Sacan a pasear su hipocresía
Bronca de la brava, de la mía,
Bronca que se puede recitar
Para los que toman lo que es nuestro
Con el guante de disimular
Para el que maneja los piolines
De la marioneta general
Para el que ha marcado las barajas
Y recibe siempre la mejor
Con el as de espadas nos domina
Y con el de bastos entra a dar y dar y dar
¡Marcha! Un, dos...
No puedo ver
Tanta mentira organizada
Sin responder con voz ronca
Mi bronca
Mi bronca
Bronca porque matan con descaro
Pero nunca nada queda claro
Bronca porque roba el asaltante
Pero también roba el comerciante
Bronca porque está prohibido todo
Hasta lo que haré de cualquier modo
Bronca porque no se paga fianza
Si nos encarcelan la esperanza
Los que mandan tienen este mundo
Repodrido y dividido en dos

Culpa de su afán de conquistarse
Por la fuerza o por la explotación
Bronca pues entonces cuando quieren
Que me corte el pelo sin razón,
Es mejor tener el pelo libre
Que la libertad con fijador
¡Marcha! Un, dos...
No puedo ver
Tanta mentira organizada
Sin responder con voz ronca
Mi bronca
Mi bronca
Bronca sin fusiles y sin bombas
Bronca con los dos dedos en Ve
Bronca que también es esperanza
Marcha de la bronca y de la fe...

Los Redonditos de Ricota,

“Nuestro amo juega al esclavo”

Del disco ¡Bang! ¡Bang! Estás liquidado (1989)

Mucha tropa riendo en las calles
Con sus muecas rotas cromadas
Y por las carreteras valladas
escuchás caer tus lágrimas

Nuestro amo juega al esclavo
De esta tierra que es una herida
Que se abre todos los días
A pura muerte, a todo gramo.
-Violencia es mentir-

Formidables guerreros en jeeps
Los titanes del orden viril
¿Qué botines esperan ganar?
Si nunca un perro mira al cielo.

Si hace falta hundir la nariz en el plato
Lo vamos a hacer, por los tipos que huelen a tigre
Tan soberbios y despiadados
-Violencia es mentir-.

La Renga

“El revelde”

Del disco La Renga (1998)

Soy el que nunca aprendió
Desde que nació

Cómo debe vivir el humano
Llegué tarde, el sistema ya estaba enchufado
Así funcionando.

Siempre que haya reunión
Será mi opinión
La que en familia desate algún bardo
No puedo acotar, está siempre mal
La vida que amo.

Caminito al costado del mundo
Por ahí he de andar
Buscándome un rumbo
Ser socio de esta sociedad me puede matar.

Y me gusta el rock, el maldito rock
Siempre me lleva el diablo, no tengo religión
Quizá éste no era mi lugar
Pero tuve que nacer igual.

No me convence ningún tipo de política
Ni el demócrata, ni el fascista
Porque me tocó ser así
Ni siquiera anarquista.

Yo veo todo al revés, no veo como usted
Yo no veo justicia, sólo miseria y hambre
O será que soy yo que llevo la contra
Como estandarte.

Perdonenme pero soy así soy, yo no sé por qué
Sé que hay otros también
Es que alguien debía de serlo, que prefiera la rebelión
A vivir padeciendo

Serú Girán

“Canción de Alicia en el país”

Del disco Bicicleta (1980)

Quién sabe Alicia éste país
No estuvo hecho porque sí.
Te vas a ir, vas a salir
Pero te quedas,
¿Dónde más vas a ir?

Y es que aquí, sabes
El trabalenguas trabalenguas
El asesino te asesina
y es mucho para ti.
Se acabó ese juego que te hacía feliz.

No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabó.
Ya no hay morsas ni tortugas
Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie
Juegan cricket bajo la luna
Estamos en la tierra de nadie, pero es mía
Los inocentes son los culpables, dice su señoría,
El Rey de espadas.

No cuentes lo que hay detrás de aquel espejo,
No tendrás poder
Ni abogados, ni testigos.
Enciende los candiles que los brujos
Piensan en volver
A nublarnos el camino.
Estamos en la tierra de todos, en la vida.
Sobre el pasado y sobre el futuro,
Ruinas sobre ruinas,
Querida Alicia.

Se acabó ese juego que te hacía feliz.

Todos Tus Muertos

“Mandela”

Del disco Dale aborigen (1992)

Oh que placer, ver el apartheid caer
Más de 25 años tuvieron preso

A Nelson Mandela
Esto acelera la revolución
Y los obreros van a la huelga
Miles de obreros no les importa
La represión

Balas de goma, gases y látigos
Usa el racista de Sudáfrica
Pero sabe que él tambalea
Y la insurrección se acelera

Free Sudáfrica! Free Nelson Mandela!
Can I can I can I...
Can I get a witness

Si no me creés me chequeás los cromosomas
Me chequeás los genes
Si no me entendés me chequeás los cromosomas
Me chequeás los genes
El espíritu bambata crece
En Soweto y Sharpsville
La lucha del minero se extiende
Por toda Africa del sur

La policía baña el ghetto con sangre
Y desaloja las familias de sus chozas
Pero sabe que tambalea
Pero sabe van a caer
murder style.

Los Twist

"Pensé que se trataba de cieguitos"
Del disco La dicha en movimiento (1983)

Era un sábado a la noche
Tenía plata y hacía calor
Me dije: viejo, aprovechá sos joven
y me fui al cine a ver una de terror
Salí a la calle, paré un taxi, y me fui (por ahí)

Bajé en Sarmiento y Esmeralda
Compré un paquete de pastillas Renomé
En eso siento que un señor me llama

Al darme vuelta me di cuenta que eran seis
Muy bien peinados, muy bien vestidos y con un Ford (verde)

Llegamos a un edificio
Y comportándose con toda corrección
Me sometieron a un breve interrogatorio
Que duró casi cuatro horas y fracción
- se hizo muy tarde, dijeron - no hay colectivos...
- ¡quedesé! (por favor)

A los tres días de vivir con ellos
De muy buen modo me dijeron: ¡Váyase!
Me devolvieron mis cordones y mi cinto
Los tenían ellos, no les pregunté por qué
Cuando salía... me prometieron
Lo aseguraron... lo repitieron...
-¡Nos volveremos a ver!

De Salta

Fiebre

“20 de diciembre”

Salgo a caminar
Desesperado buscás tu lugar
Remolinos en la ciudad

Miro para atrás
Hay locos sin parar
Un cana con su arma
Me quiere matar

Una pendeja
Que hace de vieja
En pastillas
Va a reventar

La gente hambrienta
Por culpa de tanta mierda
Va a saquear en la ciudad

20 de diciembre
Me va a alcanzar
Y no puedo olvidar

Te afanaste todo
De mi país
Mi corazón quisiste comprar
Anillos de oro
En tus dedos llevás
Y en la rosada
Encerrado estás

El rock en mi cabeza
Está por estallar
Y me lleva
A ese bar
Pero sólo soy
Un argentino más
Que no sabe
Dónde estar

20 de diciembre
Me va a alcanzar
Y no puedo olvidar

La gente hambrienta
Por culpa de tanta mierda
Va a saquear en la ciudad
Pero sólo soy
Un argentino más
Que no sabe
Dónde estar
20 de diciembre
Me va a alcanzar
Y no puedo olvidar

La cuerda

“SR. Feudal”

El tiempo ya pasó
No reparaste el daño
Quedó una cicatriz
Producto de diez años
De no saber manejar La situación
Tu ambición te engañó

Son años de aprender
Perfeccionaste el cráneo
Papito te enseñó
Seguiste bien sus pasos
La nariz se le creció
Tu cara crece para atrás

Abuso de poder
Tirano, sombra y guerra
Corriste a nuestra gente
Y robas nuestras tierras
Ahora sé que sos la reina del dolor
Tu ambición te engañó
Chupamela
Chupamela
Chupamela y encontrarás
El mismo sabor
Que tienen tus mentiras

El tiempo ya pasó
No reparaste el daño
Quedó una cicatriz
Producto de diez años
De no saber manejar La situación
Tu ambición te engañó

Chupamela
Chupamela
Chupamela y encontrarás
El mismo sabor
Que tienen tus mentiras

Luca Makonia

“Parece temblar”

Casi todo te parece temblar
Es que nada de lo mío será tuyo jamás
Aunque lo quieras comprar.

Tengo todo lo que quiero tener
Camino sobre un hilo y te cuesta creer
Que no me voy a vender.

Tu riqueza, tu poder, oscurece al mirar
Que siempre te escondes sin encontrar un lugar,
En donde puedas zafar.

Y aunque toda tu opresión, hoy nos quiera afectar
Nos importa una mierda si yo sé la verdad
Igual podemos cantar.

Estríbillo

Ayúdame a resistir
No los dejes seguir así
Juan se suicidó
¿cuántos más serán?
Ayúdame a resistir.

Chicos mueren
Y el culpable sos vos
Mientras todas nuestras armas se van al exterior
Y no te importa si están.

Somos muchos no te dejes joder
Que estos putos se la tomen
Si no nos quieren ver
Que no me voy a dejar...

CalmaNiño

“Regando Sangre”

Por el suelo mucha sangre va a correr,
Con los gritos de mi tierra,
Resistimos contra el represor,
Muchos niños se murieron,
Nuestros cuerpos ya no aguantan más dolor,
Y las manos se nos hinchan,
Trabajamos para no pedir,
Y vivimos para trabajar...
¡¡¡Para trabajar!!!

Regamos la sangre,
Luchamos contra el poder,
Pachamama no llores,
Que la raza vuelve a casa.

Muchos pueblos están apunto de estallar,
En América Latina,
Resistencia y organización,
Y todos a las guerrillas,
Nuestros ojos se rebalsan del amor,
Que le tengo a mi raza,
Combativos podemos destruir,
El motor imperialista...
¡¡¡Imperialista!!!

Regamos la sangre,
Luchamos contra el poder,
Pachamama no llores,
Que la raza vuelve a casa.

Regando sangre! Resiste Latinoamérica!
Todo este dolor es parte de nuestra historia. (Bis)

15.2.- ENTREVISTAS

A LAS FOLKLORISTAS JULIA ELENA DÁVALOS, MARÍA ELENA (LA “NEGRA”) CHAGRA Y SANDRA AGUIRRE

Realizadas por Elisa Moyano

ENTREVISTA A JULIA ELENA DÁVALOS (Salta-2006)

-¿Cuál fue tu lugar en la familia?

-Voy a situar primero mi lugar frente a mi padre que muere en el año ‘81 por el dolor que tenía por las cosas que pasaban en el país. Él, a diferencia del suyo, había salido en defensa del indio. Pero estas son evoluciones dentro de las familias, son evoluciones dentro de la poesía que, sin embargo, no se producían en el orden de los afectos, porque todos se regían por un código de ética davaliano, al que no eran ajenos Castilla o Leguizamón. Yo he optado por tener una sola memoria, me considero davaliana de esa índole, índole a través de la cuál puedo decir a los salteños: “soy de ustedes”.

En lo que hace a la evolución de la familia, si el papá fue terrible, yo fui suave y canté villancicos para los niños. Él se sentía descuartizado por haber sido usado como artista tanto por los revolucionarios como por los reaccionarios. La Argentina de aquellos años estaba en el destierro y él lo había profetizado en canciones que eran un vaticinio como “Río de sangre”. Mi papá me había alertado (era un artista que filosóficamente tenía mucho para dar, fue un caudal desaprovechado), me decía: “Sé reaccionaria o rebelde, pero no hagas lo que otros te impongan”

Aquel que vende su canto
o sirve a un imperialismo
es que tiene alma de esclavo
o sólo piensa en sí mismo.

Baica, en cambio, era un excéntrico, un dandy, no se ocupaba de los hijos. Uno de ellos, Juan Carlos que, por su ascendencia por parte de madre en San Juan, podía haber sido de uno u otro bando, estudiaba Filosofía y Letras y de era de la JP, y fue muerto en época de los militares cuando vivía a siete cuadras de mi casa en Buenos Aires, lugar al que llegó un día desesperado después de estar en la morgue limpiando cadáveres. La mujer de Baica, “Mami”, se casó con mi papá que tenía otra sensibilidad.

En ese contexto, me pregunto “¿quién soy yo frente a él?” Este es un enigma muy grande porque soy mujer. Luz María y yo fuimos a un colegio de los salesianos, el

María Auxiliadora, donde las pautas de orden eran fuertes, al punto que —queriendo nosotras ser salesianas— no pudimos acceder por ser hijas de divorciados. La revista del colegio salía en todo el mundo, inclusive atrás de la cortina de hierro y nos hizo tomar partido en contra del mundo comunista, en franca oposición a Mercedes Sosa.

Mi primo Juan Carlos, pienso que pudo haber tenido alguna labor de espionaje; pero yo ya era mamá y no soy lo que la gente se figura: ni estúpida, ni cobarde, ni anodina, ni acomodaticia. Y no la pasé nada bien: en la Peña del Chango Nieto en la Plata yo podría haber desaparecido, ya que un soldadito, que no sabía donde estaba parado, nos hizo poner con los brazos para arriba y en un viaje a Chile nos cortaron las valijas para revisarlas. Ante la resistencia de mi acompañante, yo que era madre y atinada, le dije “dejá que nos revisen”. En esa época me prohibían porque cantaba canciones de Violeta Parra y otros amigos me “desaparecían” porque no las cantaba. Ni en las familias se sabía quién eras y quién no eras. Los amigos que estaban en la guitarreada, políticamente ¿dónde estaban?

Cuando me defiendo, defiendo a la gente que perdió su país y la alegría. Aquellos cuyos hijitos aterrorizados se encontraron en el contrafuego. Afirmo con letras mayúsculas que, en esa época, si alguien entraba a mi casa y me pedía que lo escondiera, yo lo hacía. Mientras el ejército cometía exageraciones yo pensaba ¿qué canción cura eso? Yo me cobijaba en la vida porque sé que soy dueña de la cantidad de amor que doy. Canté “María Dolores” en Huelva con Chabela Vargas sin perder mi código ético. Tenía muchos hijos y era más factible hacerlo en España o en Perú. Mi ética es lírico-realista, no soy rocoso-rosada. Veo la diferencia entre fidelidad y obsecuencia que confundiendo con fidelidad hace daño a uno mismo y al otro porque éste último se pierde la oportunidad de que alguien le diga “esto no”. El fiel te lo puede decir.

-Más que de tu ubicación en la familia, y quizá por hacerlo porque en ella hubo miembros con distintas tendencias, me has dado tu interesante ubicación político-ideológica. Tal vez este tema termine de redondearse si me decís algo acerca de tus comienzos en el arte.

-Me inicié en un programa de Julio Marbis, “Malambo”, al que iba cuando aún no pensaba ser artista. En esa época sólo cantaba con mi papá en peñas de amigos (Cerrito 34 por ejemplo). También recuerdo una actuación en la peña que los hermanos Ábalos tenían en Barrio Norte. Roberto Ábalos me invitó también a cantar con ellos en la peña que se llamaba “La escalerita” o “Poncho Verde”, no recuerdo bien. Por esos días se arma un viaje a Japón con ellos, pero les alertan de que una cosa es cantar acá y otra en Japón. Se hizo entonces un telegrama colacionado en el que se aclaraba que yo no iba por la cuestión de la edad. Tenía sólo 19 años. En la revista *Folklore* se habló de un corte con los Ábalos, pero no hubo tal cosa.

Mi actuación con los Ábalos (hubo una temporada con Francisco Canaro también) no le pareció bien a todo el mundo. Mi papá me acompañó en la presentación y dijo: “Julia Elena ha decidido ganarse el pan como los pájaros, cantando.” Y mencionó también la rima Ábalos /Dávalos (topaste con toparía). A mi abuelita, en cambio, le gustaba que estemos pupilas, que estudiemos, pero no le gustó nada lo de la bohemia.

En el Show de Francisco Canaro, mi papá grababa y yo le hacía las voces. Torres me ve y me pide que vaya el lunes a cantar “Pato Siriri”. Voy con mi vestido de los 15 y mi guitarra. Era la época en que estaban en boga “Los Chalchalers” y Jaime actuaba en la TV. Al público le atraía que yo fuera la hija de Jaime, que conociera las leyendas familiares y a los amigos.

Cuando estábamos internas con Luz María, mi papá tuvo una peña “El patio de Jaime Dávalos” a la que vino hasta Violeta Parra. Me acuerdo de otras salteñas mujeres que cantaban en esa época: la Payita Solá y Alicia Aguilar.

-En efecto, parece que tu padre quiso lanzarte al mundo, sin embargo fue tu abuela, la esposa de tu abuelo Juan Carlos, la que más hincapié hizo del lugar que les “correspondía”. Vamos a ver que pasó después con todo esto ¿Cuáles fueron tus actividades posteriores y actuales?

-Hice en el Teatro Alvear un espectáculo de Navidad donde Hernán Figueroa Reyes hizo de San José y yo de Virgen María (yo soy de la Virgen pero no soy una pacata). “Dávalos por Dávalos” estuvo 3 meses en “La casona del teatro” en la calle Corrientes. Eso terminó porque la actualidad quiere que vos como artista respondas a ciertas exigencias para sobrevivir. ¿Porqué uno desaparece entonces? Hay desaparecidos de muchos órdenes. Yo por ejemplo, grabé 16 discos en Philips, donde estaba también Mercedes Sosa, 8 en CBS y después dejé de grabar. En el folklore, al no haber una entidad que nos nuclea no se producen proyectos colectivos, no se genera trabajo, sino más bien núcleos de adversarios: gente que por trabajar no se mantiene dentro de un código de ética. Había voces maravillosas que se perdieron porque no tenían afiliación, había que ser correligionario o adversario. A mi papá llegaron a dejarlo sin contrato porque tenía barba. Mucho después, Fantino me pone en un programa con César Isela que llega y como para provocarme me dijo que venía de la asunción de Michele Bachelet. Me pregunto ¿qué mensaje querían dar si nosotros estamos en las antípodas? Pero fue importante estar ahí porque a Salta le hace bien que estén todas las expresiones como en un programa de Mirtha Legrand, al que no pude ir, en que íbamos a estar con Juan Carlos Saravia, César Isela y Teresa Parodi. Los que contemporizan están siempre en los medios y en los diarios (los que hacen quorum a todo y son el relleno que yo no quiero ser), mientras que los inocentes (los que esperan un crédito por ejemplo) y los estúpidos quedan siempre al margen. Desaparecen también los que mueren: Jorge Cafrune, Hernán Figueroa Reyes. Todos ellos tienen la popu-

laridad que les dio la muerte, yo tengo la popularidad que me dio la vida.

-¿Qué sentido tuvo para vos armar “Dávalos por Dávalos”?

-Ese recital es maravilloso pero de costo sangriento. En él llego a sentir “Padre porqué me has abandonado?” Me abandona, como a Jesús el suyo, para que cumpla mi destino. Otro dolor es saber que la voz es una paloma mensajera, sin embargo tengo miedo de no ser lo que el público espera, de no representar la heredad que suponen, de forzar mi ser para darla. Me pregunto ¿hay que dar lo que te piden o lo que vos querés dar? ¿lo esencial o algo más dialógico para que se vean los varios puntos de vista? Lo cierto es que poco a poco me voy sintiendo más libre ahora.

-En el marco de esa tu nueva libertad. ¿Te vendrías a vivir a Salta?

-Me da miedo volver a vivir en Salta, comunidad protectora, afectuosa, familiar, donde pude estar sin estar donde estuve, en la selva que me permitió tener una conciencia nunca dormida y una libertad que me permite todavía recitar, dentro de esa “ética” de la que te hablaba, los versos comprometidos de mi papá que no era resentido, no quería generar odio, sino que quería alertar.

ENTREVISTA A MARÍA ELENA CHAGRA, LA “NEGRA” (Salta-julio de 2006)

-Hablame de tus comienzos vocacionales y profesionales.

-Yo comencé haciendo teatro con Claudio García Bes con una obra que se llamaba “Y dale, Baldomero...”, estudiaba teatro con él y hacíamos la obra. Después hice con él otras obras más de Marco Denevi, de García Lorca. Luego hice incursiones en la televisión en Buenos Aires, haciendo esos unitarios que trataban temas muy fuertes como el miedo. Yo tenía un amigo que escribía en “Los miedos”. Iba, grababa y volvía. En el año... yo mucho los años no me acuerdo, los tengo borrados, pero en la misma época en que hacíamos teatro, teníamos un grupo que se llamaba “Mensaje” con la Sara Mamaní, Raúl López Bianchi, Mariano Quintián. Después seguí con otro que se llamaba “Contragolpe”. Cantaba, hacía de todo un poco, estudiaba en la Facultad. Yo terminé en la Católica la carrera de psicología en el '78. Siguió la vida y seguí cantando, seguí haciendo teatro, después dejé el teatro, el teatro agradecido y grabo un disco, mi primer disco solista *Pruebas al canto* en el año '89. Ahí tengo la suerte de que el Cuchi grabe en el disco, de que me haga arreglos de “La pomeña” y de “Ciega luz mendiga” que es de Walter Adet, que el Cuchi graba en el disco, lo toca él. El disco queda en demo, no sale, yo me voy a vivir a Francia en ese año y vuelvo en el año '91 y ahí Dino Saluzzi me dice “esto está mal mezclado”, era un disco hecho sin experiencia y el sonido no era bueno, entonces Dino con gran generosidad me ayuda a armar mi disco de vuelta porque estaba mal mezclado, mal compaginado, era como rehacerlo entero y saco temas (la mayoría eran del Cuchi) que no estaban bien grabados y el Dino me escribe las partes para que haga “Vidala para mi sombra” de Julio Espinoza y si él me lo

pedía cómo no lo iba a hacer. Lo llamo a Oscar Cardozo Ocampo que me grabe el arreglo de la Vidala. Entonces se edita ese disco en formato de cassette, pero no ha tenido mucha difusión. Tampoco yo me moví demasiado. Después me convoca Sara en el '92 o '93 para cantar, para formar parte del grupo Ayaquí con Gabriel Redín y con Pelo Suárez. Grabo *Quimera* con ellos. El grupo se disuelve en el '99 o 2000 más o menos y yo vuelvo a reeditar mi disco y lo vuelvo a masterizar con toda la tecnología (siempre va saliendo algo nuevo) y lo saco en formato de CD. Y empecé de nuevo mi carrera como solista y a la par actúo con "Sara Mamaní, grupo" que se formó después de "Ayaquí" y hace dos años (en el 2004) me convoca Jaime Torres para cantar en su grupo. Esta ha sido una experiencia fantástica. Todo esto me dispersa bastante pero es muy enriquecedor porque es la primera vez que actúo dentro de una compañía donde se mueve mucha gente, donde las giras..., donde hay espectáculo armado con marcaciones, entradas y salidas, baile, está la danza, la poesía. Y cantar con un monstruo como Jaime Torres que es una persona maravillosa. Yo era la única voz (seis temas) cantaba con la banda, con Jaime también, tocaba él el charango y cantaba yo, después con toda la banda. Fue un espectáculo para un público de 10.000 personas, de 5.000. Fue la primera experiencia de público grande. Después la he tenido con Chabela Vargas que me invitó a cantar un día y canté frente a 10.000 personas en el Luna Park con ella a dúo. Creo que esa ha sido la experiencia más fuerte que he tenido en mi vida.

-¿El estar cerca de estos monstruos sentís que ha sido un crédito para tu carrera como solista? ¿Tus públicos se ampliaron?

-Mirá, yo creo que en esto yo he sido muy respetuosa y no sé si he pecado por ello y me he pasado de rosca. Por ejemplo, nadie grabó con el Cuchi, salvo el "Dúo salteño" y yo no quise ponerlo en la tapa porque dije "es estar utilizando el nombre", tenía miedo de hacer eso y no lo he hecho y ha sido un error. En realidad yo por respetar porque a mí el Cuchi me ha dicho "querés que grabe con vos?" Yo a él lo conocía desde hacía muchísimos años, hemos estado de gira juntos cuando yo estaba en Francia, él estuvo allá y hemos estado tocando juntos. Pero más allá, yo siempre digo que el Cuchi era ese señor que vivía a la vuelta de tu casa, pero era un genio. He tenido la suerte de poder tenerlo cerca y poder aprender de él.

-¿Sentís que ha impactado mucho en vos y en los que hacen los arreglos?

-Si, la influencia más grande que tengo es la del Cuchi Leguizamón y le agradezco a la vida todas estas cosas y el haber tenido la suerte de tenerlo cerca, porque lo que yo soy se lo debo a él y la manera como siento las cosas y cómo las transmito creo que tiene que ver con lo que yo he aprendido de él.

-¿Hugo Chagra tuvo alguna influencia?

-Es pariente aunque lo conocí de grande, hemos hablado por teléfono más que conocernos personalmente, es un muy buen músico, un buen pintor también, pero los impactos son del Cuchi, de Dino Saluzzi, de Jaime Torres. También tuve

la suerte de ser amiga de Antonio Nella Castro, y uno se va nutriendo de todas estas... Como yo soy una intérprete, yo no escribo nada para mí son muy importantes las palabras en las canciones porque yo necesito sentirme representada por eso que yo digo. Yo no las tengo, las tomo prestadas y las hago mías. A mí la poesía de Hugo Ovalle me identifica mucho, la de Manuel Castilla, la de Antonio Nella Castro. “La diablera” por ejemplo es una de las zambas que más me gustan.

-Julia Elena canta últimamente sólo a los Dávalos y ella en la entrevista me dijo que se propuso tener una sola memoria y yo pensaba al observar tu disco, la cantidad de autores y de ritmos diferentes, si vos no te nutris de muchas memorias, un armado de una identidad a través de muchas memorias, eso ¿produce un impacto en los públicos? ¿convoca a variedad de públicos?

-Yo no sé si la memoria no es una sola, y está formada por muchos recuerdos, por muchas voces pero es una que se va armando, porque la memoria mía tiene que ver con Antonio Nella Castro, con José Ríos, con Jaime Dávalos, con todos ellos, no es cada uno una memoria, como que todos estos autores tienen que ver con el paisaje de uno. El primer disco es casi todo Cuchi Leguizamón, es como un homenaje al Cuchi porque es el músico que más admiro. Yo durante muchísimos años he cantado sólo cosas del Cuchi, no exclusivamente pero sí 15 temas del Cuchi y 4 que no eran de él, pero he ido abriendo el juego porque hay muchas cosas para decir que a mí me interesa decir y que las dice Nella Castro, Walter Adet, Hugo Ovalle, que son autores de mi provincia, además. Por eso lo de “pequeños testigos”, que describe tan bien Ana Gloria Moya. El Cuchi hablaba de los pequeños testigos y, cuando buscábamos el nombre para el disco, Ana me dice “todos somos testigos de nuestro tiempo con sus verdades y paradojas”. Una de las cosas que me han alabado del disco es el repertorio: yo he tratado de abarcar canciones viejas que no se cantan hace mucho, viejas desconocidas, viejas conocidas, nuevas desconocidas y nuevas conocidas y en realidad si vos preguntás ¿cuál es el criterio? el criterio es lo que me gusta, lo que siento, lo que me emociona, iba escuchando iba cantando y volviendo a descubrir, a Jaime Dávalos por ejemplo, fue genial, porque son pesos pesados de la literatura y yo he tomado a todos estos poetas porque creo que es una literatura universal, creo que no es solamente regional, creo que trasciende y se la puede cantar y se la puede decir. Hay un músico que yo admiro mucho que es Rubén Blades y lo que él hace es regional, es el tema de su tierra con la problemática de su gente y sin embargo tiene un alcance universal. Él lo canta en todo el mundo y llega a todo el mundo. Al de Viglietti lo puse como *bonus track* al final fuera del contexto del disco, porque me *piace*, para tomarme una licencia.

-¿Cuántos discos editaste?

-Tengo 4 discos, dos como la Negra Chagra, uno con Ayaquí y otro con “Sara Mamaní, grupo”. Después te mando el material que tenemos con Sara, ahora te dejo el del Cuchi en el que te aclaro hay un error del Cuchi “La ciega luz men-

diga” figura que es de Jacobo Regen y es de Walter Adet. Cuando vuelva hacerlo, voy a enmendar. Como somos productores independientes, me resultaba muy caro hacer de nuevo mil ...

-¿Vivís de la música?

-No, no vivo de la música, trabajo en la Biblioteca del Congreso que es un trabajo administrativo que me permite hacer... Yo antes estaba en biblioteca y organizaba eventos, cursos, seminarios, talleres literarios y yo coordinaba todas las actividades y esto me llevaba hasta altas horas, porque por ejemplo, venía Alcira Argumedo a dar una conferencia y yo me tenía que quedar hasta que terminaba todo. Este trabajo de auditoría interna a mí me permite tener tiempo, pues yo, mientras lo haga de día, a las 5 de la tarde estoy desocupada, después me voy a ensayar, a probar sonido. En general casi nadie vive de la música, todas las cantantes por ejemplo enseñan canto. Salvo excepciones. Cuesta un poco más, pero con un trabajo cómodo de análisis de expedientes que uno deja listos y se viene, y con 45 días de vacaciones que uno puede ir distribuyendo.

-¿Das recitales en Buenos Aires y en otros lugares del país? ¿Con qué frecuencia?

-La presentación de este disco la he hecho en “La Trastienda” que es un boliche bastante grande, había mucha gente, y ahora estoy yendo a la Facultad de Derecho de Mar del Plata, también en La Plata y después voy a seguir por el sur. Ahora vengo de tocar en el teatro “Alberdi” de Tucumán donde me ha ido bárbaro, la prensa (el diario La Gaceta me destinó la contratapa completa) y la gente me trataron muy bien, buenas críticas, a pesar de que es la primera vez que pongo el pie en Tucumán. En realidad ahora me he puesto las pilas: yo siempre venía muy dispersa y un día, estábamos hablando con Jaime Torres, y él me dijo “estás muy linda (había adelgazado y había vuelto a hacer gimnasia) estás bien pero sabés qué? Vos no podés perder un minuto más porque ya sos grande” (risas) Yo le dije que me daba bronca haber perdido tanto tiempo, pero él me dijo “vos tenés tiempo para hacer todo, pero lo que no podés hacer es perder un minuto más” y eso me ayudó mucho a ponerme las pilas y empecé con el disco y no he parado, nunca he trabajado tanto como para este disco porque lo he hecho yo sola. Pasaron años, pero yo esperaba que vinieran los trabajos, yo no me ocupaba de buscar uno solo y como venían, me llamaba Sara, me llamaba Jaime; pero no es así, uno tiene que gestionar, además hay que ensayar y hay que trabajar mucho. Yo nunca ensayaba demasiado.

-Vos atribuí a este ponerte las pilas el hecho de que te hayan invitado a abrir la temporada turística de Salta o ¿a qué lo atribuí?

-A que estoy trabajando permanentemente... estuve acá en Salta, en Jujuy, en Rosario de Lerma, en Güemes, en “La trastienda”, en Tucumán y ahora acá en la Plaza 4 siglos. Me estoy yendo y el 24 tocamos en Buenos Aires de vuelta en el Salón Dorado del Gobierno de la Ciudad y voy a ir a tocar a la Facultad de

Derecho en Mar del Plata, en La Plata, la gira por el sur la estoy organizando también. Cuando uno se pone en movimiento, las cosas se mueven y empiezan a salir trabajos; cuando uno está sentada en su casa, nada. Yo me doy cuenta, desde que yo he sacado el disco y me estoy moviendo, me llaman. A mí de Tucumán me llamaron. El director del teatro escuchó el disco y le gustó y dijo “quiero que esté acá” y fue fantástico y como vine con 4 músicos, de pronto, a cualquiera de acá le sale mucho más barato decir bueno, “yo te traigo” y dijeron “ya que estás acá, vení a abrir la temporada”. Me invitó la Dirección de Cultura de la Municipalidad donde está el Hugo Ovalle.

-¿Conocés a Fandermole, a Quinteros? ¿Sentís que tu música tiene algo que ver con la de ellos?

-Conozco a Fandermole, lo escuché, le tengo gran admiración, no sé, creo que hay algunos puntos de coincidencia.

-¿La común influencia del Cuchi?

-Eso te iba a decir, que en esos puntos de coincidencia está el Cuchi Leguizamón.

-En tu disco hay participación de la mujer en los aspectos musicales (compositoras, copleras, pianistas) pero no veía participación, salvo Sara, en las letras.

-Ahora empiezan a salir temas para el próximo disco. A los 50 años te da una cosa y no querés seguir perdiendo tiempo. He descubierto una poetisa boliviana que es maravillosa, que se llama Matilde Casasola. Me encanta tener material nuevo para nutrirme de otras cosas. Es importante leer a las mujeres, el propio género.

-¿Actuás en peñas?

-Una o dos veces por año, en la “Peña del Colorado” que es un lugar donde podés desarrollar lo que hacés, a las peñas no se va a escuchar, se va a bailar y en la del Colorado se puede escuchar música. No hay mucho espacio para el folklore, no tenés muchos espacios donde tocar a un nivel piola donde tengás un buen sonido, donde podás tocar y que te escuchen. Hay una peña en San Isidro que es muy linda que la maneja Gabriel Redil, uno de los chicos de Ayaquí.

-¿Hay otras peñas donde la cosa de lo salteño esté más presente? ¿La del Chango Nieto?

-Yo no estoy en ese circuito, hay gente que va y que toca siempre, gratis. Yo tengo cuatro músicos a los que hay que pagarles. Hay quienes están empezando y que cantan por 100 pesos y son 5 personas. Yo no puedo, a mí no me alcanza ni para uno. Yo sacrifico los cachés en aras de venir con 4 músicos. Prefiero tocar con los cuatro y yo ganar menos. El no vivir de esto me permite cuidar la calidad: ir con los 4 o ir con 2. Los chicos que trabajan conmigo viven de esto, trabajan con muchos músicos distintos, pero viven de esto. Lo que me importa es que el disco se difunda, que se venda, que se conozca.

surrealista en algún punto. Pero eso ya, bueno, hay que hilar más fino ¿no? los sonidos que usa, los sonidos que mezcla, tiene un montón que ver para mí con la estética surrealista, sólo la música. Y además, lo que escribe, sí. Pero también tengo de la misma manera y entrañablemente metido en la sangre, las voces del “Dúo Salteño”, la de Melania Pérez...

-Sí, eso se nota mucho, cuando vos bagualeás en algunos temas, en “Doña Ubenza”, en varios temas que se siente mucho, la similitud digamos, con el “Dúo...” y con Melania. Otro tema, otra pregunta, era con respecto a la recepción del público de tus propios temas y de los temas ajenos ¿qué diferencia encontrás vos en un recital, por ejemplo, cuando vos cantás temas propios y ajenos?

-Depende un montón en qué provincia los esté cantando, digamos. Y si son temas que ya están en los discos también, porque la gente los conoce. Una vez me pasó no hace mucho, en “La Peña del Colorado” que es un lugar muy conocido en Buenos Aires donde vamos a tocar, donde íbamos a tocar, que una noche había una mesa enorme así, de un montón de gente, yo empecé a cantar un tema mío, “Los colores de la piedra”, y toda la mesa empezó a cantar el tema, y yo lo miraba al Pelado y no podía creer, yo por ahí de lejos no veo bien, y decía: “¿son amigos míos?”. No podía ver quiénes eran, y no, era gente que yo no conocía digamos, era gente que había comprado mi disco, que se había enterado que estaba en la peña y había ido, y estaban cantando, se sabían las letras. Bueno, eso fue hermoso para mí, fue, se nos paraban los pelos así, estábamos re-emocionados. La gente que compra el disco lo escucha mucho, digamos, de eso doy fe. Después cuando canto temas por primera vez, depende el tema. Hay temas que dejan mudo digamos, que yo me doy cuenta que la gente necesita tiempo para escucharlos, que seguramente son los temas que vienen en el próximo disco. El disco me parece que permite eso, escucharlo en tu casa tranquilamente, las veces que haga falta, no? En el sur, en toda la Patagonia, lo que escribo es totalmente bien recibido, mis temas, sobre todo, también, me los piden, se acuerdan las letras aunque no estén los discos. Estoy como contenta con mis temas, realmente creo que la gente valora mucho la creación en un montón de lados no, en un montón de lados.

-Esta cosa diferida que vos decís, el hecho de que se necesite escucharlo muchas veces ¿tendrá que ver con ese nivel de ruptura que hacés por ahí, sobre todo a nivel de las letras?

-Puede ser, sí, con algunos temas, con algunos temas, no. Unos son súper simples, que a la primera de cambio la gente entiende de qué se trata. Creo por ahí que la poesía que tienen algunos temas necesita un poco más de tiempo, que se yo, de ser escuchada otras veces. Pero lo que el tema transmite queda totalmente claro, ¿me entendés? O sea la energía del tema siempre va a buen puerto, eso siempre, lo haya tocado en Cachi o en Esquel o donde sea, no? La energía del tema, lo que quiero decir, si es un tema que tiene que ver con, no sé, la esperanza, el amor, o la bronca, eso siempre llega a la gente. Y creo que por eso vendo discos también,

creo que vendo discos siempre porque la gente quiere llevarse esa música a la casa para escucharla otra vez.

-Y cuándo cantás en un recital temas que no son tuyos, ¿qué diferencia harías?

-Hay temas muy hermosos, hay temas clásicos muy hermosos y es súper agradable cantar una canción que la gente la conozca y también la cante, eso es muy blando, muy agradable. De alguna manera a mí también me relaja, porque cantar un tema desconocido implica otros desafíos, otra energía puesta, no? Los temas clásicos de la música popular salteña son hermosos, la mayoría, “La Zamba del Laurel”, “Balderrama”, “Maturana”, “El Sapo Cancionero”, tengo una versión...

-Aparte vos les imprimís un sello propio, en general, hacés ciertas versiones de ellos. Otra cosa que me había llamado la atención, comparando los CD con los recitales, es que también incorporás en éstos temas latinoamericanos...

-Sí. Y bueno, lo que pasa, que también la música hispana, latinoamericana es preciosa, me entendés, la música afro-peruana, peruana, los “Inti Ilimani”, o algunos autores brasileiros también. Y lo que pasa es que a mí me gusta mucho cantar, me gusta mucho la música, entonces cuando encuentro un espíritu así brillante como Chabuca Granda o como Chico Buarque, es imposible no hacer algo con eso, te dan ganas, te inspiran ellos. Son gente realmente grosa, me parece que inspiran un montón.

-¿Qué otras mujeres has incorporado alguna vez a tu repertorio?

-He cantado un bailecito de Sara Mamani, “Noches de San Lorenzo”, creo que es de la Sara, ella es digamos la otra compositora salteña que yo más reconozco.

Mónica Tosello: -Quiero agregar algo. Creo que por un lado está el tema de la composición y la poesía, que uno no deja de reconocer es folklore pero es un folklore que uno no lo puede encasillar en lo que es el folklore tradicional. Luego están las marcas del surrealismo y todo esto es muy evidente, sobre todo en la poesía, pero me parece que en la música también hay influencias, no conozco mucho de estilos, pero me parece que en la música también, en la composición. Pero además me parece que en la interpretación también hay una ruptura. Me parece que el modo de cantar, el estilo de Sandra es muy distinto, muy diverso al modo de cantar el folklore en Salta. Que en el estilo de interpretación es más cercano por ahí a otros lugares, me parece que si es una marca más latinoamericana que salteña o argentina, o esta cosa que a muchos evoca la “Trova Rosarina”, es un estilo de interpretación totalmente diferente a lo que es el folklore salteño en particular o el folklore argentino en general. Me parece que en eso hay una ruptura muy clara.

Sandra: -Creo que es la palabra clave en el asunto es interpretar. Creo interpretar es comprender y expresar, no. Y creo que cuando uno comprende en toda la dimensión de la palabra y expresa está interpretando. Me parece que es lo más

interesante de cantar para mí. Yo trabajo mucho eso, busco eso. Digamos, he escuchado esos comentarios de la gente: “nunca escuché el Sapo Cancionero de esa manera”. La canción tiene la letra y lo que dice es precioso, el tema es que yo lo comprendo y después lo expreso de una manera y busco la manera de expresarlo para que el otro pueda escucharlo y comprenderlo y expresarlo a su vez digamos.

-Un poco por eso hacía yo tanto hincapié con respecto a los públicos, porque quería saber qué percibías vos con respecto a lo que vos le presentás: una propuesta de una nueva interpretación basada en otras influencias que no son las tradicionales solamente...

-Sí, a mí me divierte muchísimo buscarle la vuelta, romper de alguna manera... Si, eso yo lo tengo como una actitud general creativa de no hacer lo primero... Exactamente, nunca hacer lo primero que se me ocurre, no, es una constante que es incómoda, que creo que la situación creativa es incómoda y que en esa incomodidad se abren unos espacios divinos, viste, re-luminosos, donde en esa incomodidad me parece que uno puede crear. Cuando te parás en un lugar que no es habitual, un lugar que hasta te puede dar risa o te pueden pasar cosas que no son... que son raras, creo que en ese momento uno va a encontrar cosas interesantes, parándose en esa incomodidad viene lo nuevo, para mí, yo lo hago así digamos. Pero es que yo creo que la voz es así, creo que la voz como instrumento siempre te va llevando a espacios extraños y te sorprende, a mí la voz me sorprende.

-Cuando dijiste lo de la incomodidad me interesó mucho, lo estuve relacionando con un trabajo que yo había hecho. Al comparar tres generaciones de mujeres folkloristas yo había notado que había en el caso de Julia Elena Dávalos una gran acomodación a la cultura que ha llegado a ser hegemónica En el caso de la Negra Chagra yo veía que hace intervenir más a la mujer. Y en el caso tuyo, yo planteaba que la ruptura de tus textos provocaba en el público cierta incomodidad. Y como vos dijiste la palabra incomodidad lo traigo a colación. A los otros recitales los vi adaptados, como reproduciendo de alguna manera la cultura oficial, en cambio en el caso del tuyo yo veía una propuesta de gran ruptura que evidentemente y sobre todo porque lo que vos agradecías a los familiares y a los amigos que te seguían pensaba yo: “bueno, es que ella todavía no tiene tanta confianza de que esta propuesta va a ser bien recibida por un público en general”. Entonces se me ocurrió hacer una relación en ese trabajo con una cuestión que trabaja Roland Barthes, él habla —siguiendo a Lacán— de textos de placer y de textos de goce. Roland Barthes dice que los textos de placer son aceptados, la cultura en ellos no es cuestionada, mientras que los textos de goce son aquellos que te producen una cierta incomodidad y desacomodan de alguna manera tus convicciones ¿qué me podés decir de esa percepción inicial que tuve yo comparando los tres recitales de ese año 2006?

-Sí, sí, a mí me divierte más, me parece más divertida la otra vía, no eso de hacer lo primero que se me ocurre, porque lo primero que se me ocurre pues seguro ya se me ocurrió antes o seguro, me entendés...

-Ya se le ocurrió a otro.

-Sí, claro. Desconfío de lo primero que se me ocurre digamos. Y buscar otra cosa, primero eso, me parece más divertido, me entusiasma de golpe, mucho más allá del público, sea el que fuere, porque cuando voy afuera, el público, tengo algunos amigos y ningún pariente, entonces sea el público que fuere digamos, me lanza así como una cosa muy divertida, son desafíos muy interesantes digamos. Y a lo incómodo, yo le debo todo mi arte a la incomodidad más o menos, viste. Ahora en este último tiempo que estoy más grande o que, que sé yo, pasó el tiempo, disfruto mucho más de esa incomodidad, o sea, como que realmente me acomodé en ese vértice tan álgido a veces, o que sé yo, me acomodé ahí, sé que es así y disfruto y me dan más gracia digamos algunas cosas, me parece que si no fuera por estas cosas no evolucionarían las cosas, no pasaría nada y yo soy ututo en el horóscopo salteño, así que necesito mover las cosas entendés, rompo los termos, rompo las copas, o sea, creo que está en mi naturaleza, no es ningún valor intelectual ni adquirido, me entendés? creo que nací inquieta, punto. Después de eso me dediqué a cantar y en la voz se refleja mi inquietud natural, no es mucho más que eso, me entendés?

-A ver, le voy hacer una pregunta a Mónica: ¿qué pensás vos, Mónica, vos que conocés más Lacán, de esa aplicación del placer y del goce a la actuación de las folkloristas de ese año?

Mónica Tosello: -Me parece que es por ahí, justamente, los placeres son las cosas acomodadas digamos, adaptadas, en lo social, en lo cultural, son lo reconocible. Lo que va por la vía del goce es eso otro, uno no puede reconocerse ahí o uno no se reconoce tan fácilmente. La vía del goce tiene que ver con la incomodidad. Y yo supongo que sí, que transformar algo super familiar como “Sapo Cancionero” en algo totalmente nuevo, como lugar de creación, es un lugar de incomodidad. Yo lo que entiendo que además hay una elección ahí, por más que digas que es tu naturaleza, a su vez a eso se agrega una elección y una decisión de sostenerlo.

Sandra: -Es que uno reelige totalmente, podría estar en mi naturaleza y violentarme, y entendés... hacer cosas... totalmente distintas, sí, yo me hago cargo de que es una elección a esta altura.

-Bueno, creo que ha sido bastante productiva la intervención.

Mónica Tosello: -Carlos Juárez en su blog dice que la intención del perro joven es llegar a perro viejo, y en ese movimiento de llegar a perro viejo traiciona al movimiento vanguardista o de ruptura en que hubiera podido militar. La cuestión es dónde queda la tradición respecto de esa militancia inicial, digamos, si la ruptura implica desafiliarse de una tradición o apropiarse de una tradición para hacer algo nuevo. Y este punto me parece interesante en la Sapo y su música, es que uno no deja de reconocer ahí una cierta tradición del folklore, que no es cualquiera digamos, de la mano del Cuchi y todo esto y se reconoce, pero a su vez tiene una marca totalmente nueva digamos.

-Exactamente a esas cosas iban enfiladas algunas de las preguntas que yo le hice al comienzo. Muchas gracias.

ENTREVISTA AL BAGUALERO VÁZQUEZ (FRAGMENTO)

Realizada por Delfina Gálvez.

Diciembre de 2005, Salta, Argentina.

- Acá en Salta, a nivel institucional u oficial ¿todos los años se hace el concurso de bagualeras? ¿Dónde se hace?

- A veces se hace. Lo que pasa es que mujeres, mujeres, no se ha hecho, ni hombre y hombre. Había una muy buena para cantar, muy buena. Había seis mujeres entre cincuenta y nueve varones. La Mariana (*Carrizo*) fue a la Escuela de Música. Cuando yo le enseñaba acá yo no la pude sacar a bailar, y un compañero le enseñaba a bailar y todo eso, y ella no pudo (inaudible) “no puedo bailar, dice, no me sale, yo vuá aprendé canto, présteme los libros”. Entonces yo le presté los libros. “Sacá coplas, pero que no cante yo. Vos tenés que ser Mariana Carrizo que cante, no cantés (inaudible) ya esa la canta el bagualero, ya la conocen. Hací la tuya. Y ahí empezó a buscar, y después fue varios que (inaudible) Vasconcellos, le pasé coplas pícaras, ahí hay muchas cosas del cancionero de Juan Alfonso Carrizo, yo lo conozco a todo el cancionero porque las he leído.

- Vimos cómo la baguala todavía tiene vigencia como espectáculo, ¿y en cuanto a la gente común?

- Yo digo que ha florecido de nuevo. Porque eso, antes, yo lo he visto, en mis abuelos, en mis tíos, en mi mama. En cuanto a la gente del campo, cuando venían como decían “ahí viene el puebler”, y se callaban todos.

- Y ahora no pasa eso...

- No, ahora se está usando hasta un poco medio comercial. Les gusta que los escuchen. Porque saben de que podemos ser un puebler (inaudible), podemos ser como la Mariana Carrizo, que yo los conozco todos, conozco el padre...

ENTREVISTA A MARIANA CARRIZO

Transcripción de la entrevista realizada por Silvia Marchant a Mariana Carrizo, publicada en la revista Rumbos (Año 3, N° 152) el domingo 23 de julio de 2006.

Título: Mariana Carrizo. Coplera libre y dueña.

Copete: Enamora al público con la picardía de sus bagualas. Tras cantar en escenarios de todo el país —invitada por artistas como el Chaqueño Palavecino y León Gioco—, se prepara para llevar su arte a Europa. A Mariana Carrizo le resulta gracioso que la mayoría de los correos electrónicos que recibe sea de hombres que la felicitan por sus presentaciones. Es gracioso, cuenta, porque en sus shows,

la coplera lanza sin empacho sus coplas feministas provocando la incomodidad del auditorio masculino. En su espectáculo, el tablado sólo es ocupado por ella, una diminuta salteña con delicado atuendo tradicional adornado por una extensísima trenza color negro azabache, su voz, su caja y sus bagualas.

La historia de Mariana se gestó ente el viento, los cerros, las ovejas, las charlas con su “*entrañable abuelita*” Lolita y las audaces huídas de su casa para poder cantar en los festivales. Así empezó a tejer su vocación, ni ella entiende por qué, ya que en su familia a nadie le gusta cantar y ni siquiera son músicos. Quizá llevada por las coplas que escuchaba cantar a desconocidos pastores, cuando ella (una entre siete hermanos) andaba en medio de los cerros con sus ovejas, se dejó ganar por la música: perseverante, en 2004 fue ovacionada y galardonada con el Premio Consagración, en Cosquín.

-¿Cómo recuerda aquella presentación?

-Me acuerdo que, antes de subir al escenario, hubo toda una historia con los sonidistas. Me preguntaban cuál era mi banda, yo les decía que no tenía, ellos me insistían, cuántos músicos, y yo les explicaba que nadie, que estaba sola con mi caja. Después querían enchufarme la caja. Además, la gente de Sadaic me pedía los autores de los temas que iba a cantar, y yo les decía que iba a cantar coplas populares, que no tenían autores...Hasta que finalmente pude actuar.

-¿Y el público?

-Cuando estaban subiendo el telón, me dijeron que mi presentación era de cinco minutos. Y bueno, yo canté mis coplas y le dije a la gente que me tenía que ir, porque era rapidito nomás la historia...y terminé cantando como media hora, porque la gente pedía más...

Volvió a Cosquín, dos veces, y volvieron a ovacionarla. Es que, sobre el escenario, Mariana combina interacción con el público, su grito bagualero y mucho Humor: “Los hombres son los ratones,/ las mujeres son el queso,/ el matrimonio es la trampa,/ yo no me casao por eso”.

CANTAR SOBRE LAS NUBES

Las coplas, asegura la salteña, son la forma que tienen los paisanos de contar lo que viven durante todo el año: “Cuando vos cantás coplas en medio de los cerros, la voz retumba y el viento la lleva lejos. Hombres y mujeres preparan sus coplas y también fabrican sus cajas, no las compran en el shopping”. Mariana cantó en el Tren de las Nubes durante seis años: “Recuerdo que andaba con mi caja y mi vasito con agua para la garganta. Los gringos pensaron que el vasito era para recibir monedas, y entonces me lo llenaron. Si yo tenía mi sueldo, no necesitaba que me

dieran nada, pero bueno, bienvenido sea”.

Rehúsa decir si alguna baguala es de su autoría, porque las coplas “son libres, son de todos y de nadie al mismo tiempo”. Su último disco se llama *Libre y dueña*, porque así es la copla: “Uno la dice y deja que se la lleve el viento, es libre y dueña, y a mí me gusta ser así”. El avance de su carrera y el reconocimiento del público también fue acompañado por el de otros artistas, como León Gieco y el Chaqueño Palavecino, quienes la invitaron a compartir sus shows.

-¿Cuándo subió por primera vez a un escenario?

-Cuando tenía 8 años, en Molinos, Salta. Fue una sensación inexplicable hasta hoy, el mejor lugar para estar es arriba de un escenario. Recuerdo que le rogué a mi papá que me dejara ir y mi papá no me dejaba. Pero bueno, siempre terminaba dándome permiso, y si no me lo daba, me escapaba, y después venía el castigo, unos azotes bárbaros. Mi papá quería que yo fuera monja.

-¿Qué es lo que más recuerda de su infancia?

-A mi abuelita. Y el contacto con la naturaleza, con la tierra; eso te da una sabiduría especial, que es la de los pueblos ancestrales, a los que yo respeto muchísimo. Yo sé lo dura que es la vida en los cerros, no es como la muestran las postales: la gente baja para vender sus cositas, quesos, charqui, y pasan días enteros durmiendo a la intemperie.

-Usted se hizo famosa por sus coplas feministas. ¿Se reconoce como tal?

No me gusta que la sociedad sea tan machista. Yo me divierto incomodando a los hombres con las coplas, y ellos también se divierten. Por supuesto, me interesa reivindicar los derechos de la mujer, pero no me considero feminista. Sé que le doy duro a los hombres, pero no sólo canto coplas feministas; también canto coplas para la tierra, para el amor, para los viejitos.

-¿Piensa que existe la igualdad entre el hombre y la mujer?

-Yo supongo que la mujer es más que el hombre, siempre, lo único que le falta a la mujer es la fuerza física. Siempre el valor de la mujer ha sido superior al del hombre; el hombre es puro bla bla; les sacan una muela y lloran; mirá si tuvieran que parir...se mueren. Lo peor que puede haber es que el hombre le pegue a la mujer. Y bueno, habrá que civilizarlo al hombre, y también a la mujer que lo permite. A mí, que no me toque un pelo porque no la cuenta más... Bueno, no quiero ponerme a escupir arriba, ya me veo toda moreteada cantando. Aunque nunca he tenido una persona que me tratara mal. Si el hombre es tan inteligente como dice ser, entonces debería tratar a la mujer de otra manera.

ENTREVISTA A ALDO GETINO Y OMAR NERI INTEGRANTES DEL GRUPO MASCARÓ CINE AMERICANO

Realizada por Sandra Acosta.

Febrero de 2008, Buenos Aires, Argentina.

“USTED QUE LO SABE, NO LO OLVIDE”

A partir de la crisis del 2001 de nuestro país, surgió una gran necesidad e interés por documentar sobre temáticas sociales, sobre todo en los realizadores más jóvenes que demuestran —a pesar de la abundante crítica que lo niega— un gran compromiso social —y político— con sus cámaras.

“Mascaró” Cine Americano es un grupo de cine heterogéneo, ideológica y generacionalmente, de esta combinación de ideas, prejuicios y experiencias surge una estética documental con fuerte influencia del cine militante pero es notable la presencia de las nuevas inquietudes no tanto en las elecciones temáticas como sí en el tratado audiovisual de las mismas.

Por esta razón, quizás, aún en su corta vida sus trabajos ya han recibido varios reconocimientos entre los que se destacan:

- Primer Premio del V Festival Internacional de Cine y video de Derechos Humanos – DerHumALC 2003.
- Tercer Premio en el 2º TeleFestival Iberoamericano vía Satélite de Programas de Vídeo y Televisión Educativa y Cultural (España, 2004).
- Premio Centro Audiovisual Rosario al video más destacado por su valor educativo en el 10mo. Festival Latinoamericano de Videos Rosario 2003.
- Premio al mejor Film o Video Educativo en el 12º certamen de Cine y Video de Santa Fe 2003.
- Mención especial premio Estímulos TEA y DEPORTEA 2004.
- Mención por el trabajo de investigación, en el 4to. Festival Nacional y Primero del MERCOSUR de cine y video documental.
- Selección oficial para la sección informativa del 25º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano La Habana 2003.
- Selección oficial para la 5ta. Muestra Internacional Documental, Colombia, 2003.
- Participación en el IV Congreso de Educación Superior “Universidad 2004”, La Habana, Cuba.
- Selección para la II Semana Solidaria con Argentina: “Así trabaja la Esperanza” (Murcia, España).
- Selección oficial al 3º Festival Internacional de Cine y Video “Imágenes de la Patagonia”.
- Selección para participar del 2º Encuentro de Película – Comodoro Rivadavia Pcia. del Chubut.
- Selección en la XIII muestra Nacional de Cine y Video Documental Antropológico y Social 2003.

• Declaración de “Huéspedes de Honor de la ciudad de Centenario”, a los integrantes del “Grupo Mascaró”.

Asimismo “Uso mis manos, uso mis ideas”, fue declarado de interés por:

- Universidad Popular Madres de Plaza De Mayo.
- Universidad Nacional del Comahue.
- Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.
- Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación.
- Honorable Cámara de Diputados de la Nación.
- Honorable Legislatura Provincial del Neuquén.
- Dirección Provincial de Educación del Neuquén.
- Dirección Provincial de Cultura del Neuquén.
- Municipalidad de la Ciudad de Centenario, Provincia de Neuquén.
- Consejo Deliberante de Centenario, Provincia de Neuquén.
- ATEN (Asociación de Trabajadores de la Educación de Neuquén).
- Secretaría de Educación de la Municipalidad de Mar Del Plata, Partido de Gral. Pueyrredón.

“Mascaró” revalora los recuerdos dispersos en la memoria del pueblo y como apela en una escena del filme que organizaron en tres partes, *Gaviotas Blindadas-Historias del PRT-ERP*: “USTED QUE LO SABE, NO LO OLVIDE”.

- *Uno de los temas más soslayados por las grandes producciones del cine es el papel político de las corrientes del pensamiento socialista en nuestro país. Ustedes, que en el caso de **Gaviotas Blindadas Historias del PRT-ERP**, tomaron el tema de la lucha armada en los años del Proceso Militar, ¿por qué creen que sucede tal silenciamiento?*

Aldo Getino (45 años)

- Hay agujeros negros en la Historia Argentina que quisimos llenar con este documental. No es que no haya discursos sobre estos temas, la cuestión es que hay una historia soterrada, mal contada, la Historia oficial es muy mentirosa porque tiene que justificarse a sí misma por la barbarie que hicieron contra nuestro pueblo. Poner a los dos bandos iguales, al terrorismo de Estado y a los luchadores del pueblo, es una hijoputez tan grande que no podemos permitirlo.

-*¿Cómo viven esos años en su recuerdo ? teniendo en cuenta que ustedes eran niños o adolescentes en esa época...*

Omar Neri¹²¹ (39 años)

- La sensación que tengo es que a mi me educó la dictadura; la televisión que veía, la música que escuchaba. Yo vivía en un barrio en una familia común donde nunca tuve un “contacto” directo con la dictadura y recién de grande me empecé a cuestionar, entonces lo que me toca hacer en los documentales es revivir el

oooooooooooooooooooooooooooo

121 Omar Neri es el montajista del grupo “Mascaró” Cine Americano

momento, lo mejor que se pueda, que el espectador pueda reconstruir la época, que no haya *manieración* (sic) del tiempo, que el espectador se vaya con la sensación de que vio y escuchó lo que hubiera visto y escuchado en ese momento. Es lo que traté de hacer en *Uso mis manos...* [...] a través de los testimonios, de retrotraer a ese momento emocional. Contar el pasado como fue y no desde un análisis actual, por ello evadimos los segmentos de los testimonios que revisan su accionar político pasado. Como una instantánea, reconstruir la emotividad del momento. Yo tenía que hacer ese recorte, momentos emocionales, humor, restituirles la humanidad, y quisimos darle esa impronta que en otras películas de este tipo no había.

- Ustedes que tienen una formación en periodismo de investigación ¿qué papel le asignan a los medios de comunicación en la construcción de la memoria colectiva? ¿Creen que es posible esta transmisión “objetiva” de los hechos? ¿No hay acaso ficcionalización, también, en estas historias que cuentan?

Omar Neri

-Somos periodistas con una subjetividad, eso lo tenemos asumido, pero le damos la palabra a los que estuvieron, los que fueron protagonistas de los hechos. Por eso, en *Gaviotas...*, sólo contamos las acciones en las que encontramos quien las cuente. Acciones del PRT-ERP que no están en la película: si no teníamos testimonios no lo contamos con voces de terceros.

En primer lugar, somos del periodismo de investigación que hacemos cine como parte de este trabajo.

Yo no creo en la división entre ficción y documental. Yo, también, vengo de la formación en Letras y tengo claro que estoy contando con imágenes. Le imprimimos una cuestión política... pero contamos historias.

Aldo Getino

-No, no somos objetivos, no somos neutrales, no queremos serlo, nadie lo es. Estamos parados de un lado, del lado de los trabajadores para que hablen en contra ya están los “otros”: los programas de tvé... Siempre la palabra la tienen los otros: en la dictadura las publicaciones de todas las prensas rojas, estaban prohibidas, eran clandestinas. El diario *La Nación* sí podía salir y expresar su política, sí estaba permitido... Pero eso no quiere decir que nosotros “mientamos” en las películas. Los testimonios son verdaderos.

-Será porque el poder de “ficcionalizar” la historia es una herramienta dispuesta en los medios...

Omar Neri

-Para recopilar la información para *Gaviotas...* estuve escuchando una colección de *cassettes* que se llama “Años de plomo” que por el nombre parecía de un dis-

curso “progre” pero en medio de todo te dicen: “había terroristas de derecha y de izquierda”... Para investigar escuchamos todo el material, porque son esos los discursos que tenemos que desarmar: las películas y publicidades de esa época... Puede ser que después en la edición, en la película, ni entre pero sirve para leer, o sea que se aprenda a leer la realidad de hoy.

Hoy usan los mismo métodos con Quebracho, Castell, deforman la realidad, arman un enemigo para tapar realidades de las que no quieren hablar.

- Esa idea de un documental con intención pedagógica es como una estética algo denostada por muchos realizadores jóvenes... ¿"Mascaró" es un grupo de cine político?

Aldo Getino

-Nos llamamos “Mascaró” por un militante revolucionario, Haroldo Conti, que en mayo del ‘76 desaparece, meses después de Raymundo Gleyser, quien creó la cooperativa “Cine de la Base”. Haroldo quería contar las historias genuinas del pueblo argentino. El PRT es parte de la historia genuina de nuestro pueblo. Hay una historia argentina que se tiene que contar, con *Gaviotas*... empezamos en el 2002, queriendo hacer un cortometraje de Santucho para el aniversario de su caída en combate. Pero no queríamos sacar las entrevistas de contexto y nos fue imposible contar la vida de Santucho sin contar la historia del PRT. Pero también podríamos hacer una película de UN ser humano y cada uno es un ser político así que se puede hacer estas historias también pero que muestren esperanzas... porque la historia oficial te niega todos los pequeños triunfos.

Omar Neri

-Nosotros organizamos los testimonios para dar contenido dramático y color a la historia. Por ejemplo montamos relatos similares que, por la forma del testimonio, parecían tener continuidad aunque en la realidad no lo tuvieran. Pero no transformando la historia para que se cambie el sentido... es importante la reconstrucción de la memoria colectiva para ver la continuidad que tienen los hechos hoy. Por eso es función del documental contextualizar lo que pasa en los medios. Nuestro objetivo principal es que se aprenda a leer la realidad, a interpretar los noticieros, desenmascarar como se transmite la información hoy.

ENTREVISTA A LA CINEASTA SALTEÑA

MARÍA NOELIA CARRIZO D’ALESSANDRO (25 años)

Realizada por Sofía Larrán

Copete

Lic. en Comunicación Social. Técnica en Cine, Video y Televisión por la Escuela de Comunicación Audiovisual “La Metro” Córdoba.

Directora y guionista de los Documentales *El Club del Trueque*, *Los ocho Escalones*

Córdoba. Productora del documental sobre el síndrome de down: *Down U*, realizado a pedido del Ministerio de Educación de la provincia de Córdoba. Asistente de Dirección y Directora de Actores del Cortometraje *Casualidad- Causalidad*. Realizadora del diseño de sonido y compositora de la música original de varios eventos. Selección Oficial de la Primera Muestra de Cine del MERCOSUR, Córdoba 2006. Selección Oficial del Festival Internacional de Cine Independiente, Mar del Plata 2006. Realizadora del diseño de sonido y musicalización. Enviada Especial a la 21^o Edición del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, realizando la cobertura periodística para un programa especial de dos horas de la Cadena Colsecor y representando al único medio televisivo del interior del país. Sonidista de los cortometrajes *Insomnio*, *Géminis* y *Obsecuencia*. Directora del documental *Barraca 18, historia de un sobreviviente*.

-¿En qué Universidad estudiaste, cuántos años dura la carrera y cuál es el título que te otorga?

-Estudí en la Escuela de Comunicación Audiovisual “La Metro”, en Córdoba capital. El título es de Técnico en cine, video y televisión y al ser una tecnicatura tiene una duración de 3 años.

-Con respecto a las materias ¿Hay una mayoría de profesores varones o mujeres? ¿Cuántas profesoras mujeres tuviste y qué materias dictaban?

-Hay una mayoría de profesores hombres. Tuve una profesora en Primer año en la materia de “Producción” pero justamente estaba realizando una suplencia ese cuatrimestre ya que el profesor titular se encontraba en el sur en el rodaje de la película *La puta y la ballena*.

Luego en tercer año tuve una profesora en la materia de “Publicidad”, esa profesora enseñaba la parte de la publicidad relacionada con la psicología. La profesora es psicóloga y había sido profesora mía en la carrera de Comunicación Social en la UNC (Universidad Nacional de Córdoba), así que la tuve dos veces.

Luego en las materias de “Inglés I y II” tuve dos profesoras. Por lo tanto, la carrera cuenta sólo con una profesora ya que la materia de inglés es un complemento.

-Y en cuanto a los estudiantes, ¿son más los varones que las mujeres que estudian?

-Hay una mayoría de varones pero no es mucha la diferencia, hay muchas mujeres interesadas en la carrera y que la estudian pero por ahí no demuestran tanto interés en comparación con los varones. A mi me pasó que muchas de mis compañeras no ponían esmero en la realización de los trabajos, seguían actuando como si estuvieran en el colegio secundario y trataban de “zafar” de las materias copiando y no estudiando. Realmente me costaba entender esto ya que se trata de una carrera creativa que necesita de una verdadera vocación y aún más porque se trataba de una escuela privada en la que se pagaba una cuota. Siempre hice grupo

y me hice amiga de varones, en los trabajos siempre era la única mujer, por ahí se acoplaba alguna compañera pero realizaba un rol menor o un rol en la parte de producción.

-¿Alguna vez notaste diferencia en el trato de los profesores o de tus compañeros por el hecho de ser mujer?

-TOTALMENTE. En cuanto a mis compañeros y a la hora de dividir roles siempre los varones eran los primeros en elegir y obviamente se repartían entre ellos los roles mas importantes (dirección, director de fotografía, cámara, etc.) Para las mujeres reservaban roles en la parte de vestuario, arte, maquillaje, escenografía y sobre todo en la parte de producción. La mujer es siempre la que lleva los gastos, la que tiene que conseguir las cosas y organizar el rodaje pero no participa en la parte creativa de lo que es realizar un cortometraje por ejemplo. Siempre intenté ser directora pero fue imposible y al querer realizar un rol creativo me metí en la parte de sonido y musicalización ya que me encanta y es un sector un poco descuidado en cine ya que siempre los estudiantes se encasillan mucho en lo que es la fotografía. Así tuve acceso al rol de sonidista y musicalizadora que me permitió realizar música original para los trabajos. Claro que tuve amigos con los que congeniaba y apoyaban mis ideas, pero eran la minoría. A las asistentes mujeres en los rodajes (asistentes de fotografía, producción, etc.) les decían, en forma de broma.... “asistontas”... A mí no me caía bien eso ya que en varias oportunidades y en reuniones grupales manifestaba mis ideas y complicaciones de guión o sugerencias para la realización, las cuales no eran tomadas en cuenta y eran motivo de burlas; pero luego, durante la evaluación delante del profesor, éste resaltaba los problemas que yo anteriormente había advertido. Esto hacía que mis compañeros se quedaran calladitos, pero tampoco lo reconocían. Igual a mí no me importaba porque yo me quedaba satisfecha de que no estaba equivocada y que estaba aprendiendo.

En cuanto a los profesores esta diferencia no se hace notoria pero dependía del profesor. Los profesores sabían quienes eran los que estudiaban y se dedicaban, se daban cuenta. La única vez que sentí que no se reconocía mi trabajo fue la vez que presenté una crítica de cine y el profesor creyó que la había sacado de Internet porque estaba muy bien hecha, esto me ofendió porque yo la había hecho sola y con mucho esmero y me dio bronca que no me creyera capaz de hacer tan buen trabajo. Después que se aclaró eso me felicitó y se quedó con la crítica para utilizarla de ejemplo para otras clases.

-De acuerdo a lo dicho anteriormente ¿Consideras que las mujeres aún sufren ciertas discriminaciones o son miradas con recelo en el ámbito del cine? En el caso de responder afirmativamente, ¿Por qué crees que existe esta diferencia?

-Claro que si, las mujeres sufren una cierta discriminación, si se puede decir así, en el ámbito del cine. Lamentablemente la mayoría de las mujeres que estudian

Cine (al menos en mi universidad) no nos hacían quedar bien... No se esmeraban en realizar los trabajos y se conformaban con las decisiones de los varones. Yo era siempre la que saltaba en clase y en las reuniones grupales y hasta me decían “pimpinela” porque vivía discutiendo con un compañero que siempre quería dirigir y acaparar todos los roles importantes y no tenía en cuenta las ideas y sugerencias del grupo.

Pienso que también es culpa de las mujeres que no se dan su lugar... pero esto no debería ser así, nosotras deberíamos tener nuestro lugar, cada uno debería tener su lugar, su espacio para desarrollar sus historias y su creatividad y no quedar sólo supeditadas a roles de organización y arte (escenografía, vestuario, etc.). Cuando una discute y pelea por lo que quiere resulta ser una histérica o te preguntan si estás con el período... una bronca...

En fin, la diferencia existe porque vivimos en una sociedad machista y eso es culpa de ambos géneros.

-¿Estás de acuerdo con que existan festivales de cine sólo para mujeres o secciones dentro de los festivales destinados al cine de mujeres? ¿Por qué?

-Por un lado no estoy de acuerdo porque esto implica hacer una diferencia dentro del cine dependiente del género al que se pertenezca y se asocia a que las mujeres realizan historias sobre mujeres, pero los directores varones también lo hacen... por ejemplo Almodóvar. Además, las mujeres pueden realizar películas sobre distintos temas no sólo sobre temas ligados a lo femenino solamente.

Por otro lado, estos festivales implican una vía más por la cual introducirse a la industria lo cual tiene su costado positivo ya que se accede a un reconocimiento que permite a la realizadora embarcarse en nuevos proyectos.

-¿Consideras que son las mismas las oportunidades que se le dan a los hombres y a las mujeres una vez salidos de la universidad?

-No sé porque eso ya depende de la capacidad de cada uno, lo que sí te puedo decir es que de mi escuela sólo varones participaron de rodajes y pasantías y eran recomendados para trabajos...

-¿Crees que una mujer que dirige (por el simple hecho de animarse a dirigir) está poniendo en cuestionamiento el rol social atribuido tradicionalmente a la mujer, por más que la temática de su film no sea específicamente de mujeres?

-¿Crees que una empresaria, una doctora, una madre soltera pone en cuestionamiento el rol tradicionalmente atribuido a la mujer? ¿Cuál es el rol?

Ese rol ya no existe, las mujeres podemos y debemos hacer todo lo que queramos, desde ser piloto de avión hasta directora de cine. Y eso no nos hace dejar de ser mujer.

15.3.- REFERENCIAS FÍLMICAS DE LOS CAPÍTULO DEDICADOS AL CINE

(Por orden alfabético)

Bolivia [2001]

75' blanco y negro

Director: Israel Adrián Caetano

Guión: Israel Adrián Caetano (sobre un cuento de Romina Lanfranchini)

Intérpretes: Freddy Flores, Rosa Sánchez, Oscar Berteza, Enrique Liporace, Marcelo Videla, Héctor Anglada y Alberto Mercado

Producción: Israel Adrián Caetano

Productor asociado: Lita Stantic

Fotografía: Julián Apezteguía

Cámara: Julián Apezteguía

Dirección de arte: Eva Duarte

Montaje: Lucas Scavino y Santiago Ricci

Sonido: Diego Arancibia

Cama adentro [2004]

83' color

Director: Jorge Gaggero

Guión: Jorge Gaggero

Intérpretes: Norma Aleandro, Norma Argentina, Marcos Mudstock, Claudia Lapacó, Elsa Berenguer, Raul Panguinao, Hilda Bernand, Mónica Gonzaga

Producción: Verónica Cura

Producción ejecutiva: Anton Reixa, Diego Mas Trelles, Verónica Curce

Fotografía: Javier Juliá (A.D.F)

Dirección de arte: Marcela Bazzano

Edición: Guillermo Represa

Sonido: Vicente D'Elía

Banda sonora original: "Cumbia del recuerdo". Intérpretes: Claudia Brant y Tito Valdivieso. Letra y música: Jorge Gaggero y Sebastian Schon

Extraño [2003]

81' color

Dirección: Santiago Loza

Asistente de Dirección: Julio Iammarino y Lorena Moriconi

Guión: Santiago Loza

Intérpretes: Valeria Bertuccelli, Chunchuna Villafañe, Raquel Albéniz, Jorge Prado, Eva Bianco, Lautaro Bengoechea

Producción: Ana Laura Bonet y María Galarza

Asistente de producción: Bárbara Sarasola Day y Maite Ordoqui Sasiain

Fotografía: Willi Behnisch
Montaje: Ana Poliak
Sonido: Perfecto de San José
Composición digital: Rodrigo Tomasso

La ciénaga [2000]

102' color
Dirección: Lucrecia Martel
Guión: Lucrecia Martel
Intérpretes: Graciela Borges, Mercedes Morán, Martín Adjemíán, Daniel Valenzuela, Juan Cruz Bordeu, Leonora Balcarce, Sofía Bertolotto.
Producción: Lita Stantic
Co Producción: Diego Guebel, Ana Aizenberg, Mario Pergolini
Fotografía: Hugo Colace
Cámara: Hugo Colace
Dirección de Arte: Graciela Oderigo
Montaje: Santiago Ricci
Sonido: Guido Berenblum, Emmanuel Croset, Adrián De Michele, Hervé Guyader, Milena Poylo (post producción de sonido), Víctor Alejandro Tandler

La historia oficial [1985]

110' color
Dirección: Luis Puenzo
Guión: Luis Puenzo Aída Brotnik
Intérpretes: Héctor Alterio, Norma Aleandro, Chela Ruiz
Producción: Oscar Kramer
Dirección de Producción: Marcelo Piñeyro
Fotografía: Félix Monti
Cámara: Héctor Moroni
Montaje: Juan Carlos Macías
Música: Atilio Stampone
Sonido: Abelardo Kuschnir
Escenografía: Abel Facello

La hora de los hornos [1968]

264' blanco y negro
Dirección: Fernando Pino Solanas
Guión: Fernando Pino Solanas y Octavio Getino
Film dividido en tres partes: “Neocolonialismo y violencia”; “Acto para la liberación”, dividido a su vez en dos grandes momentos “Crónica del peronismo (1945-1955)” y “Crónica de la resistencia (1955-1966)”; “Violencia y liberación”

Edgardo Suárez: Narrador
María de la Paz: Narradora
Fernando Solanas: Narrador
Director de Producción: Edgardo Pallero
Asistente de Dirección: Gerardo Vallejo
Fotografía: Juan Carlos Desanzo
Cámara: Fernando Solanas
Montaje: Antonio Ripoll, Fernando Solanas y Juan Carlos Macías
Música: Roberto Lar y Fernando Solanas
Sonido: Octavio Getino y Aníbal Libenson
Post producción: Fernando Solanas

La libertad [2001]

73' color
Dirección: Lisandro Alonso
Guión: Lisandro Alonso
Protagonista: Misael Saavedra
Colaboración: Pablo Trapero y Martín Rejtman

La niña santa [2004]

106' color
Dirección: Lucrecia Martel
Guión: Lucrecia Martel y Juan Pablo Doménech (colaborador)
Intérpretes: Mercedes Morán, Carlos Belloso, Alejandro Urdapilleta, María Alché, Julieta Zilberberg, Marta Lubos, Mónica Villa.
Asistente de dirección: Fabiana Tiscornia
Producción: Lita Stantic, El Deseo, Senso Producciones, La Paionaria Teodora R&C produzione
Producción ejecutiva: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, Esther García
Dirección de Fotografía: Félix Monti
Compaginación: Santiago Ricci
Dirección de Arte: Graciela Oderigo
Música: Andrés Gerszenzon
Sonido: Guido Berenblum, Víctor Tendler, Marcos De Aguirre, David Miranda

Los rubios [2003]

89' color
Dirección: Albertina Carri
Guión: Albertina Carri
Montaje: Alejandra Almirón
Sonido: Jéssica Suárez
Jefe de Producción: Paola Ptzmajer

Producción: Marcelo Céspedes y Carmen Guarini
Intérprete: Analía Couceyro
(Exhibida en le 5º Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires,
abril de 2003, Sección competitiva, largometrajes)

Nadar solo [2003]

102' color

Dirección: Ezequiel Acuña

Guión: Ezequiel Acuña y Alberto Rojas Apel

Intérpretes: Santiago Pedrero, Tomás Fonzi, Antonella Costa, Nicolás Mateo

Producción: Diego Dubcovski, Daniel Burman, Ezequiel Acuña

Fotografía: Octavio Lovisolo

Cámara: Octavio Lovisolo

Dirección de Arte: Josefina Azulay

Montaje: Sergio Flamminio

Música: Marcelo Ezquiaga

Sonido: Javier Farina

Pizza, birra, faso [1997]

78' color

Dirección: Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano

Guión: Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano

Intérpretes: Héctor Anglada, Jorge Sesán, Pamela Jordán, Alejandro Pous, Martín Adjemián, Elena Cánepa

Producción ejecutiva: Bruno Stagnaro

Jefe de Producción: Carolina Aldán

Fotografía: Marcelo Lavintman

Dirección de Arte: Sebastián Roses

Montaje: Andrés Tambornino

Música: Leo Sujatovich

Sonido: Martín Grignaschi

Rapado [1996]

75' color

Dirección: Martín Rejtman

Guión: Rejtman sobre sus propios cuentos cortos

Producción: Alejandro Agresti, Kees Kasander y Martín Rejtman

Producción ejecutiva: Jorge Rocca

Jefe de producción: Margarita Gutnisky

Asistente de dirección: Javier Garrido

Fotografía: José Luis García

Cámara: José Luis García

Montaje: Garry Lane
Música: Paul Michael van Brugge
Sonido directo: Gabriel Coll y Rodolfo Gareí
Temas musicales: Gonzalo Córdoba
Intérpretes: Ezequiel Cavia, Damián Dreizik, Mirta Busnelli, Horacio Peña, Lucas Marty, Cecilia Biagini, Toti Glusman, Picón Baldinú, Verónica Llinás, Gonzalo Córdoba

Silvia Prieto [1998]

92' color
Dirección: Martín Rejtman
Guión: Martín Rejtman
Intérpretes: Rosario Bléfari, Valeria Bertucelli, Mirtha Busnelli, Gabriel Capello, Marcelo Zanelli, Susana Pampín, Luis Manzini, Mirta Busnelli.
Productor: Martín Rejtman
Fotografía y cámara: Paula Grañido
Sonido: Néstor Frenkel, Javier Intaca, Víctor Tandler
Montaje: Gustavo Codella
Escenografía: Sebastián Orgambide, Alejandra Seeber
Productor ejecutivo: Hernán Musaluppi

Tan de repente [2002]

90' color
Dirección: Diego Lerman
Intérpretes: Carla Crespo, Verónica Hassan, Tatiana Saphir
Producción: Sebastián Ariel, Nicolás Martínez Zemborain
Sonido: Leandro de Loredo
Música: Murciélagos
Montaje: Benjamín Ávila, Alberto Pom

Un oso rojo [2002]

94' color
Dirección: Israel Adrián Caetano
Guión: Israel Adrián Caetano (colaboración de Graciela Speranza)
Intérpretes: Julio Chávez, Soledad Villamil, Luis Machín, Enrique Liporace, Daniel Valenzuela, Freddy Flores.
Producción ejecutiva: Lita Stantic y Matías Mosterirín
Asistente de Dirección: Roberto Ceuninck
Fotografía: Jorge Guillermo Behnisch
Cámara: Jorge Guillermo Behnisch
Dirección de Arte: Graciela Oderigo
Montaje: Santiago Ricci
Música: Diego Grimblat

XXY [2007]

87' color

Argentina, España, Francia

Dirección: Lucía Puenzo

Guión: Lucía Puenzo

Intérpretes: Ricardo Darín, Valeria Bertuccelli, Inés Efrén, Germán Palacios, Carolina Peleritti.

Fotografía: Natasha Braier

Música: Daniel Tarrab, Andrés Goldstein

Montaje: Alex Zito, Hugo Primero

INDICE ALTERNATIVO

- Adán y Eva 44, 77
Alteridad 55, 58
Apropiación de la voz del otro / el subalterno puede hablar 33, 35, 49, 51, 52, 56, 63, 236
Civilización / barbarie 21, 33
Campo / ciudad 91, 140, 141
Desterritorialización 20, 47, 59, 62, 64, 248, 249
Diferencia / diferente 33, 41, 44, 53, 55, 56, 144, 224
Diversidad 33, 47, 55, 57, 64, 210, 224
Emergencia 18, 24, 51, 60, 63, 96
Expansión científica y tecnológica 121, 197, 209
Feminismo / feminista 23, 41, 42, 77, 222, 224, 309, 310, 311
Globalización 23, 36, 83, 147, 164, 173, 197, 198, 209
Hegemonía 18, 19, 22, 24, 26, 45, 49, 50, 53, 106, 180, 307
Homogeneidad / heterogeneidad 49, 108
Homosexualidad 62, 94, 95, 167, 226
Identidad y espacio 77, 195
Identificación 18, 19, 69, 73, 79 y sgtes., 105, 117, 126, 128, 134, 143, 144, 165, 171, 191, 195, 203, 209, 215, 227, 243
Ideología 18, 34, 63, 75, 123, 179, 181, 182, 190
Internet 23, 148, 209
Los '60: 24, 25, 33, 34, 41, 49, 52, 91, 116, 141, 163, 165, 168, 217, 234, 239
Los '90: 24, 25, 35, 93, 101, 105, 106, 117, 121, 122, 131, 132, 163, 164, 165, 166, 170, 172, 185, 195, 199, 201, 216, 217, 218, 220, 234, 236, 239
Mercado 36, 46, 53, 54, 121, 133, 147, 167, 204, 209, 249
Mitos 148, 204
Mujer ángel / demonio 44, 45, 46, 223
Mujer múltiple 44, 224
Mujer objeto 223, 224
Mujer y dinero 77, 221, 317
Mujer y patriarcado 45, 216, 221 y sgtes.
Neoliberalismo 35, 239
Planteos polémicos 19, 21, 41
Pre-emergencia 18, 54
Representaciones 41, 53, 60, 61, 216, 223, 225, 226, 227
Ruptura de estereotipos 58, 59, 62, 224
Tecnología (avances de la) 93, 121, 149, 197, 199, 200, 243, 300
Territorialización 20, 46, 50, 196
Tradicción selectiva 18, 23, 49, 50, 60, 90, 144
Transterritorialización / transnacionalización 46, 47, 54, 62, 64