

DOSSIER

*Nuevas articulaciones entre Folclore, Política y Nación en América
Latina*

Nuevas articulaciones entre Folklore, Política y Nación en América Latina

Introducción

Claudio Fernando Díaz*

1. Canciones nuevas y canciones viejas. En enero de 2018 se presentó en Cosquín la agrupación musical Duratierra¹.

La música de Duratierra, y más aún su performance coscoína, puede ser una buena entrada para las reflexiones que proponemos en el presente dossier².

En principio, en tiempos de la creación del festival, a comienzos de los 60 del siglo pasado, hubiera sido impensable escuchar una música de esas características y observar ese tipo de performance en Cosquín. Instrumentos eléctricos, batería, cabellos largos, gorras y barbas, un enterito de tela liviana y colores fuertes en la cantante, grandes desplazamientos sobre el escenario, guitarra con distorsión... todos elementos que se asocian habitualmente al mundo del rock. Y, de hecho, hay mucho de rock en la estética musical de Duratierra. Sin embargo, esa estética tampoco puede pensarse si no se tiene en cuenta lo que ha sido el desarrollo del campo del Folklore en la Argentina. Esa noche en Cosquín sonaron canciones con una impronta rockera pero con un aire folklórico en los giros melódicos, en la sonoridad del bombo legüero integrado a la batería, y en ritmos reconocibles como la cueca, la chacarera o el festejo peruano³. Y mientras sonaban las canciones, en la pantalla gigante, detrás de la banda, desfilaban imágenes de artistas referentes del campo del folklore, como Leda Valladares, Juan Falú, Mercedes Sosa o María Elena Walsh. Pero también de Luis Alberto Spinetta, uno de los grandes referentes del rock argentino.

Ahora bien, el Festival Nacional de Folklore de Cosquín es un ritual anual en el que se pone de manifiesto una relación, *lentamente construida*, entre folklore, identidad nacional y tradición. Pero, también, una relación *largamente disputada* entre esos tres elementos. El show de Duratierra se puede pensar, justamente, como una toma de posición en esa larga disputa. Y esa toma de posición se hizo explícita principalmente en la letra de la canción que abrió el show y en una de las intervenciones de la cantante. El tema "Saravá"⁴ se presenta como un anuncio: la llegada de las "canciones nuevas". Pero estas canciones nuevas que vienen, están "llenas de canciones viejas". Por eso, se anuncia, estas canciones nuevas "tienen ojos y memoria". Es decir, son canciones que ven y recuerdan.

*Dr. en Letras Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. A cargo de la cátedra Sociología del Discurso. claudiofdiaz@hotmail.com.ar. Aceptado 23/11/2019.

Pero, ¿A dónde se dirigen esa mirada y ese recuerdo? La primera estrofa de la canción lo aclara: “A los cantores que ponen el pecho/ para cambiar un mundo que está hecho/ a la medida de los capitales/ que sólo dejan en la tierra males”. Y más adelante “Si vas a hablar mejor que digas algo/ porque el silencio es mejor que la nada”. Estos versos constituyen una estrategia discursiva para relacionarse con el pasado, para establecer una continuidad entre lo viejo y lo nuevo. Una estrategia, podría decirse, característica del campo del folklore. Sin embargo, los versos de Duratierra no apuntan a *la tradición* pensada como esencia inmutable y homogénea, sino a *una de las tradiciones* con mucho peso en la historia del campo del folklore en la Argentina. En palabras de Carlos Molinero (2012) la tradición de la “canción militante”. O, en otras palabras, la tradición de las llamadas “Canciones con fundamento”⁵. En esa relación con el pasado, entre las canciones de antes y las de ahora, en la que se muestran continuidades y diferencias, hay un elemento más: “para los cantores de antes/ para *las cantoras de ahora*”. El cambio de género es sumamente significativo, y central en esta estrategia de construir una diferencia generacional en el marco de la continuidad de una tradición. Ahora el género se plantea como un aspecto identitario muy importante de esta nueva canción militante.

Por otro lado, también se propone un relato identitario muy específico en la presentación del tema “Pacual” que hizo Micaela Vita, cantante de la banda, promediando el show. El tema es un vals, con fuerte presencia del acordeón, y una introducción y una coda con ritmo de tarantela. En la presentación la cantante dice que la canción habla de nuestros abuelos (europeos), que vinieron a América en busca de una oportunidad y escapando de las guerras y del hambre. Pero, dice, “...también habla esta canción de nuestra identidad mestiza, latinoamericana, porque la identidad no se lleva sólo en la sangre. Somos hermanas y hermanos de los pueblos originarios, y sus luchas son también las nuestras”. Pide entonces que cese la represión contra los pueblos originarios e invita a seguir trabajando “para construir un mundo en donde quepan todos los mundos”, en referencia a las conocidas palabras del Subcomandante Marcos.⁶

Este relato identitario⁷ que se fue presentando a lo largo de todo el show, difiere notoriamente del que dio origen al campo del folklore en la Argentina. Se propone una identidad mestiza (contra la identidad criolla impulsada por el nacionalismo cultural de principios del siglo XX) fundada no tanto en la raza, ni en una cultura común homogénea, sino en la *diversidad de las luchas* que son, sin embargo, comunes. Las luchas contra los capitales, las luchas contra el patriarcado, las luchas contra el racismo. Las relaciones entre identidad, nación, política y folklore, entonces, están viviendo profundas transformaciones. Y no sólo en la Argentina.

2. Sobre las distinciones entre Folklore, folklore y música folklórica. Uno de los problemas que se presenta para abordar las relaciones conceptuales que propone este dossier es que algunos de los términos son sumamente polisémicos. Esa polisemia caracteriza al término “folklore” al punto de llevar a Julio Mendivil a afirmar: “No creo que jamás haya existido algo así como un hecho folklórico”, y eso porque “Lo que llamamos folklore suele diferir considerablemente, dependiendo de quién emita el vocablo, cuándo y dónde” (Mendivil, 2016, p. 56). Así pues, las discusiones conceptuales y terminológicas pueden llegar a ser extenuantes. Sin embargo, entre estas discusiones pueden observarse tres sentidos recurrentes a lo largo del tiempo, al menos entre los estudiosos y estudiosas de América Latina. En primer lugar, se suele denominar “Folklore” (así, con mayúscula inicial) a una disciplina académica emparentada con la

antropología, aunque dichos lazos de parentesco se hayan ido transformando con el tiempo, tal como lo analiza Fernando Fischman en este dossier en relación a la Argentina. La mayoría de los estudiosos que fueron referentes de la disciplina hacia mediados del siglo pasado (Carlos Vega, Isabel Aretz, por ejemplo) hablaban de “Ciencia del Folklore”, lo que demuestra una inscripción epistemológica y una búsqueda de legitimidad. Algunos investigadores contemporáneos (Madoery, 2017; Chein, 2010) prefieren referirse a esta disciplina como “Folklorología”. Yo mismo prefiero adoptar esa denominación, puesto que tiene la ventaja de evitar la confusión con el objeto de estudio de esa disciplina, que también se suele llamar “folklore”, pero con minúscula inicial, y es el segundo sentido recurrente del término. El problema es que la definición conceptual de lo que se entiende por “folklore” o “hecho folklórico” ha ido variando sustantivamente desde los tiempos en que Thoms acuñó el vocablo a mediados del siglo XIX. Mucho se ha escrito (y, de hecho, varios trabajos en este dossier retoman esa discusión), acerca de la impronta romántica de esa primera aproximación a las “antigüedades populares” que debían ser rescatadas del avance de la modernidad porque encarnaban alguna clase de valores vinculados a lo que se entendía como el “alma nacional”. Desde entonces las definiciones del “hecho folklórico” han ido cambiando en la medida en que la Folklorología se afianzaba como disciplina, intentaba legitimarse en cuanto tal y se articulaba con el desarrollo de la modernidad según las especificidades de los distintos contextos nacionales.

Si se piensa la relación entre Folklorología y folklore en términos discursivos, se podría afirmar que los “hechos folklóricos” nunca fueron otra cosa que el resultado de las reglas de formación de los objetos, propias de una formación discursiva específica (Foucault, 2002) cuya emergencia estuvo marcada por un conjunto de condiciones sociales de producción determinadas. Y en la medida en que las condiciones de producción fueron cambiando, también lo hicieron las definiciones del objeto. Dicho en otros términos, no se trataría de que nunca hayan existido hechos folklóricos, sino más bien de que ciertos fenómenos emergen como hechos folklóricos en la medida en que la disciplina los construye discursivamente como tales.

Dos artículos de este dossier abordan esta compleja cuestión: Christian Spencer Espinosa, Antonieta Contreras y Gabriel Rammsy⁸ reconstruyen la historia y repasan la producción de la “Sociedad de Folklore Chileno”, que funcionó en el extenso período que va de 1909 a 2008, con algunas discontinuidades y diversas transformaciones. En la detallada reconstrucción de las publicaciones de la SFCh pueden observarse con claridad la diversidad de temáticas abordadas, así como las complejidades en la construcción del objeto de estudio, la manera de pensar las relaciones con otras disciplinas cercanas como la etnología, y la variabilidad de todo el conjunto a lo largo del tiempo. Fernando Fischman⁹, por su parte, analiza los debates introducidos en la Folklorología por Martha Blache en las últimas décadas del siglo XX. Debates que, si bien estaban anclados en el contexto argentino, superaron largamente las fronteras nacionales. Según Fischman esas discusiones, que cambiaron duraderamente los rasgos de la disciplina, tuvieron dos orientaciones principales. Por un lado, se trataba de legitimar en el marco de las ciencias sociales, y en el contexto de la recuperación de la democracia después de 1983, una disciplina un tanto desacreditada por sus tendencias esencialistas y sus vinculaciones con el nacionalismo. Pero por otro lado, hacia el interior de la disciplina misma, se trataba de una profunda revisión de los conceptos que habían sido dominantes en la folklorología desde mediados del siglo XX, encarnados en referentes como Carlos Vega, Isabel Aretz o Augusto Raúl Cortazar.

Sin embargo, hay otro uso de la voz “folklore” que no coincide con ninguno de los dos anteriores, aunque se vincula siempre de algún modo con ellos. Se trata de todo un mundo de canciones y danzas que se desarrolló en relación con la industria cultural (industria discográfica, radio, teatros, cine y, más tarde TV), y que interpelaron a públicos principalmente urbanos hasta llegar a convertirse en verdaderos fenómenos de masas. Es decir, se trata de músicas y danzas que se pueden pensar dentro de los parámetros de la “música popular” en los términos propuestos por Juan Pablo González: músicas masivas, modernas y mediatizadas que se desarrollan en relación simbiótica con la industria cultural (González, 2001). El sistema de producción y consumo de estas músicas y danzas llamadas “folklóricas” ha llegado a constituir un verdadero campo de producción discursiva (Díaz, 2009) con sus propias reglas de producción y sus propias instancias de consagración. Esas músicas y danzas han llegado a ser apropiadas por enormes masas de consumidores y han generado la emergencia de todo un sistema de estrellas artísticas pensadas y legitimadas como “folkloristas”. Y alrededor de ellas se ha construido todo un imaginario social (Castoriadis, 1993), con profundas variantes en los diferentes países, que gira alrededor de la idea de identidad nacional, como quiera que esta sea definida. Lo paradójico es que estas canciones y danzas que se producen y consumen como “folklóricas” se diferencian notoriamente de lo que la Folklorología (que, por otro lado, contribuyó decisivamente a su difusión y legitimación) definía como folklore, al menos hasta fines del siglo XX. Eso explica que distintos autores hayan ido proponiendo diversos nombres para referirse a este fenómeno: proyección folklórica, música popular de raíz tradicional, música nativa o nativista, neofolklore, folklore moderno o, más recientemente, folklore profesional. Diego Madoery (2017) propone la expresión “folklore profesional” y hace una excelente síntesis del estado de la cuestión en la Argentina. Juan Pablo González (2013), para el caso chileno, se refiere a “folclor de masas” y lo considera fuente para tres distintos movimientos de los años cincuenta y sesenta a los que denomina Proyección folklórica, Neofolklore y Nueva Canción, respectivamente. Mauricio Sánchez Patzy (2017) distingue en el caso boliviano una *época de oro*, de lo que llama “Neofolklore”. La primera se refiere a los años cincuenta y sesenta, período en que el acervo tradicional boliviano se fue modernizando y actualizando. El segundo es un fenómeno específico de los años setenta con características propias. Coriún Aharonián (2007) directamente elude el término y estudia como “Músicas populares de Uruguay” algunas “especies musicales” que otros autores (Carlos Vega, por ej.) han estudiado como “especies folklóricas”.

Más allá de las opciones terminológicas, todavía en debate, todos los autores coinciden en que estas expresiones guardan complejas relaciones tanto con la Folklorología como con el tipo de fenómenos que esa disciplina define como folklóricos. De hecho, aún con las diferencias propias de cada país, las recopilaciones de los folklorólogos dieron lugar a registros grabados que permitieron la difusión de esas expresiones e impulsaron carreras artísticas. En el caso de la Argentina, el trabajo de Andrés Chazarreta, por ejemplo, muestra esa frontera porosa entre “recopilador” y “artista”. En la medida en que esas músicas se fueron difundiendo por mecanismos industriales, y fueron apropiadas por masas de consumidores, el vocablo “folklore” se fue generalizando para nombrarlas, más allá de las discusiones de los académicos.

En el presente dossier dos artículos abordan específicamente estas cuestiones. Por una Parte, Julia Parodi¹⁰ muestra cómo las definiciones de la Folklorología dominante entre los sesenta y setenta del siglo XX en la Argentina, conviven en una tensión permanente

con el uso del término en la cultura de masas. Y esa tensión se manifiesta, específicamente, en las páginas de la revista *Folklore*. Esa publicación fue, durante 20 años, el órgano más importante de difusión de la actividad folklórica entendida en términos de festivales, grabación de discos, giras y estrellas del espectáculo. De hecho, fue una de las instancias de consagración más importante para los artistas. Y al mismo tiempo, en sus páginas se publicaban artículos de conocidos folklorólogos (Carlos Vega, Augusto Raúl Cortazar, entre otros) que en sus definiciones excluían del folklore todo el resto del material que se publicaba en la revista. Parodi propone un fino análisis en términos de un impulso de inclusión y un impulso de exclusión relacionados con las condiciones sociales de producción de la revista.

Por otra parte, Carlos Molinero¹¹ propone una revisión de diversos términos que se utilizan para definir este tipo de producciones, examinándolos bajo diferentes aspectos. Molinero nos invita a recorrer brevemente la historia de los conceptos teóricos con que los investigadores han propuesto acercarse a la creación de autor, no anónima, puesto que eso permite vislumbrar cómo se concebía al pueblo, a la nación y al arte que intentaba representarlos. Y plantea una hipótesis muy sugerente; si la idea de lo “folk” sigue apareciendo en los nombres y en las apropiaciones de nuevos artistas (aún con las hibridaciones actuales) es porque lo “folk” sigue remitiendo a alguna idea de “raíz” que todavía resulta legitimante. Es por eso que nos invita a repensar los conceptos incorporando nuevas derivas teóricas, como es el caso del llamado “giro afectivo” para pensar lo que propone llamar “enlace folklórico” en la medida en que todavía produce interpelaciones identitarias.

3. Identidades, naciones, nacionalismos. En la actualidad, toda la literatura académica sobre folklore coincide con lo que señaló Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* (2001): en los distintos países de América Latina, al igual que en otras latitudes, el impulso del folklore estuvo vinculado a distintos proyectos nacionalistas que intentaban homogeneizar y modernizar Estados Nacionales todavía muy poco afianzados. García Canclini miraba principalmente el caso mexicano, pero procesos similares han sido señalados para la Argentina (Chamosa 2012, Kaliman, 2004); Bolivia (Sánchez Patzy, 2017); Brasil (Menezes, 2017) etc. Y Julio Mendívil (2016) incluso hace un abordaje más general del fenómeno, refiriéndolo a países de los diferentes continentes. En el caso de América Latina, esos diferentes proyectos buscaban generar y consolidar identidades de carácter nacional, entre principios y mediados del siglo XX, en países de formación reciente, muy poco consolidados institucionalmente, y en muchos casos marcados por guerras recientes (guerras civiles, guerras de fronteras, la guerra contra el indio en la Argentina, etc.) Los intelectuales nacionalistas encontraron en la Folklorología, que empezaba a desarrollarse entre fines del siglo XIX y principios del XX, un marco conceptual para construir una idea de la “esencia nacional” a partir de la recopilación de esos materiales que se veían como un patrimonio a rescatar y preservar. Tanto las tareas de recopilación, como los desarrollos iniciales de los artistas folklóricos, estuvieron fuertemente marcados por esas ideas nacionalistas de búsqueda y a la vez defensa de una identidad nacional que se percibía siempre amenazada.

Pero quizás convendría detenerse un momento en esta cuestión identitaria, que atraviesa la historia del folklore y está muy presente en todos los artículos de este dossier. A contrapelo de aquella idea esencialista que permeaba a la Folklorología de principios del siglo XX, muchos trabajos académicos han contribuido a mostrar el carácter socialmente

construido de toda identidad. En la Argentina Ricardo Kaliman (2013) ha insistido en que eso que llamamos identidad no puede encontrarse en otro lugar que no sea la subjetividad de los agentes en tanto autoadscripción a un colectivo. Pero cuando el colectivo del cual un agente se percibe como parte excede largamente su experiencia de intercambios cara a cara, como es el caso de una nación, esa percepción subjetiva de pertenencia no puede provenir sino de discursos que Kaliman llama “identitarios”. Discursos que establecen quién somos y quiénes son los otros, es decir, la alteridad. Ahora bien, en las ciencias sociales numerosos autores coinciden (Hall y Du Gay, 2003, Vila, 1996) en que los discursos identitarios toman generalmente la forma de relatos. De ahí que el de “narrativa identitaria” se ha convertido en un concepto de uso frecuente.

El concepto proviene de *Tiempo y narración* (1996), un texto ya clásico de Paul Ricoeur. En otro trabajo he desarrollado este asunto con más detalle (Díaz, 2018). Baste aquí con decir que el argumento central de Ricoeur es que la narración, además de un tipo de discurso, es un tipo de estructura cognitiva que nos permite pensarnos en el tiempo. Todo discurso identitario intenta dar respuesta a preguntas como ¿Quiénes somos? ¿De qué pasado venimos? ¿Cómo pensamos nuestros orígenes? ¿Qué futuro nos espera como colectivo? Pero también ¿Quiénes son los otros que no somos nosotros? ¿Qué tipo de relación nos liga a ellos? ¿Son una amenaza para nosotros? Según Ricoeur la respuesta a estas preguntas se articula en un relato que es un “frágil vástago, fruto de la unión de la historia y de la ficción...” (Ricoeur, 1996, pp. 997) en la medida en que los datos de la historia, siempre dispersos y fragmentarios, se organizan en una trama narrativa que le da a esos datos un sentido determinado. Dicho en otros términos, el quién de una identidad narrativa depende de cómo se cuente la historia. Principalmente si se trata de identidades colectivas construidas principalmente en el discurso, como son las identidades nacionales. En el período que va desde fines del siglo XIX hasta mediados del XX, la Folklorología, en articulación con ciertos discursos nacionalistas, contribuyó decisivamente a construir una narrativa que ubicaba en el centro de las identidades nacionales una concepción bastante mistificada de la “comunidad folk”, que fue imaginada de muy diversas maneras según los países. En efecto, esas narrativas nacionalistas tuvieron un elemento en común: todas construyeron una identificación entre una nación y un “pueblo” de carácter homogéneo y esencial. Y fue justamente ese el punto en el que la folklorología proveyó parámetros vinculados a su concepción de la comunidad folk. Pero los relatos nacionalistas difirieron en cuanto a lo que ese “pueblo” incluía. Así, pues, en la Argentina, la Folklorología construyó una identidad centrada en la figura del gaucho, que excluía lo indio, lo afro y todo aporte inmigratorio europeo, y que fue ampliamente difundida por el nacionalismo. En Chile, sin embargo, como observan Spencer, Contreras y Rammsy en el artículo citado, las investigaciones de la Sociedad de Folklore chileno incluyeron los aportes de los pueblos originarios. En Bolivia, como lo señala Sánchez Patzy (2017) la idea de la comunidad folk, y de la identidad nacional, tiene en su centro una noción mistificada de lo “indio”, mientras que en Brasil (Menezes, 2017) tanto lo indio como lo afro forman parte del relato identitario.

Esta cuestión de la capacidad del folklore como una práctica reguladora de la identidad de los grupos sociales en el marco de la formación de las naciones en el proyecto de la Modernidad, es abordada directamente por Ana María Dupey en su contribución para este dossier¹². En ese trabajo Dupey estudia dos momentos de articulación entre folklore e identidad en la Argentina moderna. En un primer momento dilucida la institucionalización del discurso criollista/gauchesco en términos de la construcción de una identidad nacional

unificada, a principios de siglo XX. Lo interesante del análisis es que no se limita a mostrar los mecanismos de construcción de esa identidad unificada, sino que también permite ver las fragmentaciones y derivaciones que expresan un plural de identidades reprimidas bajo una supuesta uniformidad. En el segundo se plantea cómo a partir de las actuales lógicas de la diversidad expresadas a nivel global y nacional, se formatean a las alteridades de distintos grupos para inscribirlos en el imaginario de la nación interpelando en tal sentido al folklore, con lo cual se hace evidente que las retóricas de la diversidad no rompen con un modo unificado de producción de las diferencias. No se rompe así con la perspectiva esencialista y, fundamentalmente, no se considera la agencia de los sujetos, no se observa cómo los individuos se identifican o no con las posiciones a las que son convocados y cómo actúan dichas posiciones reiterando, aceptando, adaptando o resistiendo los principios que regulan las mismas.

La cuestión de la agencia, así planteada, resulta muy importante para repensar la construcción de las identidades. En muchos de los cuestionamientos a la forma como los nacionalismos se apropiaron del folklore para imponer determinados relatos sobre la identidad nacional, se nota la falta de una interrogación acerca de las razones por las que enormes masas populares se apropiaron de dichos relatos. Si esa pregunta no se plantea, se corre el peligro de pensar la respuesta de las grandes masas de consumidores como resultado de una mera manipulación. Pero sabemos, al menos desde los estudios culturales de los ochenta del siglo pasado, que las cosas son más complejas. En el caso de la Argentina, el primer relato nacionalista que estudia Dupey ha tenido apropiaciones muy diversas a lo largo del tiempo: la apropiación popular de tiempos del peronismo; apropiaciones latinoamericanistas basadas en una cultura política de izquierda en los sesenta y setenta; apropiaciones abiertamente autoritarias durante la dictadura cívico militar; resignificaciones en términos de cultura democrática con centralidad en los derechos humanos en la segunda mitad de los ochenta; y, como vimos en el caso de Duratierra, nuevas apropiaciones que resignifican el folklore, y la identidad nacional, en términos de luchas generacionales, movimientos sociales, reivindicación de los pueblos originarios, de los aportes inmigratorios y de los derechos de las mujeres. En el caso de Brasil, Marcelo Ridenti (2000) ha mostrado cómo, más allá de las miradas homogeneizadoras del nacionalismo de tiempos de Getulio Vargas, en los años sesenta hubo toda una búsqueda de amplios sectores de izquierda que también construyeron una imagen del “pueblo” basándose en miradas “románticas” sobre los sectores rurales y campesinos. De manera que las articulaciones entre folklore, identidad nacional y tradición, observadas desde el punto de vista de la apropiación, es fundamentalmente un terreno de *disputas*.

Tres trabajos del presente dossier abordan estas disputas por la apropiación y resignificación. En el primer caso Tomás Mariani analiza en detalle dos versiones de la zamba “Grito santiagueño”, de Raúl Carnota¹³. La que el mismo Carnota grabó en un disco compartido con Suna Rocha, en 1983, y la que grabó un año antes Mercedes Sosa en su disco *Como un pájaro libre*. Se trata en este caso de un análisis que toma en detalle aspectos de la letra, musicales (giros melódicos, armonía, etc.), performáticos (interpretación instrumental y vocal) y los paratextos de las portadas. Todos estos elementos se analizan en tanto estrategias que se comprenden en el marco de un momento de inflexión y de fuerte resignificación del folklore en la Argentina. En efecto, Carnota pertenecía a una generación de jóvenes músicos que Mercedes Sosa, al retornar a la Argentina después del exilio, contribuiría a legitimar. El análisis propuesto por Mariani

revela una serie de apropiaciones que abrevan en tradiciones distintas del folklore para construir una posición de enunciación nueva en el marco de profundas transformaciones que implicaba la apertura democrática.

En el segundo caso, Natalia Díaz aborda esta disputa entre tradiciones diferentes y sus modos de apropiación, centrándose en la danza¹⁴. Díaz parte de la consideración de las danzas tradicionales como un vehículo que se ha mostrado eficiente para dar cuerpo a las ideas de nación. Esta perspectiva es sumamente interesante porque hace ver cómo los discursos identitarios *se hacen cuerpo*, mediante la danza, en la medida en que los “sujetos nacionales” que bailan, actualizan, en su práctica, imaginarios y repertorios afectivos específicos. El artículo es resultado de un trabajo de investigación de tipo etnográfico realizado en espacios de enseñanza de las danzas folklóricas. Y lo que la autora observa en esos espacios de transmisión, es que, lejos de ser una unidad monolítica y homogénea, es más bien un campo de disputas entre corrientes diferentes que se vinculan de modos distintos con las tradiciones y que proponen usos del cuerpo, de las vestimentas, de la música e incluso de los roles de género, que varían considerablemente. De tal modo identifica dos corrientes que construyen tradiciones selectivas (Williams, 1980) en disputa: una perspectiva “académica-tradicional” que elabora una estética de la blanquitud, sostenida en un ideal de liviandad, que erradica los componentes negros y originarios de las raíces del repertorio de bailes nacionales; y una perspectiva “expresivo-vivencial” que no intenta conservar una particular idea de tradición reflejada en la constitución de un panteón de danzas sociales, sino que permite emerger otras narrativas identitarias que los usos de las personas producen en la interpretación de las danzas que ya no son definidas como folklóricas sino como populares.

En el tercero Tânia Da Costa García presenta un caso quizás más extremo de tensión entre apropiaciones y resignificaciones opuestas y simultáneas del mismo acervo popular tradicional¹⁵. En este caso analiza una serie de manifestaciones callejeras ocurridas entre 2015 y 2016 en la ciudad de São Paulo, con ocasión del proceso de *impeachment* iniciado contra la entonces presidenta Dilma Rousseff. La cuestión es que los grupos movilizados, tanto a favor de la destitución (a la derecha en el espectro político) como en contra de ella (a la izquierda en dicho espectro) se apropiaron de una profusión de signos pertenecientes a la fiesta popular tradicional del carnaval, resignificándolos desde las diversas posiciones políticas. Por un lado, reclamando el monopolio del discurso anticorrupción y la moralización política, se ubicaron grupos de derecha y centroderecha alineados con el neoliberalismo, así como con la extrema derecha, abogando incluso por la intervención militar en la lucha contra las políticas del gobierno de la presidenta Dilma Rousseff y del Partido de los Trabajadores. Por otro lado, los diversos grupos ubicados más a la izquierda, se opusieron a la destitución, defendiendo los logros sociales de la última década, como la expansión de vacantes en la universidad pública, las políticas culturales de diferentes campos del arte, especialmente la cultura popular, los avances en el campo de los derechos civiles de las minorías, como los homosexuales, los negros y las mujeres, y los derechos laborales para sectores hasta entonces excluidos de la legislación laboral nacional. Lo interesante es observar que la resignificación de los elementos carnalescos por parte de ambos grupos implica una construcción identitaria nacional de rasgos completamente diferentes.

Por último, tres trabajos de este dossier abordan un aspecto distinto de estas disputas por la apropiación que atraviesa la constitución de narrativas identitarias nacionales. Ese aspecto tiene que ver con una compleja dinámica de relaciones que se da en la Argentina

entre el desarrollo nacional del campo del folklore y una serie de escenas locales con sus propias especificidades. Si bien desde sus tiempos fundacionales, y bajo el influjo del primer nacionalismo cultural, el campo del folklore se presentó como el lugar de confluencia de toda la “provincianía”, lo cierto es que los principales centros de grabación, difusión y consagración, nunca estuvieron en las provincias. Eso, por supuesto, está vinculado a la estructura centralista de todo el aparato productivo nacional, incluyendo el sistema de medios. De manera que la tensión entre lo “nacional” y lo “local” es también constitutiva de esa narrativa identitaria ligada al folklore que se revela tan llena de fisuras.

En el primero de ellos Marilia Portela Barbosa estudia, también desde una perspectiva etnográfica, el Patio del Indio Froilán¹⁶. Dicho lugar es un patio familiar y espacio cultural en la ciudad de Santiago del Estero abierto al público los domingos, que ofrece comidas regionales, bebidas, artesanías y espectáculos musicales. Según Portela Barbosa, en ese espacio, bailar danzas folklóricas es un modo de estar privilegiado, porque, junto a las canciones que suenan y lo que se dice en el escenario, contribuye a la construcción de imágenes del Patio relacionadas con la provincia y la nación. En el análisis que propone esta investigadora se muestran las relaciones entre los modos de bailar que se habilitan y se enseñan en el patio y ciertas ideas de la identidad santiagueña que también implican un mundo de inclusiones y de exclusiones, un sistema de diferenciación con otros espacios, y, al mismo tiempo, una estrategia orientada al turismo.

En el segundo trabajo, Yolana Fabiola Orquera analiza desde la perspectiva de la microhistoria, el desarrollo de “Casa Managua”, un bar cultural que se convirtió en lugar de referencia del circuito alternativo de la ciudad de Tucumán y que entre 2009 y 2017 contó con una sala destinada a la realización de recitales de folklore en vivo¹⁷. Orquera retoma las ideas de García Canclini según las cuales una de las claves de que el arte se esté convirtiendo en laboratorio intelectual de las ciencias sociales y las acciones de resistencia, es su experiencia para elaborar pactos con las memorias, las utopías y la ficción. En sus términos, el caso aquí analizado muestra una forma posible de elaborar ese pacto. La idea fuerte es que un espacio cultural de este tipo puede pensarse como como forma de resistencia cultural ante la transnacionalización que, según decía Jesús Martín-Barbero (1986, p. 204), genera “la no contemporaneidad entre los productos culturales que se consumen y el ‘lugar’, el espacio social y cultural desde el que esos productos son consumidos”. Esto agrega una dimensión diferente a las tensiones que habitan la articulación entre folklore, identidad nacional y tradiciones que venimos analizando. No se trata sólo de la tensión entre lo nacional y lo provincial, sino también entre la recuperación de tradiciones consideradas “propias” como resistencia a la globalización cultural del capitalismo tardío. Principalmente porque, como dice Orquera, “tales formas de resistencia locales se extienden en todo el territorio nacional, haciendo necesario tener presentes las relaciones culturales inter-provinciales”. Así pues, desde la micro historia local, se puede introducir en el debate mayor complejidad en la medida en que a las tensiones entre lo local/nacional, las diferentes maneras de relacionarse con la tradición, las diversas apropiaciones del nacionalismo con los mecanismos de inclusión y exclusión que supone, hay que agregar la persistente situación de colonialidad (Quijano, 2007) de nuestros países. Por último Ana Gabriela Abán analiza la manera en la que un tradicional mito folklórico de la región del NOA en la Argentina, es retomado y resignificado por una miniserie de TV producida en la provincia de Salta en 2011¹⁸. Se trata del mito de “El Familiar”, un emergente del folclore rural del Noroeste Argentino que nace con la industria azucarera. A

partir del análisis de la trama argumental de la serie *El aparecido*, de Mariano Rosa, se postula la resignificación y andinización del mito ya que se produce una inversión de su base cristiana, a la luz de una evaluación crítica de las estructuras coloniales de poder en el NOA y su supervivencia en el marco del Estado-Nación moderno. El trabajo de Abán muestra también esa intersección entre formas locales y globales, puesto que la serie está desarrollada a partir del estilo cinematográfico del Western Spaghetti, aunque al mismo tiempo retoma tramas argumentales y formas musicales específicamente locales. Del mismo modo, Abán señala las tensiones entre lo local y lo nacional, centrándose en las condiciones de producción, es decir en las políticas comunicacionales nacionales que en esos años hicieron posibles producciones de este tipo en las diferentes provincias argentinas.

4. Coda. Como se puede apreciar en el recorrido planteado en esta introducción, las articulaciones entre folklore, política y nación abren un campo de reflexión sumamente complejo, atravesado por tensiones y contradicciones. Hay una buena cantidad de trabajos académicos que han contribuido al análisis crítico del proceso de construcción de las identidades nacionales bajo la influencia del nacionalismo con su fuerte carácter homogeneizador. En los trabajos que forman este dossier esa bibliografía está permanentemente presente. Pero también se puede ver en los trabajos cómo las heterogeneidades han persistido y se han resignificado a lo largo del tiempo, generando nuevas articulaciones. Así pues, identidades negadas en las construcciones de principios del siglo XX, reaparecen en la actualidad en diversas articulaciones: los pueblos originarios, la herencia afro, el movimiento de mujeres, los distintos movimientos sociales, las minorías sexuales, los nuevos migrantes, etc. Es decir, todo aquello que aparece en las “canciones nuevas” que anunciaba Duratierra en su presentación en Cosquín. Sin embargo no quería finalizar esta introducción sin retomar dos preguntas que de algún modo rondan por los diferentes trabajos. La primera tiene que ver con la capacidad de interpelación que las músicas y danzas folklóricas, vinculadas a identidades narrativas “nacionales” siguen teniendo para vastos sectores populares, incluyendo a las nuevas generaciones. Si en las peñas de Córdoba, en los patios santiagueños o en espacios culturales de diferentes ciudades se sigue cantando y bailando folklore en clave identitaria e incluso de resistencia; si las entradas folklóricas de la Fiesta del Gran Poder en La Paz o de la Virgen de Urucupiña en la barriada popular de Villa Libertador en Córdoba siguen convocando a multitudes; si en las manifestaciones políticas de Brasil, con sus diferencias ideológicas se sigue apelando a elementos carnalescos y a las camisetas y banderas brasileñas; si todo esto ocurre, es difícil pensar que sólo se trate del resultado de manipulaciones estatales y mediáticas. Tal vez sea necesario considerar que para muchos sectores la apelación a la identidad nacional, o mejor dicho, la disputa por la identidad nacional sigue teniendo un fuerte valor político porque la idea misma de nación sigue conteniendo una potencia emancipatoria. Y eso sin ninguna duda está vinculado a la persistencia de la situación de colonialidad. Tal como se viene planteando desde los estudios subalternos y los estudios decoloniales, esto hace de la cuestión nacional en América Latina un asunto diferente a lo que ocurre en los países centrales. De ahí que para muchos jóvenes artistas, como es el caso de Duratierra, apropiarse de algún modo de lo “folk” sigue siendo una alternativa para expresar la pertenencia a un lugar, a un tiempo y a una identidad colectiva, aunque tal identidad sea objeto de fuertes disputas. El desafío, claro está consiste en construir relatos ampliamente inclusivos, a diferencia de los nacionalismos oligárquicos de principios del

siglo XX. Muchos de los fenómenos estudiados por los investigadores e investigadoras que participan en este dossier, muestran una clara luz de esperanza en ese sentido.

Bibliografía:

Aharonián, Coriún (2007) *Músicas populares de Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República.

Castoriadis, Cornelius (1993) *La Institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.

Chamosa, Oscar (2012) *Breve historia del folklore argentino*. Buenos Aires: Edhasa.

Chein, Diego (2010) “Provincianos y porteños. La trayectoria de Juan Alfonso Carrizo en el período de emergencia y consolidación del campo nacional de la folklorología (1935-1955)”, en Orquera, Fabiola (Editora) *Ese ardiente jardín de la república. Formación y desarticulación de un “campo cultural: Tucumán 1880-1975*. Córdoba: Alción Editora.

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

----- (2018) “El Festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas”, en Dupey, Ana María (Comp.) *Cosechando todas las voces. Folklore, identidades y Territorios*. Choele Choel, Río Negro. Editado con el apoyo de la UBA. Archivo Digital: descarga ISBN 978-987-42-8110-4

Dos Santos Menezes, Andreia (2017) *Pandeiros e bandoneones. Vozes disciplinadoras e marginais no samba e o tango*. São Paulo: Editora UNIFESP.

Foucault, Michel (2002) 2002. *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

García Canclini, Néstor (2001) *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.

González, Juan Pablo (2001) “Musicología popular en América latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos” en *Revista musical chilena*. ISSN 0716-2790. Vol. 55, n° 195, p.38-64. Santiago de Chile, enero de 2001.

----- (2013) *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Hall, Stuart y Du Gay, Paul (2003) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires/Madrid: Amarrortu.

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

Kaliman, Ricardo (Comp.) (2013) *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*. Villa María: EDUVIM

Martín Barbero, Jesús (1986) “Transnacionalización tecnológica y resistencia cultural”. En *Análisis* 10-11.

Madoery, Diego (2017) “Estudios sobre el folklore musical argentino”, en *Revista Argentina de Musicología*, n° 17.

Mendivil, Julio (2016) *En contra de la música. Herramientas para comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet musical.

Molinero, Carlos (2012) *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: Ed. Ross.

Quijano, Aníbal (2007) “Colonialidad del poder y clasificación social”. En Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (Ed.) *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del hombre editores; Universidad Javeriana; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos.

Ricoeur, Paul (1996) *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. México, Madrid: Siglo XXI.

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

Sánchez Patzy, Mauricio (2017) *La ópera chola. Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social*. La Paz: Plural ediciones.

Vila, Pablo (1996) “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para pensar sus relaciones” en *Trans. Revista transcultural de música*, nº 2, ISSN 1697-0101 (online)

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

Notas

¹ El Festival de Cosquín se inició en 1961 y es el evento dedicado a la música folklórica más importante de la Argentina, y también uno de los más importantes en América Latina

² El show de Duratierra en Cosquín 2018 fue registrado y puede verse en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=ID_q-CzpCek

³ Estas hibridaciones no son una novedad absoluta. En realidad, ya desde los sesenta hubo intentos innovadores e hibridaciones de diferentes tipos. Las hibridaciones con el rock, sin embargo, se hicieron más notorias desde mediados de los ochenta, y se expandieron hacia fines del siglo XX.

⁴ El tema pertenece al tercer disco de la banda, *Cría*, editado en 2017. Fue compuesto por el guitarrista, Juan Saraco.

⁵ *Canciones con fundamento* fue el nombre del segundo disco de Mercedes Sosa, editado en 1965. El texto de la contratapa, escrito por Armando Tejada Gómez, remite a esa idea yupanquiiana del cantar con fundamento que había desarrollado dos años antes en el Manifiesto del Movimiento Nuevo Cancionero.

⁶ La idea aparece en la Cuarta Declaración de la Selva Lacandona, del EZLN, publicada en 1996: “Por luchar nos matarán, pero así nos haremos un mundo donde nos quepamos todos y todos nos vivamos sin muerte en la palabra”. Con posterioridad ha circulado en numerosas canciones, tanto del campo del rock como del folklore, muchas de las cuales reproducen fragmentos del texto en la voz del Subcomandante Marcos, que llegó a ser un ícono entre fines del siglo XX y principios del XXI.

⁷ En los siguientes apartados abordaré el sentido teórico que le doy a esa expresión.

⁸ Historia, producción y continuidad de la Sociedad de Folklore Chileno (1909-2008)

⁹ De vinculaciones y desvinculaciones. Discusiones en torno al folklore, el nacionalismo y la identidad en el último cuarto de siglo xx.

¹⁰ Folkloristas y Folklorólogos: las estrategias de inclusión y exclusión en el discurso de la revista Folklore (1961-1981).

¹¹ ¿Nombrar la tradición... o el futuro? Folk-lore, posfolklore, folk-link: dudas, comentarios y propuestas.

¹² Políticas de la identidad, lógicas de la diversidad y folklore.

¹³ Folklore y transición (1982-1984): estrategias en torno a la canción Grito santiagueño de Raúl Carnota

¹⁴ Danzando la Nación: unidad, tensiones y fisuras en la configuración del ser nacional.

¹⁵ A estética carnavalesca e o impeachment de Dilma Rousseff nas manifestações de rua da cidade de são paulo (2015-2016)

¹⁶ *Esto es Santiago del Estero*: imágenes de la Nación y la Provincia en el Patio del Indio Froilán

¹⁷ “Un cobijo para el arte”: Lo local como resistencia en Casa Managua, Tucumán (2007-2017)

¹⁸ Inscripción del mito “El familiar” en la serie televisiva *El Aparecido*, de Mariano Rosa.

A ESTÉTICA CARNAVALESCA E O IMPEACHMENT DE DILMA ROUSSEF NAS MANIFESTAÇÕES DE RUA DA CIDADE DE SÃO PAULO (2015-2016)

Tânia da Costa Garcia

Resumo

Nos anos de 2015 e 2016 as manifestações que ocuparam as ruas da cidade de São Paulo reuniram diferentes movimentos sociais em torno do *impeachment* da presidente Dilma Rousseff. Os grupos mobilizados, à direita e à esquerda do espectro político-ideológico, acionaram uma profusão de signos pertencentes à tradicional festa popular brasileira, o Carnaval, cruzando referências e re-atualizando significados. Mapear e analisar, a partir de sons e imagens capturados pelo jornalismo independente - especificamente a mídia Jornalistas Livres - as apropriações de ritmos e poéticas musicais pelos distintos grupos reunidos nestas manifestações públicas e relacioná-las às respectivas filiações políticas, constitui o objetivo dessa apresentação.

Palavras chave: Movimentos Sociais, Mídia Alternativa, Impeachment, Carnavalização

THE CARNIVAL AESTHETICS AND THE IMPEACHMENT OF ROUSSEF DILMA IN THE STREET MANIFESTATIONS OF THE CITY OF SÃO PAULO (2015-2016)

Resumen

En 2015 y 2016, las manifestaciones que ocuparon las calles de la ciudad de São Paulo reunieron diferentes movimientos sociales en torno a la destitución de la presidenta Dilma Rousseff. Los grupos movilizados, a la derecha y a la izquierda del espectro político-ideológico, desencadenaron una profusión de signos pertenecientes al tradicional fiesta popular brasileña, el Carnaval, cruzando referencias y actualizando significados. Mapear y analizar, a partir de los sonidos e imágenes capturados por el periodismo independiente, específicamente los Periodistas Libres, las apropiaciones de los ritmos musicales y la poética de los diferentes grupos reunidos en estas manifestaciones públicas y relacionarlos con sus afiliaciones políticas, constituye el propósito de esta presentación.

Palabras clave: Movimientos sociales, medios alternativos, impeachment, carnavalización

Abstract:

In 2015 and 2016 the demonstrations that occupied the streets of the city of São Paulo gathered different social movements around the impeachment of President Dilma Rouseff. The mobilized groups, on the right and left of the political-ideological spectrum, triggered a profusion of signs belonging to the traditional festival of Brazilian popular culture, Carnival, crossing references and re-updating meanings. Mapping and analyzing, from the sounds and images captured by independent journalism - specifically the Free Journalists media - the appropriation of musical rhythms and poetics by the different groups gathered in these public manifestations and relating them to their political affiliations, constitutes the purpose of this presentation.

Keywords: Social movements, alternative media, impeachment, carnivalization

Início este artigo retomando o sentido e significado de movimento social na contemporaneidade brasileira, a partir das considerações de Ilse Scherer Warren, em “Trajetória dos movimentos sociais na sua relação com o Estado no Brasil: da ditadura à democratização da sociedade” (2007: 9-21). O foco de sua análise são os movimentos sociais no país de 1964 até os dias atuais, com destaque para as mudanças da relação entre os movimentos e o Estado, enfatizando a construção da autonomia dos movimentos em relação à esfera governamental. Nas palavras da autora: “Está, pois, emergindo um movimento cidadão crítico, já não mais com um projeto de poder para controle do Estado, mas com um projeto de controle social pela cidadania em relação às questões nacionais de interesse público.” (2007: 14)

Nesta retomada do espaço público pelos movimentos sociais foi emblemática as ações encabeçada pelo Movimento Passe Livre (MPL), no ano de 2013. As especificidades deste movimento – desde sua organização pelas redes sociais, os distintos segmentos mobilizados, as novas formas de veiculação midiática, o não alinhamento partidário e seus desdobramentos – terminaram por pautar outros tantos protestos de ruas que, desde então, tomaram conta da vida política do país, usufruindo das conquistas democráticas dos últimos 20 anos.

Não é nosso propósito aqui fazer uma análise estritamente sociológica dos movimentos de rua ocorridos no Brasil entre 2015 e 2016, alavancados pelas mobilizações de 2013, mas atentar para as formas estéticas da cultura nacional mobilizadas por estas manifestações em prol de seus objetivos. Em outras palavras, como tais movimentos, situados à direita ou à esquerda do espectro político ideológico, operaram com a vasta tradição da cultura popular brasileira, particularmente o carnaval, na produção de seus respectivos discursos. Como bem analisa o sociólogo italiano Alberto Melucci,

“os movimentos sociais servem para reconstituir ambos, [cultura e política] fornecendo um amplo contexto político e histórico para expressão cultural, e oferecendo em troca, os recursos da cultura – tradição, música, expressões artísticas – acionados como repertórios de força política e poder. Tradições culturais são mobilizadas e reformuladas nos movimentos sociais e esta mobilização e reconstrução da tradição é central, nós argumentamos que os movimentos sociais são e significam para as transformações sociais e culturais.” (1994:152-166).

As manifestações de rua ocorridas no país nos últimos cinco anos têm acionado uma profusão de signos pertencentes às diferentes tradições da cultura popular brasileira, em especial o carnaval, cruzando referências e re-atualizando significados. As reflexões de Mikhail Bakhtin em *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, nos auxiliam a decodificar os sentidos destas manifestações e a situá-las politicamente: “(...), as festividades, em todas suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíam sempre os aspectos marcantes da festa.” (2008:8) O carnaval, na obra de Bakhtin, aparece como suspensão da vida real, ou da ordem instituída – do regime vigente, das relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus – e o estabelecimento, mesmo que temporário, de uma “segunda vida do povo, a qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (2008:8).

O carnaval na tradição cultural brasileira é uma celebração popular coletiva, cujo universo simbólico partilhado – ao produzir de forma renovada e criativa um diálogo

entre presente e passado –, mobiliza emoções, sentimentos e afetos, tornando porosas as fronteiras entre os que brincam e os que assistem a festa. Como bem analisa Pablo Vila, embora seja difícil diferenciar estas formas de percepção (emoções, sentimentos e afetos), há um consenso entre teóricos, como Spinoza, Deleuze e Guattari de que

“o afeto caracteriza-se como não significativo (ainda que possa produzir significações), des-individualizado (ainda que produza individualidades), não representacional (ainda que possa produzir formas representacionais) e não consciente (ainda que produza várias formas de consciência). Afeto se refere a “energia” presente em toda mediação, (...)” (2016:13)

Um dos principais ingredientes da festa carnavalesca é a música, é ela que unifica a performance dos corpos, organiza as vozes em coro, dá ritmo à marcha. As canções, sambas e marchinhas, são portadoras/mediadoras de signos identitários que acionam emoções e sentimentos, produzindo comunidades de afetos temporárias. Neste sentido, a música é portadora desta energia mediadora dos afetos.

O presente artigo ao eger como fonte e objeto imagens em vídeo dos protestos de rua de 2015 e 2016, produzidas pela fotojornalista Marcia Zoet¹, membro da rede de jornalismo independente, *Jornalistas Livres* (JL), objetiva analisar a dimensão política da estética carnavalesca – performances e repertórios musicais – mobilizada pelos movimentos sociais, alinhados a favor ou contra o impeachment da ex presidente Dilma Rouseff.

1. Movimento Passe Livre: a retomada das manifestações de rua no Brasil do século XXI

O Movimento Passe Livre, responsável pela retomada das manifestações de rua no país, agregou movimentos com propostas políticas e sociais bastante heterogêneas, “desde o ecossocialismo até impulsos fascistas, passando por diversas gradações de reformismo e liberalismo.” (SINGER, 2013: 32) A ocupação do espaço público alcançou, no mês de junho de 2013, números até então inéditos. Os acontecimentos se dividiram em três fases. Num primeiro e segundo momentos o objetivo era claramente a redução dos preços das passagens do transporte público. A “terceira convocação” chegou a reunir cerca de 5 mil pessoas, havendo confrontos entre os manifestantes e a polícia militar do estado de São Paulo. Como bem analisa Singer, “o uso desmedido da força atraiu a simpatia do grande público, dando início a segunda etapa do movimento, com as manifestações dos dias 17,18,19 e 20 de junho, quando alcança o auge.” (2013: 25). Contudo, é “na terceira e última etapa que o movimento se fragmenta”, explicitando divisões ideológicas e dissensos. Para André Singer, o MPL terminou por revelar uma nova esquerda que se negou a impor “desde o alto o sentido das mobilizações.” Contudo, ao recusar esta prática, essa nova esquerda abriu caminho para que tendências de centro e de direita pegassem carona no movimento, alterando sua rota. (2013: 34)

Resistindo participar diretamente do jogo político partidário, o MPL saiu de cena assim que alcançou parcialmente suas reivindicações, deixando espaço para o surgimento subsequente dos Black Blocks² e de todas as manifestações de rua que passaram a dominar a cena política do país, até o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff. Os movimentos que vieram a seguir, nos anos de 2015 e 2016, em torno do impeachment, projetaram o mesmo dissenso inaugural resultante do processo das

primeiras manifestações de rua de 2013, apontando definitivamente para uma polarização política da sociedade brasileira.

2. “Os sons que vêm da rua” pelo e contra o impeachment

As mobilizações que ocuparam as ruas contra e a favor do impeachment da presidente Dilma Rousseff, reuniram, durante os anos de 2015 e 2016, diferentes movimentos sociais em torno de um objetivo comum: posicionar-se publicamente, de forma a buscar apoio da sociedade e pressionar o poder em prol das causas defendidas. De um lado, reivindicando o monopólio do discurso anticorrupção, da moralização política, estiveram grupos de direita e centro direita alinhados ao neoliberalismo, bem como de extrema direita, defendendo até mesmo a intervenção militar na luta contra as políticas do governo da presidente Dilma Rousseff e do Partido dos Trabalhadores. De outro, notoriamente os grupos de esquerda, posicionaram-se contra o impeachment, na defesa das conquistas sociais alcançadas na última década, como a expansão de vagas na universidade pública, políticas culturais incentivadoras de diferentes campos das artes, sobretudo a cultura popular, avanços no campo dos direitos civis para minorias, como gays, negros e mulheres, direitos trabalhistas para setores até então excluídos da CLT (conjunto de leis trabalhistas) como trabalhadoras domésticas, além da ampla liberdade de expressão.

Em comum, no entanto, tanto um lado como outro fizeram uso de representações da estética carnavalesca, emoldurando seus protestos contra ou a favor do impeachment. Marcharam com suas bandeiras/estandartes, acompanhamento musical, camisetas/fantasia, em torno de valores, objetivos e projetos. Identificando “atores ou situações (...) que devem ser combatidas e transformadas,” (SCHERER-WARREN, 2007:160) construíram uma nova linguagem de sentidos, pautada na mais popular festa da cultura brasileira, o carnaval. A festa carnavalesca foi evocada pelos movimentos sociais como uma forma ancestralmente conhecida de ocupação do espaço público. Do acervo sonoro latente na memória coletiva, antigos repertórios foram resignificados e velhas canções parodiadas.

Antes de nos enveredarmos pelas manifestações, teço algumas digressões sobre a cultura carnavalesca no Brasil. Há quase uma década em São Paulo e há mais tempo em cidades como Rio de Janeiro e outras capitais do nordeste, tem havido uma retomada do espaço público pelos blocos carnavalescos nos dias de folia, produzindo uma cena paralela e completamente distinta do espetáculo midiático das Escolas de Samba. Os blocos carnavalescos da atualidade assemelham-se aos populares cordões, depois ranchos, de meados do século XIX e primeiras décadas do XX, que paulatinamente foram perdendo espaço para as escolas de samba.

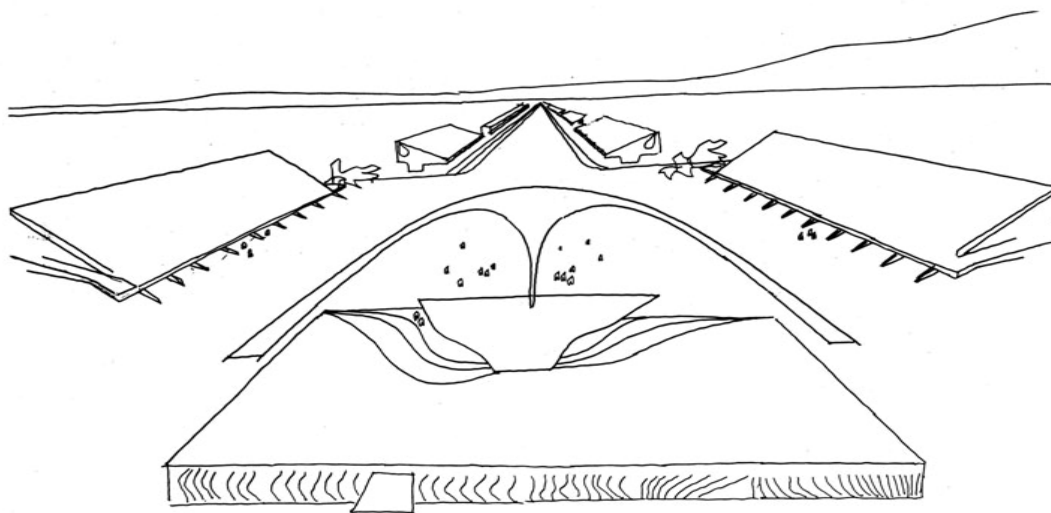
No Rio de Janeiro, o ano de 1908, data importante na história dos ranchos, marca o início dos desfiles do Ameno Resedá, que inauguraria uma estrutura de desfile com cortejo, enredo e música. O "cortejo linear", forma pela qual os ranchos se apresentavam pelas ruas, o "enredo", que articulava um determinado tema à confecção das fantasias e alegorias, e a "música", que era especialmente feita para cada ano e para cada rancho, foram elementos que os particularizaram em relação a outras formas de expressão carnavalesca (GONÇALVES, 2003:89-105).

Em 1931 Carmen Miranda gravava a marcha “Carnavá ta ahi”, deixando registrado a intolerância policial com a festa popular.³ A repressão era exercida à pretexto da rivalidade entre blocos e cordões: “só seriam permitidas batalhas nos lugares escolhidos pela polícia, foram proibidas o uso de máscaras e fantasias atentatórias da moral, os ranchos e blocos para realizarem seus ensaios tinham que pedir licença à polícia, proibiu, proibiu, proibiu!!

Nas décadas seguintes, na medida em que o Carnaval foi sendo institucionalizado –

reconhecido como festa do povo brasileiros –, os carnavalescos foram também se profissionalizando, negociando com o poder público e os interesses do mercado. Atuando como agentes mediadores promoveram uma releitura das tradições que caracterizavam a festa que, para os mais puristas terminou por descaracterizá-la como expressão da cultura afro-brasileira. Assim, como reação à exacerbada pasteurização do evento, um pequeno grupo liderado pelo sambista Candeia fundava, em 1976, o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo. A intenção era revigorar o caráter de resistência das comunidades de negros da época dos quilombos, refundando o “terreiro das escolas de samba” como espaço identitário da cultura negra. Em outras palavras, manter viva a tradição como forma de se opor à usurpação das agremiações carnavalescas pela indústria do entretenimento, leia-se: meios de comunicação e turismo (TREECE, 2018:172).

Mas, a despeito dos resistentes, nos anos de 1980 o desfile das Escolas de samba, cada vez mais submetido às políticas governamentais e aos interesses de mercado era deslocado do espaço público para o sambódromo, lugar projetado para os desfiles com arquibancadas fixas e apropriados para as câmeras de televisão, separando definitivamente o público de um lado e o espetáculo carnavalescos de outro.



Esboço da planta do sambódromo do Rio de Janeiro da autoria do arquiteto Oscar Neimeyer

Contudo, na primeira década do século XXI, o renascimento dos blocos carnavalescos na cidade de São Paulo, numa organização independente e paralela às escolas de samba, romperia com o confinamento da festa, transbordando o cordão de isolamento que separava o público dos foliões. A cada ano o número de blocos cadastrados pela prefeitura da cidade vem crescendo exponencialmente.

Arrisco afirmar que o retorno do carnaval de rua na cidade de São Paulo está diretamente relacionado a reapropriação do espaço público, como expressão da vivência democrática. A Parada LGBT, por exemplo, desde 1997, acontece anualmente na avenida Paulista, experimentando novas formas de exercício da cidadania, com ênfase nos direitos civis. A base performática do movimento, não por acaso, está assentada na estética carnavalesca, diluindo muitas vezes o engajamento político.

A análise a seguir é resultado da observação atenta das imagens registradas em vídeos⁴, pertencente ao acervo privado da foto-jornalista Márcia Zoet, membro dos Jornalistas Livre, rede de jornalismo independente, constituída no início de 2015. Uma vez que o nosso objeto são as canções, cabe esclarecer que não constitui propósito deste artigo o exame das imagens enquanto linguagem, mas, a partir delas, indicar a presença de índices identitários que possam contribuir para os sentidos das performances em foco. Na impossibilidade de disponibilizar o acesso aos vídeos, foram selecionados *frames*

(fotogramas) das imagens capturadas. Logo, as descrições das cenas, construídas com base nos vídeos, extrapolam o recorte específico dos *frames* exibidos. Contudo, as “imagens congeladas” fornecem informações preciosas para o entendimento da análise.

Vale também lembrar ainda que este novo jornalismo ganha força durante a cobertura das manifestações de rua de 2013, motivado pela necessidade de produzir discursos deste momento político alternativos àqueles construídos pelas grandes redes de comunicações. Marca desta nova mediação é a estrutura descentralizada desta rede de jornalistas cujo alinhamento político constitui sua base de articulação. Nesta perspectiva, as imagens produzidas pela videomaker Marcia Zoet são claramente filtradas por um olhar ideológico de esquerda, o que não as invalida como fonte. Capturadas no calor da hora, fornecem um rico material das relações entre cultura e política no Brasil, anunciando as polarizações ideológicas que marcariam as eleições de 2018.

2.1. *Movimento Brasil Livre*

O *Movimento Brasil Livre*, cujas bandeiras são o republicanismo e o neoliberalismo, seria o primeiro, em março de 2015, em tomar as ruas da cidade na intenção de mobilizar a sociedade a favor do *impeachment*. Se, por um lado, coincidiria com os grupos pró *impeachment* quanto à apropriação da estética carnavalesca como performance mediadora da ocupação do espaço público, por outro, os sons e os sentidos contidos nas imagens capturadas pela fotojornalista do JL – as referências musicais, as fantasias, e a dança dos corpos na avenida Paulista – afirmariam no plano estético, a polarização ideológica entre os que estavam a favor do *impeachment* e os que denunciavam o “golpe” da direita.

Na avenida embalava os corpos dos “foliões” pró *impeachment* o samba exaltação de Ary Barroso, “Aquarela no Brasil” e, no desvio do repertório carnavalesco, mas sem abandonar o espírito nacionalista, também animava a festa o “Tema da Vitória”.

“Aquarela do Brasil” foi composto sob a égide do Estado Novo (1937-1946), período mais autoritário do governo de Getúlio Vargas, respondendo aos incentivos do governo à criação de sambas ufanistas, depurados da carga subversiva que atravessava a cultura popular urbana, a fim de integrar de forma harmônica a cultura das camadas subalternas às representações da identidade nacional. O “Tema da Vitória” (1983), uma composição de Eduardo Souto, foi originalmente produzida para a comemoração dos campeões brasileiros das corridas automobilísticas de Formula 1, transmitidas e popularizada pela emissora de TV Rede Globo por ocasião das vitórias consecutivas do piloto Ayrton Senna, insuflando o nacionalismo quase moribundo do final da ditadura.

Afirmando seu patriotismo “anti-corrupção” os militantes ou simpatizantes do MBL vestem ostensivamente camisetas amarelas da seleção brasileira de futebol. Por vezes, a bandeira do Brasil integra o traje nacionalista, usada como capa de super herói. Os adereços da festa de Momo ficam por conta de perucas, faixas, chapéu e colares havaianos. A música que embala os foliões vem das caixas de som de um caminhão palanque, com a faixa “Intervenção constitucional já”. “Aquarela do Brasil”, espécie de segundo hino nacional, soa numa gravação antiga, sugerindo a nostalgia de uma “época de ouro”, provavelmente representada no imaginário dos militantes pelas ditaduras.

Diferentemente das manifestações alinhadas à esquerda do espectro político, onde, como se verá a seguir, prevalecem paródias criativas de antigas canções e performances com forte crítica política, no *frame* abaixo os militantes e/ou simpatizantes do MBL, demonstrando sua falta de familiaridade com o sentido político

de ocupação do espaço público, bailam no asfalto como se estivesse nos antigos carnavais dos clubes privados de classe média. Envolto em referenciais passadista, o par de dançarinos expressa o saudosismo de governos autoritários e de agendas conservadoras em termos de costumes, harmonizando-se não só com as cores da bandeira que paira ao fundo, mas também com seu emblema positivista “ordem e o progresso.”



Marcia Zoet 12 de abril de 2015

Mas o entusiasmo maior fica por conta da desenvolta dançarina de azul que, com lenço verde e amarelo no pescoço e pandeiro na mão, desconectada do ritmo da música que ecoa das caixas de som do caminhão, dança para a câmera seu próprio carnaval. No mesmo *frame*, ao fundo um grupo de manifestantes sustenta a faixa com as palavras de ordem: “intervenção militar constitucional. SOS FFAA. [Forças Armadas]” A ditadura militar é explicitamente evocada pelos manifestantes como solução para os males⁵ atribuídos ao governo de Dilma Rousseff. É conclamada uma intervenção militar constitucional, “um golpe legal”, sinalizando para ideário neoliberal de caráter autoritário que se consumaria com governo eleito de Jair Bolsonaro.



Marcia Zoet 12 de abril de 2015

A tríade Dilma/corrupção/PT alimenta as palavras de ordem que figuram nos cartazes dos militantes pró impeachment: “Fora Dilma”; “Fora Corrupção”; “Fora PT”; “Reforma Tributária”; “Redução dos Ministros”. Não é possível identificar nenhuma outra identidade entre os participantes, para além da oposição ao governo de Dilma Rousseff e ao PT, diferenciando-se, também neste aspecto, dos movimentos sociais alinhados contra o impeachment, que não deixaram de agregar suas próprias bandeiras nas manifestações.

2.2. A Frente Feminista de Esquerda

Entre os grupos presentes nas manifestações contra o Impeachment, registrados pelas imagens coletadas pela jornalista do JL, esteve a Frente Feminista de Esquerda. O movimento saiu às ruas, no dia 20 de outubro de 2015, empunhando a bandeira “Pela legalização do aborto”, contra o projeto de lei 5069 da autoria do deputado Eduardo Cunha levado a votação dias antes.⁶



Marcia Zoet 30 de outubro de 2015

A presença do movimento feminista nas manifestações de rua foi intensa durante os dois anos que durou o processo que levou ao impeachment da presidente e à condenação do ex presidente Lula da Silva. A atuação das mulheres se pautou pela denúncia da agenda conservadora, em termos de costumes, dos representantes da bancada evangélica na Câmara dos Deputados, colocando em risco os avanços conquistados pelo movimento nas décadas anteriores. O alinhamento à esquerda das minorias, como mulheres, negros e gays, configurou-se de forma definitiva, na medida em que a polarização política fez emergir à direita um discurso atrelado à moral cristã e à ordem patriarcal.

Em 16 de dezembro de 2015, desta vez, num ato de repúdio contra o impeachment, marchava novamente pelas ruas do centro da cidade, o grupo Frente Feminista de Esquerda. Em frente ao Teatro Municipal, as manifestantes cantavam em uma versão da marcha-rancho de Chiquinha Gonzaga “Ô abre alas”. A canção foi composta originalmente para o desfile do cordão Rosa de Ouro, no carnaval de 1889. Na versão cantada pelas manifestantes, com vistas a acompanhar a marcha de protesto, o ritmo apresentado é mais acelerado que o original, entoando o seguinte refrão: “Ô abre alas que as mulheres vão passar/ Com essa marcha muita coisa vai mudar”. Ao construir uma nova versão da letra sobre um suporte conhecido (melodia), abre-se um potente

canal para recepção do discurso. Pertencente ao repertório coletivo desta sociedade, “a música (...) envolta em uma rede de forças, intensidades e encontros” tem a capacidade de produzir subjetividades, ao mesmo tempo, identificações. (2016: 12).



Marcia Zoet 26 de abril de 2016

Neste mesmo diapasão, em 1º. de junho de 2016, novamente as mulheres saíram às ruas em São Paulo e em mais outras 50 cidades brasileiras. Organizadas pelas redes sociais estas manifestações tiveram por propósito denunciar a violência de gênero, representada pelo estupro coletivo de uma adolescente de 16 anos no Rio de Janeiro.



(Marcia Zoet –1 de junho 2016)

Em São Paulo, com as palavras de ordem esticadas numa faixa de “pano de chita”⁷, “Parem de invadir os corpos das mulheres”, jovens marcharam cantando à capela uma versão da canção “A luz de Tieta”, de Caetano Veloso. A escolha do tema musical, nada aleatória, apostou numa melodia bastante conhecida, divulgada nacionalmente pela emissora de televisão mais poderosa do país, Rede Globo, em 1990, como trilha sonora da telenovela “Tieta”, portanto com grande potencial afetivo para convocar a platéia a participar. “ETA, ETA, ETA, ETA/O Eduardo Cunha quer controlar minha boceta⁸/Segura, segura seu machista/A América Latina vai ser toda

comunista/ O corpo é nosso/A nossa escolha é pela vida das mulheres”

A letra reafirma a resistência do movimento às políticas que endurecem as regras do aborto, aumentando ainda mais o poder do Estado sobre o corpo da mulher: “ETA, ETA, ETA, ETA/ O Eduardo Cunha quer controlar minha boceta/Segura seu machista”. No verso seguinte, “A América Latina vai ser toda comunista”, é declarada a abrangência da rede que integra o grupo e revelada sua filiação ideológica. Com os timbres dos tambores ausentes desta versão⁹, o pulso é dado pelas interjeições “ETA, ETA, ETA”.

Em comum, as duas canções escolhidas homenageiam mulheres “subversivas” do universo feminino da cultura brasileira; uma oriunda da cena musical de fins do século XIX e outra da literatura. A compositora de “Ô abre alas”, Chiquinha Gonzaga, um dos pilares da música popular brasileira, exerceu, ao lado de músicos como Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazaré e Pixinguinha, uma profissão pouco comum entre as mulheres de seu tempo, enfrentando preconceitos e desafiando convenções. *Tieta do Agreste*, personagem de ficção do romance homônimo de Jorge Amado que inspira a canção de Caetano, representa uma mulher libertária que desafia os costumes e a moral conservadora de uma pequena cidade do sertão baiano.

Os repertórios acionados pelo movimento, se em parte tem seu discurso atualizado com as novas versões das letras, não deixam de fazer uso da carga simbólica que carregam estas melodias, agregando valor às performances. Recordando Zumthor, “a performance não é simplesmente um meio de comunicação”, um suporte para a mensagem, sua forma também constrói, informa a mensagem. (2002:32)

2.3. Arrastão dos Blocos de Rua Contra o Golpe

Numa relação explícita e direta entre protestos de rua e estética carnavalesca, ganha destaque nas fontes analisadas o *Arrastão dos Blocos de Rua Contra o Golpe*. Sobre movimento que aglutinou os blocos de carnaval num novo formato para as manifestações, a Revista Fórum *on line* publicou a seguinte matéria:

“Se os blocos de carnaval de rua de São Paulo assumiram um papel importante, nos últimos anos, no sentido de ocupar o espaço público e reverter uma visão que se tinha sobre a festa na cidade, agora eles marcam posição também no âmbito político. Está marcado, para o próximo dia 16 [de abril], o Arrastão dos Blocos de Rua Contra o Golpe.” (08/04/2016).

Interpretada pelo bloco *Treme Treme de Guarulhos* – na imagem registrada, os blocos fazem uma espécie de “esquentá”, reunidos no centro da cidade –



Marcia Zoet, 16 de abril de 2016

a marchinha, denominada “Arrastão dos blocos”, tem como interlocutor o grupo pró-impeachment, identificado no verso, pelas expressões “coxinha”, “pato”, e “filé mignon”. O quitute popular, “coxinha”, é transformado em gíria depreciativa dirigida aos defensores do impeachment. O “pato” amarelo, boneco inflável utilizado largamente nos protestos pró impeachment, tornou-se uma identidade do MBL, associado à expressão “pagar o pato”, responsabilizando o governo da presidente Dilma e o PT, pela crise econômica e política do país. E, finalmente, “filé mignon”, numa alusão aos privilégios destes setores sociais favoráveis ao impeachment e alinhados contra o Partido dos Trabalhadores e as conquistas sociais. Contrapostos e contrastados aos grupos pró impeachment, o Arrastão dos blocos “Tem bandeiras coloridas, nheco nheco no baphon”, integrando o movimento LGBT.

A marchinha ainda ironiza as figuras de Sérgio Moro (juiz justiceiro) e Eduardo Cunha (presidente da Câmara dos deputados) nos versos “desce o Moro e rala o Cunha”; e desacredita a justiça e o congresso, atacando a farsa democrática que articula o impeachment da presidente: “Justiça mercenária/Congresso obscuro/Se eles se acham macho, nosso grelo é duro.” Como nas típicas marchinhas de carnaval, a ironia, o sentido ambíguo das palavras e o humor estão presentes na mensagem.

Em outro vídeo, o “Arrastão dos blocos” encontra-se reunido (16 de abril de 2016), na estação de metrô República. Impedidos de passar na catraca, aguardando a liberação para o embarque, fazem ali mesmo seu protesto. Ritmados pela percussão dos blocos, gritam em uníssono: “Não vai ter golpe/ Não vai ter golpe”. Nas imagens registradas é possível identificar a presença do “Bloco do Pequeno Burguês”, da zona norte, e do movimento LGBT. Evidenciam-se na multidão fantasias coloridas – algumas improvisadas para a ocasião e outras pertencentes aos figurinos oficiais dos blocos



Marcia Zoet, 16 de abril de 2016

No *frame* acima ocupa o centro da cena uma jovem em pé sobre as catracas, atuando como porta voz do grupo que espera a negociação com os responsáveis pela segurança do metrô para liberação do embarque. Fantasiada com capa de super herói, top e shorts, carregando uma flor vermelha sobre o ventre e com o rosto parcialmente coberto por uma máscara de lantejoulas, ao mesmo tempo em que grita para a multidão – “vamos esperar dois minutos; a negociação vai rolar” – a jovem requebra com os quadris, zombando com o baixo corporal de toda autoridade instituída.” Como bem analisa Bakhtin, da gramática jocosa do carnaval, da festa em praça pública, “degradar, no código do realismo grotesco que trabalha com o absoluto, o alto e o baixo, “significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais e, portanto, de atos como o coito, a concepção a gravidez, o parto, (...) a degradação cava o túmulo corporal para dar lugar ao novo nascimento (2008:19).

As manifestações de rua da cidade de São Paulo, nos anos de 2015 e 2016 acreditaram na capacidade dos movimentos sociais de barrar o impeachment e a pauta de costumes conservadora do Congresso. Agiram e desejaram, com suas ações, impedir o retrocesso político e garantir os avanços da democracia conquistados nas últimas décadas.

Considerações finais

No Brasil, a festa carnavalesca foi, por longa data, moldada e disciplinada pelo Estado para ser integrada harmonicamente às representações da identidade nacional. A despeito dos mais resistentes, nos anos de 1980, as escolas de samba deixavam a rua para serem confinada ao espaço do sambódromo, facilitando o emolduramento da festa como espetáculo televisivo.

Mais recentemente, há quase uma década, na cidade de São Paulo, blocos carnavalescos, retomando o espírito libertário e jocoso dos antigos carnavais, vêm ocupando o espaço público, recuperando a atmosfera da festa popular.

Nos últimos 10 anos de vida democrática, esta retomada das ruas pelos foliões estendeu-se ao campo do político com as mobilizações do Movimento Passe Livre, em 2013 e prolongou-se com o desenrolar do processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff, em 2015 e 2016.

Nos protestos de rua em torno do impeachment, a tradicional festa popular e seu

amplo leque de signos disponíveis, produzidos por décadas de tensão e negociação entre Estado e sociedade, foi mobilizada como *ethos* comum por grupos com posições ideológicas marcadamente opostas, polarizadas à esquerda e à direita do espectro político, revelando as fissuras profundas desta identidade imaginada. Ocupando as ruas com instrumentos de percussão, fantasias, cantos em coro e marchas, os manifestantes dominaram o espaço público, partilhando afetos a favor ou contra a presidente Dilma Rousseff.

O carnaval disciplinado, adestrado e esvaziado de subversão, animado pelo samba exaltação de Ary Barroso foi incorporado pelo Movimento Brasil Livre, situado à direita do espectro político, evocando em tom ufanista, a união do “povo brasileiro” contra a tríade Dilma/PT/corrupção.

No outro extremo, a Frente Feminina de Esquerda, selecionou do variado universo simbólico carnavalesco, os elementos identificados como mais significativos para as suas reivindicações. Mais subversiva, interessou-se pelo sentido ambíguo das palavras, pela performance criativa dos corpos, pela suspensão da ordem dominante, representando o mundo de cabeça para baixo. Como tática de resistência mobilizou os fios conhecidos desta trama, re-atualizando antigos repertórios na produção de um discurso contra-hegemônicos.

Se durante todo o século XX, o carnaval e o samba, expressões da cultura nacional-popular, foram apropriados e moldados por grupos hegemônicos, legitimando seu poder sobre as camadas subalternas da sociedade; por outro é inegável que tal identidade/singularidade, construída primeiramente pelo modernismo e, posteriormente, por distintas políticas culturais que o sucederam, produziu um arsenal de signos, cujas possibilidades de apropriações extrapolam os limites desta identidade harmônica de nação. Instituída a tradição, novos processos de seleção – inclusão e exclusão – e reordenação destes sinais apontam para outros projetos de nação em curso. Como bem afirma Stuart Hall, embora a tradição seja “um elemento vital da cultura, ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. (...). Os elementos da tradição podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir novos significados e relevância” (2003:260)

Em outras palavras, a estética carnavalesca, num momento político de crise da democracia é acionada e re-interpretada a partir de lugares sociais ideologicamente distintos, demandando reconfigurações destas representações afetivas, materializadas em novas performances e formas de sentir.

Bibliografia

Bakhtin, Mikhail (2008). *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo. Hucitec.

Cunha, Maria Clementina P. (2001) *Ecos da Folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo, Cia das Letras.

Garcia, Tânia. (2004). *O It verde e amarelo de Carmen Miranda*. São Paulo, Annablume.

Gonçalves, Renata de Sá (2003). “Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos”. In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro. No. 32, p. 89-105. Disponível em bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2202/1341. (Consultado em

22/05/2019).

Hall, Stuart. Da diáspora. Identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília, Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

Melucci, Alberto (1994, nov). “Movimentos sociais, renovação cultural e o papel do conhecimento”. Entrevista Concedida a Leonardo Avritzer e Timo Lyra. *Revista Novos Estudos, CEBRAP*, edição no. 40, vol. 3. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/63146064/alberto-melucci-entrevista-movimento-social-renovacao-cultural-e-o-papel-do-conhecimento>. (Consultado em 2 de janeiro de 2018).

Molinero, Carlos e Vila, Pablo(2016). Cantando los afectos militantes. Las emociones y los afectos em dos obras del canto folcklorico peronista y marxista de los 70’ Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Molinero, Carlos, Danilo, 2016.

Pinto, Celia Regina (2017). A trajetória discursiva das manifestações de rua no Brasil (2013-2015). *Lua Nova*, São Paulo. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ln/n100/1807-0175-ln-100-00119.pdf>. (Consultado em 2 de janeiro de 2018).

Revista Forum (08/04/2016). <http://www.revistaforum.com.br/2016/04/08/blocos-de-carnaval-de-sp-saem-as-ruascontra-o-golpe-e-pela-democracia>. (Consultado em 2 de fevereiro de 2018).

Singer, André (2013, nov.) “Brasil, junho de 2013; classes e ideologias cruzadas.” In *Novos Estudos CEBRAP*, no. 97, São Paulo.

Treece, David (2918, ago) “Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos de 1970”. In *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n. 70.

Zumthor, Paul (2002). Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Scherer-Warren, Ilse (2008). “Trajetória dos movimentos sociais na sua relação com o Estado no Brasil: da ditadura à democratização da sociedade.” In *História: Debates e Tendências* – v. 7, n. 1, jan./jun. 2007, p. 9-21, publ. no 2º. sem.

Notas

¹ Estas imagens integram o acervo privado da fotojornalista Marcia Zoet, cedidas gentilmente para esta pesquisadora.

² Grupo cuja ação performática era dirigida contra os chamados “símbolos do capitalismo”, depredando preferencialmente os prédios bancários. Os Black Blocks foram fortemente reprimidos pela polícia e se tornaram alvo preferido da mídia que os rotulou de vândalos, não abrindo espaço para que o público conhecesse seu discurso político.

³ Carnavá ta ahi/vamo vadiá/vamo vadiá se a polícia não atrapaiá/ carnavá é forguedo mais mio de se brincá/quem não gosta do brinquedo não sabe o que é forga/carnavá antigamente era festa populá/hoje é preciso que a gente peça aos home pra brincá.

⁴ É importante ressaltar que não é nosso propósito fazer uma análise das imagens enquanto linguagem, isto é, discutindo enquadramentos e planos sequências. Interessa aqui mapear e examinar os usos e apropriações da estética carnavalesca, com destaque para suas expressões sonoras, presentes nas manifestações de rua em torno do impeachment da presidente Dilma Rousseff.

⁵ A instauração do processo que levou ao impeachment da presidente Dilma Rousseff resultou de uma articulação política entre os poderes legislativo e o judiciário, com o propósito claro de tirar do poder o Partido dos Trabalhadores. Não constitui propósito deste artigo a abordagem deste temática.

⁶ Em outubro de 2015 corria no legislativo a votação do PL da autoria do presidente da Câmara dos

deputados, Eduardo Cunha, um dos orquestradores do impeachment de Dilma Roussef. O projeto anunciava a punição “para quem fornecesse substâncias abortivas e tornava obrigatória a comprovação prévia de abuso sexual por meio de exames antes da realização de abortos em casos de gravidez resultantes de estupro – procedimento que é permitido no país.”

⁷ Tecido de algodão estampado de preço bastante acessível e, por isso, de uso comum entre as camadas menos privilegiadas da população em tempos mais remotos.

⁸ Forma vulgar para referir-se à genitália feminina

⁹ Participa da gravação original a banda feminina Didá, ligada ao bloco afro Olodum, bloco afro do carnaval de Salvador fundado em 1976.



POLÍTICAS DE LA IDENTIDAD, LÓGICAS DE LA DIVERSIDAD Y FOLKLORE

Ana María Dupey*

Resumen

Este trabajo aborda el poder productivo del folklore como una práctica reguladora de la identidad de los grupos sociales en el marco de la formación de las naciones en el proyecto de la Modernidad. De acuerdo con este propósito, el análisis está orientado a comparar los procesos de construcción de identidades nacionales en el período Centenario de Argentina y en el contexto actual de las políticas de pluralismo y diversidad. Se centra en el poder de los géneros folklóricos en las construcciones de identidades y se concluye que las lógicas de identidad involucradas en las políticas oficiales están ancladas en criterios de la Modernidad que obstruyen el conocimiento y el reconocimiento de la otredad. El análisis combina la investigación empírica y la reflexión teórica.

Palabras clave: IDENTIDAD FOLKLORE DIVERSIDAD OTREDAD ARGENTINA

POLITICS OF IDENTITY, LOGICS OF DIVERSITY AND FOLKLORE

Summary

This work deals with the productive power of folklore as a regulatory practice of the identity of social groups within the framework of the formation of the nations in the project of Modernity. According to this purpose, the analysis is oriented to compare the construction process of national identities in Centennial Argentina period and in the current context of pluralism and diversity policies. It focuses on folk genres power in identity constructions and it is concluded that the logics of identity involved into the official policies are anchored in modern criteria which obstruct the knowledge and recognition of otherness. The analysis combines empirical research and theoretical reflection.

Keywords: IDENTITY FOLKLORE DIVERSITY OTHERNESS ARGENTINA

* Lic. Ciencias Antropológicas, Dra. Sociología Prof. Asociada Facultad Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Miembro Titular de la Academia Nacional de Folklore. E-mail: anamdupey@gmail.com
Recibido 10/04/2019 Aceptado 18/07/2019

Introducción

En este trabajo se aborda la dinámica de distintas políticas identitarias oficiales de la argentinidad en las que se ha interpelado al folklore en sus diversas manifestaciones. Se centra en el poder productivo del folklore como práctica reguladora de la identidad para materializar, deslindar y diferenciar a colectivos sociales.

La exposición está organizada en dos tramos analíticos. En el primero se dilucida la institucionalización del discurso criollista/gauchesco en términos de la construcción de una identidad nacional unificada y como desde las acciones prácticas en relación con el criollismo afloran oscilaciones, fragmentaciones y derivaciones que muestran un plural de identidades reprimidas bajo una supuesta uniformidad. En el segundo se plantea como a partir de las actuales lógicas de la diversidad expresadas a nivel global y nacional se formatean a las alteridades de distintos grupos para inscribirlos en el imaginario de la nación interpellando en tal sentido al folklore. En ambos tramos se presta atención a la dinámica de los procesos desplegados a partir de las distintas políticas identitarias contextualizadas, con especial referencia a las nociones de identidad y folklore operacionalizadas y sus efectos en la inscripción de los “otros” en la sociedad. En la última parte se efectúa una discusión sobre los alcances y limitaciones de las políticas identitarias unificadoras y de la diversidad, y las particularidades del folklore que facilitaron y facilitan su aplicación en la producción de las identidades.

La institucionalización del género criollista en la representación de la nación y la unificación de subjetividades en torno a una matriz simbólica gauchesca.

Autores de centros académicos de distintas latitudes (William. Wilson: 1976, Michael Herzfeld 1986, Richard Handler: 1987, Ernst Gellner: 1988, Martha Blache: 1991-2, y Diarmuid O’Giolláin: 2002) dan cuenta de cómo en la era de la formación de los estados nación se apeló al folklore para construir un poderoso símbolo político que aglutinara y generara un sentido de pertenencia en común a un plural de colectivos sociales heterogéneos. No obstante es necesario revisar cómo la institucionalidad modernizadora (*dominada por un eurocentrismo compulsivo*)¹ a través del proceso de concentración del “*poder normativo y coactivo que caracterizó el surgimiento del Estado nacional moderno*” (Bobbio, 1989: 25²) operó sobre el folklore para desarrollar ciudadanos leales al estado, a través de la internalización de normas y formas de acción. Etapa en la que se planteaba al Estado como un eje unificador, y a las instituciones (educativa, culturales, religiosas, de salud, económicas etc.) como dadoras de sentidos a las experiencias y se valorizó al folklore -en tanto producto cultural histórico vernáculo- como factor de formación de las subjetividades y de integración del individuo al sistema-político y social nacional. Se asumía la exclusividad de lo institucional en la formación de subjetividades. A tales fines, a partir de la Argentina del Centenario se privilegió la socialización tomando como referencia valores y prácticas del gaucho y su folklore³ a través del sistema escolar (enseñanza del folklore), los medios de comunicación (publicaciones y programas radiales dedicados al género gauchesco) y un calendario de performances culturales folklóricas (desfiles de centros tradicionalistas, conmemoración Día del Gaucho, Día de la Tradición, etc.). Dicha socialización buscaba la creación de sujetos que se integraran a un colectivo a partir de una

identidad instituida, culturalmente homogénea. Es decir, que la identidad se pensaba como una cualidad del ser contenido con eficacia en la proyección de las acciones de los sujetos, y posibilitaba la fusión del sujeto con el colectivo. Cada individuo representaba la totalidad de la sociedad que lo había socializado. La mencionada institucionalización del criollismo instó al reconocimiento de sí mismo, de los otros y de la sociedad, elaboró la articulación normativa del lazo subjetivo y social y buscó favorecer la adhesión “voluntaria” al sistema. Estas políticas asimilacionistas buscaban unificar las subjetividades a través de una matriz simbólica negando las alteridades, e incluso llegando a calificar a algunas como políticamente amenazantes.⁴ Las modalidades de socialización adoptadas además afirmaban y legitimaban el trabajo de asimilación de los otros en torno a un formato único y ajeno. Estas políticas asumían una concepción sociológica del sujeto como un “*actor social ciego, definido de manera puramente objetiva y encerrado en el determinismo de situaciones y de sistemas.*” (Dubet, 1989:519)

Los espacios de comunicación con el otro se encontraban sometidos a los cánones normalizadores de las identidades. Lo diverso debía encubrirse del formato identitario monocultural. Pero, lo identitario como señala François Dubet no puede *existir fuera de las referencias sociales positivas y negativas en donde se elaboran las operaciones de categorización y de discriminación que organizan los procesos cognoscitivos, las representaciones de sí y de la sociedad.* (Dubet, 1989:521) En tal sentido, es ilustrativa la obra *Los Gauchos judíos*⁵ símbolo literario de la argentinización de los inmigrantes en la que Alberto Gerchunoff desarrolla la figura del gaucho que moldea lo nacional y argumenta para demostrar la argentinidad de los colonos judíos en base a dos sustentos: a) en el hacerse gauchos por vivir en el campo adquiriendo vernacularidad y b) en que por sus antecedentes hispánicos se aproxima al criollo al que se lo conjuga con lo gauchesco, cruce de lo indígena con lo español. Todo ello en línea con un marco de referencia orientado a la integración, a pesar de la conflictiva convivencia con el prejuicio antisemita de la sociedad explicitado en *La Bolsa* de Julián Martel (1891),⁶ lo que refiere a una identidad en tensión y controvertida, que desvanece el sueño de la integración. La brecha entre este último y la segregación experimentada por distintos grupos se profundiza. Se pone en evidencia la precarización “*en el modo en que los vínculos institucionalidad/sujeto promueven una socialización e integración social.*” (Avalos Figueroa, 2014: 20) y se anticipa la potencial deriva hacia conflictos y fragmentaciones. En el caso del criollismo gauchesco se produce una fisura en la que se infiltran modos de creación y participación social que canalizan luchas de sentido en torno a lo gauchesco que revelan por un lado, las limitaciones de las instituciones en la conformación de subjetividades y en la construcción del lazo social y, por otro, la relevancia de sectores populares, para instaurar y habilitar eficazmente la manifestación de lo subjetivo.

Oscilaciones, derivaciones y fragmentaciones en torno al canon normalizador del criollismo /gauchesco.

Para entender la dinámica del canon normalizador de las identidades en torno a lo gauchesco en una sociedad permeada por la diversidad es muy significativo el análisis de Adolfo Prieto (1988) al señalar no sólo el sistema consciente de ideas y creencias vertidas en los textos del género gauchesco sino también el proceso social vivido, organizado

prácticamente por esos significados y valores del lazo social. Este autor recupera las diferencias del uso social y las recepciones de lo gauchesco individualizando además los tipos de textos producidos y los canales de circulación. Su señalamiento de cómo se presentan circuitos diferenciados pero que se cruzan entre por un lado, quienes intentan domesticar lo gauchesco, en especial a Juan Moreira, sujetándolo al formato por ejemplo de la ópera italiana como es el caso de la obra Pampa de Arturo Berutti (1897), o a través de obras que ilustran el gaucho que se aviene a la civilización como el Santos Vega de Rafael Obligado, y por otro aquellos autores que afirman un gaucho que enfrenta al sistema legal, que es libre, se hace respetar, tiene coraje y habilidad para el canto y la danza a los que los sectores populares acceden a través de obras como Hormiga Negra, Pastor Luna, Juan Cuello, Juan Moreira y muchas más; ya sea en representaciones dramáticas o a través del folletín, en ambos casos produciendo identificaciones sociales y unificándolas a pesar de las distinciones de sentido.

Los múltiples sentidos del término gaucho⁷ que va derivando desde una imagen de marginal frente a la ley escrita, que se resiste a la necesidad de los dueños de la tierra de fijar mano de obra al campo, que se comunica por medio de la oralidad y que es caracterizado como representante de la barbarie, hacia aquel otro sentido del gaucho patriota que luchó por la independencia y que se civiliza porque ha entrado en la disciplina social, son experimentados en prácticas tales como las siguientes: a) las bien documentadas actuaciones de inmigrantes y nativos emulando a gauchos a lo Moreira en las comparsas de carnaval con todo su potencial paródico del orden social establecido; b) la formación de más de 200 centros criollistas que exaltan el estilo de vida gauchesco; c) las expresiones coloquiales de la vida cotidiana como por ej. “moreirismo” para calificar aquellas conductas que desafiaban el orden haciendo gala de bravura; y d) prácticas como la de Faustina Lamy de Montevideo que realiza dibujos al carbón de Juan Moreira que aparecen en el semanario criollo: El Ombú. Significados que, como señala Raymond Williams,⁸ al experimentarse como prácticas se confirman. Es decir, adquieren un sentido de realidad para la gente de la sociedad. Es a través de la ampliación de esta experiencia vivida presentada como experiencia total dentro de una formación social que los significados alcanzan hegemonía. De este modo como dice Prieto:

En medio de un aire de extranjería y cosmopolitismo que se vivía en la Argentina, la expresión criolla o acriollada /fue/ el plasma que pareció destinado a unir los diversos fragmentos del mosaico racial y cultural y constituyó la pantalla proyectiva en la que distintos componentes de la sociedad se van identificar (Prieto, 1988: 18)

El migrante nativo rural que se radica en la ciudad despliega una afirmación entre la nostalgia y la rebeldía de un estilo de vida del que ha sido desarraigado; el inmigrante extranjero encuentra una forma de adaptarse, de asimilarse y de adquirir una credencial ciudadana en el nuevo medio; y para los grupos dirigentes nativos, es una manera de legitimar su posición de poder frente a la inquietante competencia de las nuevas ideologías políticas que incorporan los inmigrantes extranjeros. Esta hegemonía del criollismo va ser cuestionada por pensadores anarquistas y socialistas, pues miraban con desconfianza el lenguaje criollo por lo que podía inculcar en términos de estereotipos de inferioridad social muy conveniente para las clases dominantes, y porque además sostenían que el elemento

criollo era incapaz de marchar por sí mismo hacia un tipo de vida social elevado y para ello debía asociarse a los inmigrantes. Pero si bien eran conscientes de los peligros del criollismo para el desarrollo de una conciencia revolucionaria, no podían dejar de emplear los recursos expresivos gauchescos si deseaban captar el apoyo de los sectores populares nativos y de los extranjeros que encontraban en ellos formas apropiadas de asimilación. De este modo, se escribieron el tango Guerra a la Burguesía, Milongas Sociales, Himno Anarquista etc. pero en muchos textos el estilo adoptado era una imitación de la oralidad filtrada por una educación escolar. Por ejemplo el tuteo en reemplazo del voseo.

Es decir que dentro de esta propuesta del criollismo / gauchesco como activador del melting pot o crisol de razas no sólo se incluyen aquellas visiones del gaucho civilizado sino también el Moreira marginal, porque toda hegemonía como dice Raymond Williams produce y limita las propias formas contra-aculturativas. A ello se suma - como señala Ezequiel A. Adamovsky- que:

Demasiadas evidencias y discursos sedimentados ligaban al gaucho con raigambres étnicas (indígena, afrodescendiente, etc.) no exclusivamente “hispanica” Y que “este punto de indeterminación... abriría las puertas para una apropiación del criollismo que apuntaba a hacer visible la heterogeneidad étnico-racial del pueblo argentino, (Adamovsky 2014:55)

En la pretendida homogeneidad del ser colectivo, se engloban diversidades sociales, étnicas, culturales, religiosas formateadas por los cánones nacionales, de las que dan cuenta notas periodísticas como *Qui Moreira qu'istás, Abraham*⁹ o las denominaciones de Centros Criollistas, como “*Los Indios del desierto*”, “*Los Rezagos de la nación tehuelche*” o “*La Toldería*”.^{10 11}

Lo que demuestra que dentro de estas formas de socialización e integración se presentaban contradicciones que afectaban las subjetividades a pesar de la formulación de discursos autorizados para superar antagonismos y se declamaba una homogeneidad identitaria que reprimía una diversidad de alteridades.

Actuales políticas de la lógica de la diferencia y el folklore

A partir de la internacionalización de la retórica de la diversidad impulsada por políticas transnacionales multiculturalistas se replantea la visión de la nación en términos de una unidad cultural homogénea. La diversidad cultural ha sido incorporada como derecho humano en las constituciones nacionales y como “*recurso estratégico para el desarrollo sostenible de las comunidades*” en las políticas de la Unesco.¹² Se la ha incluido como patrimonio de la humanidad a proteger y conservar mediante regímenes estatales y supraestatales de patrimonialización.¹³ Se ha destacado su valor económico en relación con el turismo. No obstante las retóricas afirmativas de la diversidad cultural no son acompañadas con mejoras socioeconómicas significativas para los grupos que contribuyen a dicha diversidad ni con una comprensión de sus radicales diferencias. Como dice Rita Segato no se comprende “*el horizonte cultural autónomo*”¹⁴ propio de cada grupo diverso. Diversidad que en el caso de la Argentina del siglo XX comprende un sistema de producción de identidades y pertenencias de grupos distintos que ya no se conforman con referencia a los valores de la histórica matriz criollistas /gauchesca y la narrativa de una

Argentina blanca y europeizada relacionada con la contribución de los inmigrantes. Sistema que responde a una lógica modernista que reparte tropos¹⁵ de pertenencia, trayectorias de movi­lidades pre-establecidas, capacidades de agencia y moralizaciones a distintos colectivos sociales. Es decir, que estructura y organiza unilateralmente los criterios a partir de los cuales las singularidades de las identidades de los otros son definidas. Dentro de dichos criterios domina la idea de la vinculación entre la identidad y la cultura.

En el caso de nuestro país, lo enunciado previamente es ilustrado por el actual plan estratégico de la Secretaría de Derechos Humanos y Pluralismo Cultural de la Nación, organismo cuya misión entre otras es la de:

Contribuir a la visibilización de los aportes de los distintos colectivos culturales y religiosos que habitan en la Argentina y la promoción de sus derechos mejorando así la convivencia y el respeto en la diversidad, y que como acción de gestión propone promover espacios interculturales para conocer la historia, la lengua, las expresiones artísticas y las festividades de los diversos colectivos.¹⁶

Esta caracterización parte de una noción de identidad asumida como una entidad individualizada, constituida y autónoma que además se asocia con una cultura que es tomada como manifestación de la diferencia destacando en este caso entre otras cuestiones culturales las típicas (propias) por ej. las expresiones artísticas y las festividades dentro de las que se incluyen expresiones folklóricas.

Distintos programas de gobiernos provinciales y municipales y otros gestionados por organizaciones de la sociedad civil ponen en la escena pública expresiones culturales caracterizadas como típicas¹⁷ y tradicionales que representarían a los distintos colectivos atendiendo a la dupla identidad/cultura tradicional. El programa *BA Celebra* que se realiza desde 2009 busca *posicionar a la Ciudad de Buenos Aires como referente en la promoción y protección de los derechos humanos, haciendo eje en la convivencia, el diálogo, el encuentro, la inclusión y el pluralismo cultural.*¹⁸ En el marco del mismo las colectividades exhiben públicamente sus danzas, gastronomía y arte calificados como típicos. La ciudad de Rosario, provincia de Santa fe efectúa el *Encuentro y Fiesta Nacional de Colectividades* donde estas últimas muestran su música, danzas, vestimentas tradicionales y gastronomía como parte de su cultura.¹⁹ Desde 1980 se festeja la *Fiesta Nacional del Inmigrante o de las Colectividades* en Oberá, Misiones. Se afirma que cada año las colectividades comparten sus tradiciones y orígenes a través de los conjuntos de baile y de música folklórica que incluyen también los grupos folklóricos criollos (Ballet Alma Gaucha, Ballet Argentino “Tradiciones” .etc.). La entidad promotora de dicho evento no solo sostiene una lógica del vínculo de la identidad y la cultura sino que formula el *ensamble de las tradiciones culturales de los colectivos con los sentimientos de argentinidad.*²⁰ Del mismo modo, la *Fiesta de las Colectividades de Bariloche*, provincia de Río Negro, incluye un amplio repertorio de géneros musicales folklóricos de los distintos colectivos. En la edición del año 2017 participaron grupos de danzas folklóricas bolivianas, árabes y de la India y artistas locales interpretando tango y folklore argentino. En los últimos años en las fiestas de colectividades como la *Fiesta Provincial del Inmigrante* realizada en Berisso, Provincia de Buenos Aires han cobrado “*visibilidad grupos de origen migratorio que no formaban parte del ideario del crisol razas: los*

*caboverdianos y los migrantes del África subsahariana*²¹ desplegando música y danzas con su indumentaria tradicional y gastronomía típica de la colectividad.

Estos casos ilustran por un lado, que la retórica de la diversidad a nivel de los programas y acciones de gobierno y de algunas asociaciones de la sociedad civil responde a una teoría de la diferencia, por la cual las identidades de los distintos colectivos sociales son representadas a través de un patrón común: géneros folklóricos destacados como típicos (propios del grupo), tradicionales (replican un modelo original) y vernáculos (originarios de un lugar) vinculándolos con los lugares de origen de los colectivos. Destacando de este modo sus afiliaciones. Lo que evidencia que las expresiones folklóricas entendidas en términos de tipicidad, tradicionalidad y vernacularidad que se aplican en las políticas de la diversidad para el reconocimiento de los otros distintos en la imaginación de la nación continúan siendo un recurso de construcción simbólica²² como en el pasado las manifestaciones vinculadas a lo gauchesco y al criollismo. Además cada uno de esos otros es imaginado en términos de entidades homogéneas e individualizables y reconocible por la singularidad de contenidos reificados manifestados mediante sus géneros folklóricos entendidos en este caso como resultado de propiedades estructurales de las expresiones folklóricas. Asimismo, este proceso puede ser analizado en términos de las oscilaciones y derivaciones de la construcción de las subjetividades de esos otros, quienes en sus prácticas pueden reproducir los modelos inculcados o pueden relativizarlos, cuestionarlos o utilizarlos estratégicamente en acciones políticas como ocurrió entre los sectores populares con respecto a la matriz criolla/gauchesca. No obstante, esos otros son reconocidos y reconocibles dentro del formato- en base a valores constituidos e incuestionables- propuesto por las políticas oficiales y no por aquellos valores, concepciones y acciones que dan cuenta del sentido singular (emic²³) de sus alteridades y cuestionan las identidades que se les asignan. En el acomodamiento de la imaginación de la nación a las actuales políticas de la diversidad aflora la emergencia de alteridades indígenas, étnicas, religiosas, regionales, de género que cuestionan los formatos que les han impuesto, los atributos emblemáticos que les han acoplado, las modalidades participativas fijadas y las posiciones que les han asignado en el devenir de la nación. Es decir, siguiendo a Rosalind O'Hanlon²⁴ polemizan con los mapas y la forma de inscripción de agentes en el marco de la nación criollista y el valor del folklore en la imaginación de la nación. No obstante se continúan promoviendo pertenencias e identificaciones ya no exclusivamente bajo un folklore criollista gauchesco sino de comportamientos típicos, tradicionales y vernáculos asociados a géneros folklóricos a los que se vinculan con la cultura de origen de los grupos diversos para imaginar la nación. Si bien estas modalidades de atribuir identificaciones mediante géneros folklóricos delimitan un espacio de manifestación identitaria al mismo tiempo son una vía para que los grupos diversos puedan reformular su articulación y su anclaje en la sociedad. Si se reemplaza como sugiere William Hanks²⁵ la idea de los géneros como reglas objetivas, por la de un conjunto de orientaciones, expectativas y convenciones formales, temáticas y pragmáticas que se siguen estratégicamente en la producción y recepción de un discurso marcado estéticamente repetible en distintos contextos sociales interaccionales o/ y mediados, se introduce la posibilidad de que los agentes sociales usen de manera diversa conjuntos de elementos nucleares o prototípicos del folklore. De este modo se puede entender que las prácticas devocionales litúrgicas dedicadas a la Virgen de Caacupé que exhiben los inmigrantes paraguayos en Bariloche²⁶- replicando en territorio argentino las de su lugar de origen- constituyan una manera de marcar su territorialización

y su modo de pertenencia comunitaria en la sociedad receptora. A través de la agencia desplegada en sus prácticas devocionales los inmigrantes construyen un territorio religioso propio en el barrio Nahual Hué de la parroquia Virgen Misionera distanciándose del tradicional centro de culto la Gruta de la Virgen de las Nieves advocación protectora de los montañistas,²⁷ en donde convergen los fieles y mayoritariamente los que proceden de las parroquias bariloenses. Las prácticas religiosas expresan de este modo una agenda política religiosa para marcar el barrio con la paraguayidad no exenta del impacto de problemáticas locales y las propias tensiones internas del grupo como señala Barelli (2019). En tal sentido las prácticas ritualísticas^{28 29} han sido descontextualizadas de su lugar de origen en Paraguay y recontextualizadas en un nuevo medio otorgándoles nuevos sentidos.

Discusión y conclusiones preliminares.

Las lógicas de las políticas de las identidades de la Modernidad presentadas en este trabajo ponen en evidencia que en el caso de las que propiciaron una identificación cultural unificada sometieron a quienes sustentaban alteridades a tener que amoldarse a los parámetros de la matriz normalizadora que toma como referencia al folklore. Proceso de amoldamiento que a pesar de todos los esfuerzos coercitivos y pedagógicos del estado nación no fueron ajenos a rechazos, resistencias, travestimos y encubrimientos por parte de distintos colectivos sociales. No obstante estas acciones prácticas estuvieron delimitadas por los accesos a posiciones y recursos de los que dispusieron los agentes y las trayectorias de movibilidades que les posibilitaron actuar en relación con los parámetros identitarios normalizadores.

En el segundo caso analizado se observa que se replican las operaciones de apelación al folklore ahora ya no buscando una identidad unificada sino el conjunto de un plural de identidades diversas ligadas a la comunidad imaginada nacional definidas en relación con una base común.

En ambas instancias las lógicas de las políticas de la identidad oficiales se mantienen dentro de las perspectivas modernas que asocian identidad a lo cultural/folklore, que actualizan por ejemplo los contemporáneos sistemas estatales nacionales y supranacionales de patrimonialización cultural y diversidad predominantes. Esta perspectiva como señala Lawrence Grossberg considera que el procesamiento de las diferencias es la forma de definir la identidad, porque la Modernidad necesita constituirse a través de su otro, lo que tiene efectos políticos porque inhibe la expresión y el conocimiento del otro en su propio lugar ontológico, epistemológico y posición política. Por ello, las retóricas de la diversidad no rompen con un modo unificado de producción de las diferencias.

Otra de las cuestiones resaltadas en este trabajo es la relevancia del folklore para el despliegue de la categorización de identidades diferentes. Los géneros folklóricos performáticos comprenden aquellas expresiones que poseen condiciones para que su ejecución (actuación) sea replicable. Como señalaran Richard Bauman (2000) y Richard Bauman y Charles Briggs (1990) dichas expresiones presentan una formalización estética y rutinas comunicacionales que posibilitan su repetición en distintos contextos y situaciones. Dado que en dichos procesos de replicación de una expresión se operacionalizan acciones de entextualización, descontextualización y recontextualización se pueden efectuar atribuciones de tropos de pertenencia y caracterizar identidades diferenciales. A través de la

repetición se enlazan las actuaciones del presente con las del pasado estableciendo continuidades y discontinuidades de las expresiones adjudicándoles tipicidad y tradicionalidad (entendida como lo que no cambia) para recortar el diferencial de las identidades.

Con estas reflexiones se ha tratado de desenredar cómo se viene formulando la identidad/ diversidad dentro de la lógica del pensamiento moderno y plantear la necesidad de adoptar otros caminos u otras lógicas distintas para abordar la otredad. Tal vez como dice Lawrence Grossberg (1996) en términos de *singularidades*³⁰ o del *horizonte cultural autónomo* de una pertenencia como propone Rita Segato (2007), o con perspectivas que contemplen cómo los agentes son socialmente interpelados e investidos en determinadas posiciones e impelidos a asumirlas y cómo los individuos se identifican o no con las posiciones a las que son convocados y cómo actúan dichas posiciones reiterando, aceptando, adaptando o resistiendo los principios que regulan las mismas.³¹ En este debate como se ha evidenciado no es de menor relevancia el poder productivo del folklore como práctica reguladora de la identidad para materializar, deslindar y diferenciar a los grupos diversos. Cuestión que se enmarca dentro de la problemática de cómo entra en juego el folklore con el poder y la política, que se viene discutiendo en el campo disciplinar del Folklore desde su formación, aunque en la actualidad se acentúa la problemática en torno a cómo se construyen e institucionalizan las categorías mencionadas en relación con la identidad en el marco del proyecto de la Modernidad.

BIBLIOGRAFIA

Adamovsky, E. A. (2014). La cuarta función del criollismo y las luchas por la definición del origen y el color del ethnos argentino (desde las primeras novelas gauchescas hasta c. 1940. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani" 3era Serie*, No. 41 pp 50-92

Adamovsky, E. (2016). La cultura visual del criollismo: etnicidad, 'color' y nación en las representaciones visuales del criollo en Argentina, c. 1910-1955. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 6(2).

Aizenberg, E. (1977). Alberto Gerchunoff: ¿Gaicho judío o antiguao europeoizante? *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 15, 197-215.

<https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/1244/1241>
Consulta 24-10-2019

Anderson, Benedict (1993) "*Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*", México, F.C.E.

Ávalos Figueroa, D. (2014). Institucionalidad y subjetividad, participación y valoración de lo institucional. Reflexiones a partir de estudio de caso en tribunal de familia. *CUHSO. Cultura -Hombre- Sociedad* 24 (1) 19-51

Bauman, R. (1992) *Performance Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications centered Handbook* New York Oxford, Oxford University Press, pp.41-48

Bauman R. and Ch. L. Briggs (1990). Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology* 19:59-88

Bauman. R. (2000) "Actuación mediacional y la "autoría" del discurso. *Patrimonio Cultural y Comunicación*, Museo de Motivos Argentinos J. Hernández, pp. 31-49. (Traducción: Fernando Fischman)

Blache (1991-1992) "Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual" *Runa* 20, Buenos Aires, U.B.A. pp.-. 69-89

Briggs, Ch. y R. Bauman (1996) Género, intertextualidad y poder social. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 11: 78-108.

Díaz, C. (20015) *Fisuras en el sentido: Músicas populares y luchas simbólicas*. Córdoba, Recovecos.

Grossberg, L. (2003). Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso. *Cuestiones de identidad cultural*, 148-180.

Grossberg, L. (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro: Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Siglo XXI Editores.

Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’?. *Cuestiones de identidad cultural*, 13-39.

Herrera, N., & Monkevicius, P. C. (2014). Migrantes africanos y festividad: Caboverdianos en la Fiesta Provincial del Inmigrante (Berisso, Argentina). *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.

Prieto, A. (1988) El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna. Bs.As. Sudamericana.

Segato, R. L. (2007). *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Prometeo Libros Editorial.

Senkman, L. (2014). Los gauchos judíos una lectura desde Israel. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 10(1).

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península

Peirce, C. S. 1931-1958. *Collected Papers*, vols. 1-8, C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (Ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press. B.71.030; Edición electrónica de J. Deely, Charlottesville, VA: IntelLex. Versiones Mac e IBM en GEP
site: <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>

NOTAS

¹ Hall, 2003: 37

² Cit. en Avalos Figueroa, 2014:12

³ Me refiero al uso letrado del folklore de la cultura de “otro” correspondiente a sectores populares rurales rioplatenses considerados como premodernos, que tomaron los escritores del género gauchesco estableciendo fronteras con el “otro” y se empleará como signo de la patria. Para una discusión sobre el género criollista ver J. Ludmer (1988)

⁴ La Ley de Residencia de los extranjeros o Ley Cané a la ley N° 4.144 de 1902, fue utilizada por distintos gobiernos argentinos para reprimir la organización sindical de los trabajadores, expulsando principalmente a quienes sustentaban ideologías anarquistas y socialistas (Fue derogada en 1958)

⁵ Obra publicada inicialmente en 1910

⁶ “Los que me inspiran recelo son los judíos, que empiezan a invadirnos sordamente, y que si nos descuidamos acabarán por monopolizárselo todo. —Es lo que digo yo— Y Glow habló pestes de los judíos. “¡Ya son dueños de los mercados europeos, y si se empeñan lo serán de los nuestros, completando así la conquista del mundo!” (Martel, 1891: 24)

⁷ Ludmer (2009) analiza las vueltas del sentido de los usos diferenciales de la voz del “gaucho.”

⁸ Williams, 2000:31

⁹ Caras y Caretas 616 Bs As 23 de julio 1910

¹⁰ Adamovsky, 2016: 40

¹¹ En la actualidad también hacen referencia a grupos étnicos Centro Tradicionalista Huiliches (Junín de los Andes), Centro El Gualicho (Río Negro) información suministrada por la Lic. Cecilia Pisarello

¹² <https://es.unesco.org/themes/educacion-desarrollo-sostenible/diversidad-cultural> consultada 24/10/2019

¹³ Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco (2005)

¹⁴ Segato ,2007:17

¹⁵ Figura que consiste en designar a las cosas, no por su nombre, sino por otro empleado en sentido figurado.

¹⁶ Sitio <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/plan-nacional-accion> visitado 1/10/2019

¹⁷ Consideradas como propias y distintivas de una entidad de acuerdo a una práctica enunciativa.

¹⁸ <https://www.buenosaires.gob.ar/derechoshumanos/colectividades/buenosairescelebra> consultada 24/10/2019

¹⁹ <https://www.rosario.gob.ar/web/ciudad/cultura/festivales/colectividades> consultada 24/10/2019

²⁰ <https://fiestadelinmigrante.com.ar/informacion-institucional/> consultada 24/10/2019

²¹ Herrera, & Monkevicius, 2014.

²² Tomo la noción de símbolo de la Ch. Pierce que en el párrafo No. 2.307 lo define como “un signo que se constituye como signo mera o principalmente por el hecho de que es usado y comprendido como tal, ya sea el hábito natural o convencional, y sin considerar los motivos que originalmente gobernaron su selección” En: <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html> consultada 26/10/2019

²³ Emic se refiere a cómo un grupo percibe y categoriza el mundo y sus reglas de comportamiento, qué significa ese mundo para sus miembros y cómo imaginan y explican las cosas.

²⁴ Cit. Por Grossberg, 2003:165

²⁵ cit. Cit por Briggs & Bauman 1996:87.

²⁶ Me baso en la investigación realizada por Ana Inés Barelli (2018)

²⁷ Dicha gruta es un lugar de culto compartido por los feligreses de todas las parroquias de S.C. de Bariloche. Se encuentra ubicada muy cerca de la ciudad a pocos pasos del cerro Catedral. Llevan realizando 25 peregrinaciones a esta gruta organizadas por el Arzobispado de S. C. de Bariloche.

²⁸ Se trata de prácticas con fórmulas precisas rutinizadas que se repiten habitualmente de la misma forma

²⁹ R. Bauman analiza procesos de entextualización descontextualización y recontextualización.

³⁰ Grossberg, 1996: 175

³¹ En tal sentido son significativos los aportes de los proyectos dirigidos por el Dr. Claudio Díaz de la UNC, plasmados en la publicación *Fisuras en el sentido: Músicas populares y luchas simbólicas* (2015) en la que se aborda la articulación de los estudios del sistema de relaciones sociales y la distribución del poder en el campo de la música y la definición del lugar de quien produce enunciados.

¿NOMBRAR LA TRADICIÓN... O EL FUTURO?

FOLK-LORE, POSFOLKLORE, FOLK-LINK: DUDAS, COMENTARIOS Y PROPUESTAS

Carlos Molinero. *

Resumen:

Pensar en analizar la forma en que *folklore*, *política* y *nación* se articulan en América Latina implica, al menos, tener claras las variabilidades en el tiempo, de la realidad y de los términos que intentan representarla. También implica la necesidad de ajustar las definiciones correspondientes, lo que realizamos a efectos investigativos. Por ello, “neofolklore”, “posfolklore”, “folk-comunicación” son designaciones analizadas en este trabajo, tanto como “folklore moderno” o “proyección folklórica”. El recorrer brevemente la historia de los conceptos teóricos con que la ciencia folklórica propuso acercarse a la creación de autor, no anónima, nos permite vislumbrar cómo se concebía al pueblo, a la nación y al arte que intentaba representarlos. Las limitaciones provocadas al transferir hoy esas concepciones a la música popular determinan la necesidad de nuevos enfoques, como el reciente giro afectivo en los estudios sociales. Esto es especialmente importante cuando el conjunto “creador/emisor-ejecutor y receptor/público (real co-constructor de las obras)” la convierte en *músicas de uso*.

Esto nos conduce, para los casos sustancialmente trascendentes, al cierre de ese especial círculo de observación, creación, emisión, recepción y reimpactación en nuevos creadores, que, en la creación popular y cuando están cimentadas a través de trayectorias integrales, constituye lo que denominamos *enlace folklórico*, o “*folk-link*”. Enlaces, claro, que, para ser tales, deben ser generacionalmente significativos.

Palabras clave: Neofolklore, posfolklore, proyección folklórica, giro afectivo, enlace folklórico, folk-link

TO NAME THE TRADITION... OR THE FUTURE?

FOLK-LORE, POSFOLKLORE, FOLK-LINK: DOUBTS, COMMENTS AND PROPOSALS

Abstract:

To think about analyze the way in which *politics*, *nation* and *folklore* articulate itself in Latin America implies, at least, to understand to understand the variations in time and reality and the names that refer to it. Also implies the need to adjust corresponding definitions, which we do here for investigation scopes. So in this paper “neofolklore”,

* Carlos Molinero. Miembro de la Academia Nacional de Folklore.

carlos@molinero.com.ar

Recibido: 12/07/2019. Aceptado: 23/09/2019

“posfolklore”, “folk-communication”, as well as “folklore projection” (folklore showing) and “modern folklore”, are designations analyzed. Briefly tracing the history of theoretical concepts with which folk science proposed to approach author creation, not anonymous, allows us to glimpse how people were conceived, the nation and the art that tried to represent them. Limitations of transferring those concepts to popular music, now, require new points of view, like “affective turn” in social studies. This is especially important when the music whole that includes “creator/issuer, performer, and receivers (actually co-makers)”, transforms it in “musics of use”.

All this leads us, in transcendent substantial cases, the close of that special circle of observation, creation, emission, reception and reimpact in new artists, that in popular creation and when are founded through entire trajectories, constitutes what we call “*folk-link*”, definition we propose here. Links that, of course, to be such, must be generationally relevant.

Key words: Neofolklore, posfolklore, folk projection, affective turn, folk-link

Introducción

“O hay verdad o hay mentira: ¿Qué es eso de la posverdad?”... me espetó un interlocutor, de quien reservo el nombre. Análogamente podría haber dicho: *O hay folklore o no lo hay... ¿Qué es eso de “posfolklore”,* o cualquier otro nombre así? Equiparar, en sus diversos nombres, al folklore con una cierta versión de él, estaría por debajo de tal nomenclatura. Justamente venimos a escribir sobre eso, ya que para sus objetos de estudio, los folklorólogos eligieron ciertos términos, los artistas, otros, y los historiadores de ese arte, como nosotros... parte y parte, incluyendo algunos nuevos. Todo nos motiva a explorar ese elenco, e intentar una crítica de los nombres circulantes, su evolución y relación con las respectivas épocas político-sociales. Enfocándolos desde lo “discursivo” y lo “afectivo” (aún en ciernes), para sustentar en definitiva nuestra propia propuesta (que para eso estamos).

Recial convoca, justamente, a mirar las *articulaciones entre Folklore, Política y Nación en América Latina*, y en especial más actualmente en cuanto al *neo folklore, folklore moderno o expresiones de raíz folklórica* dado que las formas tradicionales del folklore se han problematizado y resignificado; se han producido nuevos y complejos fenómenos de hibridación.

En este artículo no entraremos en detalle de cómo está hoy la relación entre el concepto de Nación y el género folklore. Hemos preferido ir un paso atrás, centrándonos en definir mejor los términos a usar, lo que esperamos permitirá facilitar trabajos futuros.

Así y todo, algunas menciones sobre esa “relación”, se nos deslizan...

Terminologías evolucionando

El estudio del *folk-lore* en ámbitos académicos, aun siendo fuerte, hoy parece presentar menor crecimiento y fulguración que los estudios sobre música popular en ella

basados. Tal vez por ello mismo nos interesa retomar la relación entre ambos universos. En un mundo *comunicacional*, donde pareciera que la apariencia es la realidad, ciertos nombres derivados, como la *posverdad* (intento de hacer verdad de mentiras creíbles) no son neutros ni eufemísticos. Son armas de construcción de futuro. A la vez, en un país donde hay más celulares que habitantes, pero también donde los usuarios únicos equivalen a un 90% de sus habitantes, y “descontando” los infantes (aunque éstos están conectados cada vez más temprano) y los ancianos, la conectividad de dispositivos con acceso a *apps* e internet, parece absoluta. Si así se plantea la situación, hoy los contrastantes términos culturales que afrontaron los investigadores en la primera mitad del siglo pasado (tales como urbe cosmopolita y formación por el sistema educacional, versus aisladas comunidades y tradiciones orales), en realidad ya son otros. Podríamos simplificarlos en nuevas contradicciones: sociedad globalizada e hiper conectada tecnológicamente, versus las de resistentes tradiciones y lenguajes subterráneos, rurales o urbanos. En cualquier caso, aunque no igual, la cuestión permanece.

En ese marco, ya variable por sí, en nuestro género hay hoy conceptos que provocativa e intencionalmente lo complejizan. Se utilizan nombres derivados como *Neofolklore*, *posfolklore*, o *folkcomunicación*, lo que puede ciertamente conducirnos a una suerte de *terminología líquida*, profesionalmente no deseable.

Esto por lo demás, no es de ahora: por un lado el folklore (palabra que, ya sola, tiene al menos tres significados diversos) aparentaba en cierto momento, allá por los inicios del siglo XX, ser igual a una suerte de esencia nacional. Como tal, su nombre transmitía cierta imagen de solidez, intangibilidad y casi diríamos inmovilidad, concepción superada que sin embargo a inicios del XXI sigue filtrándose como herencia (capital simbólico acumulado) no solo científica sino sobre todo popular. Aunque aquellas imágenes fueran usadas en su momento para legitimar los ganadores de un determinado presente, las variaciones artísticas montadas sobre esa heredad construyeron una trayectoria propia y diferencial respecto a dicho mandato. Los nombres que a esas manifestaciones se les fue dando en el tiempo, tampoco fueron independientes de esas evoluciones.

Por caso el *neofolklore*, que intentó desde Chile nombrar una etapa de la evolución del género musical, mientras el *posfolklore* (también chileno) intenta designar a un tipo de género artístico, pretendidamente más complejo, más híbrido y multicompuesto, pero sobretodo desarraigado (o hidropónico). Ambas expresiones sobre el arte de autor provienen de y van hacia, otros segmentos sociales que ya no los de aquella sociedad folk (rural y antigua) que en el Centenario se elogió. Son por el contrario pertenecientes y circulantes en la ciudad cosmopolita (implícita en los adicionados “neo”, “pos”, o “proyección”). Arte que en su creatividad no descarta sino que más bien busca, o necesita, acceder al segundo componente de esos nombres compuestos (al “folklore”) que, verificamos entonces, aún es prestigioso.

Serán, por ejemplo en el caso del *posfolklore* obras multimediáticas, sí, pero *folk*. Algo de ello (lo antiguo) deben tener entonces. Su obra debe ser “con sabor a...” ese algo. Tal vez sea éste esa sensación que impresiona, como la llamó Vega (1960), y además algo que busca justamente enraizar lo des-enraizado. El folklore en estos casos está en el *objetivo a alcanzar*, más que en el origen de *donde se proviene*. En llegar a él, o al menos a reflejarlo, cualquiera sea el modo. Está en el futuro (llegar a ser) más que en el pasado, en la tradición (lo que ha venido siendo). Que pretende ser lo que el imaginario del género le ha otorgado: lo *típicamente nacional*. Sin llegar a ser un oxímoron debemos preguntarnos, para esas creaciones, cual es la razón y significado de

ese *desapego que busca apegarse*. ¿Una legitimación necesaria? ¿Un deseo o pulsión aglutinante?

No solo el género musical es tocado por estas indagaciones. Hay reflejos de estas cuestiones en aquel tipo de intercambio dialógico supuestamente no mediatizado, que describe el término *folk communication*. Por ser directo y sobre todo inmanejable por el poder, asume valor desde su funcionalidad de subalternidad legitimante (ya que se la ve como “nuestra verdad”) entre sus portadores. Esa comunicación busca (más que muestra) construir y hacer circular esa suerte de identidad, necesitadamente constitutiva, tal vez justamente por o ante su ausencia.

Así un primer elemento en común entre dichos nombres resulta su objetivo integrativo: esa permanencia, esa calificante cualidad de “lo nuestro” que el folklore involucra. Una pulsión proveniente de su necesidad de pertenencia, que se verifica no solo en las acciones de los grupos supuestamente aislados sino, en los tres nombres descriptos, en las de las sociedades globales. Tal vez porque justamente hoy se lo necesite más en las urbes, al confrontarlo a la volatilidad de “lo actual”. Se intenta, decimos (anticipamos), un *enlace identitario*, aunque éste no cuente con todas las características del folk-lore, estrictamente anónimo, del que hablara Cortázar. Dicha unión potencial reconoce el valor de lo tradicional y funcional, pero más como selección y filtro. Aunque fuera urbano y de lenguaje reciente, al ser sedimentado (y ya no volátil), se convierte en una base más que en un ancla. Aunque su transmisión sea complejizada o por *wsp*, *fb* o cualquier red supuesta técnicamente neutra, como un teléfono.

Estudiarlo avanzando algo más, hacia una mayor precisión de términos, resulta oportuno.

Limitándonos aquí a lo artístico (hay, como sabemos, folklore medicinal, culinario, de leyendas y tantos más), y dentro de ello al género de *música* folklórica (terminología que preferimos, como sintetizaremos en el punto correspondiente), éste comparte siempre esa “sensación” no tan claramente descriptible, que hace que el grupo se autoreconozca en determinados ritmos o sonidos. Y que ese reconocimiento no solo sea intra-grupo, sino que lo interpela también desde y hacia afuera del propio círculo de influencia. Características así identificadas independientemente de los elementos comunicacionales elegidos para ello (instrumentos, vestimentas, formas de performance, estilos). Aparece entonces como sustrato un *folk-link* (término nuestro), un engarce identitario¹ sedimentado y necesitado, que es un enlace folklórico. Hecho en posfolklore, en neofolklore, en proyección, o no, y mediante la folk comunicación, o no. Desde los espectáculos pensados y ejecutados para escenarios, o desde la funcionalidad cuasi familiar de una guitarreada.

Ahora bien: ¿Qué relación tiene todo esto con el folklore que la ciencia investiga?

Si todo puede hacerse folklore, ya que nada nació siéndolo, la caracterización del proceso de conformación del saber anónimo tradicional, ya sea en comunicación “boca a boca” o desde escenarios (principales o alternativos), nos sirve también para analizar el género de autor. En él hay también esa actitud de buscar poder hacerse sedimentado (acercándose a la definición del *pasado presente*, de la Dra. Fernández Latour de Botas), aunque lo haga en formas no supuestamente antiguas sino innovativas, por estar en su horizonte más cerca de ser asumido popularmente como propio, como identidad, y como tal traspasar generaciones. Tomemos un caso conocido: en la poesía folklórica, ciertas estrofas del Martín Fierro, por ejemplo, han completado

su *proceso de folklorización* en Latinoamérica. Esto muestra su enlace con la cultura raigal de esos ámbitos, que lo consideraron funcional a sus realidades y futuro, no solo en el país de origen (el nuestro), de lo que en realidad fue una obra literaria de autor y de difusión escrita, cosa realmente poco favorable a su circulación en el siglo XIX. Algo había en esas estrofas: algo de “lore” (sabiduría) y de utilidad, aunque no fueran en ese inicial momento realmente tradicionales. Eran apenas proyección de (arte que muestra) la cultura de campo, pero sobre todo había en ellas algo de lo que pudo adueñarse el oyente constructor, decantarlo y transmitirlo. Ese oyente había sido interpretado por quien le otorgó una voz necesitada. Esta es la diferencia esencial.

Ahora bien, tanto esos conceptos teóricos, como el uso que de los mismos se hace, refieren a situaciones sociopolíticas que además han cambiado y seguirán haciéndolo, en el tiempo, en la sociedad y en la investigación. Una determinada concepción teórica antropológico-sociológica (como puede ser la del Folklore), aparece y se consolida en un momento dado de la evolución de la ciencia involucrada, pero también en un momento dado de su propio ámbito social. Por eso mismo es usual que un concepto evolucione, no solamente al y por recibir aportes y visiones de nuevos investigadores, sino sobre todo ante y por la misma evolución de la sociedad y de los tiempos y necesidades políticas de ella. Esto no habla mal de los conceptos fundantes del Folklore que acostumbro a denominar *consolidados*, hoy revisitados, sino que la exploración de los nuevos aportes (que como en el saber popular se puede decir que a su vez ya irán sedimentando) permite entender mejor, en especial, lo que va pasando hoy.

Los estudios poscoloniales, más allá de investigaciones puntuales, llaman a no creer que una visión eurocéntrica (de una sociedad o una ciencia) sea la verdad científica única y definitiva sobre ella. Mirar a los protagonistas (y a sus saberes y concepciones) desde ellos mismos (y no desde la mirada de quien se piensa como dueño del saber) convoca en realidad a respetarlos (reiteramos, no a demonizar esquemas precedentes). Con este entendimiento avanzamos ahora.

Ante todo, podemos ver que la aparentemente clara palabra *folklore* (originalmente folk-lore) presenta y ha presentado sin embargo diversos significados, geográfica y temporalmente.

Como bastante se ha escrito al respecto (hasta el mismo Diccionario de la Real Academia ha variado su definición varias veces en los últimos cincuenta años), podemos ver que la palabreja tiene sus vueltas. Por ejemplo, coloquial, e inadecuadamente, pero se habla hoy, del “folklore del fútbol” o “el folklore de la política”. Cuando se lo usa en un sentido que podríamos denominar *leve*, el término intenta referirse a un cierto “pintoresquismo”, a costumbres (usar un tipo de vestimentas, por caso, sean éstas tradicionales o no), en una especie de visión turístico-céntrica. Cuando se lo hace en un sentido que podríamos denominar más *agresivo*, se incluye en él aspectos delictivos: barras bravas, internas salvajes, o coimas... en una especie de visión, represivo-céntrica.

Mientras tanto, y más específicamente en cuanto a nuestro interés musical, el nombre de folklore refiere hoy popular e indistintamente tanto a un específico género de la industria cultural, como a una característica *identitaria*. Bastante confusión hay, entonces, sobre nuestro polisémico nombre como para agregarle más. Una recorrida histórica, tal vez nos aclare algo de él.

Épocas y reflejos

A fines del siglo XIX y principios del XX se fue construyendo consistentemente la legitimación del Folklore

En la etapa de consolidación de la Argentina la toma de conciencia de los valores que subyacen en el folklore estuvo estrechamente vinculada con un emergente movimiento nacionalista y sus variedades afines como tradicionalismo, criollismo, nativismo o costumbrismo. Esta relación entre folklore y nacionalismo, en la que ambos componentes se apoyan y fortalecen recíprocamente, no es equívoca (ni exclusiva pues...) varía de nación a nación conforme a distintas circunstancias, como bien lo revelan estudios llevados a cabo en Irlanda, Noruega y Finlandia (Blache, 1992:69)

No sucedió ello en cualquier momento, ya que, a la vez que el gaucho desaparece como actor social así como lo hace su peligrosidad, por los cambios de su medio, renace como símbolo, y su utilización podía ser a la vez tanto legitimante para los grupos dirigentes, como de nostalgia para los segmentos populares desplazados, o, en fin, funcional a la asimilación para los inmigrantes:

"El [folklore] define la persistencia del alma nacional, mostrando como, a pesar del progreso y de los cambios externos, hay en la vida de las naciones una *substancia intrahistórica que persiste*. Esta substancia intrahistórica² es la que hay que salvar, para que un pueblo se reconozca siempre a sí mismo" (Rojas, 1922: 83)." [El resaltado es nuestro]

No parece arriesgado decir que esa sustancia (propuesta) contenía (las) esencias nacionales. No fue desligado de ese proceso, de esa necesidad política en definitiva, el subsecuente florecimiento de la ciencia folklórica y el apoyo constante recibido por ella desde el poder (con Juan Alfonso Carrizo como estandarte).

Tampoco parece neutra entonces la definición (y concepción política atribuida) al término:

"Hacia 1940 los estudiosos comienzan a manifestar interés por definir el concepto de folklore, y se acentúa esta tendencia en las décadas siguientes. Son varios los que lo intentaron: Augusto Raul Cortazar, Ismael Moya, José Imbelloni, Bruno Jacovella, Carlos Vega y Armando Vivante. De todos estos intentos, son las propuestas de Cortazar y Vega las que alcanzan mayor difusión. Cortazar (en 1942) elabora un esquema basado en el concepto de "sociedad folk" de Robert Redfield como polo opuesto a la sociedad urbana. Asocia al folk con los campesinos *presuponiendo que ellos constituyen comunidades homogéneas*, aisladas, pequeñas y autosuficientes. A partir del folk engarza los restantes rasgos que tipifican al fenómeno folklórico: colectivo, tradicional, oral, anónimo, empírico, funcional y regional. Desde esta posición, el

folk queda reducido al campesino analfabeto, aferrado a tradiciones ancestrales y sin acceso a la tecnología moderna”.(...) como se ha señalado (Blache y Magariños de Morentin 1980a: 63), desde esta óptica el folk *puede imitar el fenómeno folklórico pero no es capaz de crearlo*: únicamente tiene aptitud para adoptarlo y transmitirlo de generación en generación a quienes viven en sus mismas condiciones socio-económicas; posición ésta que, como veremos, se ha modificado radicalmente en la folclorística moderna. (...) [Evidenciando] la posición elitista desde la cual analizan determinadas manifestaciones culturales. Desde allí reconocen como folklore solo aquello que *alguna vez perteneció al sector hegemónico*, y que encuentran a manera de residuos en sectores subalternos, describiéndolos con un halo de nostalgia. Esta añoranza movió a muchos a emprender una *cruzada de rescate del folklore por circunscribirlo a expresiones moribundas*. (Blache, 1992:80) [El resaltado es nuestro]

Obviamente la escuela Cortazariana difiere de estas últimas consideraciones. En un reciente artículo la Dra. Olga Fernández Latour de Botas (la más alta representante actual de esa escuela) justamente marca diferencias

Cortazar constituía el paradigma de quien lleva en la sangre y en la cultura un deleitoso apego al legado ancestral, a la tradición oral y anónima que, *sin dejar que se coarte la libertad de su condición dinámica*, debe cuidarse y conservarse celosamente. (Fernández Latour de Botas, 2019:9) [el subrayado es nuestro].

Y más claramente aún, recuerda que en sus obras póstumas aquél desarrolló el concepto de “héroe cultural”

(...) que podemos resumir como aquel que desea transformar al mundo según sus ideales de bondad, de justicia, de verdad, de belleza. Tal parece haber sido, en la perspectiva que nos da el tiempo, el destino imaginado, construido y legado a quienes lo siguieran por el doctor Augusto Raúl Cortazar: “el folclorista”, aquel que nos enseñó *cómo “salir en busca del pueblo”*, el de las “andanzas” jalonadas de deliciosas anécdotas, este ilustre salteño de proyección universal. (Fernández Latour de Botas, 2019:9) [El subrayado es nuestro].

La *libertad creativa del pueblo*, de la cual además se va (o se necesita ir) en busca, resulta un elemento clave en la óptica expresada, que sin embargo se aleja de la descripta rigidez de expresiones moribundas de Blache.

En realidad solamente nos interesa aquí mostrar ese contraste. Contribuye a visualizar diferencias, según la época, en una ciencia de igual nombre, cuya estructura puede derivar en modelos de sociedad diversos. Claro que si el anonimato y la tradición (es decir el paso de generación en generación) siguen resultando claves en cualquier visión de folklore, sobre todo en Cortazar, igual que en Rojas, se “concibe a la

heterogeneidad cosmopolita como un peligro de disolución de nuestras tradiciones ancestrales, y, por ende, de nuestra nacionalidad” (Blache 1992: 82).

Si esa óptica fuera correcta, se ponen las tradiciones en *modo esencia*, a la vez que se las radica en grupos aislados y casi diríamos divergentes de y con el resto del *pueblo*, culminando en visualizarlas casi en *modo residual*. Subsiguientemente, en riesgo de disolución y pérdida.

Más actualmente aparece un diverso modo de apreciación, partiendo de otro lado, ya no geográfico o de estructura social, para lo folklórico:

No reducen lo folklórico a las clases oprimidas y tampoco postulan como única articulación posible la basada en relaciones asimétricas entre sectores hegemónicos y subalternos en virtud de intereses contrapuestos. Consideran, en cambio, que es *un tipo de comportamiento social* -el que puede manifestarse indistinta, consecutiva o simultáneamente por medio de la palabra, una conducta o un producto- factible de ser poseído por todo ser humano en interacción con otros. (...) [Así] estos comportamientos, constituyen mensajes que tienen tradición en la historia del grupo. La tradición, que fue la piedra fundamental del folklore, ya no es presentada como un *legado heredado* cuya rusticidad, longevidad y permanencia aseguran su carácter genuino. (...) [Estos enfoques] ven en la tradición *un mecanismo de selección y/o* aun de invención, proyectado hacia el pasado *para legitimar al presente*. Además, esos comportamientos, cuyas propuestas responden a necesidades e intereses comunes al grupo, *producen en su circulación efectos identificadorios* (Blache, 1992:83).

Una visión que se abre camino:

La tradición bien entendida **no es lo que no se debe cambiar, sino el cauce dentro del cual se producirá el cambio**, pero más por el desarrollo de sus propias fuerzas que por la imposición de otras. Revolución y tradición no son términos excluyentes. Se podría decir que sin tradición no puede darse una verdadera revolución y también, extremando esta dialéctica, que sin revolución (es decir, sin un cambio renovador) no habrá verdaderas tradiciones sino tiránicas piezas de museo. (Colombres, 2018: 29) [Negritas del original]

Por fin, volviendo a Blache

(...) Hay en estos presupuestos una diferencia sustancial con las corrientes nacionalistas que concebían al folklore como el “espíritu del pueblo”, una esencia enraizada en lo telúrico y ancestral, reconociendo solo algunos legados culturales al tiempo que desechaban otros. (...) respetando cada vez más la creatividad de

los hablantes, en la folklórica también se ha ido concediendo cada vez mayor importancia a la *aptitud creadora e identificadora* de los grupos sociales. (Blache, 1992:84) [El resaltado es nuestro]

Algo que hoy, justamente, la Dra Fernandez Latour de Botas también remarca. Entonces, y para nuestro análisis actual, encontramos que coincidentemente, aquel producto *folklore*, esencia conservada en nichos aislados de la sociedad folk y reservorio de la cultura, es hoy apreciado como una relación, o “comportamiento”, creativo e identificador, social y general. La tradición no es lo opuesto a la modernidad sino una herramienta, una forma más de *selección y filtro* de aquellos más aptos para construir el futuro, dentro de los flujos socioculturales. Paralelamente, tanto el producto (un cuento, por caso) como la comunicación folklórica sobre él (la performance de quien narra en este caso) cuentan por igual. Todos estos elementos más complejos deben estar en nuestra mente, al trabajar este campo, pues también en las creaciones de autor identificable la evolución del producto y de la comunicación del mismo, dan origen a nuevas visiones analíticas...y su terminología, lo que nos sirve para nuestra peculiar aproximación.

Performance, evolución y tradición en tanto señal de selección, resultan elementos claves incorporados por y para la ciencia, en su estudio de relevamiento, comparación y análisis de las manifestaciones supuestamente anónimas o *intracomunitarias* (creadas dentro y para la comunidad). Con esta carga conceptual vamos ahora por nuestra parte a observar las músicas de autor, en tanto manifestaciones orientadas a crear un espectáculo o *paracomunitarias* (creadas junto y/o al margen de una limitación comunitaria).

En el período de fuerte relación social con las *proyecciones folklóricas* (nombre que aunque no nos satisface, lo tomamos provisoriamente y a justificar), éstas, más allá de lo que consideraran su misión los teóricos, tomaron el sentido con que el folklore venía cargado desde las primeras décadas del siglo (lo nacional), para aceptarlo y adaptarlo, aplicándolo en una forma especial de concebir su arte: la música folklórica representaba las esencias argentinas. Aunque también esto derivó en que, si allí se depositaban las esencias, también sería el lugar oportuno para discutir las, tanto en sus características históricas como en su futurización lo que, en síntesis, es política (Molinero, 2011). Dicha sucesiva y progresiva actualización musical y discursiva (aplicada por ejemplo por el *Nuevo Cancionero*, pero no solo allí) fue funcional a los proyectos artístico-políticos más vitales de cada momento. Por caso se encuentran así enmarcados el movimiento de la *nacionalización* (o rosismo), la *revolución* (antes y cerca del Proceso), el de la *resistencia antidictatorial* (durante aquél), como de la *resistencia anti neoliberal* (después), etc. Cada uno de ellos, convocando los afectos primordiales que buscaban provocar y promover (Molinero y Vila, 2017).

Revisar la actual década (segunda del siglo XXI), en la que otros discursos y afectos aparecen prevalecientes en las músicas “de uso”³, corresponderá a otro trabajo. Aquí nos concentraremos específicamente en realizar una suerte de taxonomía o análisis clasificatorio del arte musical que a eso se dedica, y la terminología usada, en ciencia y arte.

Folklore, folklore, proyección...

Folklore, con mayúscula, fue el término elegido por los investigadores para describir la *ciencia que estudiaba* al folklore, dejando a éste con minúscula (¿diferenciación inocente?), para designar aquella suerte de patrimonio cultural tradicional, supuestamente portado por los integrantes del folk. Ambos sentidos de un mismo término no parecen casuales. Conjunta y recíprocamente se reforzaban y revestían de aquel grado de esencialismo que la primera mitad del siglo XX le fue construyendo. Ambos significados fueron en general académicamente legitimados en esos años. El uso común del habla de los argentinos sin embargo siguió, y despreocupadamente, otro camino.

Así, el tercero de los usos de la palabra, y permítanme decir, de lejos el más común, fue el nombrar como folklore (especialmente luego de los 50), a los recitados, bailes y canciones criollas. Es decir al *arte* (la enorme mayoría *de autor* y en este caso musical y/o poético), basado en, o referido a, aquellas expresiones tradicionales y anónimas (y colectivas, regionales, funcionales, vigentes, empíricas, etc.), pero que era destinado masivamente a un público general (no solo al portador folk y a su grupo) mediante una ejecución justamente no circumscripita ni familiar.

Simplificando, al arte de tipo espectáculo, aunque con *olor* a folk-lore⁴.

Para este tipo de producción, alejada entonces de lo que la ciencia estudiaba, y dada su difusión explosiva, se intentaron sucesivamente designaciones diferenciales como la que introduce Carlos Vega⁵ dentro de lo que denomina *mesomusica* o “música de todos”, o la de “popular urbana” como define J. P. González⁶. Y más, como la de Kaliman quien lo llama “folklore moderno” (Kaliman 2004:28). Sin convalidar aún ninguna de ellas, aclaramos que es a este tipo de creaciones, a las que nos dedicaremos a continuación.

Los principales investigadores argentinos coincidieron en denominarla “proyección folklórica”. Esto provino de concebir la función de esas manifestaciones artísticas como centradas en (u obligadas a) *mostrar lo folk* a públicos ajenos a él (es decir a “proyectárselo”, como en una película). Obviamente con medios (músicas, poesías, interpretaciones, etc.), no folklóricos. La tarea de autores e intérpretes, ya desde la denominación, quedaba casi circumscripita a repetir la del recopilador, a su vez concebida como asépticamente preservativa. Según el grado de fidelidad de esa proyección, el intérprete del momento podría respetar muy (o poco) fielmente los ritmos, estructuras (bailables o no) y estilos del supuesto emisor original. O elegir hacer su muestra con temas, medios, estilos y ritmos más pertenecientes al escucha (como para “llegarle mejor”) que al portador de la cultura tradicional. Prelorán, filmando documentales (necesariamente con medios tecnológicos modernos y complejos) junto con Cortazar, son en el fondo un ejemplo, más que de recopilación, de una “proyección” cuasi documentalista, aunque en ese caso no musical sino fílmica.

Ahora, sintomáticamente y también para este mismo nombre de *proyección*, los artistas o ni se enteraron, o siguieron otro camino a poco de andar. De hecho designaron con él a un tipo especial de música: aquella que resultaba una fusión (de géneros diversos) o “progresiva” (de medios modernos). Ya iremos allí. Hasta aquí, nos interesa señalar que cada uno de los participantes de estos universos cercanos, el artístico o el investigativo, le daría un sentido propio a las palabras. Que éste no era coincidente, y que la definición científica positivista (que como tal se suponía la verdad) de la

escuela de Vega/Cortazar no fue ni respetada ni mantenida, fuera de sus propios círculos. Por lo tanto debemos considerarla no vigente.

Anticipando objeciones a nuestra propuesta, tampoco es seguro el futuro de la que aquí aportamos. Destino de bautizadores...

En lo científico, *proyección*, es un término sobre el cual Carlos Vega reclama paternidad desde 1944, (Molinero (2011:44), y asumido por Augusto R. Cortazar, aunque él usara también (en realidad lo hizo para la literatura, algo que nosotros expendemos al caso del arte sonoro) “música folklórica” en el caso de la de autor, reservando “folklore musical” para la supuestamente anónima. El primer sustantivo en ambas designaciones es el que determina su cualidad esencial, mientras el segundo lo califica. En el folklore musical se trata una *tradición anónima* (folklore) que se expresa en músicas (como hay, dijimos, folklore literario, medicinal, de artesanías o textil), mientras en la primera se trata de *música creada* que se inspira en (o se expresa como) aquellas tradicionales, *folklóricas* en este caso (como hay, por caso, música barroca, pop o de jazz).

Ciertamente preferimos esta distinción y terminología, que ya usamos varias veces en nuestros trabajos y con esa específica diferenciación, respecto a la de *proyección folklórica*.

En el ámbito de la cultura “tradicional y anónima”, además, tal vez conviniera hablar de los folklores en lugar del folklore. En efecto éstos, además de ser musicales, poéticos, literarios, culinarios, medicinales, textiles o ceramistas, etc., son además “regionales”. O sea que de cada uno de ellos hay uno del Noroeste, Noreste, Cuyo, Pampa o Patagonia, sin citar las subregiones o zona de fronteras en cada una, que tiene particularidades fuertemente propias.

En el género musical que nos ocupa sucede lo mismo. Y no solo por aquella diversidad temática, o regional. Con el espectro de pluralidad conceptual, discursiva e ideológica allí presente, resulta arduo asignar a una parte las características del todo. Por caso, definir (acusar) al *género folklore*, de ser tradicionalista, o nacionalista/conservador, tanto como por el contrario de ser revolucionario o contestatario (según el intérprete, o la época histórica elegida) es siempre incompleto. Así,

(...) las disputas estéticas y estilísticas, las diferentes tomas de posición en los períodos sucesivos, más allá de los elementos propiamente artísticos, siempre están atravesadas por maneras diferentes de concebir la “patria”, lo “nuestro”, la “identidad nacional”. Las perennes discusiones acerca de qué es y qué no es folklore, hasta dónde pueden correrse sus límites sin desnaturalizarlo, qué aperturas son aceptables o censurables, etc. siempre tienen esa cuestión identitaria como sustrato. (Díaz, 2019:39)

Aun ya teniendo en mente esa fértil variación de contexto, casi ínsita en el campo que estudiamos, creemos que podemos complicarlo un poco más. Para ello, y en relación a las recientes propuestas nominativas sobre el género musical folklore, afirmamos que si no los elegimos, es porque:

a) El *neofolklore* parece determinar, como su caracterización especial, la novedad, lo *neo* (en este caso, originalmente un estilo particular)⁷. Se da por sentado

entonces el sentido del *folklore* (como *música folklórica*, sin diferenciarlo del saber anónimo y tradicional), y lo *neo* como oposición a la música identificada como tradicionalista. Desarrollemos: dado que no es lo mismo una interpretación de músicas propias de Hilario Cuadros o de Andrés Chazarreta, que el *Arroz con leche* o la *Zamba de Vargas*, diferenciarlas (función científica) no está mal. Lo que se busca con ese *neo* es en realidad calificar la proyección (música de autor, y a veces solo en su interpretación) según la fidelidad (en este caso poca) de las mismas a las líricas, música o ritmo que serían originales. Intenta expresarse sobre el grado de la proyección, gracias a un nombre. Implica llamar *folklore* al arte de autor más apegado (de fidelidad alta). Siguiendo nuestro ejemplo: Andrés Chazarreta, obviamente no es igual a Peteco Carabajal. El primero, aun tocando en guitarra y bombo *Criollita Santiagueña* (en verdad zamba no tradicional, pues es música suya y letra de Yupanqui), haría folklore. El segundo, con *Perfume de Carnaval* haría neofolklore (por usar batería, bajo y guitarras eléctricas, por caso). Ahora bien: cuando alguien arregla (palabra que el mismo Atahualpa odiaba) *Criollita Santiagueña* en voces (por ejemplo los Huanca Hua en 1974) o en instrumentos modernos (Néstor Garnica, en violín y batería), ¿qué sería?, ¿folklore o neo folklore? O bien ¿es la canción o la performance interpretativa (incluyendo su actuación escenográfica) lo que define el nombre del producto conjunto?

b) Sobre el uso de *folklore moderno* (el muy lindo término de Ricardo Kaliman, también utilizado en Chile⁸) nuestro comentario solo radica en que por oposición, daría a entender que habría un folklore antiguo. Si éste involucra (o intenta designar) al tradicional, supuestamente anónimo, es de apreciar que si es folklore (en el entendimiento de la ciencia) es, debe ser, siempre, *vigente*. Si no, es *folklore histórico* (desaparecido). Por ello, en pureza, el *folklore es siempre moderno*, aunque no use los instrumentos de la modernidad cosmopolita. Comer empanadas es un caso: es antiguo y es vigente, luego es moderno. Obviamente circunscripto a lo musical, Kaliman no se refiere solo a un estilo del canto folklórico como lo hace el *neofolklore*. Y eso es valorable. Nombra al género de la industria musical, diferenciándolo así del anónimo, usando parcialmente su nombre (folklore) aunque calificado (moderno) por la involucrada creación actual (reciente) versus la de herencia (generacionalmente traspasada). Considerando el tema de la triple acepción, mejor tal vez sería *folklore de autor* (para decir no anónimo).

Por todo ello, y hasta aquí, es que preferimos *canción* (o poema, o música) *folklórica*, para referirnos al arte de autor, sea ya expresado con el estilo de los años treinta del siglo XX, el de los sesenta o los múltiples de hoy.

c) en cuanto al *posfolklore*, termino chileno más reciente, es de notar que ha sido usado allí para indicar un nuevo paso en la evolución del género artístico, centrado en este caso en los medios de expresión. Encuadra una segunda etapa de la proyección, basada ya no solo en estilo o lenguaje, sino en actualizar/completarlo con complejidades de espectáculo, en una especie de *neo-neo folklore*.

Una primera cuestión que surge sobre el término, es que si existe un *posfolklore* después del folklore, ¿cuál sería, como contrapartida, el *pre-folklore* que completaría la tríada temporal?

Su origen devendría de cuando los exilios incorporaron en los intérpretes (como Quilapayún allí, o solistas como Mercedes Sosa aquí) elementos europeos, especialmente italianos y españoles. Sucesivamente, los nuevos creadores y a partir de los 90, apreciarán que esa nueva interpretación de sus creaciones *de raíz* “no necesitarán de un territorio donde enraizar, más bien se nutren hidropónicamente de un folklore

universal mediatizado. Y encuentran en la música su manifestación más efectiva para tejer comunidad desde el margen y la divergencia (González, 2011). El “pos” nos induce, por un lado, a pensarlo posterior, o hasta *sobrepasante*, respecto al *folklore* (entendido éste como el de los sesenta/setenta). Pero por otro, a ser superior, casi una especie de súper folklore. Eso resultaría lo menos claro de ese nombre: ¿Es la *etapa superior* del folklore, o es lo que *lo desplazó*? Si viene *después* del folklore, parece en realidad una evolución definitiva del folklore que podríamos llamar clásico. Deviene él de una era diversa. Como en el paso de la Edad Media a la Moderna, algo superador, pues parece sumergir en el olvido, o los libros de historia, al anterior. En la designación original intentó representar (se lo describe como) un folklore más procesado, cuya construcción de imaginarios se da “conforme a las convenciones de la cultura mediática y digital (...) *influido por la estética posmoderna* [y que] entiende el folklore como un discurso que se actualiza, un *palimpsesto* o lectura *midráshica* por parte de la comunidad” (Gonzalez, 2011) [el resaltado es nuestro].

Es un operativo u operador cultural, actual y de estética globalizante, que sin embargo se ocupa de lo arraigado. Nos trae a la memoria a Chango Farias Gómez, y más. Los medios de expresión a usar, ahora integrales (en tanto que incluyen estéticas y elementos de obras teatrales, de danzas, escenográficos, circenses, etc.), son claves en esas nuevas performances multimediáticas. Por ello mismo son calificadas incluso de “hidropónicas” es decir despegadas de la tierra.

Esto involucra entonces una doble osadía conceptual: nuevas formas artísticas, y desapego del saber originario. Transgrede, primero, justamente aquella condición *sine qua non* del término proyección de Vega y Cortazar. Segundo, incluye (interpreta) una *reescritura* (“palimpsesto”) del arte que recibieron, olvidando los saberes anteriores y/o efectuando una *recontextualización* de ellos (lo “midráshico”). La “raíz a mostrar”, entonces, si bien no desaparece totalmente, al menos se corre del lugar de excluyente centralidad. Esta expresión queda alejada tanto del folklore rural como del urbano, aunque se exprese con medios de éste, mientras que a la vez está en búsqueda, no casual, del sabor de “los abuelos”⁹.

En nuestras palabras, hay allí una nueva forma, básicamente exploratoria, de arte folklórico. Ciertamente con el lenguaje de hoy... o de mañana. En el posfolklore se proponen caminos de simbiosis de ritmos y músicas, (como los que aquí transitó La Manija) y su lenguaje es el de la sociedad global (ciertamente no la folk, aislada, pero tampoco la subalterna urbana), aunque eso sí (permítaseme la osadía cuasi *Vegana*) “con olor a” lo que viene de antes.¹⁰ Esa conjunción (casi irreconciliable) de lo universal globalizado con lo local y propio, no solo aparece en las músicas. Creemos que es además, y hoy, característica de búsquedas políticas, en cada nación.

Proyectando... dificultades

Los investigadores prefirieron esa palabra “proyección” que tampoco nos satisface demasiado. Palabra a la que artistas y periodistas le dieron un sentido de futuro evolutivo (Moliner; 2011: 52), en los finales de los sesenta y mitad de los setenta. Se lo usó para nombrar aquella parte del género de música folklórica que en su composición o en su instrumentación/ejecución, incluía fuertes elementos no tradicionales (más aún que lo que en Chile se designó *neo-folklore*, término no conocido aquí entonces). Se propuso identificar un arte folklórico que se proyectaba hacia adelante, incluyendo sonidos e instrumentos en principio ajenos, que se suponía

pertenecían (y/o serían en el futuro) aún más representativos del oyente al que se dirigían. Casi en el sentido de fusión (nombre posterior). Sin debatir sobre este proceso, para diferenciarlo preferiríamos llamar a ese tipo de interpretación *arte folklore progresivo*.

El término generado por Carlos Vega en 1944 y por Augusto Raúl Cortazar luego, a nuestro entender favorece una desviación conceptual. Le incorpora una y solo una determinada finalidad a lo que debiera ser simplemente una designación artística (en nuestro caso de género musical).

Esta desviación no es históricamente inocua cuando muestra la preocupación explícita de los investigadores en el guiar y legitimar, o des-legitimar, creaciones culturales cercanas al folklore. Este era demasiado importante para dejárselo a los folkloristas. Entendían el valor potencial de estas manifestaciones artísticas que, “si irresponsables, conspirarían contra el patrimonio cultural de la nación.” (Cortazar, 1967).

Afirmamos aquí y entonces que ese nombre tiene problemas (que llamaríamos conceptuales, para no definirlos ideológicos) a ver en detalle. Si consideráramos dichas creaciones artísticas como imágenes proyectadas de un verdadero folklore, de alguna manera se las ubica como *colaterales o subsidiarias* a ese hecho o saber pretendidamente auténtico. Por otra parte, si se las restringe a ser una *traducción* o deliberado intento artístico de mostrar la antigua sabiduría popular a otro público (no perteneciente al grupo folk y mediante un lenguaje más cercano al destinatario), esto parecería limitarlas a *repetir lo que los científicos hacían*, en antologías, clasificaciones, recopilaciones y comparaciones. Los artistas serían en ese caso *apenas* (lectura nuestra ésta, desde luego) *científicos por otros medios*. Si nombrar es producir, clasificar es priorizar, por ello mismo en el nombre otorgado encontramos escondido un sesgo de poder, tal vez no casual, *pro-investigador*. Ciertas actitudes aún hoy lo parecen... Pero además, con al menos tres riesgos

- Un primer riesgo incluye una cierta tendencia a *separar al pueblo del pueblo*. Esto sucede si entendemos que proyectar el saber de un grupo (el valioso) al resto (espectador y ajeno) tiende a visualizar/calificar distinto al receptor de la proyección (el masivo habitante de la nación) y a la fuente (es decir el original folk que inspira). A este último, se lo piensa idealmente aislado de las influencias cosmopolitas (casi un tanto deformantes). Más precisamente y en un extremo, llevaría a visualizarlo como el simbólico, imperfectible y permanente reservorio cultural de la nación. Si allí está la nación, la constancia, la verdad, por contrario sensu el resto sería la no esencia, la moda, la mentira. Esto además parecía llevar consigo además una cierta rigidez idealizada: lo transmisible debía ser *de cierta manera* y conservarse así, permanentemente. Pues ¿Qué clase de esencia sería, si cambiara?

- Por otro lado, uno segundo, es vislumbrar que ese folklore era (debía ser) *sacrosanto*. Y por lo tanto se postulaba (Cortazar; 1967) que la proyección debía ser coherentemente “prestigianete”. Ciertos criterios de selección de las recopilaciones, como desarrolla en su tesis O. Chamosa;(2010), adolecen justamente de ese desequilibrio, inconsciente o no. Lázaro Flury, y para cubrir ausencias, debió referirse al “folklore prohibido” (Flury, 1964), es decir, a lo que quedaba afuera de aquella muestra conveniente. Pues, ¿cómo admitir una esencia *fallada*? Hay en ello un sesgo de encierro funcional, por decirlo suavemente.

- Un tercer gran riesgo (aun hoy con cierta vigencia) es el de utilizar o visualizar al folklore como una *metáfora decadentista* de la sociedad. Si el pasado que venía incluido en esa cultura tradicional y regional era automáticamente lo bueno, puro y glorificable, lo actual (aún vigente y nacional) resultaría riesgosamente menos bueno y hasta podríamos decir comparativamente malo y degradado. El futuro deseado (en definitiva objeto en permanente discusión y legítimo terreno de la política, además del arte) en el límite, solo debía poder consistir en regresar atrás. Declaraciones de muchas agrupaciones “tradicionalistas”, en la práctica de gran valor y acción loable, orillan este riesgo.

Encontramos además que ese concepto original de *Proyección Folklórica*, en su simplificación, favorece algunas limitaciones conceptuales:

1) Cuando refiere a una obra artística, esa denominación tiende a focalizarse ciertamente en el *objeto* a transmitir, además a ser preservado (por caso un *saber* anónimo). Esto disminuye la consideración del valor de futuro de la creación, de los aportes del *artista* creador y también de los de la sociedad *receptora* (el 95% de la nación), en verdad *co-constructores* de una canción, si esta es “de uso” (Vila, 1987).

2) “Proyectar” induce a pensar un sentido unidireccional. Permitiría solo ir desde el folk al artista, para que éste emita/comunique su creación a la sociedad general. Como dijimos, esto no favorece apreciar el valor de la libertad creativa del autor y en especial de la *re-circulación* de la creación. Si ésta va del *pueblo-folk* al artista (para inspirarlo) y de éste a la sociedad (para moverla) en un primer paso, es necesario considerar lo que sucede después, incluso en la misma sociedad originaria. Si, como dice Fernández Latour de Botas, “nada nació siendo folklore”, y “todo puede convertirse en él” (hasta lo más alejado, como pudo en su momento ser una *country dance* de los salones de alta sociedad, que se convierte en la *contradanza*), los aportes que provienen de elementos ya de algún modo cercanos (una música folklórica, o interpretación basada en o con elementos tradicionales, aunque no sea “folklore musical”) influyen, entendemos, más cercanamente para su recirculación cuando le llegan de vuelta a esa comunidad. Situación ésta que es hoy más fácilmente encontrable, por la mayor conectividad. Cortazar mismo planteaba esta re-circulación al *folk* original, y de allí también que condicionara a que las proyecciones fueran “nobles y auténticas” (Cortazar, 1967: 18), no solo para su impacto inicial, sino para su camino pedagógico futuro. Argumento éste que ya comentamos en trabajos anteriores (Molinero, 2011: 66).

3) Concibe (además de lo antes indicado) cierta circunscripción del arte, al solo vincularlo con el hecho o saber folklórico anónimo que llamaríamos *inicial*. Siempre se parte del mismo lugar, y esta ancla parece ser también *tradicional*. Esto no considera la propia evolución histórica del arte, ya sea ésta indirecta (en el gusto, percepción y satisfacción del público), o como evolución de los artistas, generada por el mismo proceso de haber recibido las anteriores modalidades, dado que cada maestro impacta en otros. No es lo mismo Chazarreta que Yupanqui, así como ninguno de ellos resulta igual a Cuchi Leguizamón, o Juan Quintero. Sin embargo parece difícil que Yupanqui hubiera sido el mismo sin el camino previo de Chazarreta, o el de Cuchi, sin el de ambos, y así sucesivamente.

Es por todo ello que nos parece adecuado, para cualquier creación de autor que se inspira o relaciona con el género musical tradicional, el nombre de *música folklórica* y más genéricamente *arte folklórico*. Sobre todo nos parece mucho mejor que “proyección”, pues evita los riesgos y limitantes descriptos. Además, aquel término especificado por Cortazar, a la vez nos parece insuficiente en ciertos especiales casos, como cuando hablamos de una rama de ella (la de fusiones). Pero sobre todo, cuando la trascendencia y permanencia de una determinada creación, o de los autores o intérpretes, a lo largo del tiempo han logrado establecer una *conexión perdurable con la sociedad* que convierte en música (o arte) *de uso* sus creaciones, pues se produce otra cosa, que exploraremos.

Músicos proyectivos

Alguna de estas elucubraciones teóricas ¿afectaron realmente a los artistas?, ¿o fueron solo para provecho de estudiosos puntuales? Ciertamente, aunque no todos, la importancia de aquellos que sí se cuestionaron el encuadramiento de su género, muestra el imaginario de trascendencia que operó en ellos. Chango Farías Gómez, por ejemplo, realizó más de una vez inusuales declaraciones sobre el arte que protagonizaba. Rehusó denominarlo folklore, por considerar a éste casi un “dinosaurio”, es decir estático, muerto, no vigente. Sobre el final seleccionaba para sus trabajos el nombre de “música clásica argentina”.

Esa figura del dinosaurio tenía antecedentes en la historia de Huanca Huá, su primigenia creación rupturista. Nació en verdad en boca de Pedro, y justamente con sentido opuesto. No sería la primera ni última vez que Chango readaptara su historia y conceptos, a las necesidades de su actualidad. Tampoco estuvo solo el Chango en esa interpelación sobre arte y folklore. Su padre, de hecho, afrontó algo similar para defender que lo que hacía su Grupo Vocal, era folklore. En la contratapa del segundo disco del nuevo conjunto (“*Grupo Vocal Argentino- Misa Criolla y otros temas*”) Tata confirmaba que:

(...) el folklore, por su condición de anónimo, tradicional, telúrico y cristalizado, lo único que permite es cierto tipo de estilización. Y digo cierto tipo de estilización porque no se trata de que, con ese pretexto, se quieran efectuar injertos, que por muy bonitos que parezcan, vulneren su íntima esencia.

En síntesis, en la misma contratapa , Tata continua :

“en el campo solo existe, por un lado, el hombre (gaucho o paisano) y su guitarra o su caja, y por otro, “los músicos” de los bailes (romerías, trincheras y pulperías) ... Los dúos son poco frecuentes. Tríos, cuartetos, etc., no existen. Son solo *una forma de traer a la ciudad tales expresiones...* En definitiva, los conjuntos vocales no son típicos en nuestro folklore, y cantar con una primera, segunda y tercera voz, o efectuar un contra canto en los arreglos... resulta, *aparte de atípico, pobre.*” [el resaltado es nuestro]

Entonces, si los grupos vocales no eran típicos del folklore argentino, ¿por qué el Tata defiende al Grupo Vocal Argentino como parte del mismo? Porque “*la resultante de su canto es folklórica*”; Vila (op cit) transcribe al Tata (comillado) y lo comenta:

“(…) lo que *tiene que ser típica es la chacarera*, sea cual fuere el instrumento, la vestimenta o la escenificación”. ¿Y cómo logra esto, de acuerdo al Tata, el Grupo Vocal Argentino?: básicamente respetando *la esencia rítmica* de los géneros folklóricos que interpreta, y “estilizando” elementos autóctonos presentes en el folclore tradicional, tales como el uso de onomatopeyas para representar instrumentos, “el zapateo, el repique del bombo y hasta el chasquido de las espuelas”. Este “lenguaje onomatopéyico de los changos de Santiago del Estero... permite cantar orquestada una pieza”. (Vila, 2019) [el resaltado es nuestro]

Aunque Tata Farías Gómez use esa misma palabra que confunde, para ambas significaciones ya profusamente tratadas, nos dice que lo que hace el GVA es una verdadera proyección. Se usan para ella elementos ciudadanos y actuales (armónicos) a fin de re-presentar de otro modo los efectos sonoros de la performance folklórica, tradicional y anónima del campo santiagueño. La preocupación por *enraizarse*, en la mitad de los sesenta, puesta en el ritmo en este caso, es aquí extraordinariamente explícita y notoria. La necesidad de una justificación científica y esencialista, también. El hecho, (¿involuntario?), sin embargo, fue que esos arreglos provocaron, en otros artistas, nuevas interpretaciones de drástica prescindencia con respecto a esa necesidad raigal. Dieron nacimiento a ramas florecientes de la interpretación de la música folklórica que, a partir de allí, volaron por su cuenta. Con o sin enraizamiento real. En realidad con un nuevo tipo de enraizamiento. Pues la necesaria evolución artística del género, a partir de esos nuevos lenguajes, en efecto llevó a que el *oyente-constructor* dé sentido (la otra mitad de la canción de uso), así como los otros artistas (o proto-artistas) que lo recibieron, adoptaran ese estilo de grupos vocales como propio y *representativo de lo folklórico*, aceptado entonces dentro del género y de sus propias reglas de juego, valores y panteón de próceres. No solo las armonías, sino que hasta los ritmos recreados, fueron base de nuevas “proyecciones” a partir de ellas como nuevo origen. Tanto fue aceptada esa evolución cuyas compuertas fueron abiertas entonces, que condujo a la necesidad de usar nuevos términos para las exploraciones producidas. Así, el mismo nombre de “proyección” circulante en las investigaciones, fue usado con otro sentido, justamente como una suerte de evolucionismo del género, más que una descripción funcional de él.

Al abundar desde allí las fusiones y experimentaciones con instrumentos, acordes, variaciones rítmicas, y demás, la palabra proyección, siempre con sentido de futuro y no de ilustración, adquirió otro matiz, otro cariz: el de evidenciar progreso musical. Proyectarse al futuro pasó a ser casi lo mismo que “progresivo”, como el siguiente párrafo sobre Eduardo Lagos, escrito hace diez años en su obituario, lo demuestra:

¿Sabés quién era Eduardo Lagos? El padre de la proyección folklórica, dijo.

Buen resumen. No nos olvidamos del aporte de Waldo de los Ríos ni, muchos años después, de todo lo que ofrecieron y siguen ofreciendo músicos de la talla de Manolo Juárez. Pero fue Eduardo Lagos el que compuso obras como "La bacha", en 1949, o "La oncena", en 1956, cuando el folklore argentino era sólo *criollismo, tradición y danza*; o el que tiempo después había incluido una hexatona en una pieza criolla. (...) solían compartir largas jornadas musicales en la casa de Lagos denominadas "folkloreishons". "Sabemos que *no estamos haciendo folklore porque ya está hecho*", escribió para aquel disco de 1969. "Pero podremos hurgar en su esencia y en sus raíces para *proyectarlo*". (Apicella, 2009) [el resultado es nuestro]

Este recuerdo del "negro" y su innovación que anticipó rupturas de cadenas (temprana en creación de músicas, y extendida a las instrumentaciones ya sobre el fin de la década) sirve para indicar cómo el arte buscó pasar de la "tradición y criollismo" (con su dancística rigidez, identificable en cierta medida con la pedagogía de los Hermanos Ábalos, en Bs. As.) a construir el futuro del género. Ya no (o no solo) para mostrar esencias o tradiciones sino para encontrar lenguajes de nuevos tiempos. De allí que se seleccione en el artículo como hitos a Waldo de los Ríos, o Manolo Juárez), pues esto implica una revolución y a sus revolucionarios.

En boca de algunos otros músicos y periodistas además se interpretó ese nombre de proyección como lo que iba a ser folklore, lo que alguna vez se convertiría en folklore. La dirección de la flecha, en ese caso, ya no partía del "pasado presente" sino que partía desde el presente a convertirse en un mañana incierto, en esa tradición que fuera *el pasado de aquel futuro*. Un objetivo, ya no de ser científico por otros medios, sino de inmortalidad trascendente. De alguna manera implícito, se puede encontrar ese intento de trascendencia en la multiplicidad de creación de *obras integrales*, muy difundidas en nuestro país y en este género (Molinero, 2011: 153)

Retornaba la esencialidad del folklore, en giro de destino, al localizar allí la búsqueda de una conexión popular deseada para un género musical de autor. Esto se acerca a lo que Atahualpa describiera *en y como* "El destino del Canto".

Cuando la copla rueda, y sedimente, su autor verá que

*Sí, la tierra señala a sus elegidos.
Y al llegar el final, tendrán su premio,
nadie los nombrará,
serán lo "anónimo",
pero ninguna tumba guardará su canto...¹¹*

Claro que, debemos saberlo, ese supremo grado de unidad no era, ni es, fácil de lograr.

Comunicación subterránea

En otros ámbitos geográficos y ante realidades también variantes, aparecieron términos que merecen explorarse. A los ya visitados de *neo folklore* y *posfolklore* en Chile, podemos agregar la *Folk-communication* originada en Brasil en 1967 con Luiz

Beltrao (Marques de Melo, 2018), un término básicamente sociológico que nos propone ángulos de reflexión interesantes para trasvasar a nuestro interés. Lleva a concebir *lo folk* como una actitud relacional (más que, y no solo como, un patrimonio, saber o “lore”), extendida a toda la sociedad, que es activamente constructora de verdades (y no solo, ni principalmente, a los grupos rurales aislados).

Su análisis propone que el *flujo de comunicación* en las clases populares (incluso, o sobre todo urbanas) no solo es producido o influenciado por los medios ortodoxos de comunicación sino también por o en el *folklore*, que entiende como constituido por las conversaciones subterráneas (en sus propios términos: las “de boca de noche”, los intercambios con el chofer del transporte colectivo, o el vendedor de lotería). Esos flujos en cierto momento forman *masa crítica* (no solo evolucionan hacia una sedimentación folklórica para perdurar, sino que coagulan) y lo hacen a través de líderes, que los resignifican (a la manera de un “intelectual vernáculo”, exponente del “saber popular” como antisistema según Grant Farred¹²). Lo que distingue entonces lo circunstancial de lo consolidado, en esta visión, no es tanto la *tradicición* (el paso generacional, o sedimentación temporal) como el *consenso* (la sedimentación social), lo vigente y anónimo, pero sobre todo, es lo *funcional*. En otros términos, lo asumido como *popular* (en significación, o mejor, decantación por líderes que *resignifican*). Las ocho características cortazarianas aquí se limitan para refocalizar como folklórico sobre todo lo subalterno, en tanto mecanismo de auto-protección y defensa frente al poder (económico o mediático).

Así, una actitud comunicacional-social no ligada a medios masivos (más bien resistente y contracultural respecto de ellos) resulta eje de otro modo de *acción y efecto* del accionar folk. Que si no es el *lore*, en tanto saber generacionalmente traspasado, tiene fuerza de unión y es un *link*, característica que comparte con aquél. Es una *forma específica de unión* entre los reconocidos iguales y pertenecientes al grupo: lo *colectivo*. Es *enlace folk* justamente por no ser transmitido y pensado desde el poder (o sea por medios formales) sino en cambio sentido como una conexión o engarce decidida y operada *desde y entre* sus miembros.

Denominación y visión ésta que se aleja notoriamente de aquel punto de inicio de nuestras indagaciones. Pero que sin embargo aportan algo interesante para nuestro próximo avance, sobre el arte folklórico y su relación con el poder. Es que si muchos pueden (podemos) hacer una canción folklórica (el nombre que hemos privilegiado), no todos consiguen hacer con o de ella un verdadero *enlace identitario que perdure*. Que aunque no sea folklore, por analogía, podríamos llamar de *enlace folklórico*.

Si en función de esa pervivencia implícita en el enlace, pensamos ahora unidos aportes como el del posfolklore o la folkcomunicación, se genera una combinación de factores de análisis que se potencian, llevando al género de autor a gran distancia de aquella simple pintura de una tradición anónima. Esta conjunción referiría en cambio a otra cosa: a una construcción cultural que viene desde abajo y es *sedimentada* (y hasta podría ser denominada *en proceso de folklorización* temprano), que es llevada a otro nivel por *líderes* (autores, compositores, intérpretes, en nuestro caso) que en realidad resignifican esa masa crítica circulante y recibida, para *reflejar identidades* no ajenas (ni de grupos aislados, aunque valorados) sino colectivas y propias (y como tal vividas).

Arte, sí, folklórico, si, y especial: uno que se queda dentro, y no por casualidad.

Es que cuando esta construcción logra ser auto-reconocida por el receptor, asumida y reiterada como propia, tendrá éxito (Vila, 1999). Lo hará, en nuestro género

folklórico, por articularse parcialmente con el sesgo de lo tradicional anónimo (*comunicación* que logra hacerse colectiva y circulante), pero para ser percibida e internalizada como perteneciente al *sentido de lo nacional*, dado el sentido con que el género vino cargándose y aún está cargado desde hace al menos un siglo. Pero también lo hará cuando esas creaciones, actuales (el *neo* o *pos-* folklore), potencien el sentido de llegada y pertenencia (en cierta forma generacional) a través de modalidades expresivas actuales en lo instrumental o performático (vigentes). Y por fin cuando su articulación incluya también el ir (fundirse en) pero no solo hacia el pueblo general (incluyendo en él también a los grupos folk, rurales o urbanos, como ya vimos), sino también *desde él*. O sea *expresarlo/ expresarse*. Marcar caminos y seguirlos.

Capital simbólico, lenguaje y sentido, son así componentes de una receta que encontramos, aunque el éxito de la misma nunca esté asegurado...

Elegimos bautizar

Enlace folklórico es el término que entonces en este trabajo sugerimos. Busca por una parte salvar algunos de los sesgos criticados para la “proyección”, a la vez de considerar algo de las nuevas realidades mutables, que se filtran en las nuevas designaciones.

Considera por caso (o no excluye) los nuevos medios a disposición (como los dispositivos electrónicos hoy extraordinariamente difundidos) para la transmisión por vías no institucionalizadas, como fuera condición establecida para lo folklórico. Ésta no solo es lo oral, sino más en general lo no enseñado por la autoridad, (en su momento encarada sobre todo por el sistema escolar). Las redes podrían ser consideradas institucionales, aunque a la vez suficientemente difusas como para concebirlas como dirigidas. La publicidad o los mensajes tipo *big data*, sin embargo pueden, en efecto, deformar esto. Tema para profundizar. En tanto podemos decir que hoy esos medios de transmisión no institucionales incluyen aspectos mucho más indirectos. La circulación de saberes (y músicas) se cumplen menos de padres a hijos y más de hijos a hijos, de mail a mail, de wasap a wasap, de escenario a escenario, de chisme a chisme, de medio de comunicación a medio de comunicación. Claro que asentado en, o con igual efecto de, las formas precedentes. Aparece allí, en especial en el arte, una búsqueda de identificación y aglutinamiento. Esa relación, una “*folkcomunicación*”, aquí cumple un rol interpretativo de esa circulación (subterránea) especial y actual, para nuestro análisis. Hasta, podríamos decir, resistente frente al intento permanente de la globalización en dispositivos y multimedios, comerciales o comercializantes. Además, si los artistas (el centro de nuestro interés) han ido construyendo un sendero sucesivo de re-interpretación de las raíces (con diversas ópticas político-estéticas) y adicionalmente otro de incorporación de medios expresivos complejos (y multifacéticos) basado en las propuestas, trayectorias, aceptaciones y rechazos de sus precursores en igual camino (como volviendo a Chango, fueron en cada período sus experimentos onomatopéyicos en Huanca Huá, las propuestas de MPA, o el engarce de ritmos en La Manija), esto no puede obviarse en el camino del género.

El *posfolklore* está, en ese vector, disponible para igual aporte iluminador.

Elementos como la circulación relacional propia, el des-arraigo (aunque siempre apareciendo, aun tácitamente), y por fin la durabilidad en el tiempo, nos encuentran en la necesidad de ubicar, dentro de la música folklórica, un específico término para su amalgama. Para aplicar por ejemplo, para modos de expresión que son durablemente

vivididos como “los nuestros”, o artistas que construyen, en toda una vida, un valor que queda. Valor que es mucho más que un evento, o creación puntual, y entendemos ciertamente, provoca la necesidad de un bautismo, propio.

La construcción histórica del folklore, y la e-moción que los artistas le imprimieron (y el público aceptó e hizo suya) lo ligó en el país a su esencia, fuera ésta clara o debatible. Esto tuvo y tiene hasta hoy consecuencias:

“Para los españoles, folklórico es algo estereotipado, cursi, viejo. (...) Para nosotros, en cambio, el folklore es una parte del lenguaje de los argentinos (...) el “idioma de infancia” del que hablaba la inolvidable María Elena Walsh” (Castiñeira de Dios, 2018: 113)

Y es así que los creadores folklóricos fueron generando un cierto tipo de conexión (perdurable y afectiva) basada en lo nacional, regional o local, pero siempre considerado propio. Este enlace que los argentinos vivimos en un canto o danza, no es igual, no implica el mismo grado de logros, para cualquier caso artístico, pero es clave en los que hacen historia, en los que resisten el paso del tiempo. De allí que busquemos una diferenciación, pues sentimos que este proceso requiere un nombre específico.

Lo hemos usado, ya, sin mayores profundizaciones, en artículos incluidos en los libros que Roberto Espinosa ha realizado sobre Cuchi Leguizamón y Chivo Valladares, y en nuestra presentación sobre “Los Farías Gómez” en el *I Encuentro de la Historia social del Canto Folklórico*, en Tucumán, organizado por Ricardo Kaliman. Parece oportuno entonces abrir aquí su fundamentación.

Hemos propuesto que el artista que, usando esos elementos (tradicionales y/o nuevos, que ha adquirido en su propia carrera, para armar su creación original) y haciéndolo a través de toda su trayectoria integral (más que con una simple canción o música), logra éxito (es decir que crea una narrativa identitaria (Vila,2002) asumida por su público), *genera un enlace*. Enlace que al formar entramado con otros similares creadores, forma *identificación* que verificamos trascendente. Reservamos entonces ese término, como un logro para los casos artísticos de fuerte conexión intertemporal y/o interregional, colectivamente construidas. También, lo utilizamos en tanto objetivo (un abogado criminalista diría: “en grado de tentativa”) para la meta que el arte folklórico intenta lograr.

El mensaje a dar en una obra artística no es ya, para esos creadores o intérpretes, unidireccional, como objetamos en la proyección. Por el contrario es necesariamente circular y sucesivamente evolucionante, siendo ésta la mayor diferencia.

Encontramos que ya no son inspiradores solo los saberes (lore) de un grupo rural (menos aún de uno ajeno y aislado), aunque sí tradicional (o *telúrico*, en términos de Chango en 1963). Lo hacen también (a veces sobre todo) en los segmentos de su propio núcleo social, que tiene su propio accionar folklórico (rural o urbano), en lo comunicacional-relacional (personal, oral o tecnológico) y en sus saberes, pero más aún en su mira y su mirada (link).

Cuando se da que su expresión (la música folklórica por él creada) es recogida tanto por el público (que la transforma al usarla) como por otros artistas (que con lo aprehendido la incorporan a su lenguaje y regresan a mostrarla en un nuevo ciclo), se forma un encadenamiento sucesivo. Éste se construye eslabón a eslabón, en un círculo que va del pueblo al artista, de éste al pueblo, de nuevo a artistas, y así sucesivamente, y así sedimenta en el tiempo.

Ese círculo es el enlace: *un folk-link*

Nos resulta entonces esto una forma superior de engarce identitario (ver nota 1).

Más claro: de *unión de los que sienten compartir una identidad*, y sienten que una determinada producción artística la expresa y la refuerza. Ese sentimiento es afectivo y afectante (volveremos más adelante sobre esto), pues los sujetos de esa unión se reconocen en él, y no solo depende de anclarse a lo percibido como supuesta esencia preservada (o tradición cultural de grupos pretendidamente incontaminados o no), aunque la utilice. Tampoco depende solo de lo que el artista con instrumentos modernos intente, para lograr una comunicación actual. Sino, y tal vez podríamos decir sobre todo, de lo que a partir de ello el *oyente constructor*, pueblo general (como también el próximo artista, que es asimismo parte de él), adopta y adapta haciéndolo suyo. Persistente, pues si viene de antes va hacia el futuro, por ser presente.

La etapa de recirculación temporal es clave. Ella permite que la creación arraigue y además vuelva al artista para que la re-exprese y reconfirme (sea el mismo u otros) como nuevo *modo comunicacional* aceptado y adoptado, para recomenzar su ruta. Pablo Vila nos decía, en el inicio de las reflexiones sobre las canciones del marxismo y el peronismo de los setenta, que debíamos mirar cuáles producciones (por caso de las creaciones militantes de los setenta), resistieron el paso del tiempo. Un calibrador a construir. Esto también nos incentivó a las indagaciones que aquí reseñamos.

Claro que no cualquiera logra esa conexión cualificante.

Así como cualquier música puede ser usada, pero no toda música es “de uso”, no todos pueden (podemos) crear un *eco de ida y vuelta* que resista el paso del tiempo y haga que quien escucha se sienta participe de un conjunto mayor, que incluye ese aspecto (recibido como tradicional, constitutivo, auténtico y no forzado), lo regenere, mantenga, y lo viva como propio (identitario). Que así lo realimente y transmita a otros, a su propio entorno (en términos de *folk-communication*) y también a artistas, que recomenzaran su re-novación (aun en términos de *pos folklore*) en ciclos sucesivos.

En otras, mis palabras, que *Cree un enlace*. Intra e inter segmentos societarios, e intra e inter temporales. Quienes lo logran alcanzan *éxito perdurable* y no solo en creación de músicas y letras.

Son los grandes autores, músicos, y también intérpretes. Por ellos es que asignamos este concepto, que es valor, a su trayectoria. Ojalá nuestros lectores coincidan.

Por fin, así como encontramos una necesidad de actualizar nomenclatura para la cambiante relación trascendente de los creadores con y en el arte, la relación con el poder de estas músicas también se ha modificado en el último siglo. Percibir el camino de esos cambios también sería importante en este comentario, sin embargo solo haremos ligera mención de ello.

Afectos en tránsito

La importancia de la consideración de los afectos transmitidos, más allá de los discursos semánticos implícitos en músicas y canciones, de espectáculos posfolklore (en la época de radicalización militante en verdad) empezó a ser estudiada por nosotros, como “picada” en este nuevo campo que también enfrenta esta etapa de reflexión científica.

Es un tipo de análisis extremadamente rico (otra forma de decir complejo de analizar). Lo hicimos en dos obras de un específico año (1973). Más aun lo sería si intentáramos buscar sistemáticamente cual es el afecto predominante en las creaciones musicales de un determinado ciclo histórico. Esa condensación está fuertemente sujeta a adolecer de faltantes y deformaciones. Con esa prevención, igual nos gustaría indicar aquí, apenas, posibles puntas de investigación a trabajar. Como dijimos (Molinero y Vila, 2017:12) la música “*moviliza los cuerpos a través de la transmisión afectiva. (produciendo...) subjetividades, capacidades corporales y al mismo tiempo identificaciones*”. En otras palabras, al “crear atmósferas particulares, a través de la inducción, modulación y circulación de determinados estados de ánimo, sentimientos e intensidades, que se sienten, pero al mismo tiempo, no pertenecen a nadie en particular”, se crea un enlace. Esto mismo, si rastreado en lo percibido como constitutivo de la identidad del pueblo cuyo *modo relacional* folklórico, es clave de actuación (folk-comunicación), y agregamos para no usar una tercer palabra, que es pasado presente (o tradición, en tanto reconocimiento identitario) no es exactamente Folk-lore (sabiduría), ni exactamente proyección (arte) de eso mismo. Está más cerca de un modo de auto-reconocimiento que se expresa en variadas formas, y también en el género artístico (moderno folklore) que usa para *ser uno*: un *enlace folk, o folk-link*. Nuestro nuevo termino.

Entonces nuestra visión, que comienza por el folklore como constitutivo se extiende ahora tiñendo sus cercanías, para encontrar la trama constituyente de un tejido que no es la sustancia histórica de la que hablaba Rojas, pero tampoco antiguos saberes circunscriptos. No es un imperativo prestigiante, ni rural, pero tampoco una pasajera o pintoresca moda urbana. Es un modo de entender y entenderse, que hace “vibrar juntos” a miembros de un colectivo, que se unen más en él. Por nuestra pasión del canto nos concentramos en él y sus vertientes, pero está claro que esto lo excede. Todo un campo antropológico puede ser objeto de él. Y como tal exceso, algunos colegas pueden, honestamente, refutarlo. Mientras, seguimos con la música.

En ese marco de entramados circulantes nos toca preguntarnos cuáles de los afectos presentes en la música folklórica (en tiempos de géneros líquidos) han movilizadо significativa y sucesivamente a sus *oyentes constructores*, caracterizando mayoritariamente en cada ciclo la relación entre creadores y públicos. Los procesos políticos no fueron indiferentes, a esta prevalencia. En la forma de percibir cómo los afectos se expresan y son útiles para entender la realidad de las canciones de uso (Molinero y Vila, 2017 ; Vila 1999) podemos anticipar que si en los sesenta y setenta, por ejemplo, una clave era la bronca convertible a la esperanza, de un tiempo de revolución, y posteriormente (años 80 y 90) probablemente otra fuera la resistencia convocante de nuevos futuros, hoy una especie de lugar de *autoencuentro*, y de *coagulación grupal*, sentida necesaria, podría calificar la segunda década del siglo.

Breve historia

Más que afirmar, provocamos... pues de cualquier modo, de estas posibilidades, nos interesan sus trayectorias. Cuando se vio al folklore como lo nacional (sea como tradición consistente, o como expresión del subalterno), resultó lógico que ese capital simbólico fuera detonador de su “elección” como lugar de discusión de esencias y destinos nacionales (Molinero 2011). Por caso para acompañar, sino guiar, las transformaciones (¿revolucionarias?) populares

El dilema real del hombre argentino es, en este plano de sus intereses, *o desarrollo vital* de su propia expresión popular y nacional, en la diversidad de sus formas y géneros, *o estancamiento infecundo* ante la invasión de las formas decadentes y descompuestas de los híbridos foráneos. (...) [por eso, el MNC] Alentará la necesidad de *crear permanentemente formas y procedimientos interpretativos*, así como obras de genuina identidad con el país de hoy, que enriquezcan la sensibilidad y la cultura de nuestro pueblo. (...) [pues para el MNC) el arte, como la vida, debe estar en *permanente transformación* y por eso, busca integrar el cancionero popular al desarrollo creador del pueblo todo para *acompañarlo en su destino*, expresando sus sueños, sus alegrías, *sus luchas y sus esperanzas*. [Manifiesto del Nuevo Cancionero en 1963, el resaltado es nuestro].

Esto provocó, contra-reactivamente, la censura y persecución durante el Proceso de 1976, notoriamente superior para el folklore que para cualquiera de las otras formas de expresión artística. Al regreso de la democracia, los artistas protagonizaron una serie de ciclos que podemos provisoriamente identificar como de *regresos*, de resistencia al neoliberalismo, y de apoyo parcial, a la vez de resistencia cultural (Teresa Parodi, puede ser ejemplo de los dos últimos, por un lado con *San Cayetano*, o por otro en 2011 con *Otro cantar*). En ciertos casos, se puede ver un efecto discursivo que pasó de ser propositivo (desde o contra el estado y/o el poder), a ser crítico (incluso con la sociedad) aunque sin necesario correlato unívoco a una propuesta específica (característica que fue de la etapa más álgida de la década militante). Es esta una cierta recuperación (actualizada) del anarquismo o de la figura del Martín Fierro: cantar opinando, aunque esa *crítica*, hasta ácida, no sea “para mal de ninguno, sino para bien de todos”.

El Estado, globalizado y globalizante por su parte, ya no priorizó al folklore como símbolo patrio. Ni continuó sus apoyos fuertes. Científicos, institutos y escuelas, así como artes (no opuestos sino simbióticamente enlazados) lo sufrieron. Más bien se tendió a devaluarlo, entendiendo su acercamiento a él como una función derivada de su convocatoria juvenil. Es decir concebir que el aprecio popular que el género le diera, era más significativo que su valor identitario. De ahí a usar cualquier género con tal que tuviera convocatoria juvenil, solo había un paso. Los festivales gratuitos, nacionales o comunales, buscaron así apropiarse de imagen juvenil y convocante, para política cuasi electoral, a la vez que pasaron a ser una especie de subsidio artístico a la sociedad. Esto tuvo efectos contradictorios sobre los artistas pues subió la demanda estival y estatal pero cayó la demanda privada, y consecuentemente el trabajo fuera de temporada de festivales.

Algunos políticos tomaron simbólicamente músicas que los mostraran como más populares. Entre ellos citamos que para sus campañas, o eligieron sea bandas de rock (la Mancha de Rolando) o cumbia tropical (Gilda), o rock inglés (Queen). Ciertamente estas músicas (muy repetidas) apuntaban a segmentos poblacionales diversos, siendo seleccionadas antes que un malambo o una chacarera. El valor buscado, evidentemente resulta menos ligado a la tierra que a la modernidad. Todo ello forma un proceso, que con su continuidad conviene que sea objeto de mayor profundidad futura.

Por su lado, el público receptor, o al menos la parte de él que tomo al género como expresivo de sí, lo hizo con sus propios modos de identificación (social, nacional, etc.). Y si bien esto lejos estuvo de ser unitario, a la vez parece ofrecer ciertas constantes (para recorrer).

Ya sea en clima *intimista* (como Juan Falú y Silvia Iriondo, en *Antiguo Rezo*, por caso), *festivo* (como Los Tekis o Los Alonsitos carnavaleros), o *erótico* (los Nocheros o Chaqueño Palavecino, en festivalero amor exasperado), los afectos movidos por y en los encuentros populares (de reductos en el primero, masivos en los dos últimos casos.), otorgan una característica de auto-identificación. Cuyo rastreo, en continuidades y fisuras, entendemos objeto de esta especial rama de la investigación que va constituyendo la *historia social del canto argentino*.

A la que deseamos contribuir con aportes, aun parciales, para su consolidación.

En síntesis una senda posible de indagación es verificar si (como intuimos) el afecto más fácilmente encontrable en nuestro género, cuando masivo hoy, es sobre todo la alegría. Tal vez no necesariamente en *sintonía* con la situación que vive el *oyente-participante*, sino como *compensación* por ella. Pero no cualquier alegría, sino aquella que surge de com-partir, de identificarse como parte perteneciente. Aquella que da identidad como porción de un todo mayor que uno. Y no solo con aquellos a “los que nos gusta lo mismo” (algo que también otorgan otras músicas, en sus reuniones de estadios repletos, en sus “pogos” y sus vivencias) sino, la de identificar pertenencia nacional. Ser argentinos hoy, *ser en algo* que somos, sino siempre desde antes. En el *pasado presente*. En la *nación*, si seguimos con, o nos sumergimos, en el capital simbólico con que la música folklórica vino y viene cargada. Esa alegría que se percibe en los festivales, y es buscada en los videoclips, implica el uso de las herramientas correspondientes, y el triunfo de las estrategias que la convocan. Sean éstas el Carnaval (jujeño o correntino), la fuerza (del Chaqueño), o las performances escénicas (de Soledad o los Nocheros), todas son, entendemos, ejemplo de ello.

Pues en esa circulación y coagulación de afectos, parece posible reconocer una ligazón, tal vez menos rígida que en el Folklore (anónimo), pero sí más fuerte que en una proyección, a la vez que menos definitoria de estilos que en el neo o posfolklore. En esa sensación, real, que mueve y afecta, (no solo en la música pero también allí) y que proponemos entonces llamar *Enlace Folklórico*.

Conclusiones

Si analizar la historia es útil, creer que desde allí se puede determinar (aun probabilísticamente) el futuro, ya no es tan simple. Y no es lo que aquí intentamos. Solo marcar con qué herramientas y nombres, en este caso, parece adecuado bucear las actuales experiencias artísticas, además de proponer la forma de nombrar esa relación identitaria de nuestra cultura que sustenta un engarce en el tiempo y en los segmentos sociales. Los afectos que mueven performances masivas, sobre todo si durables pueden, creemos, señalar cómo se están autoidentificando en cada momento los protagonistas oyentes constructores de sentido de la canción.

El significante Folklore ha condensado una serie de conceptos, no necesariamente homogéneos ni siquiera en una misma época, tanto menos en momentos diversos. Como vimos: gaucho, campo, historia, subalternidad, peón, nación,

nacionalismos, lo profundo (o no superficial), lo nacional (o no globalizado o globalizante), lo esencial (o no formal) podrían ser ejemplos de ellos. Si la cultura fuera protagonista como sujeto de los procesos históricos, o al menos así percibida por insertarse en ellos, los nombres asignados a dicha cultura, bien resultan para nosotros significantes válidos para el análisis de esos procesos históricos en los que se insertan. Los ciclos históricos del folklore y la “proyección”, o incluso de ese *enlace* que proponemos como designación en este trabajo, de alguna manera pueden ser leídos y usados como indicadores del *soft power* cultural pretendido con él. Que ya no será aquel de defender el ser nacional ante la ola inmigrante europea (como en el Centenario) sino tal vez el de una herramienta identitaria (para el bi-Centenario), que se presenta ante el mundo o nos permite ubicarnos en el...

Como no se *enlaza* lo igual sino lo diverso, ese nombre puede consentir unir y diferenciar a la vez. No apunta a un “crisol de razas”, sino más bien a la multicultural concepción social. Ahora bien, si centramos en un nombre remite de alguna manera a privilegiar lo discursivo, debiéramos remitir nuestra mirada también, siguiendo los análisis últimamente dirigidos a lo afectivo. Al levantar los valores que están detrás de las designaciones, utilizar *enlace* nos lleva a iluminar entre todas las aristas que del Folklore se nos ofrecen, sobre todo lo relacional y lo temporal. Que se unifican (coagulan) en una *trayectoria*. Algo que, primero, nos condujo a pensar en los grandes protagonistas (Cuchi, Chango) como constructores de un enlace folklórico. Pero rápidamente también en si podíamos retratar con ese nombre una determinada época, a través de la predominancia de afectos circulantes (diríamos enlazantes) efectivos y afectivos: como el nacionalismo, la bronca, la esperanza, la resistencia, o diversión (en los años 60, 70,80, 90 u hoy) todas pulsiones en las cuales el *reconocerse uno* hace *masa crítica* a través de líderes que las resignifican.

Por ello en síntesis, estamos eligiendo (no propagandizando) en nuestros trabajos utilizar los respectivos nombres de *folklore* para la cultura anónima, *música folklórica*, para cualquiera que se inspire en aquel, y cualquiera sea el grado de cercanía al mismo, y eventualmente *música folklórica progresiva* para aquella que intenta a través de fusiones, hibridaciones, u múltiples herramientas (con olor a futuro) traer ese sabor a la raíz, mediante medios multicomplejos.

Por último, cuando el resultado de la música folklórica, progresiva o no, produce una identificación, generacional o de uso (en un autor por su trayectoria, o en un determinado estilo por su generalidad), a ese efecto es que denominamos *enlace folklórico*. Un enlace, que fuera de lo artístico... también aparece. Pero eso da para más, de este sendero, aun tentativo, en el que explorando y explicando estamos.

Bibliografía

Apicella, Mauro (2009) “Adiós al pianista Eduardo Lagos”, en La Nación 28/06/09, ver <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/adios-al-pianista-eduardo-lagos-nid1144360>

Blache; Marta (1992) “Folklore y Nacionalismo en la Argentina. Su vinculación de origen y su desvinculación actual”. En *RUNA- Instituto de Ciencias Antropologicas y Museo etnográfico Juan B. Ambrosetti* -Vol. XX Bs As. (1991-1992)- pp 69-89

Castiñeira de Dios, José Luis (2018) “Vigencia y porvenir del folklore argentino”. En *Cuadernos de Folklore* n° 2. Buenos Aires: Academia Nacional del Folklore.

- Colombres, Adolfo (2018) "Formas de tradicionalismo y comunitarismo". En *Cuadernos de Folklore* n° 2. Buenos Aires: Academia Nacional del Folklore.
- Cortazar, Augusto Raúl (1954) *Que es Folklore*. Ed Lajovane, Bs. As.
- (1959) *Esquema del Folklore*. Ed Columba, Bs. As.
- (1967) *Folklore y Literatura*. Ed Columbia, Bs. As.
- Chamosa Oscar (2010) *The Argentine Folklore movement-Sugar Elites, Criollo workers and the OPolitixcs of Cultural Nationalism, 1900-1655*. Univ Georgia- USA
- Díaz, Claudio (2009) *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*. Ed. Recovecos, Córdoba
- Díaz Claudio (comp.) (2015): *Fisuras en el sentido: músicas populares y luchas simbólicas*. Ed. Recovecos, Córdoba
- Díaz Claudio (2019) "Alta fidelidad. El rock, el folklore... y Mercedes Sosa". En *Ecos del Folklore* III, Academia Nacional del Folklore, Bs As (en prensa): 37-43.
- Farred, Grant (2003) *What's my name- Black vernacular intellectuals*. Univ. of Minnesota Press, USA.
- Fernández Latour de Botas, Olga (2019) "Augusto Raúl Cortazar, el folklorista a 45 años de su fallecimiento". En *Pregón Criollo* N° 93-Septiembre. Academia Nacional del Folklore, Bs As. pp 7-9
- Flury, Lázaro (1964) *Folklore Prohibido y otros temas*. Ed. Colmegna, Santa Fe.
- González, Juan Pablo (2011) "Raíces y Globalización en la Música Popular Chilena". En *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* Vol. 187 - 751 septiembre-octubre, pp 937-946. doi: 10.3989/arbor.2011.751n5010 (Consultado el 29/9/19).
- Kaliman Ricardo J. (2004) *Alhajita es tu Canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Ed Comunic-arte, Córdoba
- Marques de Melo, José (2018) "Aporte Brasileño a la Teoría de la Comunicación- El Estudio de Folkcomunicación según Luiz Beltrão". *Razón y Palabra* N° 27. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n27/jmarques.html> (Consultado el 14/11/2019)
- Molinero Carlos (2011) *Militancia de la Canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Ed. de Aquí a la Vuelta, Bs. As.
- Molinero, Carlos y Vila, Pablo (2017) *Cantando los Afectos Militantes- Las emociones y los afectos en dos obras del canto folklórico peronista y marxista de los '70*. Molinero Ed., Bs. As.
- Rojas Ricardo (1922) *La restauracion nacionalista*. Lib La facultad, Bs. As.
- Vega, Carlos (1960) *La Ciencia del Folklore*, Ed Nova; Bs. As.
- Vila (1987)- "Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina," *Cahiers du monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle-* 1987): 81-93. (Toulouse- Université de Toulouse-Le Mirail).
- Vila, Pablo (2002) *Música e Identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales*. En *Cuadernos de Nación. Música en transición*. Ana María Ochoa y Alejandra Cragolini. 15-44. Bogotá, Ministerio de Cultura.
- Vila, Pablo (2019) *Los Farías Gómez, o de como revolucionaron la música popular argentina y yo terminé pasando mi luna de miel en Santiago... y amando al jazz;* prólogo de Molinero, 2019: La Tribu (en edición)

Notas

¹ Siendo que el término “identitario” es utilizado varias veces en este escrito, resulta oportuno aclarar que a él nos referimos siguiendo a Pablo Vila en su definición de “narrativas identitarias”, tal y como se observa en su trabajo Vila (2002)

² Sustancia que, según Rojas, contribuiría a la unidad de la población confiriéndole la deseada homogeneidad cultural, “(...) [lo que] se denominó ‘crisol de razas’ (*melting pot*), que propendía a la fusión de las distintas vertientes poblacionales en una masa indiferenciada”. (Blache op. cit.). En contraposición, la composición social hoy se ve como un “salad bowl”, donde cada componente (de raza, origen género, o religión), mantiene su identidad pero se integra en un conjunto con *sabor y color* especial, por la mezcla en sí.

³ Seguimos la definición de Pablo Vila, quien, nos comentó, actualmente preferiría mejor definir las como **de "uso identitario"** en: (Vila, 1987)

⁴ Carlos Vega trataba de definir lo “folklórico” como “*una sensación que nos impresiona*” (Vega ,1960) (Molinero 2011:43) y nota 22.

⁵ Aunque no exclusivamente ligada a la de raíz folklórica, ver el concepto del autor en: Vega, Carlos. (1997). Mesomúsica: UN ENSAYO SOBRE LA MÚSICA DE TODOS. *Revista musical chilena*, 51(188), 75-96. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901997018800004>

⁶ Ver: González R., Juan Pablo. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista musical chilena*, 55(195), 38-64. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019500003>

⁷ En Chile, origen de ese nombre, se distinguieron las *tendencias*: “En la proyección folklórica, el folklore adquirió un sentido didáctico y patrimonial; en el Neofolklore adquirió un sentido *celebratorio de la diversidad*; y en la Nueva Canción un sentido *reivindicatorio de sujetos sociales excluidos* por la modernidad” (Gonzalez, 2011) [el resaltado es nuestro]

⁸ Allí, “desde la institucionalidad cultural del Estado, canalizada a través de la Universidad de Chile, se comenzó a diferenciar desde los años cuarenta tres tipos de folklore: el histórico o rescatado, el tradicional o vigente y el *moderno o de autor*. Los dos primeros fueron los promovidos por dicha institucionalidad. El folklore moderno será llamado música típica a partir de los años cincuenta”. (Gonzalez 2011) [el resaltado es nuestro].

⁹ “El vínculo con la música de los abuelos es un fenómeno que se manifiesta con fuerza a partir de la condición posmoderna y su cuestionamiento de las certezas absolutas de la modernidad. A cambio de certezas se busca autenticidad y un modo de encontrarla es reinstalando prácticas musicales del pasado vinculadas a sujetos y circuitos percibidos como más puros y tradicionales. Estas músicas constituyen un remanso sonoro dentro de la gran complejidad y volumen del entorno musical contemporáneo” (Gonzalez, 2011).

¹⁰ Augusto Raúl Cortazar, en efecto, lo explicaba así: “Las proyecciones del folklore son *legítimas* cuando se afianzan en el conocimiento directo y en la documentación veraz de los fenómenos, en la compenetración del autor o del productor con el espíritu característico y con el estilo representativo del complejo folklórico *que se trata de reflejar*. Dignamente expresadas, prestigian el folklore de un país y contribuyen a que trascienda de su realidad viviente y *de su documentación técnica* a planos más difundidos y a veces universales, acentuando la personalidad cultural del país. A la inversa, las expresiones chabacanas e irresponsables conspiran contra el patrimonio cultural de la nación.” (Cortazar, 1959) [el resaltado es nuestro].

¹¹ Última estrofa de “El destino del canto”, poema de Atahualpa Yupanqui.

¹² Comienza su libro así: “Vernacularizar: Explorar y explicar los enlaces entre lo popular y lo político. Nunca subestimar la capacidad de lo popular de elucidar lo ideológico, animar lo político; ni pasar por alto lo vernacular como medio para (producir) una voz subalterna o postcolonial que resista, subverta, disrumpa, reconfigure o impacte el discurso dominante (...) En la concepción vernacular de la política, *la cultura popular* constituye una práctica singular. Representa el modo en el cual la política y lo popular *conjugan el placer identificador con la resistencia ideológica*” (Farred, 2003: 1) [traducción y resaltados nuestros].

Folkloristas y Folklorólogos: las estrategias de inclusión y exclusión en el discurso de la revista *Folklore* (1961-1981).

Julia Parodi*

Resumen:

Publicada en nuestro país durante pleno auge del “*boom del folklore*”, la revista *Folklore* fue un engranaje esencial en la cadena de mecanismos de la industria cultural. Sin embargo, un análisis detenido de su discurso revela dos movimientos contradictorios, como un efecto insalvable derivado de las tensiones que cristaliza. Por un lado, un impulso de inclusión donde parecen licuarse las diferencias como parte de un mismo y homogéneo fenómeno, el de la “música nuestra” en pos de la construcción de una imagen identitaria o “ser nacional” apta para las exigencias de un mercado creciente. Pero por el otro lado, la revista fue también promotora de un claro impulso de exclusión que, a manos de la denominada “Ciencia del Folklore” y de sus especialistas autorizados, los folklorólogos, consistió en un intento por establecer los límites y alcances del “Folklore” como patrimonio nacional. Costa y Mozejko (2001 y 2002) proponen buscar en las condiciones de producción las hipótesis explicativas de las estrategias que, consciente o inconscientemente orientan las prácticas discursivas de los agentes sociales. Los impulsos de inclusión y exclusión observados en la revista, podrían considerarse huellas de condiciones sociales de producción muy específicas que atañen al desarrollo del campo del folklore, y que permitirían comprender la constante “retórica de la pérdida” que caracteriza este discurso.

Palabras clave: Discurso – Folklore – Industria Cultural – Patrimonio - Revista

Folkloristas y Folklorólogos: the strategies of inclusion and exclusion in the discourse of the *Folklore* magazine (1961-1981).

Abstract:

Published in our country during the ‘*boom of folklore*’, *Folklore* magazine was an essential chain gear of the cultural industry mechanisms. However, a more detailed

* Lic. en Comunicación Social, Becaria doctoral en Instituto de Humanidades, CONICET – Universidad Nacional de Córdoba.

parodi.julia@gmail.com

Recibido: 20/06/2019 Aceptado: 30/09/2019

analysis of its discourse reveals two contradictory movements, as an inevitable effect derived from the tensions they crystallize. On the one hand, an impulse of inclusion where the differences seem to be liquefied as part of the same and homogeneous phenomenon, the one of "our music"; in pursuit of the construction of an identitarian image or "national being" suitable for the demands of a growing market. But on the other hand, the magazine was also a promoter of a clear impulse of exclusion in the hands of the so-called "Science of Folklore" and its authorized specialists, folklorologists, consisted of an attempt to establish the limits and scope of Folklore as national heritage. Costa y Mozejko (2001 y 2002) propose to look into the production conditions in order to find the explanatory hypotheses of the strategies which, consciously or unconsciously, guide each social agent's discourse practices. The inclusion and exclusion impulses in the magazine, could be considered as specific production conditions traces related to the development of the folklore field, and they might help us to understand the constant "rhetoric of loss" that characterize this discourse.

Key Words: Discourse – Folklore – Cultural Industry – Heritage - Magazine

El discurso de *Folklore*: Un enfoque socio discursivo

Publicada en nuestro país durante pleno auge del boom folklórico, la revista *Folklore* fue un engranaje esencial en la cadena de mecanismos de la industria cultural. Sus páginas se erigieron como instancia consagratoria en un campo habitado por tensiones constitutivas surgidas por la disputa en torno a la definición de una cultura y una identidad nacionales. Por ello su discurso puede ser visto como un espacio discursivo de convergencia y cristalización de las dicotomías que caracterizaron al campo desde su conformación y consolidación en el ámbito más amplio de las músicas populares, entendidas como expresiones *mediatizadas, masivas y modernizantes* por su relación con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones (González, 2001).

Un análisis pormenorizado del contenido de la revista a lo largo de los veinte años de su publicación, desde 1961 hasta 1981, revela la presencia de al menos dos movimientos que son contradictorios entre sí y que aparecen como un efecto insalvable derivado de las tensiones que su propio discurso cristaliza. Por un lado, un impulso de inclusión, donde se licuan las diferencias y se pretende visualizar un fenómeno aparentemente homogéneo y sin fisuras, el de la "música nuestra", en pos de la construcción de una imagen identitaria o "ser nacional" apta para las exigencias de un mercado creciente. Una muestra de esto son las portadas: ocuparlas fue aspiración de los artistas de la época sin distinción. Desde allí obtuvieron reconocimiento artistas provenientes de regiones diversas, representantes de ritmos variados y hasta adscriptos a corrientes o paradigmas antagónicos dentro del campo.

Por el otro lado, la revista fue también promotora de un claro impulso de exclusión que, a manos de la denominada "Ciencia del Folklore" y de sus especialistas

autorizados, consistió en un intento por establecer los límites y alcances de la noción de “Folklore” entendida como patrimonio cultural. Desde una sección que permaneció fija a lo largo de más de noventa números, los *foklorólogos* se dedicaron a diseñar taxonomías, elaborar inventarios y establecer una definición autorizada del concepto, con el objetivo de organizar las categorías ambiguas del sentido común. Dando voz a quienes consideraba autoridades en la materia, el agente discursivo colectivo productor de la revista *Folklore* tomaba parte así en las diversas polémicas y tensiones que configuraron el campo desde sus inicios y que se agudizaron en el auge del “boom del folklore” de los años 60.

Ricardo Costa y Teresa Mozejko (2002, 2007) proponen un enfoque metodológico para el análisis de los discursos según el cual estos no pueden abordarse como productos cerrados en sí mismos. Su análisis excede todo enfoque textual e inmanentista y hace necesario un trabajo interdisciplinar que se justifica a partir de considerar todo discurso como una práctica social, que debe ser comprendida y explicada en su relación con el lugar del agente que los produce. En esa relación se encuentra la fuente de comprensión y explicación de las razones que hicieron posible que determinado agente produjera determinado discurso (y no otro). Allí se encuentra el juego del doble espacio de lo discursivo y lo social.

Costa y Mozejko sostienen, siguiendo a Patrick Charadeau, que uno de los principios fundamentales de las prácticas discursivas en contextos comunicativos es el principio de influencia. Según este principio, todo sujeto que produce un discurso busca llegar a su interlocutor para orientar sus acciones, sentimientos y pensamientos: hacer hacer, hacer sentir y hacer creer; y el interlocutor, a su vez, está al tanto de esa intencionalidad. Por ello la finalidad intencional de todo acto de lenguaje se encuentra inscrita en el dispositivo socio-lingüístico. En otras palabras, lo que relaciona al agente con su práctica (al lugar que aquel ocupa en el campo con el discurso que produce) en términos de opciones y estrategias, es la intencionalidad de influir en el interlocutor (Costa y Mozejko, 2007: 9-15).

A partir del enfoque sociodiscursivo propuesto, podemos afirmar que toda prácticadiscursiva es una toma de posición de los agentes en el marco de los posibles -es decir, en el marco de lo permitido por las múltiples coerciones derivadas de las condiciones objetivas de producción-. Esto implica considerar la existencia de reglas, normas o leyes que regulan la producción discursiva en cada ámbito. El “paradigma discursivo” es justamente ese conjunto de leyes o regulaciones que definen lo aceptable, lo normal o lo legítimo en un campo y de ese modo afecta las prácticas de los agentes involucrados.

Al analizar el discurso de *Folklore* esta noción cobra una especial importancia, ya que la posición del agente -un agente colectivo configurado por los editores y principalmente los directores editoriales de la revista- ubica a la revista como una instancia de consagración del campo (Bourdieu, 1995). En el entramado que consolidó a lo largo de los años junto a otras instituciones culturales propias de la industria del espectáculo en la Argentina de los años sesenta, *Folklore* detenta un control creciente en la definición, interpretación y aplicación del conjunto de leyes regulatorias de las prácticas en su campo, lo que le adjudica la capacidad para establecer los criterios de legitimidad que van a incidir en las prácticas del resto de los agentes. Si pensamos las estrategias del agente en términos de intencionalidad orientada a influir sobre sus interlocutores, el discurso de la revista busca consolidar su posición “en la lucha por el

control de la definición de lo legítimo y de las prácticas” en su espacio social (Costa y Mozejko, 2007: 18).

La marca discursiva de esta estrategia en el caso de *Folklore* es la apelación a lo que lo que el antropólogo Santos Gonçalves (2015) denomina “la retórica de la pérdida”: un esquema narrativo construido sobre la idea de que ciertos elementos del pasado cultural, como en este caso los saberes y costumbres típicos de un pueblo dados en llamar “Folklore”, se convierten en el objeto de deseo cuya autenticidad están llamados a preservar los sujetos de una nación. Desde esta perspectiva, los mecanismos de la industria cultural pueden verse como parte de esa amenaza, en tanto la dinámica reproductiva de los medios masivos de comunicación acarrea el riesgo de afectar la autenticidad de los bienes culturales difundidos. Sin embargo, como difusores y promotores de un mensaje identitario también pueden considerarse aliados para la preservación de dicho patrimonio. La revista *Folklore* como práctica discursiva se da en los límites de esa delgada línea, como terreno propicio para el diálogo y debate entre posiciones y paradigmas antagónicos en torno a la expresión folklórica. La *retórica de la pérdida* es una huella persistente en su heterogéneo discurso; y los impulsos de inclusión y exclusión que se generaron a partir de ella pueden llevarnos a descubrir las estrategias discursivas en juego.

1. Entre lo culto y lo popular, entre la tradición y los éxitos: una historia del campo del folklore

Folklore fue una de las revistas dedicadas a la música popular con mayor alcance en nuestro país. Nació como iniciativa de Alberto Honneger, un ex ferroviario santafesino de ascendencia suiza y aficionado a la “música nativa”. Con el dinero de su indemnización al ser despedido del Ferrocarril Mitre, Honneger fundó junto a su hijo Ricardo una modesta imprenta que con el tiempo cobró importancia. Desde allí concretaron algunos de los proyectos editoriales que hasta el momento no habían sido más que anhelos lejanos (Cavallo, 2013: 24-25).

Utilizamos el término “folklore” como parte de la industria musical siguiendo la propuesta de Ricardo Kaliman y su noción de “Folklore Moderno Argentino” para referirnos con el nombre reconocido y reconocible entre los practicantes activos de la industria cultural¹ a determinado estilo o género dentro de la música popular, sus compositores e intérpretes, que se desarrolla en el circuito de prácticas musicales vinculado a los centros de reunión y difusión como peñas o clubes sociales, y a otros elementos propios de la industria como los medios masivos de comunicación (Kaliman, 2017: 4)².

Pablo Vila (1996) afirma que la música popular impacta sobre la conciencia subjetiva de sus consumidores por ser fuente de discursos que interpelan a los sujetos sociales en la medida en que se ajustan a la propia trama argumental de una narrativa identitaria. En el caso de los discursos del campo del folklore, considerado como expresión musical de la nación, la interpelación es a la identidad colectiva de un pueblo. Claro que no hablamos de identidad como una esencia sino como construcción, situada en el marco de procesos sociales y a cargo de agentes que disputan posiciones en un campo plagado de tensiones.

Claudio Díaz utiliza el concepto bourdiano de “campo” para denominar la “red de relaciones sociales en el marco de las cuales se desarrolla una competencia por la

legitimidad y la consagración”, caracterizada por prácticas específicas, reglas de enunciación determinadas y tensiones constitutivas (Díaz: 2009: 41). El “campo del folklore” articuló las prácticas de agentes muy distintos: compositores, intérpretes, poetas, intelectuales, periodistas, medios de comunicación especializados, productores y empresarios, entre otros implicados en sus disputas constitutivas, por lo que no se podría hablar de una narrativa identitaria única sino de un conjunto de “variaciones sobre el ser nacional” que hallaron eco, en distinta medida, en las páginas de *Folklore*

El nacimiento de la revista se sitúa en un momento de auge del campo. El fenómeno del *boom* consistió en una explosión comercial en la oferta cultural vinculada a este tipo de productos artísticos: desde los circuitos de peñas, espectáculos y festivales, hasta la edición récord de discos, pasando por un aumento de la emisión de programación especializada en todos los medios de comunicación masiva. La revista *Folklore* llegó a tener una tirada de 95.000 ejemplares en su época dorada, desde su primer ejemplar en julio de 1961 y durante toda la década. Luego acompañaría el declive del folklore hasta dejar de editarse en 1981 después de 316 números.

Este momento de consolidación del campo tuvo entre sus condiciones de posibilidad el desarrollo de una industria creciente durante los años cuarenta, la generación de puestos de trabajo en los centros urbanos y los procesos de migraciones internas en el país. Como consecuencia de este fenómeno demográfico, las ciudades se llenaron de *provincianos* que venían a trabajar durante la semana y buscaban espacios para recreación durante el tiempo de descanso. Tal como afirma Claudio Díaz siguiendo a Pujol (2009: 86), la nueva clase proletaria del cordón industrial en las ciudades estaba menos vinculada al tango que a las músicas que resonaban desde la diversa y extendida geografía argentina. Florecieron así las peñas y bailes populares como espacio de socialización y circulación vinculada a las prácticas culturales de este segmento de la población, y esa fue la cuna de artistas que comenzaban a ser cada vez más escuchados. El aumento del consumo de esta música popular, de la mano del desarrollo de las tecnologías de reproducción y difusión (florecimiento de la radio, desarrollo de una industria discográfica, entre otras), contribuyó al crecimiento exponencial de este mercado particular de la industria cultural en la Argentina de los años 60 (Pujol, 1999; Kaliman, 2004; Díaz, 2009).

Una figura altamente vinculada a este momento del campo del folklore fue Julio Marbiz, primer director editorial de la revista y mentor de sus contenidos y línea editorial. A comienzos de los años sesenta, Marbiz era un incipiente locutor y productor radial a quien acudieron los Honnegger para dirigir su proyecto. A mediados de la década, ya era reconocido como uno de los empresarios más importantes del folklore en tanto espectáculo masivo.

El origen del campo, sin embargo, se retrotrae a las décadas previas, a inicios del siglo XX. Nació precisamente en el marco del centenario de la Revolución de Mayo, asociado a la necesidad de la oligarquía terrateniente de configurar un proyecto de unidad nacional que hiciera frente a la invasión de ideologías revolucionarias por parte de los obreros inmigrantes organizados y sus cuestionamientos al orden social (Kaliman, 2003: 30-41). Así, los intelectuales del nacionalismo cultural (con representantes como Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas) emprendieron la tarea de rescatar al personaje del gaucho y sus costumbres e idiosincrasia, dejando fuera sus connotaciones contestatarias y llenando al significativo de un contenido simbólico e identitario idealizado y a la medida de las clases dominantes por un efecto de *tradicción selectiva*, en términos de Raymond Williams (1994).

Este paradigma, denominado por Claudio Díaz como “Paradigma Clásico” (2009: 117-143), dominó las prácticas dentro del campo durante mucho tiempo, pero fue puesto en tensión, como mencionamos antes, durante su expansión conocida como *boom* del folklore. Este significó el ingreso de nuevos actores que, por un lado implicaban un cuestionamiento al rol del artista tal como se lo había considerado hasta el momento; y por el otro, modificaban la dinámica de producción artística y específicamente musical. Todo ello impactó en el sistema de valoración de los artistas modificando algunas de las definiciones históricas como la noción clásica de Folklore en tanto manifestaciones anónimas, colectivas, de transmisión generacional y tradición oral; y reconfigurando el sistema de consagración a la luz del problema de la autenticidad y la legitimidad. Las páginas de la revista *Folklore* (1961-1981) no fueron ajenas a los debates de su tiempo.

2. Un impulso de inclusión: las portadas como instancia de consagración.

El estudio del discurso de revistas nos permite un acceso a los debates y tensiones que caracterizaron determinado momento de la sociedad. Su tiempo siempre es el presente y pierden sentido si no se las concibe insertas en dicho marco. Ese anclaje en el ethos epocal las convierte en documentos de cultura — en palabras de Walter Benjamin—, que permiten indagar sobre un determinado estado del campo. Por eso podemos decir que las revistas tienen un carácter efímero que las condena a una vida que es a la vez corta pero sin embargo intensa. Las vuelve un objeto caduco con el paso del tiempo, pero en el que pueden observarse las huellas que dejaron las circunstancias que rodearon su aparición. Es justamente allí donde radica el carácter político de todo proyecto editorial (Beigel, 2003). Como en todo discurso, el de las revistas en especial nos exige para su abordaje un análisis que entienda como fundamental la relación con el marco en que se inscribe, con las condiciones de producción de su discurso.

Durante sus veinte años de vida, las páginas de *Folklore* albergaron piezas de diferentes géneros periodísticos y no periodísticos, empleando estilos de escritura diversos, y abordando una variedad de temas en sus contenidos. Aparecen y desaparecen, a lo largo de sus números, secciones como “Grandes éxitos del folklore”, “La Ciencia del Folklore”, entrevistas a los artistas, crónicas periodísticas de los festivales, consejos para la mujer, humor, entretenimiento para niños, noticias y sucesos, entre otras misceláneas. En este esfuerzo por construir un espacio de confluencia de elementos heterogéneos como si se tratara de un todo homogéneo aparece una huella discursiva que llamaremos *impulso o movimiento de inclusión*.

Una selección representativa de sus portadas³ puede ser el acceso para analizar esta huella discursiva. En ellas la revista habilitó un espacio de consagración en un campo particularmente atravesado por disputas y tensiones que se habían agudizado para la época del *boom*. Si la expansión del campo implicó el ingreso de nuevos criterios de valoración como alternativa a los que lo habían hegemonizado desde su inicio, en las portadas de *Folklore* hubo espacio para la legitimación de los artistas avalados por cada uno de ellos. Más aún, en ellas se contribuyó a construir estos criterios diversos pero logrando un efecto homogeneizador y borrando las contradicciones aparentes. Para analizarlas desde la propuesta socio discursiva de Costa y Mozejko (2001), es necesario hacer foco en los elementos para textuales que nos brindan las portadas, con aportes de la semiótica estructural como soporte instrumental;

pero más allá de las isotopías, secuencias narrativas y sistemas actanciales como propiedades internas del discurso (Greimas y Courtes, 1982), buscamos un salto a sus condiciones de producción.

Al tomar por ejemplo la portada nº 1 de *Folklore* (ver lámina 1) encontramos el retrato de Waldo de los Ríos, nombre artístico de un joven compositor y pianista de formación en música clásica y dedicado a orquestrar obras del cancionero popular. De los Ríos fue alumno de Alberto Evaristo Ginastera, considerado como uno de los principales representantes del nacionalismo académico junto a Carlos Guastavino. Esta vertiente de la música erudita se caracterizaba por la incorporación de motivos tradicionales y costumbristas a sus composiciones. En este sentido, las partituras que se ven en primer plano por el ángulo contrapicado de la fotografía no aparecen allí por casualidad. Construyen una narrativa acerca de la identidad, origen y competencias del artista que reproducen lo que Fischerman (2004) denomina el efecto Beethoven: la pretensión de ciertos ideales como complejidad y abstracción como principios para considerar una música como “de calidad”. De este modo nos permiten abordar un criterio de valoración del artista de folklore construido en torno a la disputa entre la música popular y la llamada “música culta”.

Esta forma de considerar la calidad de una música que se pretende culta como superior a las expresiones populares, fue una carta de presentación de algunos artistas y una estrategia en la disputa por posiciones en el campo. Podemos pensar en dos hitos claves en la valoración de las expresiones folklóricas como patrimonio artístico vinculado a su circulación en ámbitos de la música culta: uno, durante la emergencia del campo a comienzos del siglo XX, es la presentación del espectáculo de danzas y músicas tradicionales a cargo del recopilador Andrés Chazarreta en el teatro porteño Politeama, el 16 de marzo de 1921 que contó además con una crítica muy positiva en diario La Nación, firmada por Ricardo Rojas. Un hecho anecdótico de dicha presentación, narrado por el musicólogo Carlos Vega en sus “apuntes...”. Otro hito, en este caso durante el auge del campo y que de alguna manera refleja la crisis del paradigma clásico en su necesidad de legitimación, es la edición del disco “Coronación del folklore”. El mismo fue una iniciativa del sello discográfico *Phillips* en 1963, y en él se combina este criterio de erudición con otros criterios que estaban surgiendo a partir del *boom del folklore* (Díaz, 2009: 145-147).

Siguiendo con las recurrencias dentro de la diversidad señalada anteriormente, un conjunto amplio de portadas están protagonizadas por las típicas agrupaciones tradicionalistas que remiten a las distintas provincias de nuestro país: los de Salta, los de Córdoba, Los Manseros Santiagueños, Los Gauchos de Güemes, entre otros. Se trata de fotografías en entornos rurales o coloniales de planos generales, donde pueden apreciarse las vestimentas gauchas del tipo de las utilizadas por las academias y ballets, y los instrumentos típicos para la interpretación de música nativa (Ver láminas 2, 3, 4 y 5). Como vimos antes, se trata de los criterios forjados por los intelectuales del nacionalismo cultural durante la emergencia del campo. La exaltación de los paisajes telúricos y el alarde del “manejo de las artes olvidadas” fomentaron la construcción de una idea de esencia nacional con reminiscencias tradicionalistas, en una estética que dominó los modos de decir y hacer folklore en el campo durante mucho tiempo.

Pero como dijimos antes, nuevos criterios de valoración surgieron con la ampliación del campo y la incorporación de agentes asociados a la industria cultural y el mercado del espectáculo. Los récords de ventas, los aplausos y ovación en los festivales, los rankings de más pedidos en la radio se convirtieron en un indicador del éxito

alcanzado por los artistas, y el éxito como aceptación social del público masivo a su vez fue incorporado como criterio de valoración de las prácticas y expresiones artísticas influyendo en la posición a la que los agentes podían aspirar. Se conformó de ese modo una suerte de estética de *starsystem*, al estilo de Hollywood, que en Argentina concentró especialmente a las estrellas del cine y de la TV, muchas de ellas provenientes del campo de la música popular. Según Alina Mazzaferro (2018) fue la expansión de las industrias cinematográfica y radial la que permitió la consolidación de un sistema de celebridades que continuó creciendo sin pausa desde los años 30 en adelante.

Según la autora, el nacimiento de una “cultura de la celebridad” en la Argentina estuvo vinculada al surgimiento del cine sonoro y el paso a la pantalla grande por parte de los artistas de tango, que llevaron consigo a sus audiencias y las convirtieron en público masivo del nuevo cine. En el campo del folklore pueden verse replicados algunos de sus efectos. Uno de los más importantes impactó en el modo de hacer periodismo. Se multiplicaron las revistas especializadas en el mundo del espectáculo y cobraron protagonismo ciertos géneros como la biografía o las entrevistas intimistas. En ellos, la relación entre lo íntimo y lo público se desdibuja buscando acercar al artista a sus seguidores.

Folklore adoptó ese estilo y asentó sobre sus reglas discursivas la idea de una autenticidad basada en la correspondencia entre el artista y el personaje construido en los dispositivos de enunciación durante su performance en los escenarios y en las apariciones públicas, es decir, entre el agente social y el sujeto de enunciación. El efecto buscado era interpelar a su público generando una cercanía entre los lectores y las “estrellas del folklore” que los identificara e hiciera creíbles las imágenes proyectadas por cada artista. De allí que las portadas construidas en torno a este criterio de valoración representan escenas de su vida privada, en la intimidad de su hogar o en contextos urbanos fácilmente reconocibles, con vestimenta a la moda y sonrisas a cámara en una gestualidad que se pretende espontánea y relajada (Láminas 6, 7 y 8). El periodismo del *starsystem* convirtió al campo del folklore en un campo del espectáculo más, y la disputa por los lectores se dio a través de herramientas discursivas efectivas para “enganchar” a los lectores, aunque adaptadas a la especificidad del mundo del folklore: polémicas en torno a separaciones de grupos, conflictos en el detrás de escena de los festivales más concurridos, amoríos protagonizados por los artistas, entre otros temas.

Finalmente un último criterio de valoración es el del vanguardismo estético e ideológico. Hablamos de las expresiones artísticas que nacieron al calor del clima ideológico de la época durante los años 60, no solo en nuestro país sino también en Chile, Uruguay, Brasil aunque cada uno con sus particularidades. En el caso de Argentina nos referimos principalmente al colectivo de músicos y poetas mendocinos autodenominados movimiento “Nuevo Cancionero”, quienes dieron a conocer sus ideas mediante un manifiesto publicado en el año 1963. La propuesta de estos artistas, entre quienes se destacan el poeta Armando Tejada Gómez, la cantora popular Mercedes Sosa, los músicos Oscar Matus y Tito Francia, resultó catalizadora de expresiones anteriores y ganó nuevas adhesiones durante el tiempo posterior a su surgimiento.

Este movimiento surgió como una necesidad de resignificar el folklore en el marco de las disputas que implicó la expansión del campo. Desde su posición, cuestionaban lo asfixiante del tradicionalismo más conservador; pero al mismo tiempo criticaban a los que consideraban como “mercaderes del folklore”, los agentes vinculados a la industria y mercado. Se pensaban a sí mismos como vanguardia política

y cultural; proponían renovar ideológica y estéticamente los fundamentos clásicos y tradicionalistas del folklore para orientarlo a una “toma de conciencia del pueblo argentino” (Díaz, 2009: 191-243). Desde lo estético, tendieron a modernizar el género mediante un uso novedoso de arreglos, armonías, timbres y sonoridades. Y en las letras se observa una intención de abordar la cuestión social: en el paisaje rural aparece el hombre pero es un hombre explotado, víctima de las injusticias de un sistema que estos artistas denuncian.

Para rastrear el criterio de valoración que se desprende de este paradigma “renovador” podemos encontrar en las portadas a algunos de sus representantes como Mercedes Sosa así como algunos de los artistas que, sin llegar a formar parte del movimiento, compartían la manera de entender el lugar del artista como protagonista de las luchas populares contra la injusticia social. Entonces tenemos a Cafrune o incluso a Atahualpa Yupanqui -a quien los integrantes de este movimiento reconocen como un padre textual. En las fotografías, las miradas dirigidas al horizonte, la profundidad del semblante remiten a ciertas narrativas donde aparece la reflexión crítica sobre la realidad y la construcción de utopías (*ver láminas 9, 10 y 11*).

Los criterios de valoración diversos que pudimos observar en las portadas, son criterios socialmente construidos en el marco de la red de relaciones sociales en que se inscriben: el criterio de la erudición/purismo estético; el criterio de valor social otorgado por las ventas de discos y entradas, la masividad del artista; el criterio del valor patrimonial, ligado al origen del término folklore, como recuperación de la identidad original de la nación. También la valoración de las resistencias y la fundación de nuevas identidades más amplias en consonancia con la realidad política mundial del momento.

Lo llamativo es que a lo largo de los veinte años de la publicación pueden hallarse en *Folklore* huellas de todos los criterios que disputan en el campo. Sus portadas promocionan a los artistas de los diversos paradigmas sin distinción. Los diferentes criterios de valoración conviven no solo a lo largo de las 316 portadas sino incluso en cada una de ellas aunque siempre aparecen bajo la ilusión de un todo unificado gracias a las marcas identitarias de la revista. La tipografía, la estructura reticular y disposición de los elementos aunque más puntualmente el nombre de esta publicación, son marcas de un impulso de inclusión de todas las expresiones a un fenómeno identitario que borra las diferencias entre los que somos y nos sentimos argentinos.

Pero ¿Qué se oculta detrás de este impulso de inclusión? Esta pregunta comienza a responderse si observamos hacia dentro de la revista, especialmente en ciertos artículos que presentan un movimiento opuesto, como un impulso de exclusión. Aunque el corazón de sus páginas está ocupado por un panorama de la actualidad del campo con crónicas, reseñas y entrevistas vinculados a los artistas del momento, siempre hay espacio para la reflexión con fines didácticos a cargo de especialistas que, desde distintos enfoques, aportan una mirada autorizada sobre el “Folklore” y sus derivaciones. Se trata de *folklorólogos*, especialistas invitados como colaboradores que en sus columnas desarrollan taxonomías y definiciones que delimitan lo que es y lo que no es “Folklore”.

3. Un impulso de exclusión: Los *Folklorólogos* o la palabra autorizada.

Existe una polémica constante desde el origen del campo -entendiéndolo una vez más como sistema de relaciones sociales entre agentes que da lugar a un espacio de producción discursiva determinado- acerca del alcance del término “Folklore”. Más allá de su aceptado origen etimológico anglosajón que indica el “saber del pueblo”, las discusiones radican en el problema de la autenticidad de las expresiones llamadas folklóricas. Desde que existe un área de estudios que aborda al “Folklore” como objeto, los especialistas han estado dedicados a delimitar y restringir las prácticas que pueden ser entendidas bajo dicho concepto.

La revista *Folklore* presenta las marcas discursivas de construcción de estos enunciadores especializados como autoridades en la materia. Los *folklorólogos*, y su definición de “Folklore” como toda práctica o costumbre popular de carácter oral, anónima, colectiva y tradicional, aparecen en la revista en secciones fijas o artículos sueltos, como un impulso de exclusión. Su función era diferenciar las prácticas aceptadas y legitimadas frente a las expresiones de “farsantes” y “oportunistas”.

Un ejemplo de esto es el artículo titulado “¿*Folklore*...? ¡¿*Folkloristas*...?!”, en el ejemplar n° 280, firmado por las autoridades del Instituto de Investigaciones y Divulgación del Folklore Cuyano. En este trabajo, los autores se dedican a diferenciar entre los artistas que pueden ser catalogados como “folkloristas” y los “artistas de proyección folklórica”; donde los primeros son aquellos recopiladores dedicados a recoger el material folklórico tradicional y los segundos (aunque ambas tareas pueden superponerse) se dedican a componer y prestigiar el folklore de un país “contribuyendo a que trascienda a planos más difundidos y universales” siempre con respeto, demostrando conocimiento directo de las fuentes originales y documentación veraz para ser considerados legítimos. Sin embargo, son categóricos a la hora de alertar a los “distráidos” para que no confundan a estos artistas con aquel individuo que “se limita a cantar, tocar, bailar, comentar espectáculos que llaman folklóricos sin preocuparse por su autenticidad, teniendo como maestros a los discos, sin abreviar en las fuentes puras de lo autóctono” (*Ver lámina 12*). Reparar en esto es interesante si pensamos que la inmensa mayoría de los que ocupaban las portadas podrían haber caído en esta última caracterización.

Incluir la voz de los folklorólogos en la revista contribuyó a reafirmar o consolidar su propia posición como instancia de consagración para el resto de los agentes del campo y sus prácticas. Por ello la estrategia discursiva de construcción del enunciador como una voz autorizada es constante y se da de diversas maneras.

Por un lado, la encontramos en la voz de otros enunciadores, en los recuadros titulados “*Los expertos opinan sobre nuestro folklorólogo*” donde numerosos expertos de otras latitudes avalaron la legitimidad del musicólogo Carlos Vega (1898-1966), colaborador fijo de la revista. Algunos de ellos fueron: Kurt Pahlen, compositor y escritor austríaco; Mario de Andrade, poeta, ensayista y musicólogo brasileño; Dionisio Rodolfo Bernal, escritor, musicólogo y diplomático peruano, Pablo Garrido, violinista e investigador musical chileno, entre otros (*ver lámina 13*).

Vega estaba a cargo de esta sección originalmente llamada “*Conciencia Folklórica*”, la cual reunió ensayos de otros reconocidos estudiosos del tema, como Félix Coluccio (1911-2005) o León Benarós (1915-2012), todos ellos pertenecientes a la generación de Augusto Raúl Cortazar (1910-1974), con quien compartieron su enfoque y preocupación por delimitar el estudio sistemático de los asuntos del Folklore. La

sección incluyó artículos por entregas como “*Los instrumentos musicales*”, “*Panorama Histórico Folklórico de cada región argentina*”, “*Diccionario Folklórico Argentino*” o los “*Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*” donde los autores desplegaba los resultados obtenidos a partir de la aplicación de métodos científicos de estudio y observación del campo.

Otra manera de construir la autoridad del enunciador puede encontrarse en la tarea antropológica que detentan ciertos colaboradores de *Folklore*. Su aporte a la causa radica en dar voz a los iniciadores, portadores de la verdadera autenticidad, con el objetivo de “no dejarlos caer en el olvido”, tal como lo explicitan en sus notas. “*Los precursores*”, bajo la firma del polifacético escritor, músico e historiador León Benarós (ver lámina 14); y “*La música nativa y sus creadores*”, de Hamlet Lima Quintana; se encuentran en esta línea. Ambos textos, publicados en el ejemplar número 100, se proponen trazar una genealogía del campo y presentan un completo registro fotográfico de aquellos considerados como las fuentes originales de la música nativa.

Por último, el despliegue de un innegable virtuosismo en el estilo de escritura en clave poética fue otra estrategia discursiva para construirse como enunciadorees con más autoridad en el tema que si se tratara de un simple cronista o entrevistador de espectáculos. Tal es el caso de Atahualpa Yupanqui, quien publicó por entregas exclusivas para *Folklore* desde el número 20 al 57 “*El canto del viento*”, donde dejó testimonio de recuerdos de su propia infancia, personajes y anécdotas en un compendio que se transformaría posteriormente en un libro autobiográfico. Otro ejemplo son los artículos firmados por Jaime Dávalos, poeta y músico, quien fuera invitado a participar desde el primer ejemplar de la revista, con una reseña sobre la baguala en un registro más poético que científico aún cuando era incluida en la sección de Carlos Vega mencionada más arriba. Al analizar este artículo no debe omitirse el dato de la firma manuscrita que figura a pie de página (ver lámina 15), que refuerza la auto referencia la propia pluma y estilo como los de un poeta consagrado.

La mayor cantidad de colaboraciones en esta línea pertenecen a especialistas de disciplinas como historia, sociología, antropología u otras, que por lo general también se desempeñaban como artistas de proyección folklórica, integrando agrupaciones. Como vimos, la palabra de poetas y compositores reconocidos por su trayectoria en el campo también estaba autorizada. Así, ya fuera en clave poética o más académica estos artículos introducían una pausa reflexiva en el ritmo vertiginoso del resto de la publicación.

La palabra legitimada de los especialistas genera un efecto ambiguo. Por un lado tiende a consolidar a la revista como instancia de consagración central en el campo. Pero por otro lado, excluye del concepto de “Folklore” casi todo lo que la revista difunde, que quedaría enmarcado en la “proyección folklórica”.

¿Cómo se soluciona esta tensión? Justamente porque se equilibra con el otro impulso, el de inclusión, que proviene de otro aspecto de las condiciones sociales de producción. El folklore (en este caso sin distinguir “Folklore” de “proyección folklórica”) compite con otras formas de música popular (especialmente el avance del *rock* entre los jóvenes) que los integrantes del campo perciben como “peligro”. Así entendido, este impulso de inclusión sería un intento de preservar el lugar que ocupa la música nativa dentro del campo más amplio de las músicas populares.

Conclusiones: La *retórica de la pérdida* como estrategia discursiva de legitimación

Recapitulando lo dicho hasta ahora, hemos encontrado en las portadas de *Folklore* un reflejo de lo que llamamos el impulso de inclusión de todos los artistas bajo el ala grande de la música nacional -el folklore argentino-, rubricando éxitos y consagrando artistas para fortalecer el campo. Pero en sus páginas, las secciones y espacios reservadas a los *folklorólogos* llevan ese impulso en sentido contrario: excluyendo, limitando, restringiendo las expresiones a lo que se admite como prácticas folklóricas auténticas, asentadas bajo criterios científicistas y construcciones teóricas, para catalogarlas como legítimas o inauténticas. ¿Qué hizo posible que en el dispositivo de enunciación de la revista *Folklore* convivieran estos movimientos contradictorios?

Como respuesta preliminar a estas cuestiones a la luz de lo observado, podríamos pensar que ambos impulsos son huellas de una misma estrategia discursiva: la construcción de una narrativa identitaria basada en los peligros y amenazas a las que se somete la herencia cultural de una nación como consecuencia del paso del tiempo, y de los que debe ser preservada. Santos Gonçalves (2015) refiere como *retórica de la pérdida* a este tipo de construcción de discursos nacionalistas de protección del patrimonio.

El autor retoma la propuesta que nos brinda François Hartog desde su estudio de la historia⁴ para analizar cómo juega la experiencia del tiempo en las configuraciones identitarias de las naciones de América Latina. Según Santos Gonçalves, en esta región la relación entre las temporalidades pasado-presente-futuro es atravesada por una perspectiva identitaria. El pasado sería fuente de inspiración para el presente en pos de la construcción de un futuro para la “nación”. Este “*modernismo identitario*” implica una mirada selectiva del pasado que se pretende defender, mediante acciones que deben llevarse adelante en el presente, frente a un futuro que representa una “amenaza”⁵ (Santos Gonçalves, 2015: 218-219).

Sin dudas esta mirada está presente en los artículos de los *Folklorólogos*, quienes construyen un lugar de autoridad como enunciadores dedicados a preservar al “Folklore” como objeto de sus estudios rigurosos. Desde este lugar se justifica una exclusión como la “*museificación*” de un repertorio, bajo el efecto denominado como *folklorismo* por De Certeau (1999), que consiste en convertir a la cultura popular en objeto de ciencia a cargo de eruditos, bibliófilos y coleccionistas mediante una imagen del “buen salvaje” como forma *museificada* donde lo popular está asociado a lo natural, espontáneo, verdadero.

Una revista como *Folklore*, perteneciente al circuito comercial de la industria cultural podría ser vista como una amenaza. Pero también por el contrario, podría ser tomada como una forma de reconfiguración de ese legado en los términos que promueve Anthony Smith (1998). Para este autor, el conjunto de recuerdos, símbolos, valores y mitos que representan la identidad nacional también implica los procesos de “transmisión, reinterpretación y reconstrucción” de este patrimonio en las generaciones sucesivas mediante su capacidad de inspirar la acción colectiva “en beneficio de un legado étnico considerado como propio porque se prolonga desde los antepasados que lo establecieron y sus descendientes que lo llevaron adelante”.

Incluir todas las expresiones folclóricas como parte de una misma genealogía de la tradición nacional permitió proteger y fortalecer el lugar del folklore en relación al resto de las expresiones musicales populares. Si los bienes culturales asociados al

folklore de un pueblo -entre los que se encuentra la música nacional- son considerados como patrimonio identitario en riesgo de ser olvidadas como consecuencia del surgimiento de expresiones novedosas y foráneas que llegan de la mano de los adelantos tecnológicos propios de la modernidad, combatir su olvido implica también fortalecer este espacio de producción y circulación albergando a todas las variantes y borrando sus contradicciones.

Tal como sostiene Claudio Díaz,

“Más allá de esas contradicciones, la sección que escribía Vega, junto a los aportes de Coluccio, Berruti, Benarós, etcétera) generaba un efecto legitimador y, (...) contribuía a la construcción de una genealogía del campo que permitía enlazar el canto de Yupanqui con las recopilaciones de Chazarreta, y todo el conjunto con el circo ciollo, la poesía gauchesca, el Romanticismo, etcétera. De ahí que en la retórica de las editoriales de la revista, en la presentación de las notas sobre festivales y peñas, sea tan recurrente la idea de un pueblo que se ‘reencuentra’ con sus tradiciones” (Díaz, 2009: 108).

Así, mediante la folklorización de lo popular, es decir su transformación en tradición en términos de Tania Garcia da Costa (2010, 9) los agentes discursivos estaban desplegando una estrategia discursiva de legitimación para posicionarse (o afianzar su posición) en un campo convulsionado por las tensiones derivadas de su expansión. Si la revista *Folklore* pudo mantenerse como una instancia de consagración del campo fue en gran parte por interpelar a un enunciatario interesado en asumir un rol activo en la cruzada de defensa del patrimonio nacional. Esto lo llevaría a seguir consumiendo no sólo la revista, sino también los discos y conciertos de los artistas promocionados por ella; y la programación de radio y TV que desde ella se difunde: en otras palabras, a movilizar el mercado de una industria que se asentaba no sólo sobre la valoración de los artistas sino especialmente sobre la construcción de criterios para valorar a esos artistas.

Constituirse como reservorio de un tesoro nacional vivo, “detentor de un importante patrimonio cultural intangible” (Hartog, 2013: 200) fue la estrategia asumida por *Folklore* para legitimar su propia voz en el campo y evadir las contradicciones que acarrea el hecho de pertenecer a la estructura moderna de los medios de comunicación masiva sin dejar de alertar frente a la amenaza que la modernidad, los mecanismos mercantiles de la industria cultural y el mundo del espectáculo suponían para la conservación del “Folklore”, como símbolo de la identidad y la cultura nacionales.

Notas:

1. El autor emplea el término “industria” como una modalidad contemporánea de la sociología de la cultura; no de modo peyorativo sino para referirse a un modo de organización económica de ciertas prácticas.
2. A lo largo de este trabajo la palabra folklore –sin mayúsculas– hará referencia a la práctica de los agentes del campo, mientras que “Folklore” –encomillado y con mayúsculas– se referirá al objeto y disciplina de los folklorólogos. Para diferenciarlos del nombre de la revista, resaltaremos a éste mediante la tipografía itálica.
3. La selección incluye las portadas de 32 ejemplares de la revista tomados de diez en diez desde su primer número hasta el último (Nº 316).
4. François Hartog (2013) propone la noción de regímenes de historicidad para dar cuenta de las distintas formas en que las sociedades desarrollan su experiencia del tiempo y cómo éstas se reflejan en la producción historiográfica de una cultura
5. Para futuros trabajos sería interesante evaluar la presencia del componente esencialista de la identidad en los movimientos que cuestionaron desde la izquierda al conservadurismo cultural, en el caso del campo del folklore argentino hablamos del Movimiento del Nuevo Cancionero (Argentina) que promovió, desde su propia perspectiva de tradición utópica/marxista, un retorno a los orígenes: a Latinoamérica como la verdadera nación, la de los excluidos. Cabría entonces preguntarse si en ellos la categoría de “retórica de la pérdida” siguió funcionando, y con qué connotaciones operó en las nuevas coyunturas.

Referencias Bibliográficas

Beigel, Fernanda. (2003) “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, en *Utopía y praxis Latinoamericana*, enero-marzo, año/vol. 8, número 020, Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.

Bourdieu, Pierre. y Wacquant, Lóic (1995) *Respuestas: Por una antropología reflexiva*. Grijalbo, México.

Cavallo, Milagros. (2013) *La revista Folklore: boom folklórico, nacionalismo y dictadura (1961-1981)* Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires <http://repositorio.utdt.edu/handle/utdt/1539>

Costa, Ricardo y Mozejko, Teresa. (2001) *El discurso como práctica: Lugares desde donde se escribe la historia*. Homo Sapiens Editores, Santa Fe.

----- (2002) “Producción discursiva: Diversidad de sujetos” en *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Homo Sapiens Editores, Santa Fe.

De Certeau, Michel (1999) "La belleza del muerto", en *La cultura plural*. Nueva Visión, Buenos Aires.

Garcia, Tania da Costa (2010) “Folclorização do Popular, uma operação de resistência a mundialização da cultura”. En Revista *ArtCultura*, Nº 12. Universidade Federal de Uberlândia, pp. 80-92.

----- (2013) “História e música: consenso, polémicas e desafios” en Lemos França, Susani Silveira. *Questões que incomodam ao historiador*. Alameda, São Paulo.

----- (2017) “A folclorização do samba carioca: memória, história e identidade” em Revista *ArtCultura*, volº 19, Nº 34. Universidade Federal de Uberlândia, pp. 57-70.

Greimas, A.J. y Courtés, J (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredas (Biblioteca románica hispánica, V. Diccionarios, 1 O). Versión española de Enrique Bailón Aguirre y Hermis Campodónico de la edición francesa de 1979.

Díaz, Claudio (2009) *Variaciones sobre el Ser Nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino*. Ediciones Recoveco, Córdoba.

González, Juan Pablo (2001) “Musicología popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos” en *Revista Musical Chilena*. ISSN 0716-2790, Vol. 55, Nº 195, p. 38-64. Santiago de Chile.

Halwachs, Maurice (2002) “Fragmentos de La Memoria Colectiva” (trad. Aguilar Díaz, Miguel Ángel) en *Athenea digital: Revista de pensamiento e investigación social*. [On line], nº 2, pp. 103-113. Disponible en <https://atheneadigital.net/article/view/n2-halwachs>

Hartog, François (2013) *Regimes de Historicidade. Presentismo e experiência do tempo*. Editora Autêntica, Belo Horizonte.

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

Mazzaferro, A. (2015) *La cultura de la celebridad. Una historia del starsystem en la Argentina*. Buenos Aires Eudeba

Pujol, S. (1999). *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Emecé, Buenos Aires.

Rocca, Pablo (2005) “Por qué y para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano)” en *Revistas culturales uruguayas: estudios e índice (1865-1974)*. Programa de Documentación en Literaturas Uruguayas y Latinoamericana, FHCE, Udelar, Lugar y pp

Santos Gonçalves, Jose Reginaldo (2015) “O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição” *Revista Estudos Históricas*, vol. 28, nº 55. Rio de Janeiro, pp. 211-228.

Smith, Anthony (1998) “Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la creación de las identidades nacionales.” En *Revista Mexicana de Sociología*, vol.60, nº 1. Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 61-80.

Vila, Pablo. (1996) “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones” en *Revista Transcultural de Música*. [On line], nº 2 disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>.

Williams, Raymond (1994). *Sociología de la Cultura*. Editorial Paidós, España.

Anexo (Láminas de la revista *Folklore*)

Lámina 1: Revista *Folklore* N° 1 (Jul. 1961)

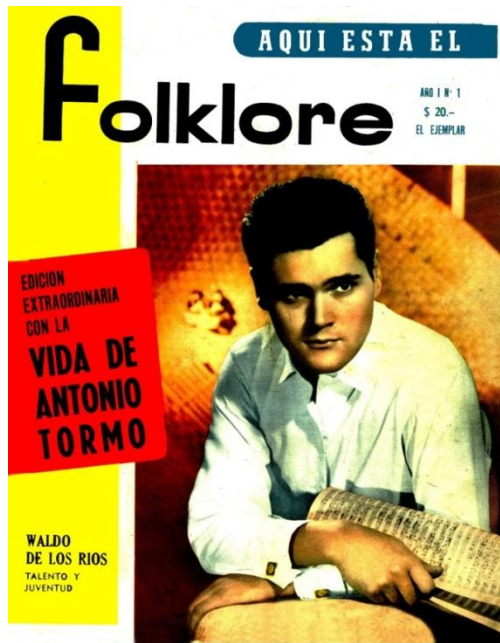


Lámina 3: Revista *Folklore* N° 30 (Nov. 1962)



Lámina 2: Revista *Folklore* N° 60 (Feb. 1964)



Lámina 4: Revista *Folklore* N° 190 (Oct. 1970)



Lámina 5: Revista *Folklore* N° 240 (Dic. 1974)



Lámina 7: Revista *Folklore* N° 84 (Ene. 1965)



Lámina 6: Revista *Folklore* N° 70 (Jun. 1964)

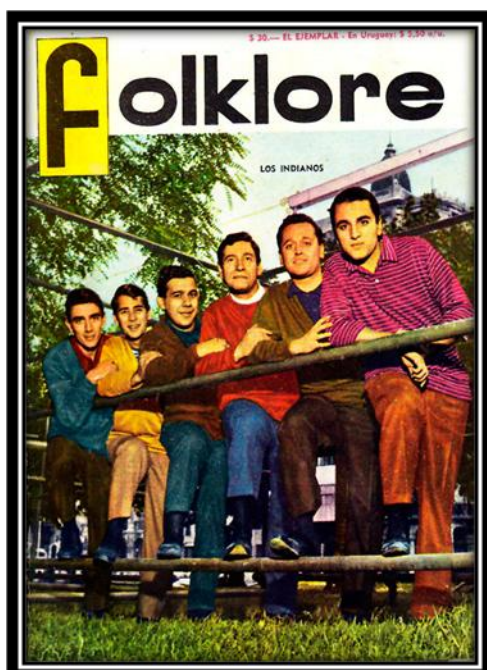


Lámina 8: Revista *Folklore* N° 140 (Feb. 1967)



Lámina 11: N° 200 Atahualpa Yupanqui (Ago. 1971)

Lámina 9: N° 153 Mercedes Sosa (Mar. 1968)

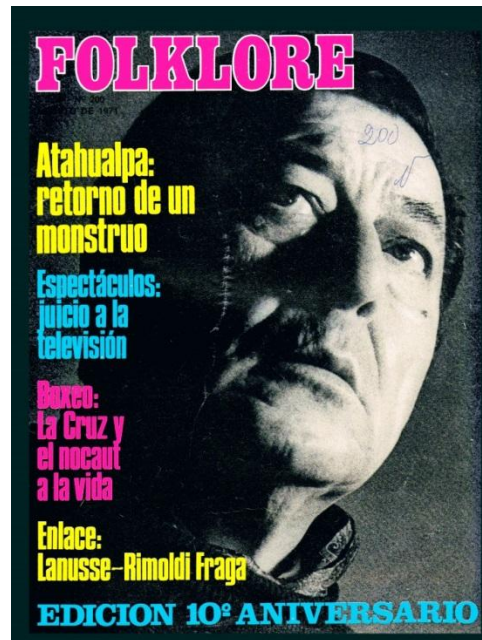
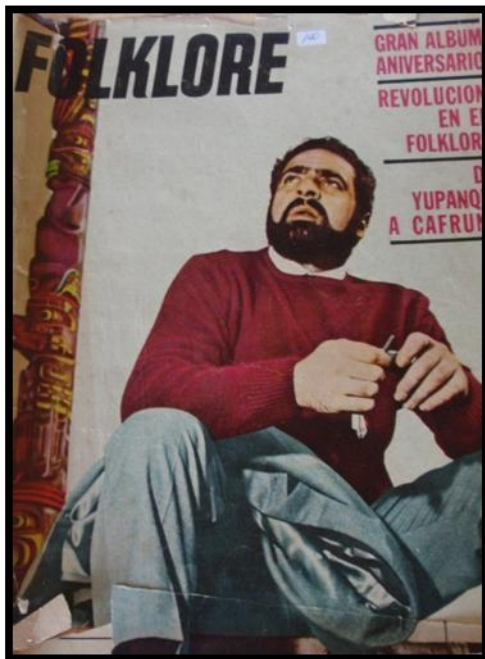


Lámina 10: N° 100 Jorge Cafrune (Ago. 1965)



¿FOLKLORE...?

¡¿FOLKLORISTAS...?!

Una vastísima bibliografía, desdichadamente poco consultada por los "folkloristas", trata el tema en el país y en el mundo, desde que surgieron los métodos de ordenación y clasificación propios.

Citarla es, casi invariablemente, una invitación al laberinto: de Corso a Cortázar, de Pinon a Vega, de Machado y Alvarez a Coluccio, de Carvalho Neto a Vivante, el espectro es tan amplio como múltiples son los matices tanto por los diversos enfoques, como por la variedad de gimnasias que coinciden en el Folklore —antropología, etnografía, historia, geografía, arqueología, sociología, psicología etc.—, y como por los distintos asuntos comprendidos por el saber tradicional y popular: música, danza, vivienda, medios de transporte, alimentación, vestido, medicina, superstición, paremias, experiencias lúdicas... Sólo el estudio sistemático permite, existiendo tanto material, evitar confusiones.

De allí que reservemos con placer este espacio para la publicación de un breve, clarificador trabajo del Instituto de Investigaciones y Divulgación del Folklore Cuyano, firmado por su presidente, Alberto Rodríguez, y su Secretaria General Elena M. Macía, trabajo que tiene el nada desdeñable mérito de ser didáctico. Es hermoso sospechar que será útil, en particular, para ciertos "folkloristas".

M. S.

UNA NOTA DE ALBERTO RODRIGUEZ - ELENA M. DE MACIA

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

CAPITULO XVIII

POR CARLOS VEGA



EN EL BRASIL OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICOLGO

"Obra de extraordinaria importancia es la iniciada ahora por Carlos Vega sobre "La Música Popular Argentina"... No hay quien pueda ignorar el nombre de Carlos Vega en la musicología folklórica." Mario de Andrade, en la revista *Planalto*, Sao Paulo, Enero 15 de 1942.

EL ERKE

ES inconcebible para la mentalidad occidental moderna la idea de estos gigantescos instrumentos que lanzan al cielo sus seis o siete metros de tubo apenas sostenidos en alto por un ejecutante de pulmones férreos; y sin embargo se encuentran hasta hoy en varios continentes, y en la Argentina los tenemos entre los araucanos, con el nombre de *trutruca*, y entre los nativos del noroeste argentino con el de *corneta* o *erke*. Nada compensa el extraordinario esfuerzo que demanda; nada, excepto su gran fuerza mágica. Así vemos cómo hay instrumentos cuya finalidad principal no es de orden musical. Por añadidura hay que tener cuidado con el erke: nos aseguraron los serranos e Jujuy que el erke debe tocarse en invierno, porque si se toca en verano "llama a las heladas" con el perjuicio consiguiente.

El erke es un aerófono en que los labios del ejecutante vibran al producir el soplo en la embocadura. Es una trompa natural, sin agujeros para

LOS PRECURSORES

**DEBE RECORDARSE A LOS QUE, ABRIENDO PICADAS EN LA
INCOMPRESION O EL DESDEN DE MUCHOS, HICIERON POSIBLE
EL ACTUAL FLORECIMIENTO DE LA CANCION FOLKLORICA**

por LEON BENAROS



DESDE hace algo más de quince años, un fenómeno nuevo se viene observando en Buenos Aires. Ha desaparecido lo que podríamos llamar, sin exagerar un punto, el pudor o quizá el desdén de lo criollo. Tiempo atrás, una niña que pasease por las calles del centro llevando una guitarra inspiraría un movimiento de sorpresa y tal vez de burla. El que se hubiese atrevido a ofrecer un número folklórico en una confitería del centro recibiría seguramente la negativa quizá ofendida del propietario. Un particular concepto de la elegancia, del "buen tono", cerraba las puertas a los intérpretes del folklore, cuyos ponchos o botas no tenían derecho —según el criterio en boga— a hollar las alfombras rojas de los lugares elegantes. Buenos Aires —imprescindible e ineludible centro difusor y proyectivo de toda manifestación cultural— fruncía las narices cuando se hablaba de folklore. Los folkloristas eran los mendicantes del número artístico, cultores de un arte relegado a muy modesto término en los programas. Se requería de una vocación heroica para continuar apegado a las cosas y canciones de la tierra, sobreviviendo apenas de ese arte, que penosamente pretendía convertirse, al propio tiempo, en legítimo medio de vida. Seguramente, no era éste el criterio del pueblo —generoso en todos los ámbitos de la República— pero inspiraba, sin duda, la actitud de empresarios y directores de espectáculos. El folklore para ellos, no era elegante ni era negocio... Desde 1931, el impacto de Chazarreta en la ciudad conmovió a los insensibles con una ola de auténtica y fresca manifestación folklórica. Pero la aleccionadora experiencia fue

Acciones como ésta, depositarias del nuevo estilo, traza-
rán una vía a una generación en posesión, las
costuras, los cueros, las tradiciones, las raíces, todo
el vasto acervo de la cultura popular. Con viola o guitarra
o sólo con la voz, estas "viejas de cuento" fueron las
transmisoras de los mejores valores del folklore (F. Riggi)

Escribe Jaime Dávalos

LA BAGUALA

AQUI ESTA EL FOLKLORE tendrá el privilegio de prestigiar cada número con colaboraciones especiales de un importante poeta saltino. Jaime Dávalos. Su nombre nos exime de todo comentario. Su obra es la mejor tarjeta de presentación. Su personalidad nos llevará de la mano para descubrir "cosas de nuestro país" que desconoce la "gente de nuestro país". La gente de nuestro tiempo está ansiosa por recibir mensajes serios y calificados. Jaime Dávalos está capacitado para crearlos.



CUANDO se la ha oído una vez, nunca más se la puede olvidar. Es el canto solitario, la más genuina y auténtica voz del paisaje, el grito puro del hombre del monte, del puestero que por las serranías boscosas de Salta canta inmerso en sus desolaciones verdes, entre el monte agazapado, imprevisible, traicionero, feroz. Es el grito ventral de un alma que empieza a oírse, acompañarse con el canto, con ese canto bárbaro en que las palabras de la copla se desarticulan en sílabos estrados, hasta que de su mensaje poético queda sólo un doloroso desgarramiento que el eco hace todavía más íntimo. No es la vidala, no es el huaino, ni la tonada chayera con su forma convencional, con los "remates" o "estribillos" alternados que le dan al cantor tiempo para pensar otra copla que trae a la rueda de cantores donde cada uno trata de yapar así "coplas al canto". No es expresión y hacer de conjunto, sino la queja honda (¿cantejondo?...) y solitaria en que el peón, el gaucho, el hachador, el puestero o el arriero, dejan que el alma busque consuelo respirando coplas, encuentre alivio lamentándose, se despene comulgando con su natural elemento, el aire, teñido de corazón, sucio de humanidad, poblado de espíritus, densamente grávido de misterio; el aire animado que rodea al hombre de la selva.

La baguala es por excelencia el canto libre, sin ley, sin cánones, sin pauta. El canto bagual en que la voz cae hasta la ronca tonalidad del barro o sube erizada de agudos sonidos "de cabeza" como le llama el pueblo al canto en falsete, al canto del hueso que intenta a través de los montes, venciendo leguas, atravesar el alba, la noche o el crepúsculo llevando el sentimiento amoroso del hombre sólo hasta el oído de la mujer siempre lejana, escamoteada, detrás de la mujer presente que con pasión de tierra está tendida en la mansedumbre del amor.

En la ciudad sólo puede oírse el cantar para afuera, a menos que el vino nos lleve a los "boliches" orilleros, donde suele el criollo dejar escapar la baguala cuando ya el trago les entra hasta "los bujes", han perdido el pudor y "le sale el indio", ya que el alcohol es el único que consigue remostarles el fondo, hacerlos cantar entre la gente. Entonces, triunfando sobre el vocerío y los reniegos amistosos, sobre las confidencias ofensivas, más allá del contrapunto provocador, cuando la luz del vino se apaga en la mojada profundidad de la mesa y el hombre asume el peso de toda su alma, de su vida toda, cuando el tiempo escucha arrinconado, la baguala se deja oír y es como un hilillo de sangre sonora paladeada, íntima, devaneo eterno de la melancolía, voz mestiza, raíz de grito, lamento del indio sojuzgado; nostalgia del español atravesado por la paloma, la cruz y la saeta.

Lentamente, las radioemisoras, las difusoras mercantiles, editoriales de discos, imponen la monstruosa capacidad de monotización de la ciudad y se adentran en el corazón de las selvas. Taja el hacha y tras su cuña entra la felicidad automática y almanaguera del mundo cosmopolita abriéndose mercado, ahuyentando los duendes y los engendros fantasmales de lo desconocido, al punto de que cada día resulta más difícil escuchar a un auténtico cantor de baguala, sorprenderlo, mejor dicho, porque la versión histriónica es siempre de segunda mano, viciada de efectismo, rebuscada y farsante.

Juan Alfonso Carrizo —ese gigante de la recopilación de coplas— le decía a mi padre: que "era de lamentar no haber podido grabar la música con que se cantaban las coplas por él reunidas ya que era tal la timidez de los criollos y la inhibición que les acometía frente a un aparato grabador o un micrófono, que resultaba imposible tomarles nada..." Por mi parte —en mis penetraciones tierra adentro como topógrafo, hachador y minero—, sólo pude oír de lejos a ese fantasma, al cantor de baguala, que suele ser generalmente un ser insospechable, "un hombrequito", alguien que jamás se nos ocurriría capaz de tener esa voz, de sacar ese grito que debe estremecerle agriamente los colmillos a medida que va tomando forma en la boca. Por eso di en pensar en El Nombrador, en alguien que detrás del hombre canta, que se erce en el hombre y luego se va. Aquel regador que pala al hombro vemos sobre los defleados raudales del agua tendiendo el riego en un alfilar al caer la tarde y de cuyo lado nos llegan en el viento un canto meditativo, nunca nos parecerá al verlo de frente, capaz de tan filosa voz, pero es que él solo puede cantar así cuando canta para oírse, para acompañar su desolada existencia, recatado, tímido, sensible, asustadizo, la baguala resulta la expresión íntima de su alma.

Jaime Dávalos

DE VINCULACIONES Y DESVINCULACIONES. DISCUSIONES EN TORNO AL FOLKLORE, EL NACIONALISMO Y LA IDENTIDAD EN EL ÚLTIMO CUARTO DE SIGLO XX

Fernando Fischman*

Resumen

El campo del Folklore fue históricamente un espacio de articulación entre movimientos nacionalistas, ideologías sustancialistas acerca de las identidades nacionales y la construcción de proyectos de nación. Estas discusiones no fueron ajenas en la Argentina donde la asociación entre ciertas vertientes y formas de conceptualizar el Folklore dio como resultado la correspondencia entre una iconografía y un repertorio de formas expresivas con una idea de identidad nacional. A partir de la década de 1970 se comenzaron a repensar algunas de las bases sobre las que se habían fundado y desarrollado los estudios folklóricos en el país. En ese contexto, Martha Blache propuso una reformulación de algunos de los conceptos establecidos en una doble interacción dialógica, con los científicos sociales localizados en la academia y con los folklorólogos situados en instituciones de formación artística. Este artículo analiza tres cuestiones nodales que abordó Blache en sus escritos: 1-la vinculación entre Folklore y nacionalismo, 2-la definición del concepto de Folklore y 3-la relación entre Folklore e identidad. Asimismo, propone orientaciones para seguir debatiendo a partir de estas propuestas realizadas en el último cuarto del siglo XX.

Palabras clave: Folklore – Identidad – Nacionalismo – Poética – Martha Blache

OF ATTACHMENTS AND DISENGAGEMENTS. DISCUSSIONS AROUND FOLKLORE, NATIONALISM AND IDENTITY IN THE LAST QUARTER OF THE 20TH CENTURY.

Abstract

The field of Folklore was historically a space of articulation between nationalist movements, substantialist ideologies about national identities and the construction of national projects. These discussions were in Argentina as well where the linkage between certain ways of conceptualizing Folklore resulted in a correspondence between an iconography and a repertoire of expressive forms with an idea of national identity. Beginning in the 1970s, some of the foundations on which Folklore studies had been founded and developed in the country began to be rethought. In that context, Martha Blache proposed a reformulation of some of the concepts established in a double

* Doctor en Antropología, Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales de América Latina (IICSAL-FLACSO/CONICET) ffischman@sinectis.com.ar

Recibido 15/05/2019 Aceptado 23/09/2019

dialogic interaction: with social scientists located in the academy and with folklorologists located in artistic training institutions. This article analyzes three nodal issues that Blache addressed in her writings: 1-the link between Folklore and nationalism, 2-the definition of the concept of Folklore and 3-the relationship between Folklore and identity. It also proposes guidelines for further discussion based on these proposals made in the last quarter of the 20th century.

Key words: Folklore – Identity – Nationalism – Poetics – Martha Blache

La recuperación de la democracia en el año 1983 permitió la apertura de espacios académicos para las ciencias sociales y humanidades al tiempo que dio lugar a replanteos que procuraron superar concepciones epistemológicas, teóricas y metodológicas pasadas.¹ Si bien el fin de la dictadura cívico-militar fue un hito en término de cambios institucionales y reorientaciones disciplinarias que afectaron, entre otros, al campo del Folklore, éste se encontraba ya en el centro de fuertes debates conceptuales que el nuevo escenario profundizó. Ello se evidencia en la producción disciplinaria que comenzó a gestarse tímidamente a partir de la década de 1970 en determinados círculos académicos. En la Universidad de Buenos Aires, Martha Blache procuró repensar algunas de las bases sobre las que se habían fundado y desarrollado los estudios folklóricos en Argentina. A su regreso de su formación doctoral en la Universidad de Indiana en 1977, Blache planteó una renovación del campo de los estudios folklóricos en el país en base a una producción intelectual reflexiva en diálogo con las conceptualizaciones internacionales predominantes en la disciplina. Estas formulaciones se reforzaron también a través de su gestión en el marco de la Universidad de Buenos Aires a partir de la década siguiente en que accedió al cargo de Profesora Titular Regular de la materia Folklore General y a dirigir la Sección Folklore del Instituto de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras. En esos espacios conformó equipos de investigación organizados a partir de sucesivos proyectos PIP financiados por el CONICET e inició la formación de tesis y becarios. Asimismo, fundó y dirigió la Revista de Investigaciones Folklóricas que adquirió circulación internacional y en la que dio a conocer tanto la producción de sus equipos como la de colegas de otros ámbitos y también trabajos de reconocidos autores de centros académicos de América Latina, Estados Unidos y Europa. Además, publicó la Serie de Folklore, colección orientada a la traducción de textos relevantes de la bibliografía del campo con el objetivo de proveer materiales actualizados para su cátedra y también de difundir esta literatura en otros ámbitos de formación.

Más allá de los indiscutidos logros en términos de construcción del campo disciplinar que significaron todas estas realizaciones, Blache realizó un significativo aporte en términos de conceptualización teórica y metodológica. En el momento en que se produjo el crecimiento institucional de las disciplinas sociales y humanísticas que le permitió la promoción de los estudios folklóricos, ya había dado a conocer algunos de sus planteos que proponía como superadores de las perspectivas predominantes en el Folklore desde la década de 1940. Los nuevos espacios de docencia e investigación en esferas académicas y de formación artística dieron cauce entonces, en los últimos decenios del siglo, a una tarea de elaboración crítica basadas en una producción inmediatamente anterior, bosquejada en la década de 1970. Asimismo, habilitaron nuevas controversias construidas sobre la base de las posibilidades que brindaba una

academia en crecimiento en un contexto de inéditos debates intelectuales y políticos entre los que se discutía también el estatus del Folklore como campo de conocimiento.

Entonces, más allá de sus logros de gestión planteó discusiones conceptuales que le permitieron polemizar tanto con quienes ponían en cuestión la legitimidad al campo como con aquellos que se negaban a someter a crítica conceptos establecidos.

Esas controversias, por lo tanto, se dieron enfrentando a posturas opuestas en un doble anclaje dialógico. Por un lado, *los estudios folklóricos en el marco de la academia*, frente a los científicos sociales, en particular los del campo de la antropología, disciplina con la que el Folklore había compartido un trayecto histórico en la Universidad de Buenos Aires.² Por otro lado, *los estudios folklóricos en el marco de la academia*, con los folklorólogos situados en los institutos de formación artística.³

La discusión con los científicos sociales tuvo como objetivo primordial explicitar el modo en que los conceptos utilizados en los estudios folklóricos podían generar conocimiento socialmente relevante y desacoplar al folklore de cualquier asociación con posturas esencialistas, nociones sustancialistas de identidad y con ideologías nacionalistas. El Folklore también se autotitulaba “ciencia” con anterioridad, pero los interlocutores ante quienes tenía que defender su estatus científico en el país habían cambiado. Consecuentemente, los criterios de validación de su producción lo habían hecho. De un campo vasto (y ampliamente definido) como el de las “ciencias humanas” ahora tenía que validar sus méritos en el vasto campo de las ciencias sociales (también ampliamente definido). Se trataba de un campo en crecimiento en ese momento, en la que en la misma universidad se creó la Facultad de Ciencias Sociales (de la que antropología significativamente quedó excluida, ya que permaneció en su histórico espacio de la Facultad de Filosofía y Letras, aunque esta permanencia también fue parte de las discusiones de la época).

En las ciencias sociales argentinas, en los años posteriores a la recuperación de la democracia, en una etapa de auge y crecimiento de la antropología social en la Universidad de Buenos Aires, el área de Folklore era vista como un remanente de producción descriptiva al que se le perdonaba la vida por haber sido hasta ese momento el refugio para aquellos que no querían involucrarse en el área de Etnología liderada por Marcelo Bórmida.⁴ Por lo tanto, para los estudiantes de antropología de la década del 70, ya en cargos docentes y muchos de ellos dedicados a la investigación en los ochenta, la orientación de “Folklore” era el lugar donde habían podido resguardarse e incluso atreverse a incursionar en temas de investigación que desafiaban el interés predominante de este campo por la tradiciones-hispano criollas.⁵

En la década de 1980, los jóvenes docentes relataban historias de su reciente formación en la carrera a los aún más jóvenes alumnos en las que se recordaba el pintoresquismo de los contenidos de los “folklores”. Una vez que se tamizaban los aspectos anecdóticos que remitían a contenidos del Plan de Estudios vigente hasta 1985, es decir, ya superados en ese momento con el Plan configurado en democracia, se le reconocía al Folklore, entre otras cosas, el valor de haber incentivado y favorecido el trabajo de campo en sectores periféricos de las grandes ciudades y en áreas semirurales y rurales y a través de él, el contacto con los sectores populares y con sus problemáticas específicas.

Por su parte, la discusión con los folklorólogos ubicados en el campo de la formación artística tuvo como meta poner en cuestión conceptos establecidos y de uso habitual en su producción como los de *identidad* y *tradición* como herencias inalteradas del pasado, a partir del desarrollo de una crítica fundada.

Es así como en el espacio académico, el Folklore defendió su legitimidad como ciencia social. Con las áreas de formación artística, con quienes no tenía que discutir la legitimidad de la disciplina -el folklore era un campo instituido- proponía someter a debate las nociones prevalecientes.

Esta lucha discursiva se dio en numerosos planos en esos años intensos -en los congresos y en los pasillos de los congresos, en las instancias de gestión académica, en las aulas y en los corredores de las facultades - pero se fundamentó conceptualmente en las publicaciones académicas. Por esa razón, mediante su análisis es posible determinar qué se discutió y en qué términos se lo hizo.⁶

Es importante examinar esos debates en la actualidad por varios motivos:

- por su relevancia en las disputas de la época
- porque apagadas hoy algunas de esas controversias, sus formulaciones tienen implicancias en debates contemporáneos
- porque a partir de sus planteos quedaron bosquejados lineamientos para retomar que constituyen un desafío para quienes seguimos trabajando en este campo

Blache realizó intervenciones significativas a través de obras que plantearon críticas a nociones prevalecientes en la disciplina y también concretaron propuestas teóricas y metodológicas. A continuación, desarrollo tres de dichas intervenciones asociadas a sendas publicaciones que ya desde su título constituyen declaraciones conceptuales y políticas. Estas no fueron las únicas, pero considero que son de enorme relevancia en el contexto provisto por numerosas otros artículos difundidos por la Revista de Investigaciones Folklóricas constituida en arena para la discusión teórica y de política cultural. Estas se sumaron a numerosas presentaciones en congresos y jornadas y abordaron cuestiones nodales interrelacionadas relativas a la historia del campo, la teoría y metodología y las bases de las políticas de la identidad. Estas cuestiones fueron las siguientes: 1-la vinculación entre Folklore y nacionalismo, 2-la definición del concepto de Folklore y 3-la relación entre Folklore e identidad. Todos estos asuntos se solapan, pero cada uno de los artículos relevados enfatiza en alguna de ellas en particular.

1-La vinculación entre Folklore y nacionalismo

El campo de los estudios folklóricos fue históricamente un espacio de articulación entre movimientos nacionalistas, ideologías sustancialistas acerca de las identidades nacionales y la construcción de proyectos de nación. Esta característica, que tuvo su base en la asociación entre manifestaciones expresivas y el denominado espíritu del pueblo se remontan a los planteos de Herder, y a partir de la asociación entre manifestaciones expresivas e identidad procedente del Romanticismo, y a la focalización en las culturas populares y en tradiciones adjudicadas a remotos pasados compartidos, fue común a los desarrollos de los estados-nación modernos (Ortiz, 1992). Estas discusiones no fueron ajenas en la Argentina donde la asociación entre ciertas vertientes y formas de conceptualizar el folklore, como las que se desarrollaron de la mano del criollismo con ideologías y movimientos nacionalistas a principios de siglo

XX dio como resultado la correspondencia entre una iconografía y un repertorio de formas expresivas con una idea de identidad nacional (Chamosa, 2010; de Jong, 2005; Prieto, 1988) que también fue adquiriendo distintas coloraturas en función de las políticas culturales predominantes en diferentes momentos (Crespo y Ondelj, 2012).

En un artículo denominado “Folklore y nacionalismo en Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual” (1991) Blache hace un recorrido por la historia de la disciplina con el objetivo de desmarcar la práctica académica de los estudios folklóricos, en particular la que en ese momento ella y su equipo llevan a cabo, de cualquier tinte nacionalista. Es así como fundamenta el modo en que en determinado momento histórico que ubicaba en la década de 1920 a partir de la publicación de *La Restauración Nacionalista* de Ricardo Rojas, y de la Encuesta Nacional de Folklore realizada bajo su inspiración, los estudios folklóricos habían estado ligados al discurso nacionalista. Lo singulariza como un lapso intermedio en el que el folklore se había ligado a nacionalismos de semblantes variados, aunque no discrimina con demasiada precisión cuáles son sus características específicas. No obstante, resalta que había existido una etapa anterior encarnada por “científicos” -desde Ambrosetti hasta Lehmann-Nitsche- hacia fines de siglo XIX y principios de siglo XX, que habían trabajado de acuerdo a los criterios ilustrados de la época, y una etapa posterior, que comenzaba con su propia ruptura, que sería la “desvinculación actual” del título del artículo en la que se sitúa en una genealogía con las llamadas “Nuevas Perspectivas” trazadas internacionalmente en la década del 1970.⁷ Las argumentaciones que sostiene esta obra pueden ser leídas como parte de los intentos por reposicionar a los estudios folklóricos en el campo de la antropología tal como era comprendida y proyectada en la década de 1980.⁸ En el período posdictatorial, esta lucha debía dejar establecido que entre el campo del folklore e ideologías afines al régimen que había gobernado entre 1976 y 1983 no había puntos de contacto. De todos los artículos de la época es el único que articula un discurso contextualizado en términos sociopolíticos.

Este planteo tuvo gran repercusión porque si bien fue publicado inicialmente en la *Revista de Investigaciones Folklóricas*, fue vuelto a editar en *Runa*, la publicación del Instituto de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires al año siguiente y también en una compilación de Rosana Guber y Sergio Visacovsky (2002) centrada en la historia de la antropología en la Argentina que diez años después siguió tomándolo como una referencia significativa.

Es importante notar que el énfasis que ponía en ese artículo para desmarcarse de la producción del Folklore asociada a ideologías y movimientos nacionalistas no era solo un argumento retórico, sino que se trataba de una práctica que había sostenido en su actividad académica. A partir del regreso de su formación en la Universidad de Indiana Blache se abocó a los temas históricamente tratados por los estudios folklóricos, pero con una mirada que atendía a sus complejidades socioculturales.⁹ Es así como analizó narrativas de creencia -memorates- en las que incorporaba variables contextuales como componentes relevantes que anclaban en una realidad social, como el hecho de que eran relatadas por migrantes paraguayos procedentes de comunidades rurales en sus lugares de residencia, los barrios periféricos de las grandes ciudades (Blache 1983). También se adentró con una mirada crítica en las temáticas más ligadas a concepciones cristalizadas del Folklore cuando investigó fiestas (Bomben y Dupey, 2016). En su análisis de la Fiesta de la Tradición en San Antonio de Areco (1979), ponía la lente en la intervención institucional de distinta índole en la organización y continuidad de la celebración, desde

organismos estatales (el municipio, la oficina de turismo) hasta asociaciones de la sociedad civil como organizaciones tradicionalistas.

Este cambio de foco es muy sustancial, más allá de que 40 años después en ámbitos académicos casi parezca una obviedad la participación de actores de distintos estamentos en la conformación de una fiesta, porque fue publicado tiempo antes de que Hobsbawm y Ranger (1983) editaran *La invención de la tradición* (*The Invention of Tradition*) y ya estaba diciendo entonces, frente a las concepciones prevalecientes acerca de la ancestralidad de la cultura gauchesca ligada a una identidad que hundía sus orígenes en una historia telúrica nacional, que ésta se sostenía no en saberes transmitidos en forma empírica sino en activaciones institucionales que ponían ciertos saberes en circulación. Ese análisis implicaba hacer un señalamiento incómodo ya que hacía visible algo que hasta entonces pasaba desapercibido porque no era conceptualizado, por varias razones relacionadas:

- el aparato teórico-metodológico predominante estaba orientado hacia la trasmisión oral y el aprendizaje empírico en los que no entraban los canales institucionales.

- el tinte ideológico conservador del campo tampoco permitía ver el entramado entre lo institucional y la circulación de saberes a través de la tradición oral.

Posteriormente, estudió fiestas en la provincia de Santa Fe, en la localidad de Esperanza: la Fiesta Nacional de la Agricultura y la Fiesta de la Cerveza en las que otra vez posó la mirada en las acciones de las instituciones estatales¹⁰ (Blache, 1983-1985)¹¹. Esto llevó a otro descentramiento del foco que, desde por lo menos la década de 1940, había tenido el folklore en nuestro país a partir de las influyentes elaboraciones de Augusto Raúl Cortazar basadas en la dicotomía entre sociedad “folk” y sociedad “urbana”. Si bien éstas no se expresaban abiertamente en términos nacionalistas, reforzaban una asociación semántica entre, por un lado, lo “folk” y lo telúrico, ligada a una auténtica identidad nacional asentada en sus componentes hispano-criollos y por otro lado, lo “urbano” vinculado al cosmopolitismo resultante de las migraciones, principalmente las de ultramar. No es menos relevante la realización de un estudio de estas características en una localidad conformada a partir de migraciones europeas de fines de siglo XIX y principios de siglo XX, que reforzaba la temática migratoria como un eje de incumbencia para los estudios folklóricos.

2-La definición del concepto de Folklore

A partir de su convicción de que las conceptualizaciones dominantes en los estudios folklóricos en la Argentina no permitían dar cuenta de la complejidad de los fenómenos que analizaban, Blache optó por efectuar una crítica a las miradas prevalecientes desde la década de 1940, consolidadas ya como verdades irrefutables. Es así como se adentró en otros caminos, en diálogo con la antropología lingüística y la semiótica, más afín a las discusiones internacionales que tenían lugar desde la década de 1960 y habían llevado a una reformulación del campo. Éste promovía ahora la atención hacia las numerosas dimensiones contextuales en las que los fenómenos caracterizados como folklóricos se desarrollaban. Basta citar obras clásicas de esta reorientación que Blache no solo citaba sino que tradujo al castellano como “Textura, texto y contexto” (*Texture*,

Text and Context) de Alan Dundes (1964) y “Acerca de los contextos” (“On Contexts”) de Hermann Bausinger (1980).¹² Esa reformulación la había registrado durante su estadía en la Universidad de Indiana, donde la fuerte tradición filológica centrada en la clasificación de textos estaba dando paso, o más bien estaba siendo desplazada, por estos enfoques contextuales. Es importante recordar que este centro académico había sido el lugar de trabajo de Stith Thompson, que formuló el índice de tipos del cuento folklórico que continúa siendo hasta el día de hoy uno de los pilares de los estudios folklóricos en una de sus ramas, la tradición filológica, pero ahí mismo -y también en otros centros de referencia para el Folklore como la Universidad de Texas o la de Pennsylvania- se estaban concretando nuevas aproximaciones más ligadas a la antropología, como las de su director de tesis, Richard Dorson, Américo Paredes y también la etnografía del habla desarrollada por Dell Hymes.

Igualmente, es pertinente tener presente que en el ámbito académico nacional sí se pensaba en términos de contexto desde mucho antes, basta mencionar la propuesta cortazariana, aunque dentro de un aparatage conceptual que limitaba los alcances de esa noción.¹³ Subsistía, no obstante, como objeto de cuestionamiento la poca capacidad explicativa de las investigaciones y, principalmente, la especificidad del campo. En ese marco es que los estudios folklóricos tuvieron que defender su legitimidad a partir de la puesta en cuestión de conceptos establecidos. Ese es el proyecto que Blache desarrolló en colaboración con el semiólogo y metodólogo Juan A. Magariños de Morentin y presentó en el Congreso Iberoamericano de Folklore de Santiago del Estero de 1980. Su documento fundacional es “Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore”, artículo que focaliza en lineamientos y conceptos que constituyeron el campo en Argentina, y también en el resto del continente y los somete a revisión.

A pesar de que esta publicación quedó identificada como el planteo rupturista con la tradición disciplinaria anterior, Blache venía prefigurando dicha propuesta en publicaciones individuales anteriores y la extendió después en otras obras que difundió paralelamente a las que escribió en colaboración. La base fundante de esta discusión precede a este momento puntual en algunos años, primero cuando Blache empieza a poner la mirada en actores que no estaban presentes anteriormente en las descripciones predominantes en la folklórica local y luego cuando comienza a debatir dentro del campo del Folklore mismo con dos herramientas: a-la historización, como se desprende del artículo en el que traza la relación entre Folklore y nacionalismo, y b-la búsqueda de exactitud conceptual, que es la característica constitutiva de esta obra puntual.

Aunque el artículo está firmado por Blache y Magariños, hay suficientes marcas autoriales que dan cuenta de que es Blache quien se pone en el centro de la discusión. La principal es que en algún punto menciona “en un trabajo anterior realizado con Juan Angel Magariños de Morentin” (p.7) con lo cual se evidencia que es Blache quien enuncia. Además, en este texto aparecen expresiones y frases prefiguradas en sus trabajos anteriores individuales (Blache, 1979) lo que muestra un proceso de maduración de las ideas que llevaba largo rato. Es ella quien proviene de este campo disciplinario y es quien tiene el interés principal en discutir premisas hasta ese momento incuestionables.¹⁴ Magariños proporciona el fuerte anclaje en la semiótica cognitiva con el que fundamenta metodológicamente sus propuestas y también precisión terminológica para refutar afirmaciones de la bibliografía disciplinaria.

A través de una detallada argumentación en esta obra se plantea persuadir de la relevancia de un desarrollo teórico y metodológico “verdaderamente científico”. Se

traza, así como objetivo “reestructurar los puntos de partida para una teoría científica del folklore”. Ese intento por posicionar el Folklore en el marco de las ciencias sociales se evidencia desde el título mismo. Se trata de formular “enunciados” que serán “tentativos”, es decir sujetos a revisión y refutación, que lleguen a una definición del concepto mismo de folklore. Es una empresa bastante ambiciosa que llega a cuestionar nociones establecidas firmemente hasta ese momento. Plantea entonces la necesidad de discutir la disciplina, su objeto de estudio y la base social de los fenómenos que analiza.

Como parte de esta tarea de desestructuración de conceptos cristalizados, uno de sus focos está en el cuestionamiento a la ambigüedad terminológica vigente. Ciertamente es que resulta algo paradójica la combinación estilística de esta obra que a la par de criticar la indeterminación conceptual de la bibliografía del campo y postular la necesidad de un enfoque científico se presenta como una orientación para el futuro de la disciplina. Por un lado, se lee como un ensayo que prescinde casi de las citas bibliográficas, que es una marca del género “escrito académico” (hay solo tres y dos son a obras propias). Por otro lado, presenta bastante aridez para la lectura por la utilización de terminología que no es corriente en la antropología ni en las disciplinas artísticas, como “metacódigo” o “estructura significativa homóloga”.

Resulta llamativo que la crítica a afirmaciones o posturas de otros autores también se hace imprecisamente:

“los trabajos de los autores hispanoamericanos” (p. 6) -sin especificar a qué autores se refiere-;

“en nuestro país ciertas propuestas teóricas han sido adoptadas como principios irrefutables por quienes se interesan por el folklore” (p.6) -sin aclarar de qué propuestas se trata ni quiénes son los que “se interesan por el folklore”;

“la actitud de quienes han encarado estudios folklóricos no ha sido en muchos casos estrictamente científica” y “que los enfoques teóricos no han sido suficientemente sistemáticos” (p.6) -sin citar bibliografía que sustente estas afirmaciones;

“Al menos, entre los autores hispanoamericanos no hay acuerdo en cuanto al lapso transcurrido para considerar a un fenómeno como tradicional” (p.12)

“Ha sido una tendencia frecuente entre los especialistas hispanoamericanos limitar la manifestación a un área geográfica. Algunos (sic) sostienen que el ámbito rural es el único apto para generarla” (p.14).

Si bien es cierto que la obra citada dos veces es un trabajo anterior “Síntesis crítica de la Teoría del Folklore en Hispanoamérica” (1980^a) y de ahí proviene el análisis que le permite hablar genéricamente de los “autores hispanoamericanos” no deja de ser evidente el intento simultáneo, por lo menos en este escrito, de no personalizar la discusión y de posicionarse en un plano rupturista con *toda* la tradición disciplinaria continental anterior.

Se puede interpretar que la hibridez estilística responde también a la heterogeneidad de interlocutores a quienes procura interpelar.

En su crítica a la ambigüedad terminológica, se plantea que términos como “popular”, “colectivo”, “tradicional”, provienen del empleo en el lenguaje cotidiano, pero, los integrantes del campo saben que, más allá de los significados de esos vocablos asentados en un sentido común generalizado, esos son tres de los ocho rasgos con los que Augusto Cortazar había caracterizado a los fenómenos folklóricos con lo que, sin

nombrarlo, está cuestionando su definición, que era la predominante e indiscutida hasta aquel momento y también adoptada mayormente en América Latina.¹⁵ En 1975 se había publicado el libro *Teorías del Folklore en América Latina* editado por Manuel Dannemann en Venezuela. El volumen ofrecía una foto bastante representativa de los estudios folklóricos en el continente. Los ensayos incluidos muestran una gran cantidad de nociones compartidas, influidas por las ideas de Cortazar, que también participó del ejemplar con una obra póstuma (falleció en 1974).¹⁶

En este trabajo de posicionamiento en el marco de las ciencias sociales los “enunciados” se ubican en una línea racionalista para oponerse a las miradas “románticas”. Con cierta ironía, el texto afirma:

Se ha confundido al folklore con el amor a lo nuestro, al terruño. En tanto no se espera que el físico ame al átomo para estudiarlo o que el botánico quiera a la planta para describirla, clasificarla y analizarla

Asimismo, se plantea una antítesis con respecto a los componentes románticos del campo a través de una comparación con la física o la biología (¿ciencias exactas y naturales como prototipo de la “ciencia”?) como un ideal implícito a alcanzar y un distanciamiento con respecto al discurso de tinte nacionalista, la mención a “lo nuestro” o a “el terruño”.

Y luego:

Observamos a menudo, al menos en la Argentina, que por el solo hecho de que un libro o un artículo traten sobre el campesino, el gaucho o el criollo ha bastado para clasificarlo como producción folklórica sin tener en cuenta si al abordar estos temas el autor ha tenido en consideración las especificidades del hecho folklórico.

Por lo tanto, se deslindan categorías muy densas establecidas como atinentes a los fenómenos folklóricos y se afirma que:

- no es el campesino un eje relevante
- no es el gaucho un sujeto que *per se* tenga que ligarse a lo folklórico
- no es el criollo un objeto de estudio necesariamente pertinente

Es decir, aquellos a quienes el término “folklore” en su acepción generalizada en el campo considera la base social de los fenómenos folklóricos y que serán aludidos en el artículo sobre la relación entre Folklore y nacionalismo antes citado. Asimismo, se deconstruyen premisas establecidas, siempre tomando como ejemplo a fenómenos estudiados por la folklorística (“danza o práctica mágica” (p.8); el culto a la Difunta Correa, (p. 14) “enseñarle a usar un tipo de vestimenta”; “a creer en una leyenda”, “a tejer una manta”; “a construir una vivienda” o “a celebrar una fiesta” (p.13). Es decir, en diálogo con la producción anterior del campo que se propone poner en cuestión.

En este esfuerzo por hacer un planteo abarcador y por mostrar rigor metodológico se discute también la noción de “tradición” y se plantea que “un fenómeno no necesariamente debe transmitirse por vía generacional, sino que puede ser por sucesión”.

Luego se propone “considerar las especificidades del hecho folklórico” que se van desgranando en nueve enunciados hasta llegar a una definición de Folklore que se caracteriza como provisional:

“Es un mensaje social con contenido identificador-diferenciador, interpretable según el metacódigo no institucional vigente en el grupo de los sucesores sustitutivos de quienes lo generaron”

Es decir, como un efecto de significación que producen determinados mensajes en su circulación. En la definición entonces, se plantea que el fenómeno folklórico es un comportamiento que genera grupos de identidad. El concepto que queda sin problematización es el de “identidad”, como también la asociación naturalizada en la literatura temática entre folklore e identidad. Ambos términos siguen entrelazados.

Ese planteo inicial fue seguido por una serie de artículos en los que a través de un trabajo reflexivo ambos autores fueron refinando la definición. Bosquejaron un concepto de "grupo folklórico" (1986), presentaron lineamientos metodológicos para el análisis de la narrativa folklórica (1987; Magariños de Morentin, 1994), revisaron su definición inicial (Blache y Magariños de Morentin, 1992), y abordaron la noción de contexto (Magariños de Morentin, 1993; Blache y Magariños de Morentin, 1993). Es decir, que es posible referirse a dos décadas de trabajo concreto sobre una conceptualización rigurosa que tomaba como eje de discusión tanto los conceptos desarrollados anteriormente por el Folklore en el ámbito local como las cuestiones que se discutían simultáneamente en otros países.

Dichos “Enunciados...” constituyen una pieza retórica mediante la que Blache plantea una posibilidad de innovación que permita a los estudios folklóricos dar cuenta de la variedad de los fenómenos que estudian. Se trata de una “pieza retórica” porque procura persuadir, a unos -los científicos sociales, en particular los antropólogos- de que el folklore es efectivamente una ciencia, y a otros, -quienes se desempeñan en instituciones de formación artística- de que los conceptos que utilizan están perimidos.

Si bien no es el único artículo de la disputa discursiva por el espacio, las incumbencias y la relevancia de los estudios folklóricos, sino que, como indiqué, deber ser leído como un eslabón de una serie que comienza en la década de 1970 y continúa hasta la de 1990, “Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore” se constituyó a lo largo de los años en la pieza fundamental de esa discusión. Por varios motivos concurrentes:

- por su contenido conceptual

- por su utilización en distintos ámbitos académicos: como marco teórico de los proyectos de investigación financiados por organismos de ciencia y técnica y principalmente por su persistencia en el programa de Folklore General de su cátedra, donde figura hasta el día de hoy. Es decir, casi 40 años después de su formulación.

- porque fue y continúa siendo replicado en diferentes instituciones educativas: institutos de formación docente, artística, y profesional, tales como escuelas de museología, turismo, y otras de distintos puntos del país que cuentan con la asignatura “Folklore” en sus planes de estudios como un planteo rupturista

3-La relación entre Folklore e identidad

Folklore e identidad son dos términos que suelen ir juntos, no porque haya una afinidad intrínseca entre ellos sino porque hubo una construcción histórica de esa asociación que se remonta al Romanticismo y que se fue solidificando mediante el trabajo de pensadores, artistas, políticos y a través de instituciones a lo largo de más de dos siglos de distintas maneras en diferentes lugares según las dinámicas de cada sociedad. Ello también es notable en la literatura disciplinaria en Argentina.¹⁷

Por su parte, la antropología trabajó fuertemente desde la década de 1970 para desacoplar la identidad de la cultura. Desde algunos textos fundantes como el de Fredrik Barth (1976) ya no se afirma que para identificarse con un colectivo determinado es necesario compartir una cantidad de rasgos culturales. Como parte de esa empresa de discusión teórica y también de política académica Blache abordó, siguiendo los lineamientos de su propuesta, la relación entre Folklore e identidad hacia el fin de esa década inmensamente productiva de su carrera. Se trata de “Construcción simbólica del otro: una aproximación a la identidad desde el folklore” que publicó en 1989. Este escrito abiertamente plantea el modo de hacer un aporte al estudio de las identidades sociales desde los estudios folklóricos a partir del análisis del caso de las localidades de frontera en la Provincia de Corrientes, tema que fue ciertamente uno de los grandes tópicos y desafíos para las ciencias sociales de esa década. Como trabajo empírico con rigurosidad analítica es ejemplar ya que señala con fundamento el modo en que las identidades sociales se forjan en interacciones comunicativas que van construyendo la alteridad. Logra así su objetivo de demostrar la manera en que desde este campo se puede participar de una de las discusiones más relevantes del momento. No obstante, en esa discusión queda relegado el componente básico que proviene de la tradición romántica y que media entre ambos términos, que es la *poética*. El análisis considera a los mensajes enunciados en las interacciones comunicativas solo en su carácter referencial y a partir de ahí se colige el modo en que se van construyendo las imágenes recíprocas entre los pobladores de la zona fronteriza entre Argentina y Brasil. Esa cuestión tan intrínseca a la historia de los estudios folklóricos que remite a la dimensión estética de la oralidad es mencionada someramente, pero no analizada. Se alude a determinados géneros de arte verbal, pero siempre a partir de la referencia a ellos de los habitantes de la región en contexto de entrevista y no de las situaciones de ejecución.

En coincidencia con el desarrollo teórico de Barth, la propuesta de Blache afirma que el efecto identificatorio no se puede determinar a priori, sino cuando efectivamente se produce, con lo que confluye con esa elaboración. En esa confluencia, que le permite un acercamiento a las discusiones de la época, se diluye la especificidad del folklore. Blache no habla de manifestaciones expresivas, ni de poética. Sí plantea como imprescindible que haya un soporte perceptual, pero puede ser un discurso referencial. No considera a la elaboración estética en sí misma como un rasgo relevante.

Su proyecto de deconstrucción pone especial énfasis en el desarrollo de una metodología que acerque la folklórica a lo social y deja de lado el hecho de que el folklore siempre, desde las formulaciones de Herder en adelante, se centró en las manifestaciones expresivas de la cultura.¹⁸ Si desde los estudios folklóricos se quería hacer un aporte al conocimiento científico genuino, es decir, entroncado indiscutiblemente en la historia del campo, tenía que partir del análisis de la dimensión estética de los discursos analizados como parte de interacciones comunicativas, para desde ahí abarcar otras dimensiones contextuales más amplias. Estas cuestiones quedaron abiertas para continuar.

A modo de conclusión

El campo de los estudios folklóricos liderados por Blache como parte de la disciplina antropológica se fue desarrollando hacia fines de siglo XX como un ámbito de discusión procurando persuadir a académicos y practicantes del campo artístico de que:

- la asociación del Folklore con la ideología nacionalista había predominado en solo una etapa de su existencia

- se había desarrollado en un marco científico en la mayor parte de su historia - primero con los “precursores” naturalistas y luego de acuerdo con los criterios internacionales vigentes

- contaba con herramientas conceptuales propias para abordar críticamente el estudio de las identidades sociales que ya la antropología social reclamaba como espacio de su competencia. Estas herramientas no incluían determinadas singularidades del campo desde sus orígenes que habían sido mantenidas en las elaboraciones teóricas llevadas a cabo en otros contextos nacionales, como era el foco en la poética de la comunicación que sostenía Richard Bauman, uno de los autores más influyentes del campo en esta etapa y cuyas obras se tradujeron sistemáticamente.

Como muestran los tres artículos referenciados, en conjunción con todos los que componen una cadena que se inicia a fines de los setenta y se prolonga hasta fin de siglo, el desarrollo de los estudios folklóricos en el proyecto que lleva a cabo Blache tuvo el enorme mérito de examinar conceptos y prácticas anteriores y formular teoría y metodología.¹⁹ Lo hizo procurando dar un basamento metodológico constructivista con el que fue desmontando muchas de las nociones precedentes, menos la de identidad que, aunque desacoplada de nociones sustantivas -y con mucho énfasis de las asociadas al nacionalismo- sostuvo como parte de la definición de “fenómeno folklórico”.

Quedó diferida la reflexión sobre el concepto mismo de “identidad” desde la perspectiva de los estudios folklóricos en la genealogía que desde el Romanticismo hasta los estudios de arte verbal como performance. También, incorporar el foco en la dimensión expresiva de la cultura constitutiva de esta tradición disciplinaria. Es decir, luego de la crítica y deconstrucción de la vinculación entre Folklore e identidad, el trabajo de Blache se interrumpió antes de hacer un acercamiento entre la perspectiva desarrollada y las bases de este campo que desde sus orígenes estudia las elaboraciones estéticas de la humanidad. Es decir, sin volver a centrarse en la poética, en la creación humana en su contexto o sus múltiples contextos de realización y analizando la dinámica social a partir del entramado que tejen los sujetos en su interacción ligando saberes pretéritos y mundos anticipados.

Luego de las críticas y reformulaciones de los estudios folklóricos lideradas por Blache en el último cuarto de siglo XX, el análisis de formas expresivas con arraigo en el pasado, situadas en su contexto histórico, y con particular atención la capacidad de agencia de los actores para forjar nuevas realidades a partir de saberes anteriores es el camino abierto para continuar indagando en un campo que atraviesa su tercer centuria y

continúa reflexionando hoy ya bien entrado el siglo XXI, acerca de la dimensión expresiva de los procesos socioculturales. En la coyuntura actual, signada por múltiples situaciones a nivel global y regional en las que identidades y derechos concomitantes se plasman en luchas para defenderlos que retoman saberes ancestrales y ponen el foco de las disputas en conocimientos interculturales, continuar ahondando en las formulaciones conceptuales del Folklore -particularmente en la vinculación entre la ejecución de formas expresivas y la construcción de identificaciones- se presenta más que como una opción, como una necesidad para investigadores de problemáticas socioculturales.

Bibliografía

Barth, Fredrik. (1976) “Los grupos étnicos y sus fronteras” En F. Barth, *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*, Fondo de Cultura Económica, México, pp 9-49

Bauman, Richard (1972 [2000]) Differential Identity and the Social Base of Folklore En Paredes, Américo y Richard Bauman (Eds.) *Toward New Perspectives in Folklore*. Trickster Press, Bloomington, pp. 40-53

Bausinger, Hermann (1980) “On Contexts” En *Folklore on Two Continents. Essays in Honor of Linda Degh*. Eds. Nikolai Burlakoff y Carl Lindahl, Trickster Press, Bloomington, pp. 273-279

Bialogorski, Mirta y Ana María Cousillas (1992) “Nuevas perspectivas en Folklore”. Apuntes para una revisión crítica” *Revista de Investigaciones Folklóricas* 7, pp.15-23

Bialogorski, Mirta y Fernando Fischman (2003) “La asignatura Folklore en ámbitos académicos y de formación profesional. Prospección y perspectivas”. Ponencia presentada en el “I Congreso Universitario de Folklore”, Universidad Nacional de Córdoba, 20 al 22 de junio

Blache, Martha (1979): “Dos aspectos de la tradición en San Antonio de Areco”, *Folklore Americano*, N° 27, pp. 163-194.

Blache, Martha (1983) *Estructura del miedo. Narrativas folklóricas guaranícas*, Plus Ultra, Buenos Aires

Blache, Martha (1983-1985) “Estructura folklórica de Esperanza”. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* Vol. 10, pp. 7-61

Blache, Martha (1989) “Construcción simbólica del otro: una aproximación a la identidad desde el folklore” *Revista de Investigaciones Folklóricas* 4, pp. 10-15

Blache, Martha (1991) "Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual" *Revista de Investigaciones Folklóricas* 6, pp. 56-66

Blache, Martha y Dupey, Ana María (2007) "Itinerarios de los estudios folklóricos en Argentina" *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXXII*, pp. 299-317

Blache, Martha y Magariños de Morentin, Juan A. (1980a) *Síntesis crítica de la teoría del folklore en Hispanoamérica* Tekné, Buenos Aires

Blache, Martha y Magariños de Morentin, Juan A. (1980b) "Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de Folklore" *Cuadernos* 3, Centro de Investigaciones Antropológicas, Buenos Aires

Blache, Martha y Magariños de Morentin, Juan A. (1986) "Criterios para la delimitación del grupo folklórico" *Revista de Investigaciones Folklóricas* 1, pp. 5-8

Blache, Martha y Magariños de Morentin, Juan A. (1987) "Lineamientos metodológicos para el estudio de la narrativa folklórica" *Revista de Investigaciones Folklóricas* 2, pp. 16-19

Blache, Martha y Magariños de Morentin, Juan A. (1992) "Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de Folklore: 12 años después" *Revista de Investigaciones Folklóricas* 7, pp. 29-34

Blache, Martha y Magariños de Morentin, Juan A. (1993) "El contexto de la actuación en la narrativa folklórica" *Revista de Investigaciones Folklóricas* 8, pp. 23-28

Bomben, Eva y Dupey, Ana María (2017) "Recorrido por la producción intelectual de la Dra. Martha Blache en el campo disciplinario de Folklore" *Temas de Folklore*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 3-16

Briones, Claudia y Guber, Rosana (2008) Argentina: Contagious Marginalities. En Poole, Deborah (ed.) *A Companion to Latin American Anthropology*. Oxford, Blackwell. pp. 11-31.

Chamosa, Oscar (2010) *The Argentine Folklore Movement: Sugar Elites, Criollo Workers and the Politics of Cultural Nationalism, 1900-1955*, The University of Arizona Press

Cortazar, Augusto Raúl (1939) *El Folklore y el concepto de nacionalidad*. Buenos Aires.

Cortazar, Augusto Raúl (1942) *Bosquejo de una introducción al folklore*. Tucuman

Cortazar, Augusto Raúl (1944) *Confluencias culturales en el folklore argentino*

Cortazar, Augusto Raúl (1949) *El carnaval en el folklore calchaquí*. Sudamericana, Buenos Aires

- Cortazar, Augusto Raúl (1959) *Esquema del Folklore*. Editorial Columba, Buenos Aires
- Cortazar, Augusto Raúl (1975) Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural. En *Teorías del Folklore en América Latina*. INIDEF, Caracas, pp. 45-86
- Cousillas, Ana María (1989) “El concepto de competencia comunitaria: una alternativa para el tratamiento de la variación en la configuración de las identidades grupales” *Revista de Investigaciones Folklóricas* 4, pp. 16-20
- Crespo, Carolina y Ondelj, Margarita (2012) “Patrimonio y folklore en la política cultural en Argentina 1943-1964” *Avá. Revista de Antropología* 21 Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1690/169030268005> [fecha de Consulta 5 de Noviembre de 2019]
- Dannemann R, Manuel, Ed. (1975) *Teorías del Folklore en América Latina*. INIDEF, Caracas
- De Jong, Ingrid (2005) “Entre indios e inmigrantes: el pensamiento nacionalista y los precursores del folklore en la antropología argentina del cambio de siglo (XIX-XX)” *Revista de Indias* vol. LXV, núm. 234, pp.405-426
- Dundes, Alan (1964) “Texture, Text and Context” *Southern Folklore Quarterly* 28. pp.251-265
- Fischman, Fernando (2012) Folklore and Folklore Studies in Latin America En *A Companion to Folklore* Edited by Regina F. Bendix and Galit Hasan-Rokem, Wiley-Blackwell, pp.265-285
- Guber, Rosana y Visacovsky, Sergio (2002) *Historia y estilos de trabajo de campo en Argentina*, Editorial Antropofagia, Buenos Aires
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (1983) *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Jiménez, Dora, García, Silvia, Dupey Ana M, y Varela, Carmen (1981) “La inmigración extranjera y la formación de la cultura popular. Aportes para su estudio”. *Temas de Folklore, Serie Monográfica* N° 5, Colegio de graduados en antropología, pp.3-13
- Ortíz, Renato (1992) *Romanticos e folcloristas: Olho d’agua*
- Palleiro, María Inés (2019) “Los estudios argentinos de Folklore en el contexto mundial: balance de una trayectoria” *Folklore Latinoamericano* XIX, pp.183-209
- Paredes, Américo y Bauman, Richard (Eds.) (1972 [2000]) *Toward New Perspectives in Folklore*. Trickster Press, Bloomington

Prieto, Adolfo (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* Editorial Sudamericana, Buenos Aires

Smolensky, Eleonora y Gurevich, Estela, Mimeo “Antropología y Autoritarismo, la Carrera de Ciencias Antropológicas en la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 1973 - 1983”

Visacovsky, Sergio, Guber. Rosana y Gurevich, Estela (1997) “Modernidad y tradición en el origen de la carrera de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires” *Redes* Vol. IV, No. 10, pp. 213-257

Notas

¹ Algunas de las ideas presentadas en este artículo fueron expuestas en el Tercer Congreso de Folklore e Identidad Rionegrina y Regional que se desarrolló en la ciudad de Choele Choel el 17, 18 y 19 de mayo de 2019. Agradezco los comentarios recibidos en esa oportunidad de colegas y público asistente que permitieron profundizar las nociones ahí expresadas.

² En la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires Folklore había existido como licenciatura por un lapso corto, entre 1955 y 1958 cuando se creó la carrera de Antropología. En ella se produjeron numerosos cambios entre las décadas de 1970 y 1980. Un Plan de Estudios sancionado en 1976, luego del golpe cívico-militar produjo una nueva estructura departamental. En ese Plan, Antropología se separó de Historia, a la que había estado unida por un lapso breve luego de la intervención a la Facultad de 1974. Asimismo, se estableció un plan con materias anuales y un riguroso ordenamiento por año, luego del cual se otorgaba el título de Licenciado o profesor en Ciencias Antropológicas (Smolensky y Gurevich s/f). En ese Plan de Estudios había una numerosa cantidad de materias del campo: Folklore, Folklore Argentino y Americano I Y II y la orientación en Folklore con materias como Dialectología Hispanoamericana, Metodología y Técnica de la Investigación Folklórica, Folklore Español, Seminario de Folklore I y II. En el Plan de Estudios aprobado en 1985, quedaba solo una asignatura relativa a la disciplina: “Folklore General”

³ Alternativamente me referiré al Folklore y a los estudios Folklóricos personalizados en la figura de Martha Blache. Ello se debe a su posición de liderazgo en el campo que se manifestó, como lo expreso a lo largo de este artículo en su profusa producción en la etapa abarcada y en todas las herramientas con las que gestionó en la construcción del campo. Y no en menor medida, a que literalmente, también encabezó acaloradas discusiones en los ámbitos en que los debates se llevaron a cabo.

⁴ La relación entre Etnología y Folklore y sus dos figuras dirigentes en el marco de la Universidad de Buenos Aires -Marcelo Bórmida y Augusto Raúl Cortazar – son desarrolladas extensamente en Briones y Guber (2008)

⁵ Una muestra de las posibilidades que brindaba esta orientación se encuentra en la ponencia denominada “La inmigración extranjera y la formación de la cultura popular. Aportes para su estudio” que presentaron Dora Jiménez, Silvia García, Ana María Dupey y Carmen Varela (1981) en el Congreso Internacional de Folklore Iberoamericano de Santiago del Estero en septiembre de 1980, en la que se menciona la realización de historias de vida por parte de estudiantes, algunos de los cuales luego ocuparon cargos docentes, de investigación y gestión.

⁶ En un artículo reciente María Inés Palleiro (2019) describe los vasos comunicantes entre la Revista de Investigaciones Folklóricas y las publicaciones que sucesivamente fue editando el Profesorado Nacional de Folklore, primero en forma de Actas de sus Jornadas de Investigación y luego con la denominación Folklore Latinoamericano. Centrándose en su propia carrera académica, menciona la difusión de artículos propios en ambas publicaciones. También

menciona a otros investigadores que daban a conocer sus trabajos en las dos publicaciones dando cuenta de una interacción fluida entre investigadores de instituciones académicas y de formación artística en esos años.

⁷ La denominación “Nuevas Perspectivas” proviene del nombre del eminente libro publicado por Américo Paredes y Richard Bauman *Towards New Perspectives in Folklore* en 1972.

⁸ Sostiene la misma línea argumentativa de división entre una etapa temprana en el que los estudios folklóricos estaban guiados por investigadores como Lehmann-Nitsche y una más reciente originada a partir de la década de 1960 en un artículo muy posterior que publica en coautoría con Ana María Dupey. Significativamente, aunque la mención a la asociación del folklore con los procesos de construcción de la nación se mantiene, ésta se presenta de manera mucho más matizada (Blache y Dupey, 2007)

⁹ La formación de Blache en la Universidad de Indiana puede considerarse en dos etapas. La primera de ellas, entre 1963 y 1967 en que cursa sus estudios curriculares y la segunda, en 1977, en que redacta y defiende su Tesis de Doctorado. En el lapso intermedio, se gestaron las importantes reorientaciones a nivel internacional con cuyos autores tuvo un fluido diálogo, que guiaron también su trabajo en el contexto local.

¹⁰ A modo de ejemplo, la siguiente cita “Como se puede apreciar, esta fiesta no surge por una acción espontánea de la población, sin o que es implantada por instituciones oficiales, no obstante concretar una aspiración de esta comunidad” (Blache, 1983-85: 15).

¹¹ Aunque la publicación corresponde a la edición de los años 1983-85 de Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología, en el artículo la autora consigna que el trabajo de campo fue realizado en el año 1978

¹² No parece casual que ambos textos hayan conformado el primer volumen de la Serie de Folklore que dirigió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1988

¹³ Briones y Guber (2008) afirman que la influencia de Cortazar en Argentina y en América Latina resultó de su habilidad para combinar los conceptos de la Escuela Histórico-Cultural, del funcionalismo malinowskiano, del culturalismo norteamericano y de los folklorólogos de todo el continente, es decir una combinatoria amplia que le permitía discurrir en varios espacios de discusión.

¹⁴ También es evidente su interés en discutir dentro del mismo espacio académico cuando en el año 1992 publica una revisión de los “Enunciados...” con una fuerte respuesta dirigida a dos alumnos de la carrera de Ciencias Antropológicas que habían efectuado un cuestionamiento a su formulación (Blache y Magariños de Morentin, 1992)

¹⁵ Cortazar (1975) define al “fenómeno folklórico” con ocho rasgos: popular, colectivo, tradicional, oral, anónimo, empírico, funcional y regional

¹⁶ Augusto Raúl Cortazar desarrolló una prolífica carrera de la que dan cuenta particularmente sus publicaciones a lo largo de cuatro décadas y mediante las cuales planteó los lineamientos dominantes en el campo de los estudios folklóricos en Argentina (ver Cortazar, 1939; 1942; 1944; 1949; 1949; 1975).

¹⁷ Algunas de estas cuestiones para el caso latinoamericano en general fueron tratadas en Fischman, 2012

¹⁸ El artículo de Richard Bauman “Differential Identity and the Social Base of Folklore (Identidad diferencial y base social del Folklore) publicado en *Toward New Perspectives in Folklore* en 1972 cuestiona la idea de que una identidad compartida es el prerrequisito para la ejecución grupal de formas artísticas verbales. Es decir, pone de manifiesto la configuración identitaria en la interacción, pero manteniendo como eje las manifestaciones expresivas, ya sea relatos, rimas o proverbios, entre otros géneros.

¹⁹ Como parte de esta larga serie, también resulta pertinente mencionar algunas de las elaboraciones de sus discípulas (ver Cousillas, 1989 y Bialogorski y Cousillas, 1992) realizadas en el marco de los proyectos de investigación grupales bajo su dirección.

HISTORIA, PRODUCCIÓN Y CONTINUIDAD DE LA *SOCIEDAD DE FOLKLORE CHILENO* (1909-2008)

Christian Spencer Espinosa*

Antonieta Contreras**

Gabriel Rammsy***

Resumen: El presente artículo describe la historia, producción y continuidad intelectual de la *Sociedad de Folklore Chileno*, organismo académico fundado en 1909, pionero en el estudio del folclore material e inmaterial en Chile. El argumento principal dice que la producción de esta Sociedad tuvo continuidad por medio de diversas revistas, legando un concepto de folclore que mezcla la tradición inglesa (material) y alemana (inmaterial) sobre el “saber popular”. El texto ofrece primero una descripción de la conformación de la *Sociedad* para luego reseñar el concepto de folclore desprendido de sus primeros años fundacionales. Posteriormente se analiza la continuidad de sus publicaciones considerando la productividad de sus miembros en el tiempo y, finalmente, se delinearán algunas conclusiones iniciales acerca de su aporte a la investigación sobre folclore chileno así como a la visibilización de una red etnográfica de colaboradores en el campo de la música tradicional.

Palabras clave: Chile, Folclore, Rodolfo Lenz, Saber Popular, Sociedad Folklore chileno

HISTORY, PRODUCTION AND CONTINUITY OF THE CHILEAN FOLKLORE SOCIETY (1909-2008)

Abstract: The current paper describes the history, production and intellectual continuity of the Chilean Folklore Society (*Sociedad de Folklore Chileno*), an academic organization founded in 1909, pioneer of the studies of tangible and intangible folklore in Chile. Our main argument argues that the production of this Society had continuity through various magazines, bequeathing a concept of folklore that mixes English and German tradition about the “popular knowledge” (tangible and intangible, respectively). First, our paper offers a description of the conformation of the Society, and then reviews the concept of folklore that emerges from its first founding years. Subsequently, the continuity of its publications is analyzed, considering the productivity of its members over time. At last, in a final section, some conclusions about its contribution to research

* Profesor Asociado, Director del Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH), Facultad de Artes, Universidad Mayor, Chile. christian.spencer@umayor.cl

** Socióloga, Pontificia Universidad Católica de Chile. Magíster en Artes, Pensamiento y Cultura Latinoamericanas, Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile, Proyecto Fondecyt N°11180946.

*** Licenciado en Música mención Musicología, Magíster en Artes mención Música (Musicología), Pontificia Universidad Católica de Chile, Proyecto Fondecyt N°11180946.

Recibido 12/04/2019 Aceptado 10/08/2019

on Chilean folklore are outlined, as well as the visibility of an ethnographic network of collaborators.

Key words: Chile, folklore, Rodolfo Lenz, popular knowledge, Chilean Folklore Society

Introducción

La Sociedad de Folklore Chileno (SFCh) fue fundada en 1909 en Santiago de Chile y sesionó hasta el año 1922. Señalada por algunos como la primera Sociedad de Folklore de América Latina (Lenz en Dannemann, 1960: 206), formaron parte de ella destacados/as estudiosos de las costumbres nacionales empeñados en dar a conocer estudios de caso sobre el llamado “folclore”¹, concepto y disciplina consolidada en Europa que en América Latina recién comenzaba a afianzarse científicamente.

Los logros y efectos de la SFCh fueron múltiples. Por un lado, permitió el encuentro entre reconocidos intelectuales de la época y la divulgación de los primeros trabajos de investigación sobre el folclore material e inmaterial. Por otro, editó la llamada *Revista de Folklore Chileno* que alcanzó a imprimirse entre 1910 y 1923 e inspiró posteriormente la publicación de los *Archivos del Folklore Chileno* (1950-1957, 1971-1976, 2002-2008). Este último aspecto le dio continuidad a un tipo de pensamiento folclórico de cuño funcionalista, propio de los interesados en las costumbres nacionales, que permanecerá por largo tiempo entre los folcloristas nacionales. Pero el legado más importante fue su “Programa” de estudios, publicado el 7 de julio de 1905, donde se traza un plan de trabajo científico y pluralista de largo aliento sobre la cultura chilena. Este programa, jamás cumplido, planteó por primera vez un itinerario racial y geográfico (urbano y rural) de corte inclusivo para el folclore chileno, señalando la necesidad de utilizar la etnología para conocer el acervo oral del país “desde abajo”, esto es, a partir de su propia gente. El trabajo de la SFCh, en este sentido, fue el inicio formal de los Estudios Folclóricos Chilenos, entendiéndolo por ello un espacio para el desenvolvimiento de investigaciones sobre la oralidad y la tradición (llevadas a cabo con un método específico y en plazos acotados) por parte un grupo de intelectuales varones, en un contexto político y social común². Como afirma Emily Pinkerton (2007: 52), este programa permeará todo el discurso sobre música a lo largo del siglo XX en Chile, con consecuencias que aún no han sido estudiadas en detalle.

En los últimos años ha aumentado el número de textos que describen y analizan el rol de esta sociedad en la cultura chilena, a los cuales se suma la producción realizada por los propios protagonistas de la SFCh y sus continuadores/as³. Donoso (2006) ha elogiado la propuesta racial de la SFCh, señalando que la inclusión de la cultura indígena (especialmente mapuche) fue un reconocimiento al carácter mestizo del país y al sustrato popular como fuente de identidad. Donoso y Tapia (2017: 136) han apuntado también al valor anticolonial de la SFCh en el sentido de ser el primer organismo en estudiar sistemáticamente a las clases subalternas, mientras que Parra (2017: 158) ha señalado que ella contribuyó sustancialmente al desarrollo de la ciencia en el país. En una mirada más general, Palominos (2016: 33) ha dicho que esta sociedad fue la primera en ofrecer una “problematización sistemática de la cultura popular en los tiempos modernos” y Ramos (2012: 93) que su obra tuvo continuidad en la política cultural del país a través de la creación del Instituto de Extensión Musical (1940) y el

Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile (1947). Fuera del ámbito de la música, investigadores/as han destacado el aporte que ella hizo al conocimiento del lenguaje vulgar (Contreras 1989, Salinas 2011) y la habilidad que desarrollaron sus miembros para recopilar material folclórico-literario, creando una verdadera “red etnográfica” de colaboradores que después se hará práctica habitual entre los folcloristas y estudiosos de la música tradicional sudamericana (Ledezma y Cornejo 2019: 185).

El presente artículo se inscribe en esta misma línea de trabajo. El objetivo primordial es describir el trabajo emprendido por la SFCh en dos niveles: primero, señalando su conformación histórica como Sociedad, así como sus estrategias de publicación por medio de revistas; segundo, analizando de manera sucinta el concepto de folclore difundido por ella. El argumento de fondo es que la SFCh consolidó los Estudios Folclóricos Chilenos y aportó una noción de folclore integrado que mezclaba la idea abstracta o procesual de “saber del pueblo” o folk-lore (típicamente alemana), con la noción de “antigüedades populares”, más material u objetual (típicamente inglesa). Dentro de esta integración ofreció un plan de trabajo general sobre el estudio de la oralidad, implementando una estrategia de difusión que le aseguró no sólo continuidad sino también la visibilización de una red de llamados “informantes”, como señalamos.

Con este texto no deseamos establecer un debate conceptual sobre el folclore, sino más bien aportar a la realización de un catastro ordenado de las publicaciones de la Sociedad para mostrar la importancia que tuvo su continuidad en la investigación musical chilena. Aunque debatimos algunos asuntos relativos al concepto de folclore, excluimos la problematización de nociones como folclore público, política cultural y método inductivo de recolección, así como el análisis de aspectos referidos al género, el eurocentrismo y el juicio de valor hacia al folclore (basado en la música de concierto o culta como vara de medida), por superar con creces el sencillo objetivo de esta propuesta. El trabajo que aquí ofrecemos, en este sentido, es parte de un proyecto mayor sobre el folclore chileno sobre el cual esperamos publicar otros textos donde se aborden estos asuntos.

El texto posee cuatro partes. En la primera describimos la historia de la SFCh haciendo hincapié en lo que sus propios estatutos y actas señalan sobre su conformación inicial. En la segunda ofrecemos una noción general de la idea de folclore emanada de su Programa de trabajo y, en la tercera, explicamos su producción intelectual por medio de revistas que, aunque distintas, sirvieron para expandir las publicaciones de sus miembros y discípulos y dar continuidad a una idea de folclore nacional. En las conclusiones delineamos algunas ideas acerca del aporte de la SFCh a la investigación así como a la visibilización de la red de colaboradores. Sobre el tercer punto, producción y continuidad, advertimos que hemos incluido tablas con títulos de artículos con el objeto de dimensionar la totalidad de la obra de la Sociedad. A riesgo de ser excesivamente empiristas, juzgamos pertinente incluir estos datos dada la escasez de catastros sobre la obra de la SFCh y la necesidad de valorar su trabajo más allá del campo del folclore y la música.

1. La Sociedad de Folklore Chileno

La SFCh fue fundada el 18 de Julio de 1909 por un grupo de intelectuales dedicados al estudio de la tradición y el folclore liderados por Rodolfo Lenz⁴. Se

mantuvo activa bajo este nombre hasta finales del mes de Junio y comienzos de Julio de 1913.⁵ El proceso de su formación se llevó a cabo en una sala del Instituto Pedagógico (hoy Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, UMCE), facilitada por su director Domingo Amunátegui Solar⁶, donde se reunieron “...los señores Ramon A. Laval, Agustin Cannobio, Eliodoro Flores, Ricardo E. Latcham, Enrique Blanchard Chessi, Antonio Orrego Barros, Maximiano Flores i Francisco Zapata Lillo; adhirió el señor Julio Vicuña Cifuentes, que estaba por enfermedad impedido de concurrir.”⁷ Estas diez personas firmaron el acta de fundación para luego preparar los Estatutos de la Sociedad, que fueron discutidos en la sesión del 1 de Agosto de 1909, siendo aprobados en la del día 15 del mismo mes. El directorio elegido en la primera sesión estuvo compuesto por:

Presidente: Doctor Rodolfo Lenz

Directores: don Ramon A. Laval y Julio Vicuña Cifuentes

Tesorero: Agustin Cannobbio

Secretario: Eliodoro Flores⁸

Rodolfo Lenz había obtenido su doctorado en filosofía (con especialidad en filología) en 1886 en la Universidad de Bonn, Alemania. En 1890 arriba a Chile contratado por el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile con el objetivo de dar clases en esa institución (Dannemann, 2010: 60). A pocos años de su llegada, publica varios textos sobre la cultura chilena que hoy son considerados fundacionales, como sus “Ensayos filológicos americanos” [sic] (1894) en los *Anales de la Universidad de Chile*, los “Estudios Araucanos. Materiales para el estudio de la lengua, la literatura i las costumbres de los indios mapuche o araucanos. Diálogos en cuatro dialectos. Cuentos populares, narraciones históricas i descriptivas i cantos de los indios de Chile en lengua mapuche, con traducción [sic] literal castellana” (1895-1897) y *Über die gedruckte Volkspoesie von Santiago de Chile* (1894), luego publicado en castellano como *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile. Contribución al Folklore Chileno* (1919) en la Revista de Folklore Chileno. Este último trabajo sienta las bases de los estudios de música tradicional en el país al incluir no sólo una descripción de diversos géneros musicales considerados folclóricos (cueca, tonada), sino también una descripción y análisis de los instrumentos, textos y funciones de la poesía popular chilena, incluyendo pasajes históricos y entrevistas con cultores (como Aniceto Pozo e Hipólito Cordero). Durante la segunda mitad del siglo XX, una profusa gama de estudiosos y estudiosas comienza a analizar la obra de Lenz desde la literatura, los estudios culturales y la historia, siendo gradualmente considerada como un sistema de pensamiento científico moderno, orientado a “‘chilenizar’ la educación al incorporar en ella la cotidianeidad y la tradición en un contexto incipiente de nacionalismo en el entrecruce de los siglos XIX y XX” (Parra 2017: 4)⁹.

El teórico del folclore Manuel Dannemann (1960) describe con mirada retrospectiva los aportes de la SFCh citando el trabajo de otro importante investigador local, don Yolando Pino Saavedra, de la siguiente manera:

Las publicaciones de la Sociedad, contenidas en la *Revista de Folklore Chileno*, en los *Anales de la Universidad de Chile*, en la *Revista Chilena de Historia y Geografía*, aparte de otras realizadas por diferentes editoriales y por cuenta de la institución o de sus respectivos autores, se caracteriza por

su gran abundancia; por su naturaleza marcadamente expositiva y comparativa -salvo honrosas excepciones- y reducidísima en lo interpretativo; por la omisión del deslinde entre lo folklórico y lo etnográfico, gracias a lo cual han llegado hasta nosotros calificados trabajos sobre la cultura araucana; por la preponderancia otorgada a la literatura popular, en conformidad con la abierta inclinación de los folcloristas de comienzos de siglo por esta rama. Ellas se mantienen como la síntesis y proyección de los múltiples frutos producidos por este movimiento renovador, y han de servirnos, a través de una simple enumeración de las más salientes, como irrefutable testimonio de “la más intensa investigación folklórica que ha conocido Chile”, a juicio de don Yolando Pino Saavedra. (Dannemann, 1960: 208-209)¹⁰

En la cuarta y última comunicación a los miembros de la Sociedad podemos encontrar algunos cambios sustanciales en la “40.ª Sesión ordinaria y sesión general, celebrada el 14 de Abril de 1912.”¹¹, como la elección de un nuevo Directorio, que mantenía antiguos integrantes y que estuvo comprendido por:

Presidente: don Rodolfo Lenz
Directores: Ramón A. Laval y Desiderio Lizana
Tesorero: Tomás Thayer O.
Secretario: Maximiano Flores¹²

El año 1912 fue productivo para la Sociedad. En sus actas se celebra la constancia de sus reuniones, así como su generosa asistencia:

Las sesiones se han celebrado casi todas a las 5 1/2 P. M. en la sala de la Biblioteca Nacional. Los socios asistentes fluctuaban generalmente alrededor de una docena, y el número de huéspedes a menudo ha sido considerable, de modo que podemos decir que el trabajo científico realizado por la Sociedad de Folklore durante el año de 1912 ha sido enteramente satisfactorio.¹³

La SFCh funcionó como organismo independiente hasta 1913 (Donoso y Tapia, 2017: 134). Ese año se fusiona con la Sociedad Chilena de Historia y Geografía (SCHG), fundada en 1911 por Enrique Matta Vial (Dannemann, 1989-1990: 82; Dannemann, 2010: 58). Una vez hecho esto, pasa a ser la *Sección de Folklore* de dicho organismo. En la 52ª Sesión ordinaria del 24 de Junio Rodolfo Lenz comunica la unión de estas dos entidades:

Con fecha 12 de Mayo el Directorio de la Sociedad de Folklore Chileno ha ofrecido la fusión a la Sociedad Chilena de Historia y Geografía. El 17 de Mayo se recibió una contestación de esa sociedad que acepto la idea en general y nombró a los señores MIGUEL A. VARAS y RAMÓN A. LAVAL para tratar de los detalles. Esto se hizo en una reunión del 13 de Junio, siendo la Sociedad de Folklore Chileno representada por los señores LENZ y TOMÁS THAYER OJEDA. Los acuerdos a que se arribó en esta reunión fueron ratificados por la Junta de

Administración según el oficio siguiente: SOCIEDAD CHILENA DE HISTORIA Y GEOGRAFÍA.¹⁴

Para la fusión entre la SFCh y la SCHG se establecieron las siguientes condiciones, conversadas “En la última sesión de la Junta de Administración de la SCHG, celebrada el 17 del presente mes [Junio]”¹⁵:

Las Sociedades Chilena de Historia y Geografía y de Folklore convienen fusionarse en las siguientes condiciones:

a) La Sociedad de Folklore pasa a ser la Sección de Folklore de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía. Esa sección se constituirá y tendrá las mismas prerrogativas de las demás secciones de la Sociedad.

b) Los miembros de la Sociedad de Folklore quedan de hecho incorporados en calidad de socios a la Sociedad Chilena de Historia y Geografía. No están obligados a pagar cuota de incorporación; pero deben pagar sus erogaciones anuales a contar desde el 1° de Enero del año en curso.

c) Se hará una tirada aparte de cien ejemplares de los trabajos relativos al Folklore que se publiquen en la Revista. Esa tirada se destinará a mantener los canjes que la Sociedad de Folklore mantenía con publicaciones extranjeras.

d) Los fondos existentes en tesorería, la biblioteca, el archivo y demás objetos de la Sociedad de Folklore pasarán a ser propiedad de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía.

Lo que tengo el agrado de decir al señor Presidente para su conocimiento y fines consiguientes.

Dios guarde a usted.- [Firmado] *E. Matta Vial.*-Al señor Presidente de la Sociedad de Folklore Chileno.¹⁶

La primera sesión de la Sección de Folklore tuvo orden del día el 8 de Julio de 1913 en la Sala de la Biblioteca Nacional, mismo día de su constitución, donde pasó de ser la Sociedad de Folklore Chileno a ser la nueva Sección de Folklore de la SCHG. En esta reunión Rodolfo Lenz señaló la necesidad de elegir presidente y secretario, siendo él mismo electo como presidente y Roberto Rengifo como secretario (Laval, 1914: 458-461). Este cambio de nombre será importante en la reconstitución de la historia de la Sociedad y, en lo sucesivo, introducirá confusiones y problemas terminológicos para la reconstrucción de la historia del folclore chileno.

En la 4ª Sesión del 11 de Noviembre de 1913, por exigencia del señor Barahona Vega, se hacen nuevas elecciones en la Sección de Folklore al consultar lo siguiente:

(...) si un miembro de la Sociedad de Historia y Geografía tiene derecho a tomar parte en las votaciones especiales de la Sección y por otra parte cómo pueden votar los socios de provincias. Cree que la Sección no tiene la facultad para determinar esto y pide quede constancia que su opinión es la de esclarecer estos puntos antes de proceder a la elección de presidente y secretario que debe efectuarse.

Los resultados arrojan nuevamente como presidente a Rodolfo Lenz con seis votos versus Vicuña y Lizana, cada uno con un voto a favor. Para secretario es reelecto

Rengifo, también con seis votos contra Vicuña y Barahona, no electos con un voto cada uno.

La Sección de Folklore funciona activamente hasta el año de 1921¹⁷, cuando se inicia un largo receso que se mantiene hasta el año 1982:

(...) cuando el entonces presidente de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, Sergio Martínez, influye decisivamente para su reanudación de actividades empezando así la que podría llamarse la nueva etapa de la benemérita Sociedad de Folklore Chileno, que hoy se encuentra en plena actividad, con publicación de artículos en la Revista Chilena de Historia y Geografía y con el desarrollo de la edición del *Atlas del Folklore de Chile* (Dannemann, Quevedo); preparándose para conmemorar con dignidad y gratitud, en 1989, el octogésimo aniversario de su nacimiento. (Dannemann. 1989-1990: 82-83)

El valor de la obra de la SFCh (o Sección de Folklore) fue tempranamente realizado por los académicos de la época. Manuel Dannemann relata en 1960 lo siguiente respecto a la importancia de la Sociedad:

El aporte de la Sociedad se manifiesta de manera tan amplia y decisiva, que su existencia marca una nueva etapa en el desarrollo de los estudios del folklore en Chile, etapa de transición entre la primera, correspondiente al siglo XIX, especialmente con respecto de los llamados *precursores*, y las jornadas siguientes, resultantes de un paulatino progresar. Y nos permitimos catalogarla de transición porque durante su desenvolvimiento se orientan y conjugan dos tendencias: una, de divulgación, ya activada notablemente, como queda dicho, en el primer período del interés por nuestro folklore; otra, de investigación sólidamente establecida sobre la base de principios metodológicos, representada principalmente por el Dr. Lenz, en una posición individual de franca superioridad; por Julio Vicuña Cifuentes y por Ramón A. Laval, nuestra gran trilogía de folkloristas pertenecientes a esta segunda época y modelos de las posteriores (Dannemann, 1960: 209-210).

Hasta la fundación de la Sociedad del Folklore Chileno, existió una serie de trabajos que buscaban describir la cultura y las costumbres del pueblo chileno. Manuel Dannemann (1960: 203) define este amplio período anterior al siglo XX como “acientífico” y categoriza a sus escritores en dos grupos, como:

(...) simples *usufructuarios* de elementos criollos pintorescos, muchas veces truncos y deformados en su presentación, aptos para la complementación descriptiva de obras de diversa índole y de objetivo no folklórico; y el de los *precursores*, que demuestra poseer una visión de los bienes comunes y tradicionales como integrantes de una materia independiente, susceptible de una consideración particular, propia, fundamentada más bien en procedimientos de estudio que en los de pura aplicación.

En este último grupo ocuparía un rol primordial Eduardo de la Barra, quien antes de la fundación de la SFCh esboza la necesidad de crear un proyecto fundacional en torno al folclore. En una misiva dirigida en 1894 a Lenz, enfatiza en la necesidad de

conformar una sociedad de estudios del folclore, tendencia que ya se estaba dando en países europeos (Dannemann, 1960: 205). De la Barra le propone a Lenz entonces crear centros etnológicos, concretamente cuatro distribuidos de norte a sur para promover su estudio. Esta información ha sido considerada por los estudios folclóricos como la primera señal para la configuración de una línea nacional de investigación sobre las tradiciones y costumbres locales.

Las actas de la SCHG muestran sesiones de la Sección de Folklore hasta el año 1921. En el último periodo se observan las problemáticas que fueron poco a poco debilitando a la SFCh sobre todo por la pérdida de constancia en las reuniones celebradas por la Sección de Folklore, fuera por la falta de participación de Lenz (Dannemann 1989-1990: 82) o por las enfermedades que aquejaron a Ramón Laval y Julio Vicuña Cifuentes¹⁸. Posteriormente, el año 1927 presenta su renuncia a la SCHG Ramón Laval, gestor clave de la SFCh, animador de su anexión como Sección de Folklore y recopilador de una importante cantidad de artículos propios y de otros investigadores del folclore (Sociedad Chilena de Historia y Geografía, 1927: 446).

A pesar de esto, después de 1922 la Revista Chilena de Historia y Geografía seguirá publicando textos sobre folclore (impresos, en algunos casos, como Revista del Folklore Chileno, como el tomo IX a cargo de Ramón Laval, de 1922). Pero no será hasta la década del 40 que se reintente la conformación de nuevas instituciones de estudio académico del folclore y la publicación de trabajos que divulguen este conocimiento. En 1943 surgirá el Instituto de Investigaciones Folklóricas, también conocido como Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, órgano dedicado exclusivamente a la investigación de las expresiones musicales del folclore chileno. Lo que inicialmente fuera una comisión particular terminó siendo reconocido como un departamento de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1944 en un proceso liderado por el historiador Eugenio Pereira Salas¹⁹.

2. Hacia un concepto integrado de folclore

Lenz publicó dos documentos donde se delinea su concepto de folclore y, por extensión, el de la mayor parte de los miembros de la SFCh. El primero fue leído por él mismo en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile en 1905 y contiene una carta al Decano justificando la relevancia del tema que lo convoca. Esta publicación adelanta la mayor parte del segundo texto titulado “Programa de la Sociedad de Folklore Chileno” publicado en 1909 con su rúbrica. Este último contiene los estatutos de la SFCh, un ensayo de Lenz titulado “Etnología y Folklore” (basado en otro texto de R. F. Kaindl “Die Volkskunde, ihre Bedeutung, ihre Ziele und ihre Methode”, de 1903) y el mismo “Ensayo de programa” publicado en 1905 con algunos cambios y una sección metodológica denominada “Reglas para la transcripción de documentos en dialecto chileno”.

En los estatutos señalados (Artículo 2) se indica que “El Objeto de esta sociedad será fomentar el estudio del folclore chileno (F.Ch) i facilitar la publicación de toda especie de trabajos referentes a esta ciencia”. El documento además explicita el campo de acción de los estudios del folclore, proponiéndolo como una disciplina propia, diferenciada de la etnología. “El *Folklore* es una rama de la *etnología*”, dice Lenz traduciendo las palabras de Kaindl, y aclara inmediatamente que “La etnología investiga las leyes de la formación de la humanidad con el objeto de presentar un cuadro de su vida síquica. No se ocupa en lo que piensa el individuo, sino en lo que piensan los

pueblos como colectividad” (1909: 5). Sobre el estudio del folclore, dice que “Al principio se denominaba con este nombre a los materiales mismos i no a la ciencia que recoje, ordena i estudia estos materiales; era ‘el saber del pueblo’ i no ‘la ciencia que versa sobre el pueblo’, sin embargo, pronto pasó a significar también la ciencia misma” (1909: 9). Además agrega:

El Folklore es aquella rama de la “ciencia del hombre” que busca la mayor parte de los materiales que se necesitan para la aplicación del método inductivo i comparado en la etnología. Recoje los mitos i todas las manifestaciones de las creencias populares, las leyendas, las consejas, los cuentos, cantos i proverbios, las supersticiones i costumbres. Miétras la etnología jeneral debe siempre tomar en cuenta a todas las naciones del mundo, cualquiera que sea su grado de civilización i parentesco, el folklore se limita a una sola nación o a un grupo de naciones que tienen una historia común, pero puede también limitarse hasta a una sola provincia i aun a una sola clase de individuos: podria por ejemplo hablarse de un folklore de pezcadorez chilotes, del minero, del marinero o del bandido chileno. (Lenz, 1909: 8)

Raimund Friedrich Kaindl fue un historiador austríaco de la cultura. Católico y especialista en la vida de los alemanes de los Cárpatos, su trabajo etnológico fue menos constante que su vida como historiador. A pesar de ello, escribió el manual de 1903 donde resumía la importancia, fin y método de la etnología. En este trabajo, acorde con la época en que vivía, Kaindl valora positivamente el conocimiento etnográfico al ver en él un acervo ético por medio del cual se puede acrecentar la estima y amor de las personas con que vivimos, así como el valor de lo nacional y la amistad entre países. Como señala Tschofen (1999: 236-237), la apreciación del folclore de Kaindl provenía de una vertiente psicoanalítica del folclore según la cual la recuperación de sus valores era el camino para el conocimiento de uno mismo. Esta postura tenía perfecta consonancia con la “demanda de cultura popular” de la época que, según Tschofen, se trasladó a muchos lugares del mundo sin necesariamente traducirse en un patriotismo vacío.

Al igual que Kaindl, Lenz propició el estudio del folclore como un valor positivo para la nación, la identidad (nacional) y la ciencia. En su carta dirigida al Decano expresa que el “alma del pueblo” posee antecedentes etnológicos atractivos por lo que su recuperación es sin duda una tarea “patriótica”. Esto último, además de contradecir a Tschofen en su cita de Kaindl, demuestra que Lenz entendía su trabajo y el de la SFCh como una tarea orientada hacia la sociedad, no hacia la elite ni la academia. Sin perjuicio de ello, Lenz entiende que la promoción del folclore sirve para profesionalizar la actividad científica en el sentido de promover su regularidad (entregando, por ejemplo, incentivos a los profesores), honradez literaria, método respetuoso con el material popular y, por supuesto, “utilidad científica” o verdades probadas (Lenz 1905: 3).

En lo relativo al Programa, el texto que propone la SFCh es claro en especificar que existe un conjunto de conocimientos ordinarios del pueblo que son posibles de agrupar en cuatro grandes áreas: a) literatura (poesía y prosa), b) música, coreografía y artes plásticas y ornamentales, c) costumbres y creencias (fiestas y diversiones; costumbres de la vida del individuo y vida material del mismo, ocupaciones sociales y

artesanía), y d) lenguaje vulgar o habla (teoría y material del idioma). De acuerdo a Lenz, estos ámbitos representan el alma del pueblo y pueden ser estudiados por medio de la acción “nacional y patriótica” ya referida, para la cual “el terreno ya está preparado” en Chile, dice (1905: 5). Los ámbitos de acción pertenecerían a lo que el mismo Lenz denomina “Estudios Folclóricos” y se llevarían a cabo por medio de la creación de una revista que bautiza como “Revista de Folklore Chileno” y un Museo Nacional, jamás concretado.

La idea de que el conocimiento podía dividirse en compartimentos que se alimentan de una estructura social general, es propia del funcionalismo de la primera mitad del siglo XX. Recordemos que esta filosofía del conocimiento ejerció una notable influencia en el pensamiento social desde fines del siglo XIX hasta entrados los años 50. Su propuesta era entender la sociedad como un todo dividido por partes separadas entre sí que podían analizarse por segmentos, como las instituciones, las costumbres, las normas y también las tradiciones. La división que ofrece el programa de la SFCh, en este sentido, es hija de esta macro división social compartimentalizada, que supone una estabilidad inherente y una baja incidencia en las tradiciones populares del conflicto, las contradicciones e injusticias de género y clase. Esta percepción rígida es la que llevará a los cambios teóricos en el estudio de la cultura popular de los años 60, aspecto que en Chile se hará notorio en la obra de Manuel Dannemann y María Ester Grebe.

Volviendo al Programa, la noción de folclore que usa Lenz se refiere al “saber del pueblo” de modo casi literal (folk-lore). Como explica Oring, lo que los europeos entendían en el siglo XIX por ese folclore era en realidad una forma de acción positiva por la gente del lugar y sus conocimientos, tal como señalaba Tschofen:

“[El folclore era] Primero, los campesinos analfabetos, no corrompidos por la civilización, eran los depositarios y herederos espirituales de una nación pagana original. Segundo, sus cuentos, canciones, frases hechas y costumbres [que] reflejaban el pasado de un pueblo antiguo. Tercero, se podría reconstruir la vida material y espiritual de estos pueblos antiguos por medio de un elaborado proceso de análisis y comparación de los cuentos y de las costumbres contemporáneas” (en Prat Ferrer, 2008:107)

Esta perspectiva es la misma que tenían Lenz y la SFCh. Según aquél, cabe dentro de este conocimiento toda acción u objeto que explique *qué* tipo de tradición se practica y *cómo* se lleva a cabo al interior de la cultura popular chilena. Para Lenz lo popular son aquellos documentos “que viven en la memoria de la jente que no sabe leer i escribir, o al menos, no maneja libros” (1905: 7). Como todos en su época, su idea de tradición estaba definida por la dualidad oralidad-escritura entendida como un reflejo de la educación. Sin embargo, la de Lenz es una visión un poco más amplia y tolerante ya que incluye no sólo el criterio de escritura, sino también el de lectura. De este modo, el *qué* sería cualquier clase de cultura expresiva producto de una acción repetitiva, relacionada con un pasado antiguo o considerada popular. El *cómo* sería el “modo de hacer” o reproducir esas acciones antiguas por parte de los individuos/cultores/artistas que practican la cultura, esto es, su biografía, sus estrategias de producción (apuntes u otros), la trayectoria de sus ideas (sean imaginarias o no) y particularmente su lenguaje (vocabulario, etnicidad y valoración del habla, material y juego del idioma).

Siguiendo esta línea, es posible afirmar que la noción de folclore de Lenz mezclaba la idea abstracta o procesual de “saber del pueblo” (folk-lore), típicamente

alemana, con la noción inglesa de “antigüedades populares”, más material u objetual²⁰. Al respecto de ello, el investigador Carlos Vega (1960: 74) señala que el programa que la SFCh fue “uno de los primeros que añaden al *lore* las cosas materiales”, es decir, donde se buscaba realizar una recolección integral del conocimiento popular. Esta idea permanecerá durante todo el siglo XX en los estudios folclóricos chilenos, reflejándose en las guías de investigación y recolección, así como en algunas obras teóricas que aquí no podemos abordar por motivos de espacio. Por ejemplo, en 1964 Manuel Dannemann y Raquel Barros, escribirán un texto denominado “Guía metodológica de la investigación folklórica” donde señalan que la “observación y la recolección de la materia informada” son actividades simultáneas que deben realizarse para conocer las obras del pueblo de manera conjunta y así evitar adoptar un “falso sentido estético” que separe la materialidad del espíritu (p. 174).

Un aspecto fundamental del programa de la SFCh, ya trabajado por Lenz con anterioridad, fue la inclusión de la variable racial, en particular la integración de la cultura araucana dentro de la idea de tradición (posteriormente llamada “mapuche”). En efecto, Lenz enfatiza este aspecto señalando que “todas estas materias i otras parecidas deben estudiarse no solo en la parte española de los chilenos sino también con respecto a los indios” (Lenz 1905: 11). Este punto ha sido resaltado por autoras como Donoso (2006), y Donoso y Tapia, señalando que con ello se incluye a “las clases subalternas y los pueblos indígenas desde la perspectiva de la etnología” (2017: 136). Lejos del ámbito del folclore, Sánchez (2013) ha destacado que este filólogo alemán fue el primero en estudiar la lengua araucana de manera sistemática, incidiendo en el desarrollo de la SFCh para comprender lo mapuche como objeto arqueológico dinámico, no estático. Parra Muñoz sintetiza muy bien esta idea:

Siempre desde su consideración de lo subalterno como archivo “cultural”, tanto de la nación como de la humanidad, Lenz concibe al mapuche como un objeto arqueológico donde se manifiesta la filogénesis de la nación (y la cultura), ya no sólo desde una perspectiva idealizada de pasado, sino que desde el mapuche “actual”, aquel que el discurso hegemónico de identidad a proscrito, introduciendo, a la par, una noción que resultaba conocida y grata para los representantes de este discurso: la homogeneidad, instalándose Lenz, nuevamente, en un lugar conciliatorio o intermedio entre el discurso de la tradición intelectual chilena y su propia mirada de lingüista científico y moderno (2017: 199).

Interesante es también observar que Lenz no hace distinción entre folclore y música popular. Es más, considera al guitarrón, el rabel y el arpa como instrumentos populares (1905: 9) con lo cual abre el campo disciplinar del folclore como categoría de síntesis de todas las prácticas conocidas hasta ese momento pre-industrial.

3. La difusión del folclore por medio de las revistas

Como se ha señalado, la SFCh se propuso divulgar el folclore dentro y fuera de su órbita de funcionamiento. Esto se tradujo en que los miembros de la Sociedad pudieran llevar sus trabajos y leerlos ante el grupo para analizarlos en conjunto. Además, se esforzó para que los artículos y libros de sus afiliados fueran impresos y repartidos entre los socios. Para llevar a cabo esa tarea se asoció con dos de los más importantes medios

de divulgación científica del momento: los *Anales de la Universidad de Chile* y la *Sociedad Chilena de Historia y Geografía*, lo que permitió la creación de la *Revista de Folklore Chileno*. Esta última revista publicó entre 1910 y 1920 nueve tomos con más de 30 artículos relativos a la cultura expresiva de individuos o comunidades del territorio chileno. Destacan entre ellos estudios de la lengua, la cultura mapuche, las narrativas orales en forma de cuentos y la poesía popular de diversas zonas del país.

Los textos que conforman los tres primeros tomos de la *Revista de Folklore Chileno* fueron impresos por los *Anales de Universidad en Chile*. Esta revista, fundada en 1843 y aún vigente, dispuso de 300 ejemplares aparte para cada texto bajo del título “*Revista de la Sociedad de Folklore Chileno*”, lo que multiplicó la presencia de la SFCh en la producción intelectual de esta época e insertó el folclore dentro del debate académico²¹. Los textos que conforman los tres primeros tomos de la *Revista de Folklore Chileno* fueron los que se describen en la *Tabla 1*.

Según consta en las actas de la sociedad, en 1912 hubo dificultades y restricciones en el trabajo con los *Anales de la Universidad de Chile*, lo que se expresó en el decaimiento de las publicaciones. Se observa aquí un dilema que abrazará a los estudios folclóricos durante las primeras décadas del siglo XX relacionado con la falta de espacio para publicar sobre temas que conciernen al folclore:

(...) hemos tenido graves dificultades con nuestras publicaciones. La publicación de los *Anales de la Universidad* ha sufrido serios tropiezos y atrasos, que han obligado a la Administración Universitaria a entregar la impresión a otra imprenta. Además, por una disposición del señor Rector, que desea dar mayor variedad al contenido de los *Anales*, la imprenta admitía en cada número sólo pocas páginas de folclore.²²

Tabla 1. Artículos publicados en Tomos I a III de la *Revista de Folklore Chileno* (1910-1914).

Título	Autor	Año	Número de entrega
Del latin en el folk-lore chileno	Ramón Laval	1910	Tomo I. Entrega 1
Cuentos chilenos de nunca acabar	Ramón Laval	1910	Tomo I. Entrega 2
Oraciones, ensalmos i conjuros del pueblo chileno. Comparados con los que se dicen en España	Ramón Laval	1910	Tomo I. Entrega 3 y 4
La Fiesta de Andacollo i sus danzas	Ricardo E. Latcham	1910	Tomo I. Entrega 5
Costumbres i creencias araucanas: Guillatunes	Euljio Robles Rodríguez	1911	Tomo I. Entrega 6
Las drogas antiguas en la medicina popular de Chile	León Tournier	1911	Tomo I. Entrega 7 y 8
Comentarios del pueblo araucano (la faz social)	Manuel Manquilef	1911	Tomo II. Entrega 1
Juegos de bolitas	Maximiano Flores	1911	Tomo II
Costumbres i creencias araucanas: Ñeicurehuen. Baile de machis	Euljio Robles Rodríguez	1911	Tomo II

Cuentos de adivinanzas corrientes en Chile	Recojidos por los señores Jorge O. Atria, Eliodoro Flores, Ramon A. Laval i Roberto Renjifo de la Sociedad de Folklore Chileno. Con una introduccion i notas comparativas por Rodolfo Lenz	1912	Tomo II. Entrega 8
Un grupo de Consejas Chilenas. Estudio de novelística comparada precedida de una introduccion referente al orijen i la propagacion de los cuentos populares	Rodolfo Lenz	1912	Tomo III. Entregas 1 a 3
Costumbres i Creencias Araucanas. Machiluhun, Iniciacion de Machis. Travun, una reunion pública	Eulojio Robles Rodríguez	1912	Tomo III. Entrega 4
Comentario a Tarifa de Boticas. Impresa en Santiago de Chile en el año de 1813	León Tournier	1913	Tomo III. Entregas 5 y 6
Costumbres i creencias araucanas. El juego de la chueca (Palin)	Eulojio Robles Rodríguez	1914	Tomo III. Entrega 7
Cuentos de adivinanzas corrientes en Chile	Recojidos por los señores Jorge O. Atria, Eliodoro Flores, Ramon A. Laval i Roberto Renjifo de la Sociedad Folklore Chileno. Notas comparativas por Rodolfo Lenz	1914	Tomo III. Entrega 8

Esta situación llevará a que la SFCh formalice paralelamente una colaboración con la *Revista Chilena de Historia y Geografía*, órgano principal de difusión de la SCHG, revista que se comienza a imprimir en 1911 y que ya había publicado algunos artículos de miembros de la SFCh. La SCHG fue fundada en 1839 y reorganizada el año 1911 luego de un período de decaimiento. En dicho proceso tuvo un rol preponderante Ramón Laval, también miembro fundador de la SFCh, quien la revitaliza junto a la guía de Enrique Matta Vial (Feliú, 1969: 18-19). Luego de un par de colaboraciones, a partir de 1913, ambas sociedades se fusionan y la SFCh pasa a ser la Sección de Folklore de la SCHG. De este modo, la Revista de Folklore Chileno queda a cargo de la Revista Chilena de Historia y Geografía, cuestión que ha generado no pocas confusiones en la historiografía del folclore y la cultura chilenas.²³ Desde 1912 en adelante, en suma, es posible reconstruir la Revista de Folklore Chileno en base a ambos medios, tal y como se puede observar en la *Tabla 2*.

Tabla 2. Artículos publicados en Tomos IV a IX de la *Revista de Folklore Chileno* (1912-1923), en *Revista Chilena de Historia y Geografía* (1912-1923) y *Anales de la Universidad de Chile* (1914-1919)

Título	Autor/a	Año	Número de entrega	Publicado también en:
Cómo se canta la poesía popular	Desiderio Lizana	1912	Tomo IV. Entregas 1 a 2	Revista Chilena de Historia y Geografía. Tomo III, número 7.

Comentarios del Pueblo Araucano II. La Gimnasia Nacional. (Juegos, Ejercicios y Bailes)	Manuel Manquilef	1914	Tomo IV. Entregas 3 a 5	Anales de la Universidad de Chile. Tomo CXXXIV.
Chiloé y los Chilotes	Francisco Cavada	1912-1914	Tomo V	Revista Chilena de Historia y Geografía. Tomos III al IX, números 7 al 13.
Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al Folklore Chileno	Rodolfo Lenz	1919	Tomo VI	Anales de Universidad de Chile. Tomo CXXXIV.
Cuentos populares Araucanos y Chilenos recogidos de la tradición oral	Sperata de Saunière	1916-1918	Tomo VII	Revista Chilena de Historia y Geografía. Tomos XVII - XXVII, números 22 al 32.
Leyendas y cuentos populares recogidos en Carahue (Chile) de la tradición oral	Ramón Laval	1920-1921	Tomo VIII	Revista Chilena de Historia y Geografía. Tomos XXXV - XXXVIII, números 38 al 42.
Cuentos populares en Chile, recogidos de la tradición oral	Ramón Laval	1922-1923	Tomo IX	Revista Chilena de Historia y Geografía. Año XII y XIII, Tomos XLIV, XLV, XLVI y XLVIII, números 48, 49, 50 y 52.

Uno de los aspectos que hace difícil el catastro de las publicaciones de esta Sociedad y sus miembros, es el hecho de que adicionalmente a los textos que componen la Revista de Folklore Chileno, hubo una serie de artículos que fueron publicados por ambos medios académicos. Pero aún obviando esta duplicación, la obra de la SFCh y sus miembros conforma un corpus de más de 60 artículos que representa un verdadero legado intelectual para el país. Profundiza esto el hecho de que las publicaciones de los miembros de la SFCh se extendieron más allá del folclore, abordando otros campos como geografía, leyes, historia, filología, arqueología, etnología, e, indirectamente, musicología. Aunque ubicados fuera del espectro de la música, algunos de estos textos permitieron el diálogo con otras disciplinas y, más importante aún, la inserción del folclore como elemento académico en las humanidades hasta al menos 1973.

Una lista pormenorizada de estos textos es la que presentamos en las *Tablas 3 y 4*, distribuida en los Anales y en la Revista Chilena de Historia y Geografía, respectivamente.

Tabla 3. Artículos de los miembros de la Sociedad de Folklore Chileno, acerca de temas diversos, publicados en los *Anales de la Universidad de Chile* (1894-1920)

Título del artículo	Autor	Año	Número
Ensayos filológicos americanos: observaciones generales sobre el estudio de los dialectos i	Rodolfo Lenz	1894	Tomo 87

literaturas populares			
Estudios araucanos. Materiales para el estudio de la lengua, la literatura i las costumbres de los indios mapuches o araucanos. Diálogos en cuatro dialectos. Cuentos populares, narraciones históricas i descriptivas i cantos de los indios de Chile en lengua mapuche, con traducción literal castellana	Rodolfo Lenz	1895-1897	Tomos 90, 91, 93, 94, 97 y 98
Historia de la civilizacion de Araucanía	Tomás Guevara	1898-1903	Tomos 101, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112 y 113
Refranes Chilenos	Agustín Cannobbio	1901	Anexo
Costumbres judiciales i enseñanza de los Araucanos	Tomás Guevara	1904	Tomo 114
Costumbres i creencias araucanas	Euljio Robles Rodríguez	1906, 1908, 1910 y 1914	Tomos 119, 123 y 126
¿Quiénes eran los Changos?	Ricardo E. Latcham	1910	Tomo 126
Folklore araucano: refranes, cuentos, cantos, procedimientos industriales, costumbres prehispanas	Tomás Guevara	1910	Tomo 127
Version al araucano del poema “El último cacique” de Samuel Lillo	Manuel Manquilef	1911	Tomo 128
Adivinanzas corrientes en Chile (Recojidas por Eliodoro Flores)	Eliodoro Flores	1911	Tomo 128
Tradiciones e ideas de los Araucanos acerca de los Terremotos	Rodolfo Lenz	1912	Tomo 130
Las últimas familias i costumbres araucanas	Tomás Guevara	1912	Tomos 130 y 131
Juegos de los niños chilenos	Daniel Aeta Astorga	1912	Tomos 130 y 131
Organizacion de un orfeon chileno	Ismael Parraguez	1915	Tomo 137
Costumbres mortuorias de los indios de Chile i otras partes de América	Ricardo E. Latcham	1915-1916	Tomos 136 a 138
La mentalidad araucana	Tomás Guevara	1916-1917	Tomos 139 a 141
La etnología araucana en el Poema de Ercilla	Tomás Guevara	1918-1920	Tomos 142 a 14
Historia de la justicia araucana	Tomás Guevara	1920	Tomo 147

Tabla 4. Artículos de los miembros de la Sociedad de Folklore Chileno publicados en la Revista Chilena de Historia y Geografía, sobre temas diversos (1911-1923).

Título del artículo	Autor	Año	Volumen
Estudios de Folklore chileno. El pájaro azul	Julio Vicuña Cifuentes	1911	Año I, n° 1
Sobre el cuento chileno “El Pájaro Azul”	Ramón A. Laval	1911	Año I, n° 2
Tiahuanacu	Ramón Laval	1911	Año I, n° 3
Qué es el Folk-lore y para qué sirve	Julio Vicuña Cifuentes	1911	Año I, n° 3
Formas especiales de los utensilios caseros de los Aborígenes	Francisco Fonck	1912	Año II, n° 5
Tres notas sobre la Isla de Pascua	Walter Knoche	1912	Año II, n° 6
Los cráneos de paredes gruesas según L Vergara Flores, con un dato más	Francisco Fonck	1912	Año II, n° 7
Los cráneos de paredes gruesas	Ricardo Latcham	1912	Año II, n° 7
Vida y costumbres de los indios araucanos	Leotardo Matus Zapata	1912	Año II, tomo IV, n° 8
Los Elementos Indígenas de la Raza Chilena	Ricardo E. Latcham	1912	Año II, tomo IV, n°8
Mitos y supersticiones recogidos de la tradición oral chilena	Julio Vicuña Cifuentes	1914	Años IV y V, n° 13 al 19
Una Metrópoli Prehistórica en la América del Sur	Ricardo E. Latcham	1914	Año IV, tomo XII, n° 16
Cráneos marcados de la isla de Pascua	Walter Knoche	1914	Año IV, tomo XII, n° 16
Uso y preparación de pieles entre los indios de Chile y otros países de Sud-América	Ricardo E. Latcham	1915	Año V, tomo XIII, n° 17
La capacidad guerrera de los araucanos: sus armas y métodos militares	Ricardo E. Latcham	1915	Año V, tomo XV, n° 19
Los héroes indígenas de la “Araucana”	Ricardo E. Latcham	1915	Año V, tomo XV, n° 19
Los de Vicuña	Tomás Thayer Ojeda	1915	Año V, tomo XVI, n° 20
Nanas o canciones de cuna corrientes en Chile	Eliodoro Flores	1915	Año V, tomo XVI, n° 20
Tradiciones, leyendas y cuentos populares recogidos en Carahue	Ramón A. Laval	1920-1921	Año X y XI, tomos XXXIV al XXXVIII, n° 38 al 42
Creencias religiosas de los Araucanos	Ricardo E. Latcham	1923	Año XIII, tomo XLVI, n° 50

La Revista de Folklore Chileno tuvo continuidad en los Archivos del Folklore Chileno (1950-1957, 1971-1976 y 2002-2008). Si bien esta última revista no declara en sus editoriales ser continuadora de la SFCh, su temática, metodología inductivista y estilo de escritura fueron similares a los de la SFCh. Esta continuidad fue también posible debido a la formación germana compartida por Lenz, Pino (fundador de la revista) y Dannemann (director), aspecto que incidió en una mirada filosófica y etnológica espiritual acerca del Volksgeist o alma popular ya señaladas. En cualquier caso, lo relevante es que los Archivos del Folklore Chileno dieron continuidad a la labor de la SFCh durante la segunda mitad del siglo XX y, en cierto modo, completaron el “Programa” propuesto por Lenz.

En relación con su producción, los Archivos de Folklore Chileno fueron editados por Yolando Pino y se componían de 13 fascículos: los 8 primeros conforman la primera etapa de la revista (1950-1957), los siguientes 9 y 10 corresponden a la segunda (1971-1976) y los últimos tres, del 11 al 13, a la tercera (2002-2008)²⁴. En las tres etapas de esta revista se observa unidad de criterio en los títulos y contenido, aspecto atribuible a la presencia Manuel Dannemann, director inicial, recopilador y teórico del folclore latinoamericano. La obra académica y recopilatoria de éste exige un estudio aparte que aquí no podemos ofrecer dada su enorme extensión y profundidad literaria, pero baste decir por ahora que su labor es inseparable de la actividad de esta revista. Los títulos que reúne este archivo se encuentran resumidos en la *Tabla 5*.

Tabla 5. Artículos publicados en la revista Archivos del Folklore Chileno (1950-2004)

Título del artículo	Autor	Año	Número
Folklore de Valdivia	Abdón Andrade Coloma	1950	Fascículo N° 1
El folklore como ciencia	Richard Weiss	1950	Fascículo N° 2
La investigación de la adivinanza	R. S. Boggs	1950	Fascículo N° 2
Mitología chilota	Evaristo Molina Herrera	1950	Fascículo N° 2
Notas bibliográficas para el estudio de la “Poesía vulgar” de Chile	Raúl Silva Castro	1950	Fascículo N° 2
Apuntes folklóricos de Malleco	Elisa Figueroa	1950	Fascículo N° 2
El cuento folklórico desde el punto de vista étnico	C. W. v. Sydow	1951	Fascículo N° 3
La cueca de los campos de Llanquihue	Yolando Pino Saavedra	1951	Fascículo N° 3
El caballo entre los indios chilenos	Tomás Lagos	1951	Fascículo N° 3
Medicina y curación en Monte Patria	Marino Pizarro	1951	Fascículo N° 3
Cuatro cuentos populares de Nirivilo	Albertano González	1951	Fascículo N° 3

Guía bibliográfica para el estudio del folklóre chileno	Eugenio Pereira Salas	1952	Fascículo N° 4
Repertorio Folklórico de Chiloé	Galvarino Ampuero	1952	Fascículo N° 5
Rodolfo Lenz como folklorista	Yolando Pino Saavedra	1954	Fascículos N° 6 y 7
Notas folklóricas	Fernando de Castro Pires de Lima	1954	Fascículos N° 6 y 7
Algunas leyendas de Valdivia	Abdón Andrade Coloma	1954	Fascículos N° 6 y 7
La cerámica folklórica de Pomaire	Bernardo Valenzuela Rojas	1954	Fascículos N° 6 y
Los brujos de Chiloé	Agustín Alvarez Sotomayor	1954	Fascículos N° 6 y 7
444 adivinanzas de la tradición oral chilena	José Santos González Vera	1954	Fascículos N° 6 y 7
En torno a los cuentos folklóricos	Yolando Pino Saavedra	1957	Fascículo N° 8
El niño Dios de Sotaquí	Marino Pizarro	1957	Fascículo N° 8
La cerámica folklórica de Quinchamalí	Bernardo Valenzuela Rojas	1957	Fascículo N° 8
Apuntes breves de comidas y bebidas de la región de Carahue	Bernardo Valenzuela Rojas	1957	Fascículo N° 8
Anotaciones folklóricas de Constitución	Elena Wegener	1957	Fascículo N° 8
Las narraciones araucanas	Yolando Pino Saavedra	1971	Fascículo N° 9
La forma de las adivinanzas chilenas	Olga Pino Sepulveda	1971	Fascículo N° 9
La cocina campesina	Bernardo Valenzuela Rojas	1971	Fascículo N° 9
El folklóre de Monte Patria	Marino Pizarro Pizarro	1971	Fascículo N° 9
La disciplina del folklóre en Chile	Manuel Dannemann R	1976	Fascículo N° 10
Estudio etnográfico del carbono artesanal y del horno, en Chile	Bernardo Valenzuela Rojas	1976	Fascículo N° 10
Los estudios de la cultura folclórica en Chile en el cruce de los siglos XX y XXI	Manuel Dannemann	2002	Fascículo N° 11
“Juan del Pavo”: el repertorio de un narrador y la génesis de un archivo	María Inés Palleiro	2002	Fascículo N° 11
Algunas características fonéticas de los refranes	Hiram Vivanco	2002	Fascículo N° 11

Herencia misionera en la práctica devocional de Puchaurán	María Isabel Quevedo	2002	Fascículo N° 11
Reminiscencias familiares: lo popular y lo folclórico	Sonia Pinto	2002	Fascículo N° 11
Cultura tradicional de la pampa salitrera I región, de Tarapacá, Chile	Óscar Ramírez	2002	Fascículo N° 11
Reminiscencias del mito de Cahuillaca en los relatos orales atacameños	Roberto Lehnert	2003-2004	Fascículo N° 12
Ven, alma perdida: del indígena sin pecado al pecador arrepentido. Discurso y música para la misión entre fieles e infieles en el área surandina durante la colonia	Víctor Rondón	2003-2004	Fascículo N° 12
Fantasia y humor en décimas en Chile, la transformación imaginaria de lo cotidiano	Constantino Contreras	2003-2004	Fascículo N° 12
Supersticiones de los indios de Chiloé	Manuel Téllez Oyarzún	2003-2004	Fascículo N° 12.
La auténtica poesía folklórica. La expresión poética y musical de las mujeres	Rodolfo Lenz	2003-2004	Fascículo N° 12
La Maja	José Muñoz	2003-2004	Fascículo N° 12

En el año 1957 los *Archivos de Folklore Chileno* detienen su producción para retomarla en 1971. La siguiente cita tomada de la *Advertencia* del fascículo N° 9, de 1971, explica el porqué de esta interrupción:

Esta revista apareció hasta 1957. La falta de medios económicos impidió que siguiera publicándose regularmente. Con este número iniciamos una segunda etapa con la esperanza de dar a conocer los estudios y materiales chilenos que permanecen inéditos. Así responderemos al interés creciente que despierta el folklore en el público nacional y a las solicitudes de intercambio y suscripciones que llegan del extranjero²⁵.

En la última época de la revista, Dannemann suple la labor de director tras la muerte de Yolando Pino, en 1992, consolidando aún más su carácter continuista de la herencia teórica y académica de la SFCh.

4. Conclusiones

La Sociedad de Folklore Chileno fue la primera sociedad académica dedicada al estudio y divulgación del folclore chileno. Nacida al calor de los ideales del centenario de la República, su programa y plan de publicaciones respondió a la creencia de que existía un saber popular que alimentaba la identidad y exigía un estudio científico y profesional hecho con disciplina y método propios. Las publicaciones de la Sociedad

tuvieron amplia difusión durante el siglo XX gracias a su impresión en diversas revistas, algunas de ellas ubicadas fuera del ámbito del folclore o la música. El contenido étnico y geográficamente pluralista de su Programa, se erigió como un acta fundacional de los Estudios Folclóricos Chilenos, impulsados fuertemente por la figura del filólogo alemán Rodolfo Lenz, creador de sendos textos que hoy vuelven a ser leídos.

En la obra de la SFCh y sus continuadores se aprecia un concepto de folclore inclinado hacia la noción alemana de alma popular. Se trata de un saber colectivo transmitible y expresable en términos abstractos y conductuales que, sin embargo, no niega la existencia de objetos o materiales producidos por ese saber, llamados en el mundo anglófono “antigüedades populares”. No obstante, sí implica una orientación hacia la literatura oral antes que hacia la música o el sonido, algo que a ratos puede ser confuso (Pereira Salas 1952: 14). Con todo, la consolidación del estudio del folclore significó también la conformación de una red etnográfica de personas a lo largo del valle central con el afán de recopilar información relevante. La red de colaboración iniciada por Lenz y Laval se fue extendiendo a medida que hicieron trabajo de campo (a veces de manera formal, a veces de modo informal) y las publicaciones se fueron concretando. Esta red será la base sobre la cual se forje una notable red de informantes con los cuales se validarán las teorías románticas sobre el alma popular y la “resignificación de lo chileno” (Parra Muñoz, 2017: 209). Y también será el modo en que se asiente una red internacional de intercambio con Europa (Ledezma y Cornejo, 2019: 185) y un sentido de autocritica del método etnográfico, aspecto propio de la antropología que hoy está prácticamente ausente de los estudios musicales chilenos.

Finalmente, es fundamental destacar que la estrategia de difusión de publicaciones que siguió la SFCh, extendió su trabajo por un período de casi un siglo (1911-2008). Esto se logró a través de la distribución de sus textos en la Revista de Folklore Chileno, los Archivos del Folklore Chileno, los Anales de la Universidad de Chile y la Revista de la Sociedad de Historia y Geografía, inaugurando tempranamente la interdisciplina y comprensión integrada del folclore.

Bibliografía

- Contreras, Constantino (1989) “Lengua y folclore en la obra de Rodolfo Lenz” en *Estudios Filológicos* 24: 39-53.
- Dannemann, M. (1960) “Los estudios folklóricos en nuestros ciento cincuenta años de vida independiente” en *Anales de la Universidad de Chile*, CXVIII(120), pp 203-217.
- Dannemann, M., y Barros, R. (1964) “Guía metodológica de la investigación folklórica” en *Mapocho*, 1, pp 168-178.
- Dannemann, M. (1989-1990) “Rodolfo Lenz, etnólogo y estudioso del folclore” en *Revista Chilena de Antropología*, 8, pp 77-92.
- Dannemann, M. (2002) “Los estudios de la cultura folclórica en Chile en el cruce de los siglos XX y XXI” en *Archivos del Folklore Chileno*, 11, pp 15-39.
- Dannemann, M. (2010) “Tres buscadores de la chilenidad: Lenz, Laval y Vicuña Cifuentes” en *Anales de Literatura Chilena* 11 (14), pp 57-92.
- Donoso Fritz, K. (2006) “La batalla del folclore: los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX”. Licenciatura en Historia, Universidad

- de Santiago de Chile, Santiago de Chile. Retrieved from https://www.archivochile.com/carril_c/cc2012/cc2012-055.pdf (consultado el 25/11/2019)
- Donoso Fritz, K., y Tapia, C. (2017) “(De)construyendo el folclor: historia de su conceptualización en la academia universitaria chilena durante el siglo xx” en *Mapocho*, 82, pp 131-161.
- Escudero, A. (1963) “Rodolfo Lenz” en *Thesaurus*, XVIII(2), pp 445-484.
- Feliú, Guillermo. (1969) “Ramón A. Laval (1862 - 1929). La bibliografía de bibliografías chilenas”. [on line] Disponible en <https://www.bcn.cl/obtienearchivo/191756.pdf> (consultado el 16/07/2019).
- Gelbart, Matthew (2007) *The invention of “Folk Music” and “Art Music”. Emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laval, Ramón A. (1914) “Memoria de la Sociedad Chilena 1911-1914” en *Revista Chilena de Historia y Geografía*. Año IV, Tomo XII, 4.to Trimestre. Nº 16, pp 455-472. [on line] Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0067770.pdf> (consultado el 01/08/2019).
- Ledezma, A., y Cornejo, T. (2019) “Diálogo de intérpretes: intercambio de cartas y objetos. Sobre la cultura popular a inicios del siglo XX en Chile Meridional” en *Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 13, pp 179-196. doi:10.5354/0719-4862.2019.54422.
- Lenz, R. (1905) “Ensayo de Programa para Estudios de Folklore Chileno”. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Lenz, R. (1909) “Programa de la Sociedad de Folklore Chileno, fundada en Santiago de Chile el 18 de Julio de 1909, presentado a los miembros actuales i futuros” por Rodolfo Lenz. [on line] Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-84550.html> (consultado el 12/07/2019).
- Lenz, R. (1913) “Comunicación a los miembros de la Sociedad de Folklore Chileno: memoria presentada a la Sociedad de Folklore Chileno” [on line] Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0071847.pdf> (consultado el 12/07/2019).
- Palominos, Simón. (2016) *Informe Final Conceptualización del campo del folclor en Chile y propuestas para su financiamiento en FONDART*. Santiago: s.e.
- Parra Muñoz, M. A. (2017) *Rodolfo Lenz y el folklore en Chile: paradigmas, contexto y recepción de una nueva disciplina*. La Serena. Tesis presentada para optar al Grado Académico de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Mención Filosofía, Universidad de La Serena.
- Pereira Salas, E. (1945) “Los Estudios Folkloricos y el Folklore Musical en Chile” en *Revista Musical Chilena*, 1(1), pp 4-12.
- Pereira Salas, E. (1959) “Consideraciones sobre el folklore en Chile” en *Revista Musical Chilena*, 68 (Noviembre-Diciembre), pp 83-92.
- Pinkerton, Emily. (2007) *The Chilean Guitarrón: The Social, Political and Gendered Life of a Folk Instrument*. Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. The University of Texas at Austin.

- Prat Ferrer, J. J. (2008) *Bajo el árbol del paraíso. Historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Madrid.
- Ramos, I. (2012) *Políticas del Folklore. Representaciones de la tradición y lo popular. Militancia y política cultural en Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui*. Universidad de Chile, Santiago. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos, disponible en <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/113782>.
- Salinas Campos, Maximiliano (2011) “El amor en la poesía y el canto popular de Chile. Un manuscrito inédito de Rodolfo Lenz: ‘Die echte Volkspoeseie. Dichtung und Musik der Frauen’ (1894)”, en Gloria Chicote, Bárbara Göbel eds., *Ideas viajeras y sus objetos. El intercambio científico entre Alemania y América Austral*. Frankfurt-Madrid: Biblioteca Ibero-Americana, pp 305-319.
- Sánchez, Gilberto (2013). “El Dr. Rodolfo Lenz, primer investigador científico de la lengua y cultura mapuches”. En: *Lenguas Modernas*, N° 42, 99-113. Departamento de Lingüística, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Sociedad Chilena de Historia y Geografía. (1921) “Actas de la Sociedad” en *Revista Chilena de Historia y Geografía*. Tomo XXXVII, 1.er Trimestre. N° 41. 487-499. [on line] Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0067795.pdf> (consultada el 06/08/2019).
- Sociedad Chilena de Historia y Geografía. (1922) “Actas de la Sociedad” en *Revista Chilena de Historia y Geografía*. Año IV, Tomo XLI, 1.er Trimestre. N° 45. 496-501. [on line] Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0067799.pdf> (consultada el 02/10/2019)
- Sociedad Chilena de Historia y Geografía. (1927) “Actas de la Sociedad” en *Revista Chilena de Historia y Geografía*. Tomo LII, N° 56, [on line] Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0067810.pdf> (consultada 12/07/2019)
- Tschofen, B. (1999) “The Habit of Folklore: Remarks on Lived Volkskunde and the Everyday Practice of European Ethnology after the End of Faith” *Journal of Folklore Research, Special Double Issue: “Cultural Brokerage: Forms of Intellectual Practice in Society”* (May - Dec.), Vol. 36, No. 2/3, pp. 235-242.
- Vega, C. (1960) *La ciencia del folklore: con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Nova.

Sitios Web

Anales de la Universidad de Chile. <https://anales.uchile.cl/>
 Memoria Chilena. www.memoriachilena.gob.cl

Notas

¹ Utilizamos aquí la castellanización de la palabra “folklore” como “folclore” propuesta por la Real Academia Española en 1984 en su *Diccionario*.

² Comprendemos la SFCh y su entorno como un *campo* cultural en el sentido bourdesiano, es decir, como un espacio en el cual se producen relaciones sociales objetivas de poder y capital cultural que definen estructuras de funcionamiento del conocimiento. No obstante, no consideramos que de este campo surjan reglas operativas y estructurales que definan la posición social de los académicos interesados en el folclore, como pensaría Bourdieu, sino más bien que el desarrollo de la SFCh produjo un enfoque y un método particulares (el modo positivista de construcción del conocimiento y su manera de hacer recolección) así como un conjunto de influencias dentro del ámbito universitario.

³ Para una interpretación de la historia de la SFCh desde el punto de vista de sus seguidores, véase, además de la obra de Lenz (1905, 1909), los trabajos de Eugenio Pereira Salas (1945 y 1959) y Manuel Dannemann (1960 y 2002), entre otros.

⁴ Sociedad de Folklore Chileno. 1910. *s.f.*

⁵ Sociedad de Folklore Chileno de Santiago de Chile (Actas). 1913: VIII-IX.

⁶ *Ibid.* *s.f.* 1910.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Para más información sobre la vida de Lenz véase Escudero (1963), Dannemann (1989-1990) y Parra Muñoz (2017: 157-250).

¹⁰ Obsérvese que hubo también muchos trabajos presentados en las sesiones generales de la Sociedad que no fueron publicados por ninguna de estas revistas.

¹¹ Sociedad de Folklore Chileno de Santiago de Chile (Actas). 1913: III.

¹² *Ibid.*

¹³ Sociedad de Folklore Chileno de Santiago de Chile (Actas). 1913: V.

¹⁴ Sociedad de Folklore Chileno de Santiago de Chile (Actas). 1913: VIII.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Sociedad de Folklore Chileno de Santiago de Chile (Actas). 1913: VIII-IX.

¹⁷ Ante la duda del año de receso de la Sección de Folklore (antes llamada Sociedad de Folklore Chileno), 1921 o 1922, tomamos la siguiente cita como esclarecedora: “Esta institución pasó a ser el año 1913 la Sección de Folklore de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, que había fundado en 1911 Enrique Matta Vial, manteniéndose activa hasta 1921, si se toma como referencia para esta observación su última acta publicada, que apareciera en la Revista Chilena de Historia y Geografía, N° 45, del primer trimestre de 1922, sobreviniendo entonces un receso de ella que llegara a la larga duración de sesenta y un años, hasta que volviese a funcionar en 1982, ininterrumpidamente hasta ahora (...)” (Dannemann. 2010: 58-59).

¹⁸ En la Sesión 70 del 17 de Mayo de 1920 se lee: “El señor Laval comenzó por dar a conocer las causas que habían ocasionado la escasez de sesiones en el año pasado, las cuales se debían especialmente a la prolongada enfermedad de que había sufrido y que lo obligó por un lapso de cerca de seis meses a recogerse temprano. El señor Presidente, don Julio Vicuña Cifuentes, se encontró en un caso más o menos igual, pues tampoco pudo salir de su casa durante largo tiempo por motivos de salud. La enfermedad del Presidente y del Secretario de la sección, particularmente la de este último, impidió que se hicieran las citaciones a sesión y, por consiguiente, que éstas se efectuaran... En seguida se pidió a los señores socios se pusieran de acuerdo para elegir mesa, advirtiéndoles que el señor Vicuña Cifuentes solicitaba que no se reeligiese. El señor Thayer dice que siente el retiro del señor Vicuña, cuya salud no le permite asistir con la asiduidad que deseara, pero, en vista de que la excusa es por demás justificada, propone para Presidente al señor Dr. don Rodolfo Lenz, cuyo entusiasmo por los estudios de folklore es conocido por todos. Se aceptó, la designación por todos los concurrentes. El señor Laval ruega que no se le reelija para el puesto de Secretario, que ha desempeñado durante tantos años seguidos, y propone se elija a don Jorge O. Atria, indicación que se acepta por unanimidad”. (Sociedad Chilena de Historia y Geografía, 1921: 494). Posteriormente, en la sesión 78 del 26 de Abril de 1921, se apunta que “Don Ramón A. Laval da cuenta de que el señor Lenz ha partido para Europa en comisión del Gobierno y que posiblemente permanecerá fuera de Chile por todo el resto del año, y que, en consecuencia, corresponde elegir nuevo presidente de la sección. Agrega que a varios folcloristas, miembros de la Institución, a quienes se había dirigido, pidiéndoles que desempeñaran ese cargo, se habían excusado alegando diversos pretextos; cree, dice, que dado el poco tiempo que falta, tal vez sería preferible no elegir presidente, sino, en cada sesión, indicar,

de entre los asistentes, la persona que deba presidirla. Así se acordó, y se propuso al señor Laval para que dirija la presente”. (Sociedad Chilena de Historia y Geografía, 1922: 500).

¹⁹ Instituto de Investigaciones Musicales, 1950: 5.

²⁰ Para una historia del modo de entender el concepto de tradición en estos dos países, véase Gelbart (2007). Para una visión general del concepto de folclore en Europa, véase Prat Ferrer (2008).

²¹ Todo el material publicado por Anales está disponible en versión digital, lo que hace posible reconstruir el trabajo de la SFCH en esta primera etapa. Las publicaciones están disponibles en el sitio web oficial de Anales de la Universidad de Chile: <https://anales.uchile.cl/>, con acceso y descarga liberada. Es importante mencionar que no todos los trabajos impresos por la revista se encuentran completos en un solo tomo debido a su extensión, que obligó a dividirlos en varias secciones e incluso a publicarlos en volúmenes posteriores.

²² Sociedad de Folklore Chileno (Actas). 1913: V.

²³ Actualmente es posible acceder a varios de los artículos publicados por la Revista de Folklore Chileno a través del sitio memoriachilena.cl. Los archivos se encuentran digitalizados en formato PDF, son descargables y de uso liberado. La mayoría tiene en su primera página información de la revista a la que pertenecen, el lugar donde fueron impresos, el año, la entrega y el tomo al que corresponden. Si se observan las actas de la SFCh, es posible comprender la ausencia de algunas entregas, diferencias de estilo, o hasta errores en la impresión, todo ello aparentemente determinado por la complejidad de la relación entre el Directorio de la SFCh y sus afiliados, y entre la SFCh y los organismos académicos encargados de imprimir sus trabajos. Es así que los tomos no se correlacionan exactamente con el año de impresión, lo cual ha llevado a múltiples confusiones y hace difícil tanto su historización, como su catastro correlativo. La última entrega del Tomo III, por ejemplo, data de 1914, mientras que las primeras entregas del Tomo IV, de 1912.

²⁴ Los números físicos de la revista se encuentran en Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares (ALOTP) de la Biblioteca Nacional de Chile, desde el N° 5 al 8, y en la Sala Pablo Neruda (Hemeroteca) del mismo recinto, N° 2 y 4. El N° 1 fue encontrado en digital pesquisando en la web y el N°3, “La Cueca en los Campos de Llanquihue”, en Biblioteca de América, Madrid, España.

²⁵ Fascículo N° 9. “Advertencia” en *Archivos de Folklore Chileno*. 1971: 7.

INSCRIPCIÓN DEL MITO EL FAMILIAR EN LA SERIE TELEVISIVA *EL APARECIDO*, DE MARIANO ROSA

Ana Gabriela Aban*

Resumen

En este artículo se propone analizar la inscripción del mito El Familiar en la serie televisiva de ficción *El Aparecido* (2011) de Mariano Rosa. Filmada en el interior de Salta, y desde un formato experimental, la serie narra la historia del kolla Bernabé Montellanos, un enviado de la Pachamama que -encarnando la figura del justiciero- regresa de la muerte para enfrentarse con El Familiar.

Entendiendo que El Familiar es un emergente del folclore rural del Noroeste Argentino que nace con la industria azucarera, a partir del análisis de la trama argumental de la serie, se postula la resignificación y andinización del mito ya que se produce una inversión de su base cristiana, a la luz de una evaluación crítica de las estructuras coloniales de poder en el NOA y su supervivencia en el marco del Estado-Nación moderno.

Entre las conclusiones a las que se arriba, cabe destacar, la presencia de una dimensión política en *El Aparecido* que entra en consonancia con un proceso de democratización y federalización de ficciones televisivas contemporáneas resultantes de la implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual; contribuyendo, así, a la construcción de una identidad televisiva nacional más inclusiva y menos centralista.

Palabras clave: Mitología; Cultura Andina; Nación; De-colonilidad del Poder; *El Aparecido*.

INSCRIPTION OF THE MYTH THE FAMILY IN THE TELEVISION SERIES THE APPEARED ONE, OF MARIANO ROSA

Abstract

The aim of this article is to analyze the inclusion of the myth *El Familiar* in the TV series *El Aparecido* (2011) by Mariano Rosa. This series, filmed in inland Salta and with an experimental format, narrates the story of the *kolla* Bernabé Montellanos, a Pachamama's envoy who —personifying the image of the vigilante— comes back to life in order to face *El Familiar*.

El Familiar is a product of the rural folklore of the Argentine Northwest that is born with the sugar industry. From the analysis of the series' plot, the resignification and andeanization of this myth are postulated since there is an inversion of its Christian foundation, in light of a critical assessment of the colonial power structures in the Argentine Northwest, and its survival within the framework of the modern State-Nation. Several conclusions are drawn, among them, it is worth highlighting the presence of a political dimension in *El Aparecido* that is in correspondence with a process of

* Licenciada en Letras, Becaria Doctoral del Conicet, Instituto de Investigaciones sobre el Lenguaje y la Cultura, Universidad Nacional de Tucumán. anagabrielaban@gmail.com

Recibido 18/05/2019 Aceptado 17/08/2019

democratization and federalization of contemporary television fictions resulting from the implementation of the Law on Audiovisual Communication Services; thus, contributing to the creation of a national television identity which is more inclusive and less centralist.

Keywords: Mythology; Andean Culture; Nation; Power Decolonization; *El Aparecido*.

Introducción

En este trabajo se propone analizar la inscripción del mito El Familiar en la serie televisiva de ficción *El Aparecido* (2011) de Mariano Rosa. Filmada en el interior de Salta, y desde un formato experimental, la serie narra la historia del kolla Bernabé Montellanos quien abandona su pueblo de origen para trabajar como peón golondrina en los ingenios azucareros. A partir de este hilo narrativo se van sucediendo diversos episodios que, en distintos tiempos, reconstruyen la vida, la muerte y el regreso del protagonista como “aparecido”. Encarnando la figura del justiciero, Montellanos vuelve para enfrentarse con los dueños del ingenio y con El Familiar, como último destino.

Esta serie forma parte de nuevas ficciones federales resultantes de políticas de Estado destinadas al fomento de la producción televisiva y audiovisual que, a través del INCAA¹ y con la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual 26.522 en el año 2009, implicaron no sólo la subvención a proyectos gestados en el interior del país, sino también la incorporación de contenidos regionales, en formatos muchas veces experimentales.

Ganadora por la región NOA del Concurso “Serie de Ficciones Federales” para TDA² en el año 2010, *El Aparecido* es una de las primeras ficciones televisivas que pudo ser rodada íntegramente en Salta, con actores y un equipo técnico local. Realizada por “Chulo Productora Audiovisual” con el apoyo del INCAA y la Universidad Nacional de San Martín, bajo dirección de Mariano Rosa y con guion de Alejandro Leiva, la serie se desarrolla en ocho capítulos de 26 minutos de duración cada uno. Fue emitida, entre los años 2011 y 2016, en los siguientes canales provinciales asociados a la TDA: Canal 10 Salta, Canal 11 Ushuaia, Canal 28 Chaco, Canal 4 Bolougne TV de Buenos Aires, Canal 4 El Dorado de Misiones, Canal 7 Chubut, Canal 9 La Rioja, COLSECOR de Córdoba y Cooperativa Eléctrica La Pampa³. Participó en diversos certámenes, entre los cuales cabe destacar el Festival Internacional de Cine de Almería (2013), en el que *El Aparecido* se presentó en formato de largometraje, compartiendo pantalla con *Django desencadenado* (2012) de Quentin Tarantino.

En cuanto a los realizadores de la serie, es importante consignar que su director, Mariano Rosa, cuenta con una trayectoria afianzada en el campo audiovisual salteño. Su formación estuvo asociada a la figura de Alejandro Arroz, reconocido cineasta salteño que contribuyó al desarrollo del ámbito audiovisual local tanto con sus vastas producciones fílmicas como con la gestación de espacios de formación destinados a jóvenes cineastas de la región⁴. A su vez, en varias de sus realizaciones, Rosa trabajó junto a Alejandro Leiva como coguionista. Por su parte, la animación y el pasaje al comic de algunos momentos de la serie estuvo a cargo dos artistas locales: el dibujante Ángel Quipildor y el caricaturista Felipe Mendoza.

Entre los estudios ya existentes sobre *El Aparecido*, en estas páginas se dialoga con los aportes de Víctor Arancibia (2015) y Ana Grünig (2016) quienes brindan datos relevantes en cuanto al género de la serie, el proceso de realización y la elección de los

actores, además de analizar algunos aspectos de *El Familiar* en la ficción dirigida por Mariano Rosa.

La contribución específica de este artículo consiste en postular la resignificación y andinización del mito a partir de una inversión de su base cristiana y a la luz de una evaluación crítica de las estructuras coloniales de poder en el NOA y su supervivencia en el marco del Estado-Nación moderno. Se entiende que lejos de reforzar una situación de opresión, *El Aparecido* aboga por visibilizar el revés de la trama de la conquista y a los sujetos sociales que aún hoy resisten los avatares del colonialismo.

Otro de los aportes radica en el intento de trazar una genealogía con producciones cinematográficas que tematizan el trabajo indígena en los ingenios. Así, la serie dirigida por Rosa -aunque desde un lenguaje experimental- recupera una problemática presente en filmes como *Horizontes de Piedra* (1956) de Román Viñoly Barreto, *Zafra* (1959) de Lucas Demare, y más recientemente en el documental *Río Arriba* (2004) de Ulises de la Orden. Se busca, con ello, contribuir al estudio y a la construcción de nuestro campo audiovisual nacional y regional.

En términos de filiación con otras narrativas fílmicas, en este trabajo se propone también un análisis de algunos aspectos de *El Aparecido* en relación con la película *El Familiar* (1972) de Octavio Getino. En este punto el trabajo de Fabiola Orquera (2013) resulta de capital importancia para trazar dicha relación por cuanto postula una lectura de la película de Getino en el marco de una mitología andina que reelabora la cuestión colonial en la historia contemporánea.

A su vez, atendiendo a la temática de este dossier, bajo la premisa de que *El Familiar* es un emergente del folclore rural del Noroeste Argentino, estas páginas versan sobre una propuesta audiovisual que busca recuperar y resignificar una narración que estuvo vigente en la región desde los inicios de la industria azucarera, como un modo de explicar el rápido y descomunal proceso de modernización e industrialización -y sus consecuencias desiguales en términos de distribución de las riquezas-, y que fue utilizada en diferentes momentos de la historia social y política del NOA para ejercer el control y el disciplinamiento de los trabajadores en los ingenios y para justificar la desaparición de los zafreiros.

Ahora bien, la inscripción del mito en la serie otorga un rol central a una comunidad originaria -la comunidad kolla- en la resolución de la historia, y la consecuente resignificación del mito. En este sentido, la ficción dirigida por Rosa incorpora la problemática de la subyugación de las comunidades y los pueblos originarios de América Latina, tanto al poder del Estado en determinadas coyunturas históricas, como al poder eclesiástico en complicidad con los propietarios de los ingenios azucareros. Por lo tanto, en este artículo se postula una lectura de la dimensión política de *El Aparecido* en cuanto actualización de la estructura narrativa del mito en el marco de una propuesta que revisa la historia regional en articulación con las estructuras coloniales de poder que aún persisten en el Noroeste Argentino y su relación con la formación de los Estado-Nación modernos.

Nuevas Ficciones Federales

Para contextualizar las circunstancias de producción de la serie dirigida por Mariano Rosa se recurre a los aportes de Alejandra Nicolosi y Noelia García, quienes indagan tanto en las políticas destinadas a la subvención de nuevas producciones audiovisuales que se materializaron en la implementación de diversos Programas y

Proyectos de fomento a la producción televisiva, como en el surgimiento de nuevos realizadores, nuevas modalidades de producción y circuitos de exhibición, y nuevos contenidos.

La sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en el año 2009 y la implementación de la TDA, abrieron un nuevo panorama para la producción audiovisual en nuestro país, en la medida en que fomentaron la realización y difusión de diversos proyectos (en distintos géneros y formatos), apuntando fundamentalmente a la descentralización de la producción y los contenidos audiovisuales.

En el caso de la producción televisiva, el Estado implementó el Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales entre cuyos principales objetivos se pueden consignar: “la promoción de contenidos audiovisuales para TV”, “el fortalecimiento de las capacidades productivas de todo el territorio nacional” y “la generación de empleo” (García, 2015: 7). Se crearon entonces “las condiciones para que la emisión de señales en alta definición (HD) llegue a la televisión dentro de un proceso de democratización de nuevas voces y nuevos actores” (Ib.).

Así, en articulación con el INCAA, la Universidad Nacional de San Martín, y con otros organismos públicos como el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios, y el Consejo Interuniversitario Nacional, el Plan Operativo de Fomento impulsó, a partir del año 2010, un Programa de Concursos que convocó “a la presentación de proyectos ficcionales, documentales, cortometrajes de animación y programas de estudio, en formato serie o miniserie de 8 o 13 capítulos, de 26 o 45 min.” (Nicolosi, 2014: 3). Se trató de convocatorias “dirigidas a productoras independientes con y sin experiencia previa” que “se [clasificaron] en federales o nacionales, según se [compitiera] o no por regiones” (Ib.).

Frente a las políticas neoliberales de centralización, privatización y extranjerización de la producción y de los contenidos audiovisuales de la década menemista, las nuevas políticas se re-direccionaron hacia una paulatina descentralización, estatización y federalización de la industria televisiva y de sus contenidos, junto a la generación de nuevos puestos de trabajo en los diferentes rubros involucrados en la producción televisiva. Al respecto, Alejandra Nicolosi sostiene que:

(...) Los Concursos del Plan de Fomento a la televisión digital -impulsados por el Estado y en marco de la Ley de SCA⁵- posibilitan la emergencia de otros realizadores audiovisuales por fuera del circuito porteño como así también, el acceso a pantallas diversas, otras visiones de mundo en disputa devenidas relatos, la federalización de las fuentes de trabajo, y nuevos circuitos de exhibición de ficción (Ib.: 9).

Ahora bien, siguiendo el planteo de la autora, la implementación de estas políticas federales de fomento implicó una modificación sustancial para el campo de la producción televisiva nacional y regional, tanto en su dimensión socio-cultural como en lo económico-industrial. Consecuentemente con ello, se ampliaron las posibilidades materiales de filmar por fuera del área metropolitana y el universo simbólico de representaciones e identidades que ingresaron a la televisión pública.

En lo que se refiere al plano económico industrial, es importante tener en cuenta que la producción audiovisual “es un complejo entramado de fases productivas (pre producción, producción y posproducción) que moviliza gran cantidad de recursos técnicos y artísticos” (Nicolosi, 2014: 15). Por ello, “una concentración geográfica de la

industria audiovisual no implica solamente la centralización simbólica, sino también una fuerte concentración de la mano de obra vinculada a las Industrias Culturales (...)” (Ib.). En este sentido, la implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, junto a la TDA y el Plan Operativo de Fomento, implicaron un “impulso hacia la federalización de puestos de trabajo y la consecuente movilización del sector a nivel regional” (Ib.).

En cuanto a la dimensión socio-cultural, la federalización de los contenidos audiovisuales posibilitó la incorporación de distintos actores y sectores sociales, con sus múltiples y diversas representaciones identitarias y en espacios geográficos también múltiples y diversos, lo cual fue allanando el camino para la construcción de una identidad televisiva más inclusiva y menos centralista. Por ello Nicolosi sostiene, refiriéndose al panorama de décadas anteriores:

La problemática se presenta cuando la identidad televisiva nacional (constituida por ambas dimensiones -simbólica y económica-) es hegemonizada por pocos grupos económicos y audiovisuales que construyen e instituyen como fija, unificada y natural una representación de la propia televisión basada en referencias a la clase media urbana porteña, desconsiderando problemáticas, visiones de mundo, paisajes e identidades culturales de otros lugares del país (Ib.: 4).

Nicolosi señala, entonces, que a partir de la implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual “aparecen en escena otros realizadores audiovisuales y tramas ficcionales que recuperan la memoria local (diversa y situada históricamente) con sus temáticas, arquetipos y modos de narrar ausentes en la pantalla chica, durante larga data” (Ib.: 5).

En este contexto, *El Aparecido* tras haber participado del Concurso “Serie de Ficciones Federales”, como ya se ha señalado, no sólo pudo ser rodada íntegramente en Salta y con un equipo local, sino que logró además tematizar una problemática vinculada con la realidad social, cultural e histórica de la región del NOA y su mitología. Por lo tanto, como se verá a lo largo de estas páginas, la serie dirigida por Rosa, se hizo eco de un nuevo modelo de identidad televisiva nacional que se planteó desde la diferencia y la necesidad de descentralizar tanto los contenidos audiovisuales como los modos de producción.

Sobre la génesis del mito

Existen diversas y muy variadas versiones sobre el mito El Familiar. Se transcribe a continuación, a los fines más bien prácticos de exponer brevemente la trama argumental del relato, la que consigna Félix Coluccio en el *Diccionario Folclórico Argentino*:

(...) Sostiénese que el Familiar es un perro grande que ronda los ingenios azucareros cuidando los intereses de su amo con el cual tiene pacto. Vive en los sótanos del ingenio y su dueño, cada año, debe entregarle un ser humano como alimento. Si éste no cumple, peligrará la estabilidad del establecimiento. Las rondas del Familiar son siempre nocturnas, pues se asegura que de día permanece encadenado. El ser humano destinado al festín del perro, puede

luchar con el mismo y vencerlo. Para ello debe emplear un “cuchillo sin pecar” y obrar “en nombre de Dios” (1964: 155).

Sobre la génesis del mito existen también diversas explicaciones. Están aquellas que lo interpretan como un relato creado por los dueños de los ingenios para controlar y/o disciplinar a los obreros apelando al terror como mecanismo de coerción. En otros casos, se pone énfasis en el origen popular del mito y su relación con el proceso de modernización e industrialización que tuvo lugar en la región a fines del siglo XIX y principios de siglo XX. De allí que Alejandro Isla sostenga que “se trata de una coproducción (...) en la que participan tanto los sectores hegemónicos como los subalternos” (2000:135).

Más que adherir a una u otra interpretación, en estas páginas se intentará ahondar en la complejidad de un mito que, a decir de Isla, “lleva a diferentes territorios”. Así “la implantación del terror, el disciplinamiento obrero, la explicación del origen de la riqueza” (Ib.), entre otros, son algunos de los sentidos que reverberan en él.

En la línea de análisis propuesta por Eugenia Valentié, Griselda Barale y Raúl Nader, *El Familiar* nace con la industria azucarera como un modo de explicar el rápido y descomunal proceso de modernización e industrialización en la región y sus consecuencias desiguales en términos de distribución de las riquezas. Estos autores consideran que, si bien el mito pudo haber sido utilizado en diferentes momentos de nuestra historia social y política para ejercer control sobre los trabajadores de los ingenios, dicha explicación y/o utilización deja de lado el trasfondo vinculado con el impacto que tuvo a comienzos de siglo el crecimiento de la industria azucarera en el Noroeste Argentino. En este contexto, es importante tener en cuenta que muchos de los obreros temporarios que se trasladaban a trabajar en los ingenios eran campesinos que debían abandonar sus lugares de origen y, consecuentemente, sus modos de vida y sus prácticas habituales. Dice Valentié, refiriéndose a la génesis de *El Familiar*:

Creemos que éste se origina como resultado de las tensiones de una comunidad en conflicto que siente la amenaza de ser devorada por un sistema de producción que contraría sus usos tradicionales y la coloca en una situación de inferioridad económica frente a una minoría dominante que en algunos casos es, además, extraña al lugar (...) No coincidimos con la explicación según la cual el mito del Familiar sería simplemente un cuento inventado por un industrial o un capataz inescrupuloso para aterrorizar a sus obreros. Es posible que, en algunos casos, haya sido utilizado de esa manera, pero esta interpretación reductora no puede dar razón de la totalidad de su sentido (...) (1998: 195-196).

Barale y Nader (1998) retoman el planteo de Valentié y enfatizan en la denuncia de una situación de injusticia que reverbera en la génesis del Familiar. Este carácter de denuncia adquiere además otras connotaciones si se lo piensa en términos culturales. Y aquí es necesario aludir al hecho de que buena parte de los trabajadores temporarios que se trasladaban a los ingenios en época de zafra o eran conchabados forzosamente para tales fines, además de ser campesinos, pertenecían a comunidades originarias ancestrales. Es el caso de muchos de los pobladores de la región andina del Noroeste Argentino.

De ahí que Valentié citando a Montevechio, se refiera al “trauma cultural y étnico” que implicó el proceso de industrialización en la región, “la adopción de la ideología del progreso y la llegada masiva de los inmigrantes a nuestro país” comparable en algunos aspectos a la conquista de los pueblos de América Latina, aunque “sin presentar las características manifiestas de la colonización inicial” (Montevechio en Valentié, 1998: 196).

Ahora bien, sin desmerecer esta línea de interpretación sobre la génesis del mito, Alejandro Isla, insiste en su carácter de coproducción entre grupos hegemónicos y sectores subalternos, a la vez que se detiene a analizar los mecanismos de poder que subyacen a él y que rebasan incluso las relaciones sociales específicamente asociadas a la industria azucarera. Por ello señala que “(...) el mito del Perro Familiar es usado en el discurso ordinario como metáfora de relaciones sociales caracterizadas por fuertes asimetrías de poder y autoridad signadas por la arbitrariedad. De allí que vaya más allá de los confines de las relaciones sociales en la plantación y en el ingenio” (2000: 135).

En ese rebasar lo estrictamente vinculado con las relaciones sociales y de producción en la industria azucarera, Isla se remonta también a la época de la conquista y la colonización de América, en tanto procesos que implicaron el sometimiento, la coerción violenta y simbólica de las culturas originarias. La implantación del terror y los mecanismos de coerción fueron, entonces, de larga data en la región y se reactualizaron y/o resignificaron en diversos momentos de la historia social y política del Noroeste Argentino, como así también el mito adquirió nuevos y diversos significados en función de las múltiples coyunturas sociales, políticas y culturales del NOA. Este aspecto será retomado en los próximos apartados, cuando se analice la inscripción mitológica en la serie *El Aparecido*.

En cuanto a los orígenes europeos del Familiar existe toda una línea de interpretación que postula dicha génesis. Se consigna a continuación una de ellas, a los fines de hacer hincapié en la base cristiana del mito.

En la Europa medieval fue corriente la creencia de que cada bruja contaba para su servicio con un Familiar que podía asumir las formas de un gato, de un perro negro, de una serpiente, de un sapo. Era el intermediario con el demonio. Había que alimentarlo con carne humana. Vivía en sótanos o cuevas, próximo a la vivienda de su amo. Así pasó la leyenda a nuestro continente (Omil, 1988: 41).

Por último, del análisis que realiza Isla, resta subrayar el sentido político que adquiere El Familiar toda vez que es utilizado para “engendrar terror” y producir un “efecto de disciplinamiento” en los trabajadores de los ingenios. De ahí la idea que “el mito tiene un claro sesgo clasista” y “que el terror resplandece (...) en la conciencia obrera, se hace presente en largos períodos, como la dictadura, o en determinadas coyunturas históricas” (Isla, 2000: 153). Éstas y otras implicancias políticas, sociales y culturales serán analizadas en las páginas subsiguientes, sin perder de vista que las diversas interpretaciones sobre los orígenes de El Familiar constituyen, sin duda, aportes significativos que pueden iluminar diferentes aspectos de la propuesta que aquí se realiza.

La trama argumental de *El Aparecido* y su relación con otras obras cinematográficas

Bernabé Montellanos, el protagonista de la serie lleva el mismo nombre que el actor que lo representa. Se trata de “un líder comunitario kolla de San Isidro de Iruya que además es músico y artista” (...) “También fue el representante suplente de los pueblos originarios ante el Consejo Federal de Comunicación Audiovisual” señala Víctor Arancibia. Y agrega:

Entre otros antecedentes se puede mencionar el hecho de que fue uno de los fundadores de ‘Redigital’ una asociación de trabajadores vinculados del sector audiovisual (técnicos, guionistas, directores, productores, actores, estudiosos, académicos, críticos, etc.) fundada en el marco de las acciones que generó la Ley N° 26522. Además de su actividad musical trabajó en varios films dirigidos por Alejandro Arroz (2015: 196).

Por su parte, Ana Grünig sostiene, refiriéndose a la figura de Bernabé Montellanos y a su participación en la realización de *El Aparecido*: “en concordancia con el objetivo de reflejar la cultura andina de la región, se conservó el vestuario real de Bernabé y sus paisajes nativos, convirtiéndolo no sólo en un actor sino también en un asesor en la construcción del guion y en el diseño de arte” (2016: 14). La elección del actor y la cercanía con el personaje que representa revisten, entonces, un carácter político e identitario clave que se retomará a lo largo de estas páginas.

Ahora bien, la figura del kolla o habitante de la zona andina del noroeste argentino que abandona su región de origen para trabajar temporariamente en los ingenios azucareros, tematizada en la ficción dirigida por Rosa, tuvo su lugar en el cine argentino de las décadas del 50 y el 60. Así, esta serie cuenta con el antecedente de los filmes *Horizonte de piedra* (1956) de Román Viñoly Barreto y *Zafra* (1959) de Lucas Demare, cuyo caso según consigna Fabiola Orquera:

(...) abre un camino para una arqueología indígena de las masas argentinas, en cuanto expone el hecho de que los trabajadores de los ingenios son en realidad integrantes de culturas ancestrales trasplantados a espacios ajenos, sometidos a trabajos forzados y anulados como sujetos de conocimiento (2013b: 137).

Más recientemente el documental *Río arriba* (2004) de Ulises de la Orden, filmado en Iruya, recupera los testimonios de habitantes de la zona -entre ellos el del propio Bernabé Montellanos- que se trasladaban al ingenio San Isidro en época de zafra para trabajar como peones golondrinas. En este sentido, *El Aparecido* incorpora una problemática de larga data en la región.

La serie inicia con el regreso, por obra de la Pachamama, de Bernabé Montellanos como aparecido y encarnando la figura del justiciero. El personaje vuelve no a su pueblo natal, sino a un pueblo ubicado en las inmediaciones del ingenio azucarero en el que también residen los patrones. En este escenario, cuya localización no se especifica con nombres pero que corresponde a la zona del ingenio San Isidro (ubicado en la Localidad de Cobos, Campo Santo), se desarrolla la trama principal de la historia⁶. Mientras que los pasajes que corresponden a la infancia del protagonista, como se verá

luego, están localizados en Corralito, Animaná. Ambas localidades situadas en el interior de la provincia de Salta.

Resulta oportuno establecer aquí una relación entre *El Aparecido* y la película *El Familiar* de Octavio Getino en la medida en que en ambas realizaciones la Pachamama, madre tierra, cumple un rol central en tanto figura protectora de los protagonistas. En el caso del filme de Getino, Fabiola Orquera reconstruye la trama argumental de la película y señala:

El hilo básico se desprende de un acto seminal: “Años atrás el dueño de las tierras hizo un pacto con Zupay, el diablo. Zupay aumentaría las ganancias del patrón y éste, en cambio, le daría los cuerpos y las almas de sus peones. Así nació El Familiar, engendro del Zupay, devorador de gentes y protector del Patrón.” Cuando este pacto se proyecta sobre la vida de Juan Pampa / El Árbol (Carlos Lago), arrebatándole a su mujer (Joaquina Verma), éste decide salir en su búsqueda para matarlo (...). Después de recibir la bendición de la Pachamama (Morena Lynch) Juan Pampa ingresa en la Tierra de las sensaciones, cuya entrada está custodiada por “la viuda de los muchos Oscuros devorados por el Familiar”, (Marta Forté) (...) (2013: 61).

Además de la figura protectora de la Pachamama, el personaje de Juan Pampa en el filme de Getino resulta relevante para trazar un paralelismo con *El Aparecido*, por cuanto representa al sujeto indígena. Así, en ambos casos, amparados por la madre tierra, los protagonistas asumirán el desafío de ir en busca de El Familiar, figura mitológica que también ha arrebatado la vida de María (Carolina Terpolilli), la joven de la que se enamora Bernabé Montellanos.

Regresando a la trama argumental de la serie, en algunos capítulos, en forma de analepsis, el protagonista recuerda su infancia en su tierra de origen. Así, en el capítulo 3, se reconstruye el momento en el que el padre de Bernabé (Esteban Bustos) debe abandonar a su familia para trabajar en el ingenio. Idéntico destino le espera al hijo, como lo atestigua la frase con la que se despide su padre: “Bernabé, cuide a su madre y a sus hermanos. Ahora Ud. queda a cargo de la casa. Ya para el año le voy a llevar al ingenio” (En Rosa, 2011).

A medida que avanza la historia se va develando el pasado de Montellanos y los móviles de la trama. Al padre del protagonista lo matan los patrones del ingenio, pues era un kolla “rebelde”, aunque dicha muerte es atribuida al Familiar. Muerto su padre, Bernabé se traslada a trabajar en los cañaverales. Allí conoce a María, hija de otro peón azucarero, que trabaja en el ingenio llevando la comida a los zafreos. Bernabé y María se enamoran, pero deben huir juntos pues el patrón acosa a la joven. Ambos se refugian en el pueblo que está en las inmediaciones del ingenio. Sin embargo, el patrón logra detenerlos antes de la partida. Mata primero a María y luego a Bernabé. Años más tarde, el protagonista regresará de la muerte para hacer justicia y enfrentarse con los dueños del ingenio y finalmente con el Familiar.

La inscripción mitológica en la serie

“El Familiar es el mismísimo diablo” le dice un chamán (Carlos Armata) a Bernabé Montellanos, en el Capítulo 3 de la serie, en el que se reconstruye la infancia del protagonista. Y el relato continúa así:

Pero no, no se asuste. El Familiar visita los ingenios, no viene nunca por aquí. Dicen que los patrones tienen un pacto con él. Eso significa que hay que hacerles ofrendas. Así como hacemos nosotros a la Pachamama o a las almitas en el día de los muertos, al Familiar hay que ofrendarle el alma de los zafreiros. A veces se llevan muchos, todo depende de cómo viene la cosecha. A veces se llevan uno solo que es lo mínimo que se le puede ofrendar (En Rosa, 2011).

“¿Y mi papá?” pregunta el niño (Diego Chocobar). A lo que el Chamán responde: “Tu papá... Hizo lo que tenía que hacer. Sólo un alma pura puede enfrentar al Familiar. El Familiar busca las almas fuertes, que defienden a los suyos. Ud. ya tendrá su oportunidad” (Ib.).

Este diálogo se produce luego de una serie de escenas en la que el niño presagia, en la vigilia y en el sueño, la desaparición de su padre a través de visiones en las que se le aparece una figura maligna que adopta diversas formas. El capítulo va alternando, así, las escenas de los presagios del niño con otras en las que su padre aparece trabajando en los cañaverales. Allí es humillado, maltratado y azotado por reclamar el jornal: “Montellanos vino rebelde este año. Mirálo vos. Dale, dale unos buenos azotes, a ver si así se le acaba la rebeldía. Y que quede castigado” (En Rosa, 2011), ordena el patrón (Rodolfo Cejas) al capataz (Omar Eguizabal).

Posteriormente el capítulo vuelve al espacio del cañaveral. Es de noche. El padre de Bernabé está atado al tronco de un árbol, sangrando. Dos hombres lo custodian. Llegan el patrón del ingenio y su hermano (Guido Núñez). El patrón, ordena: “éste va para el Familiar. Cárguenlo” (Ib.). En la escena siguiente Bernabé decide ir al encuentro con el chamán. Allí se produce el relato y el diálogo con dicho personaje que sirven, aquí, como punto de partida para comenzar a delinear cómo se inscribe el mito en *El Aparecido*.

En primer lugar, es posible señalar que se recupera una de las versiones más popularizadas del mito, en la que se incluye la referencia a un pacto entre los dueños del ingenio con El Familiar que, según consigna el chamán, representa al “mismísimo Diablo”. Se incluye también la idea de sacrificio u ofrenda (entregar el alma de los zafreiros) para que la cosecha sea óptima⁷. A su vez, en la respuesta que da el chamán al niño se sugiere que el padre de Bernabé ha enfrentado al Familiar y que al protagonista le espera un destino similar. En este sentido, el encuentro con este personaje reviste un carácter oracular.

Ahora bien, mientras el chamán adjudica la desaparición del padre de Montellanos al Familiar, las escenas que alternan con este relato, a la vez que ratifican el carácter de disciplinamiento y el efecto de terror con que es utilizado el mito -el obrero “va para el Familiar” en palabras del patrón- develan la materialidad del acto a través del cual es el dueño del ingenio el que se lleva al peón. Cabe aquí recuperar las reflexiones de Alejandro Isla cuando señala que “(...) la desaparición simbólica de obreros reclamadores e indisciplinados, representa a menudo desapariciones reales, y entre ambas -simbólicas y reales- refuerzan la dimensión social y dramática del mito: su efecto de terror (2000: 147)”.

Es decir, esta primera inscripción del mito en la serie supone ya un giro significativo en la medida en que, si bien en el imaginario popular de algunos de los personajes que construye Rosa, la desaparición de los zafreiros se adjudica al Familiar,

se apunta también a un otro sentido detrás del mito, pues se sugiere que es el dueño del ingenio quien perpetúa la muerte del obrero. Desde el punto de vista de la recepción se apela, entonces, a un espectador capaz de desentrañar las relaciones de poder que subyacen a la dimensión simbólica del relato.

En el capítulo siguiente, la incorporación del mito versa nuevamente sobre este doble sentido: María, la muchacha de la que se enamora Bernabé, se traslada a la finca del patrón para trabajar como cocinera llevando comida a los zaferos. El patrón la acosa y ante las reiteradas negativas de la joven, viene la amenaza: “si te vas, tu tata la va a pasar mal” (En Rosa, 2011), le dice. Se reactualiza así un tópico del cine social rural, presente en la ya mencionada *Zafra* de Lucas Demare, en el que el héroe zafrero rivaliza con el patrón del ingenio. Al final del capítulo, el padre de María (Elio Ramos) presiente al Familiar en los cañaverales. Lo busca -machete en mano- para enfrentarlo, pero el Familiar termina devorándolo.

A su vez, ya en el capítulo 2 de la serie cuando Montellanos regresa como justiciero al pueblo que está en las inmediaciones del ingenio, encuentra a Don Miguel (Miguel Colan), el dueño de la pulpería que había intentado ayudarlos en la huida, y éste le dice: “Perdóname que no los pude ayudar, le pagué al Familiar con mi vista. Después de que te dejé arriba del caballo vino el patrón y me dijo que tenía que pagar por lo que había hecho. Y ahí me sacó el único ojo que me quedaba” (Ib.).

En ambos casos, opera una vez más esa doble dimensión que refiere Isla. Por un lado, la explicación simbólica para los castigos y/o las desapariciones de los zaferos que circula en el imaginario popular (es el caso del chamán y del personaje de Don Miguel) y, por otro, una dimensión que busca desocultar lo que hay detrás del mito. Por ello la asociación entre el Patrón y el Familiar será un elemento recurrente a lo largo de la ficción dirigida por Rosa.

Pero hay otros aspectos del mito que asoman en los primeros capítulos de la serie sobre los que es importante detenerse. Entre ellos el carácter multiforme del Familiar que, además de actualizar un aspecto muy recurrente en diversas versiones, cobra una simbología particular en *El Aparecido*. Se señaló ya que en el capítulo 3 de la serie, Bernabé Montellanos presagia la desaparición de su padre a través de visiones en las que se le aparece una figura maligna que adopta diversas formas: “vi algo en los cerros (...) una cosa negra (...) con patas grandes. No sé si era un lobo o un león, no le vi bien” (En Rosa, 2011), le dice el niño a su madre (Mariana Carrizo). En otra escena, mientras el niño pastorea, se cruza un perro negro.

En el capítulo siguiente, el padre de María presiente al Familiar en los cañaverales. Aquí se hace necesario hacer un paréntesis para referir que la serie experimenta con diversos formatos y recurre, como sucede en esta escena, al animé como técnica utilizada fundamentalmente en los momentos de enfrentamiento. El Familiar aparece, entonces, en formato de dibujo animado, adoptando la forma de un animal grande, negro y de ojos rojos. No es exactamente un perro, aunque conserva algunas de sus características.

“El uso de la animación”, sostiene Ana Grünig, se utiliza “para evitar intervenir en las situaciones de duelo evitando así el choque con imágenes amarillistas o poco verosímiles cuando se trabaja con escasos recursos” (2016: 17). El efecto que se consigue es el paso de la acción en vivo al comic o la animación, suavizando los enfrentamientos violentos.

Ahora bien, el carácter multiforme del Familiar adquiere otras connotaciones a lo largo de *El Aparecido*. Se trata de una connotación simbólica en la que se condensan

diversas relaciones socio-culturales, políticas e históricas. Así la figura diabólica de este animal de múltiples formas puede mutar y trasladarse a la figura del patrón, como se ha mencionado anteriormente, pero también aparecer asociada al poder estatal (a través del ejército y el cuerpo policial) y al poder eclesiástico. Por ello la lectura de *Isla* acerca de que los “ecos [de este mito] rebalsan lo específico de las relaciones de producción en la industria azucarera, alcanzando a figuras políticas y eclesiales, a organismos estatales o paraestatales”⁸ (2000: 136-137) resulta atinada una vez más para analizar la compleja trama de relaciones que subyacen al mito.

La asociación entre El Familiar y el poder del Estado, a través del ejército, se sugiere en el capítulo 6 de la serie en el que dos bagayeros (Felipe Mendoza y Javier Urbano) encuentran el cuerpo de Bernabé Montellanos en unos matorrales.

Previo a ello, en el capítulo 5 se reconstruye el intento de huida del joven Montellanos (Matías Díaz) y María que termina con la muerte de la muchacha y la de Bernabé, quien luego de una golpiza es llevado a los cañaverales, bajo la orden del patrón de ser entregado al Familiar pues “los desgraciados nunca tienen paz en esta tierra” (En Rosa, 2011). A la mañana siguiente Don Miguel, se encuentra con el cuerpo tendido y ensangrentado del joven. Lo deposita en su caballo y dice: “Ojalá alguien te encuentre” (Ib.). El caballo parte con el cuerpo a cuestas.

El capítulo 6 retoma este episodio, pero muchos años después. Los bagayeros, que vienen huyendo de gendarmería, se topan con el cuerpo de Montellanos que yace en el suelo, junto a su caballo. Se trata, ahora, de un cuerpo maltratado, ajado, avejentado. “Por la pinta que tiene este debe ser un zafrero” dice uno de los bagayeros (B1). A lo que el otro (B2) responde: “Parece que lo ha tirado el caballo. Todo con sangre está, mirá” (Ib.). Y el diálogo continúa así:

B1: No, éste está bien golpeado. A éste lo han matado.

B2: ¿Qué hacemos? Ya nos van a alcanzar los gendarmes. Se hace tarde ya.

B1: Bueno, pero no lo podemos dejar acá. Hoy es el día de las almas. Los muertos se van a enojar si lo dejamos acá.

B2: ¿Qué hacemos? Yo no quiero terminar como éste.

B1: Hay que enterrarlo

B2: Se va a hacer tarde ya.

B1: Ayúdame, lo enterremos (En Rosa, 2011).

Los bagayeros entierran el cuerpo de Bernabé y huyen. El diálogo entre ellos sugiere que el cuerpo golpeado y maltratado de Montellanos, que el patrón había destinado al Familiar en el capítulo anterior, puede ser también el cuerpo violentado de un zafrero en manos de oficiales del ejército. En este sentido, es posible leer, aquí, subrepticamente las huellas de un Estado que durante la última dictadura militar perpetró la desaparición de zafreros y trabajadores de los ingenios.

Sin embargo, la ficción dirigida por Rosa no explicita este tipo de alusiones, más bien las sugiere. Ello se debe, en gran medida, a que la ubicación temporal o el momento histórico en el que transcurre la serie no se precisa con exactitud, en consonancia quizás con la atemporalidad del mito. En todo caso, le cabe al espectador hacer este tipo de conexiones con determinados hechos de la historia social, política y cultural de la región. A su vez, al narrar la vida, la muerte y el regreso del protagonista como justiciero, la serie atraviesa por diversos momentos que pueden asociarse al devenir histórico de la región, aunque las referencias operan más bien en clave elíptica.

De todas formas, en este capítulo, la presencia de gendarmería persiguiendo a dos hombres que rondan los cañaverales, es un guiño importante para que el espectador pueda relacionar este momento de la serie con un contexto histórico en particular. Y si se actualiza aquí la utilización que se hizo del mito en ciertas coyunturas socio-políticas, hay que convenir en que la adjudicación de las desapariciones de los zafros al Familiar fue muy común durante la última dictadura militar y claramente funcional a las políticas represivas y de ocultamiento del Estado dictatorial.

Pero este capítulo tiene además otras implicancias. Luego de que los bagayeros entierran el cuerpo de Montellanos y huyen, llegan los gendarmes y encuentran la tumba. “A la mierda che, parece que los kollas se están muriendo solos” (En Rosa, 2011), dice el Sargento (Roly Serrano) como si les estuvieran ahorrando el trabajo de tener que matarlos ellos. Deciden pasar la noche en el lugar, acampando cerca de la tumba de Montellanos. Al día siguiente, Ortiz (Bernabé Bustos), uno de los hombres que debía custodiar la tumba, amanece muerto. A partir de aquí se inicia un periplo que adquiere un tono tragicómico. El sargento y los hombres a su cargo intentan dejar el campamento en un deambular cíclico que los conduce siempre al mismo lugar: los alrededores de la tumba de Montellanos de donde no logran salir. En una de las tantas vueltas se encuentran con la tumba, ahora, vacía. El miedo y la superstición comienza a apoderarse de todos ellos, salvo del Sargento que se niega a explicaciones de carácter sobrenatural y prefiere creer que el muerto fue comido por alimañas de la zona. Continúan intentando abandonar el lugar y deciden separarse. Finalmente, el Sargento se encuentra con Montellanos: “¿Son Uds., kollas pata sucia?” (En Rosa, 2011), dice espantado. El capítulo termina con la muerte del Sargento en manos de Bernabé.

Se produce, así, la primera inversión en cuanto al destino final de los personajes. Montellanos es el enviado de la Pachamama que regresa de la muerte para hacer justicia y este designio tendrá no un carácter personal sino colectivo. Enfrentar al Familiar, “quien busca las almas fuertes que defienden a los suyos” (En Rosa, 2011) según el vaticinio del chamán, es en este capítulo enfrentar al cuerpo de gendarmería; en los restantes será batirse a duelo con el dueño del ingenio y finalmente con el poder eclesiástico, como se verá en páginas sucesivas.

Al respecto, el testimonio de Mariano Rosa y Alejandro Leiva resulta significativo para entender la importancia de haber construido un personaje como el de Montellanos⁹: “(...) la figura del coya siempre fue la del oprimido, nosotros lo sacamos de ese lugar y lo pusimos como justiciero, entonces tiene una posición de poder diferente” (En Britos Musa, 2017:103-104).

En ese afán por edificar una “posición de poder diferente”, *El Aparecido* no sólo reinscribe la tradición mitológica del NOA, sino que experimenta también con elementos provenientes de otros géneros cinematográficos. Así, además del comic y la animación, se incorporan elementos característicos del western, pero resignificados y/o contextualizados en el ámbito local del mundo andino. Según Arancibia, la serie incorpora “algunos de los elementos que hacen este tipo de films reconocibles y muy populares”, como “pistolas del tipo Smith & Wesson, carteles de delincuentes con la leyenda ‘Buscado’, duelos de pistolas, posiciones corporales que denotan que están a punto de disparar un arma, entre otros recursos (...)” (2015: 197).

Se tematiza también el enfrentamiento entre el bien y el mal, un tópico muy común en el western norteamericano. Sin embargo, en la ficción dirigida por Rosa el hombre blanco representa las fuerzas del mal, mientras que el bien está asociado a la figura redentora de Bernabé Montellanos¹⁰. Es factible postular, así, una andinización del

género si se tiene presente además que tanto la locación como la vestimenta del personaje y la banda sonora de la serie remiten al mundo andino¹¹. De ahí que Ana Grünig (2016) utilice la expresión “western andino” resaltando el carácter local de esta producción.

A su vez, a esta experimentación con diversos formatos y géneros podría sumarse el diálogo con otros clásicos del cine como *Kill Bill* (2003) de Quentin Tarantino que también acude a la animación para reemplazar los momentos de violencia o *El bueno, el malo y el feo* (1966) de Sergio Leone que pone en escena, desde el spaghetti western, los famosos duelos de a tres. En este sentido, las alusiones intertextuales son múltiples y variadas y responden muy probablemente a “(...) una pretensión en edificar una ficción televisiva que conserve su carácter de entretenimiento pero que de manera simultánea permita expresar las marcas identitarias del territorio con un trasfondo político-social” (Grünig, 2016: 15).

El capítulo 7 dialoga, precisamente, con la tradición del spaghetti western y pone en escena un duelo de a tres: Bernabé Montellanos, el dueño del ingenio y el comisario del pueblo. Éstos intentan matar al protagonista, pero tras sucesivos disparos, descubren que Montellanos es inmune a las balas. Intervienen aquí los poderes sobrenaturales concedidos por la madre tierra y se reacentúa “el carácter fantasmal del justiciero: sólo el espectro de un indio, una figura que viene de un mundo ‘otro’ (social y simbólico) puede restituir un orden quebrado por la injusticia de los patrones (...)” (Arancibia, 2015: 208). El protagonista mata, entonces, al patrón y al comisario. “Ahora sólo te queda el Familiar” (en Rosa, 2011) le dice Don Miguel al protagonista al final del capítulo. La serie vuelve entonces sobre el mito para darle un último giro en el capítulo siguiente, titulado “El cura sin rostro”.

Este capítulo comienza con la figura de un sacerdote (Cástulo Guerra) que llega al pueblo. Luego se ve a Don Miguel, mucho más viejo -señal de que ha pasado el tiempo-, deambular con su caballo. A continuación, aparecen unos niños que juegan a los pistoleros y hablan en su lengua originaria. Un policía los reprende y le dice a uno de ellos: “Chango acá se habla castellano, hacé caso, sino ya sabés lo que te va a pasar” (En Rosa, 2011).

En la escena siguiente una mujer kolla desafía a Soria (Marcelo Cioffi), el nuevo comisario del pueblo. Le habla también en su lengua materna y luego traduce lo que dice al español: “Ya vas a ver, ya va a venir mi papá de la zafra y va a hacer que te arrepientas” (Ib.). A lo que el comisario responde: “A tu viejo lo tenemos bien vigiladito en los cañaverales. ¿Sabés? Y si se hace el bravo con un par de azotes lo dejamos mansito” (Ib.).

Estas secuencias explican por qué cuando Montellanos reaparece en el pueblo, Don Miguel, sentado frente a la pulpería le dice: “Es bueno saber de vos. En este pueblo la gente no anda bien. Muchos te estábamos esperando” (Ib.).

Como sucede en capítulos anteriores, no hay referencias precisas que permitan situar a este último en un momento histórico particular. Sin embargo, lo que interesa resaltar aquí es cómo la figura del opresor se traslada ahora al cuerpo policial, y con ello se reactualiza la imagen de un Estado que somete una y otra vez a la comunidad kolla, ya a través de la imposición violenta, ya a través del ejercicio de una violencia simbólica que, como en este caso, recae sobre la identidad cultural de la comunidad a la que se le niega el derecho a expresarse en su lengua materna.

Luego de los episodios antes consignados, la trama vuelve sobre la figura del cura que llega al pueblo, revelando ahora la complicidad de este personaje con el cuerpo

policial. “La gente ya empieza a entender. Algunos todavía se hacen un poco los duros, pero de a poco se van callando la boca” (En Rosa, 2011), le dice el comisario Soria al sacerdote, quien lo cita en la iglesia para hacerle un encargo especial.

A continuación, el espectador asiste a una escena en la que el cura se corta la mano con un puñal, envuelve la sangre en un trapo y manda a enterrarla en los cañaverales. “Tome, agarre. Sin miedo (...)”. Le dice a Soria. “Ahora se me va hasta el cañaveral. Ahí donde se cruza el camino de los camiones con la raya que los zafreiros ya machetearon. Ahí entierre este trapo (...) Después que lo haya enterrado, ahí en el mismo lugar, clava este puñal” (En Rosa, 2011).

La ficción dirigida por Mariano Rosa recupera entonces otro de los aspectos de gran simbología en el mito El Familiar: el pacto de sangre. Al respecto Alejandro Isla señala que “en la mayoría de las versiones [del mito] se anuncia un pacto demoníaco que, para alimentarlo provoca “desapariciones” de trabajadores (...) En la imaginación popular, el hambre del diablo es desmesurada, como el hambre de riqueza de las patronales (2000: 136).

Ahora bien, en *El Aparecido* este pacto demoníaco de sangre es perpetrado por el cura en un cuarto secreto de la iglesia. Se produce entonces el último giro significativo en la incorporación del mito: al final de la serie Montellanos se enfrenta con el sacerdote y se devela que éste encarna la figura del Familiar y la del mismísimo diablo. De ahí la iconografía a la que se acude en este capítulo: una cruz invertida que el cura lleva en el pecho.

Sobre la construcción del personaje del sacerdote señalan los realizadores: “el que más se diferencia de todos es el propio diablo o “*familiar*”, (...) ahí sí trabajamos de una manera distinta al resto porque tratamos que hable de otra forma, que hable un poco más neutro, o que sea un poco más español, como para tomar esta figura de poder”. (Rosa y Leiva en Britos Musa, 2017:104). La alusión al colonialismo español queda así manifiesta en palabras de los propios realizadores.

Por su parte, la escena final de la serie en la que Montellanos se bate a duelo con el cura, merece un análisis detenido. Se trata en este caso de una escena en la que el cura desafía a Bernabé: “¿vos todavía crees en el destino? Tu único destino era ser otro zafreiro que El Familiar se tenía que llevar. ¿Qué pensás hacer? Dispará” (En Rosa, 2011). Montellanos dispara, pero el cura es inmune a las balas. Le propone entonces un trato y le dice:

Mandinga, yo, soy un hombre de venganza como Ud. Entiendo muy bien lo que quiere, así que mire, éste es el trato que le ofrezco: si Ud. gana yo le perdono la vida, me llevo el Familiar de acá. Pero si yo gano, vos te venís conmigo. A mí las almas buenas y puras me sirven. ¿Qué le parece? (Ib.).

Montellanos acepta el reto. Se acude nuevamente al animé para representar este momento. Los personajes se enfrentan, pero no se trata ya de un duelo de pistoleros, sino que se recurre ahora a elementos que recuperan, una vez más, la cultura andina y su simbología. Bernabé Montellanos utiliza un machete y una quena, instrumento musical con el que se lo ve deambular a lo largo de la serie y que funciona como índice identitario en la medida en que ocupa el lugar de protección que en las versiones tradicionales del mito le cabe a la cruz.

Se produce así una andinización del mito, que en su origen tiene una base cristiana: en la mayoría de las versiones para vencer al Familiar hay que enfrentarlo con una cruz

y un puñal. Operan, entonces, una serie de desplazamientos semánticos a través de los cuales se invierten los valores de los relatos originarios, como en el caso de la asociación Cura-Familiar-Diablo que se condensa en la imagen de la cruz invertida y se contrapone a la quena, elemento de la cultura andina que acompaña al sujeto indígena.

El protagonista clava el machete en el pecho del sacerdote. Éste se defiende con las uñas. Ambos caen al suelo. El cura está herido, Montellanos con signos de rasguños en el rostro. Los rasguños son una clara referencia a la figura del Perro Familiar. El machete, por su parte, es la herramienta que utilizan los zafreros para cortar la caña. De este modo, la serie contextualiza el enfrentamiento entre los dos personajes no sólo en el marco de la cultura andina y su simbología, sino también en relación con la problemática de los trabajadores en los ingenios azucareros.

Los dos personajes mueren. Pero Montellanos ha vencido al Familiar. El cura se despide con estas palabras: “Bueno, los tratos son tratos, viejo. Vaya tranquilo. Ahora ya podés descansar en paz” (En Rosa, 2011). Sin embargo, el epílogo de la serie remata con la figura del Patrón que aparece, ahora, vestido de cura y pronuncia esta frase final: “Buenos días m’hijo. Fatimum dijo: ¿Cuáles son tus pecados?” (Ib.).

Este nuevo desplazamiento de la figura del Patrón a la del Cura -quien se pronuncia, ahora, en la lengua del conquistador- revela cómo ciertas estructuras de poder emergen una y otra vez, en una especie de movimiento cíclico que converge nuevamente en los siglos de colonialismo español. Al respecto resulta atinado dialogar aquí con el testimonio de Octavio Getino, quien refiriéndose a la figura de El Familiar en su filme homónimo señala:

¿Es el Patrón?, ¿es el Gobierno?, ¿un partido político en el Poder? Con toda probabilidad el Familiar es también el Patrón, el Poder, la Autoridad, el Opressor. Pero no solamente eso. Es la imagen misma de la injusticia, el yugo que sienten hace siglos los pueblos de América Latina sobre sus espaldas (...) (En Isla, 2000: 136)¹².

Teniendo en cuenta entonces estas relaciones de dominación que, como bien consigna Getino, han asolado por siglos a nuestro continente y de las que también se hace eco la ficción dirigida por Rosa, resta reflexionar acerca de cómo se inscribe la cuestión nacional y su articulación con el Estado en *El Aparecido*.

En torno a la cuestión de la Nación

Analizar la cuestión nacional y su articulación con el Estado en *El Aparecido* supone pensar en un doble movimiento. Si se tiene presente que la serie pone en escena la persistencia de estructuras coloniales de poder y que éstas gravitan aún en presencia de la nación moderna, se entiende por qué el Estado aparece o bien diseminado en su rol de garantía de derechos de los sujetos indígenas o bien asociado a las fuerzas represivas en los momentos en los que se recuperan -en clave más bien elíptica- determinadas coyunturas históricas, políticas y sociales, como es el caso del Estado Dictatorial al que se alude en uno de los capítulos.

En este sentido, las reflexiones de Aníbal Quijano en torno a las estructuras coloniales que han acompañado incluso el surgimiento de los Estados-Nación en muchos países de América Latina, incluyendo el caso argentino, permiten entender por qué dicho proceso

(...) fue llevado a cabo en los países del Cono Sur latinoamericano no por medio de la descolonización de las relaciones sociales y políticas entre los diversos componentes de la población, sino por la eliminación masiva de unos de ellos (indios, negros y mestizos). Es decir, no por medio de la democratización fundamental de las relaciones sociales y políticas, sino por la exclusión de una parte de la población (2016: 250).

A lo que agrega el autor:

En este sentido, el proceso de independencia de los Estados en América Latina sin la descolonización de la sociedad no pudo ser, no fue, un proceso hacia el desarrollo de los Estados-nación modernos, sino una rearticulación de la colonialidad del poder sobre nuevas bases institucionales. Desde entonces, durante casi 200 años, hemos estado ocupados en el intento de avanzar en el camino de la nacionalización de nuestras sociedades y nuestros Estados (...) (Ib.: 254).

La problemática de la nación y el Estado en *El Aparecido* se articula entonces en torno a estas estructuras coloniales que persisten en el Noroeste Argentino. Dichas estructuras reverberan en las asociaciones y desplazamientos de las relaciones de poder que subyacen al mito, y que evidencian que aún no se llevó a cabo “un proceso radical y global de democratización de la sociedad y el Estado” (...) (Ib.). En este sentido, la deuda sigue siendo interna y con la nación subalterna, es decir, con aquellos sectores de la población históricamente relegados, como es el caso de las comunidades indígenas en el Norte Argentino y en otras tantas regiones del continente¹³.

Ahora bien, si se tiene en cuenta el rol que la serie otorga al sujeto indígena en la resolución del conflicto, como sujeto social capaz de revertir la trama de la conquista y las estructuras coloniales de poder que aún persisten en las sociedades modernas, se asiste aquí a un segundo movimiento a través del cual, *El Aparecido* puede leerse como una evaluación crítica de dichas estructuras coloniales y, en consecuencia, como una expresión de deseo de una nación más inclusiva y plural, de un Estado que reconozca los derechos fundamentales de dichos sujetos, y -en definitiva- de ese proceso de democratización y descolonización de la sociedad que refiere Quijano.

Una expresión de deseo que en el campo del audiovisual contemporáneo se materializó en políticas federales de fomento a la producción local con contenidos regionales que pudieran dar cuenta de las diversas identidades que gravitan al interior de la nación, incluyendo las subalternas. Al respecto, los aportes de Start Hall en torno a las culturas nacionales y su rol en la construcción de identidades culturales permiten entender de qué manera la ficción dirigida por Rosa contribuyó a la gestación de una identidad televisiva nacional que se sabe más plural y menos centralista.

“Una cultura nacional” sostiene el autor “es un discurso, una manera de construir significados que influencia y organiza tanto nuestras acciones como la concepción de nosotros mismos”. Asimismo, busca unificar a sus miembros “en términos de clase, género o raza (...) dentro de una identidad cultural, para representarlos a todos como pertenecientes a la misma gran familia nacional”. Tales identidades se construyen produciendo significados sobre “la nación” que se pueden identificar y que “están contenidos en las historias que se cuentan sobre ella, las memorias que conectan su

presente con su pasado, y las imágenes que de ella se construyen” (Hall, 1992: 381 y 384). Hall cita a Benedict Anderson (1983) para parangonar la identidad nacional a una “comunidad imaginada”.

Estas referencias abren a la reflexión respecto del tipo de narrativas que se plasmaron durante décadas en nuestras ficciones televisivas y, junto a ello, los paradigmas de identidad nacional que estas ficciones construyeron. Si se retoman aquí algunos de los planteos realizados al inicio de este trabajo, hay que convenir en que efectivamente durante el período que precedió a los mandatos presidenciales de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner, las ficciones televisivas construyeron un tipo de identidad nacional no sólo centralista sino también homogeneizante y unificadora, subsumiendo así diferencias culturales, étnicas, de clase y de género, entre otras, o haciendo caso omiso de ellas para forjar esa idea de una “misma gran familia nacional”.

Ahora bien, Stuart Hall aboga por deconstruir la idea de que existen culturas nacionales homogéneas ya que éstas “están atravesadas por profundas divisiones y diferencias internas, y ‘unificadas’ solamente por el ejercicio de diferentes formas de poder cultural” (...) (Ib.: 385). Esas “profundas divisiones y diferencias” son las que comenzaron a circular en las ficciones televisivas contemporáneas surgidas a partir del año 2010, luego de la Sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y la implementación de la TDA.

Divisiones y diferencias al interior de la nación, pero también al interior de cada región en el sentido de que las temáticas de estas narrativas son muy diversas y plurales como también lo son los modos de enfocarlas y los sujetos sociales que en ellas se ficcionalizan. En el caso aquí analizado, la figura del kolla-zafretero que encarna el rol del justiciero adquiere una relevancia que no es menor si se la piensa en términos de una comunidad históricamente subalternizada.

En este sentido, la propuesta de Jorgelina Loza de “dejar de pensar a la nación como un proyecto puramente burgués para entenderla como un proceso que es experimentado de maneras diversas por los distintos sectores de la población, incluyendo voces subalternas (...)” (2016: 87) resulta pertinente aquí en la medida en que permite pensar en cómo las nuevas ficciones federales contribuyeron a la gestación de un proyecto de nación que incluyera también a los sectores subalternos.

A su vez, la necesidad de pensar “la cuestión étnica como un elemento determinante de lo nacional” (Ib.: 89) según consigna Loza al referirse al caso emblemático de México, no es menos significativa para el caso argentino si se tiene presente que las políticas de Estado, durante los años en los que surgieron y se consolidaron las nuevas ficciones federales, también colocaron la cuestión de la diversidad étnica y cultural de nuestros pueblos originarios como agenda nacional prioritaria.

Finalmente, retomando el planteo de Hall, al analizar el modo en el que las culturas nacionales construyen identidades, no se debe perder de vista que, en el caso de nuestro país, dicha construcción estuvo atravesada por una “fractura inicial entre capital-puerto y provincia-interior” (Segato, 2007: 47). Por ello Fabiola Orquera señala que “debido al centralismo que rige la conformación de fuerzas del país, el imaginario de la cultura nacional, lejos de reproducir en pequeña escala las tonalidades de un universo polifónico, se circunscribe habitualmente a las manifestaciones de quienes residen en la metrópoli (...)” (2016).

Ahora bien, en el marco de esa “fractura inicial” entre capital e interior, las políticas de Estado que abogaron por la federalización no sólo del capital económico asociado a la industria televisiva sino también del capital simbólico y cultural, significaron una conquista fundamental¹⁴, logrando así “abrir el panorama de lo que se entiende por ‘cultura argentina’ a contextos regionales, con sus historias particulares y sus conformaciones territoriales” (Orquera, 2016).

Al respecto, el testimonio de Mariano Rosa y Alejandro Leiva resulta significativo, una vez más, para ilustrar el valor que los realizadores otorgaron al mundo andino y a la comunidad kolla:

(...) Lo que tratamos de hacer era plasmar la cultura andina (...) Utilizamos para contar la historia el género western. Entonces teníamos que ver cómo fusionábamos la cultura andina con este género que viene de Estados Unidos (...) Vimos que, en la Argentina, lo poco que se hizo está representado y ligado, más que nada, al gaucho. (...) Queríamos hacer esa diferencia, porque nuestro personaje no es un gaucho, sino coya. Entonces tuvimos que pintar todo este mundo fantástico en el cual está inmerso nuestro protagonista, contado desde la cultura andina (...) (En Britos Musa, 2017: 103-104).

Por último, el planteo de Orquera de que “en cierta forma la producción sostenida en regiones culturales argentinas no centrales siguen hablando desde su lado no colonizado” y “luchando por la persistencia de los estratos culturales previos a la imposición del habla del colonizador” (2016) resulta iluminador si se lo piensa en términos de ese proceso de democratización de la sociedad y de la identidad televisiva nacional al que contribuyeron series televisivas como *El Aparecido*. Y aunque la disputa en torno a los centralismos sigue siendo materia pendiente, “en esa tensión irresuelta se multiplican las voces y las tonalidades, los intercambios y los diálogos, generando tradiciones surcadas de caminos que ameritan nuevas incursiones”. (Orquera, 2016)

Conclusiones

A lo largo de estas páginas se intentó trazar un recorrido por el modo a través del cual el mito El Familiar se inscribe en la ficción dirigida por Mariano Rosa. Dicho recorrido condujo a un análisis minucioso de la trama argumental de *El Aparecido*, en la medida en que en ella reverberan múltiples sentidos asociados al mito. Por un lado, la serie incorpora la problemática de una comunidad ancestral que debe abandonar su lugar de origen para trasladarse a trabajar en los ingenios azucareros. Se actualiza así la interpretación del mito en términos de una comunidad en conflicto que siente amenazada sus formas de vida tradicionales. Por otro, la utilización de este relato folclórico y su efecto de terror, para ejercer control y disciplinamiento sobre los trabajadores y para justificar las desapariciones de los zafreros.

Se señaló también que la inscripción mitológica rebasa las relaciones sociales estrictamente vinculadas con el mundo azucarero, para insertarse en la problemática más amplia de las diversas formas de opresión, sojuzgamiento y subyugación a las que fueron sometidos los pueblos originarios de América Latina, en diferentes circunstancias históricas, políticas y sociales. Así, El Familiar simboliza, en *El Aparecido*, el poder del Estado, el poder eclesiástico y el poder económico de los

dueños de los ingenios en complicidad con el cuerpo policial y con la Iglesia Católica. Por ello cuando, al final de la serie, el protagonista se enfrenta con esta figura mitológica multiforme, se está enfrentado en un plano alegórico a siglos de colonialismo.

En el marco de estas relaciones de poder, la andinización del mito supone un giro sumamente significativo en términos no sólo de visibilización de una comunidad históricamente subalternizada sino también como estrategia de desmontaje de dichas relaciones y, en última instancia, como espacio de empoderamiento del sujeto indígena. De ahí que la elección del actor revista un carácter político e identitario clave en la medida en que se habilita a un integrante de la comunidad kolla como agente social capaz de intervenir en la realización de la teleserie.

La dimensión política de *El Aparecido* radica, entonces, en su capacidad de recuperar una tradición mitológica de raigambre cristiana, y resignificarla a la luz del universo de representaciones del mundo andino y de los sujetos sociales que habitan en él. Interpretada de esta manera, la inscripción mitológica en la serie supone una revisión y una evaluación crítica de la colonialidad del poder y su supervivencia en el marco de la construcción de los Estados-Nación modernos, y en última instancia, una apuesta por la descolonización de las relaciones sociales, políticas y culturales que signaron a nuestro continente.

Esta dimensión política entra en consonancia con el proceso de democratización y federalización de las ficciones televisivas contemporáneas resultantes de la implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, contribuyendo a la construcción de una identidad televisiva nacional menos centralista y más inclusiva, y prefigurando, así, un modo de representación de la nación y sus regiones en el que hay lugar para la diversidad y para la diferencia y en la que no se escatiman las desigualdades.

Por último, la experimentación con diversos géneros y formatos, entre los que se destaca el uso del animé, a la vez que confieren a la serie el dinamismo necesario para circular por la pantalla chica, dan cuenta de cómo ciertas temáticas y/o tradiciones cinematográficas pueden ser resignificadas a la luz de propuestas más contemporáneas. Se anhela que el sucinto diálogo con otras obras cinematográficas, propuesto en estas páginas, haya contribuido a tales fines.

Bibliografía

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

Arancibia, Víctor (2015) *Nación y puja distributiva en el campo audiovisual. Identidades, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA (2003-2013)*. (Tesis Doctoral). Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires.

Barale, Griselda y Nader, Raúl (1998) *Demonio, riqueza y poder. Mitos de Santiago del Estero y Tucumán*. Instituto de Epistemología. Centro de Estudios Antropológicos. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

Britos Musa, Mariana (2017) "Conversaciones. Diálogos: paisajes en primera persona". En C. Siragusa (Comp.), *La imagen imaginada: nueva ficción televisiva en*

los territorios nacionales, Universidad Nacional de Villa María, Villa María, pp. 101-113.

Coluccio, Félix (1964) *Diccionario Folclórico Argentino*. Luis Lasserre y Cía. S. A. Editores, Buenos Aires.

García, Noelia (2015) *Pensando el Audiovisual Contemporáneo Argentino: intersticios entre el territorio y la identidad en la serialidad argentina nacional* [on line]. Disponible en: http://www.alaic2015.eci.unc.edu.ar/files/ALAIC/EJE6/alaic_6_47_8.pdf (consultado el 05-07-18).

Grünig, Ana Karen (2016, abril) “Mitología e identidades en la televisualidad contemporánea”. *Imagofagia Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. [On line], n°13. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1097/889> (consultado el 05-07-18).

Hall, Stuart (1992) “The Question of Cultural Identity”. En H. Stuart, D. Held, y T. McGrew, *Modernity and its Future*, Polity Press, Cambridge, pp. 273-316.

Isla, Alejandro (2000) “Canibalismo y sacrificio en las dulces tierras del azúcar”. En Revista *Estudios Atacameños*, n° 19, pp. 135-155.

Loza, Jorgelina (2016) “La nación subalterna. Ideas contemporáneas de nación y región desde una mirada poscolonial”. En Revista *Ciencias Sociales*, n° 91. UBA, Buenos Aires, pp. 86-91.

Nicolosi, Alejandra Pía (2014) *Hacia el des-centramiento de la identidad televisiva nacional. Una mirada desde la ficción televisiva argentina* [on line]. Disponible en: <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/GT11-Alejandra-P%C3%ADa-Nicolosi.pdf> (consultado el 01-07-19).

Omil, Alba (1988) (Comp.) *El problema del mal en cuatro leyendas regionales: La Salamanca, El Familiar, Tesoros Ocultos, Luces Malas*. Secretaría de Ciencia y Técnica. Consejo de Investigaciones. Proyecto N°151, Tucumán.

Orquera, Yolanda Fabiola (2013) “Entre Perón y los Andes: *El Familiar* (1972), de Octavio Getino, o la pulsión mítica del cine político”. En Revista *Páginas*, n° 8. UNR, Rosario, pp. 53-75.

----- (2013b) “Las masas andinas ingresan al llano zafrero. Atahualpa Yupanqui y el cine”. En M. Mestman, y M. Varela, M. (Coord.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Eudeba, Buenos Aires, pp. 135-149.

----- (2016, noviembre) “Más allá de la ciudad de Buenos Aires: Debates y representaciones en otras regiones culturales argentinas”. *Revista Afuera Estudios de Crítica Cultural*. [On line], n° 17/18. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/0B5WgfB6_mzjmZ1E0bzlCZ0E2SXM/view (consultado el 02-11-19).

Quijano, Aníbal (2016) “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Fundación CICCUS, Buenos Aires, pp. 219-264.

Segato, Rita (2007) *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Prometeo, Buenos Aires.

Valentié, María Eugenia (1998) *De mitos y Ritos*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

Filmes y Series televisivas

De la Orden, Ulises (2004) *Río Arriba*. Polo Sur Films, Argentina.

Demare, Lucas (1959) *Zafra*. Argentina Sono Film, Buenos Aires.
Getino, Octavio (1972) *El Familiar*. Terfilm, Argentina.
Leone, Sergio (1966) *El bueno, el malo y el feo*. Constantin Film, Italia.
Rosa, Mariano (2011) *El Aparecido*. Chulo Productora Audiovisual, Salta.
Tarantino, Quentin (2003) *Kill Bill*. Miramax, EEUU.
Viñoly Barreto, Román (1956) *Horizontes de Piedra*. Argentina Sono Film, Buenos Aires.

Notas

¹ Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

² Televisión Digital Abierta.

³ Y distribuida a Canal 10 Río Negro, Canal 11 Formosa, Canal 12 Posadas, Canal 4 Mar de Ajó y a CN23 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

⁴ Entre ellos el Taller Anual de Cine en Salta, en el que participó Rosa, que “iniciado en octubre del 2000 es un proyecto inédito en el Noroeste Argentino (...) Una de las principales intenciones del Taller es posibilitar un espacio creativo con artistas de la región, nutriendo a las películas del talento de músicos, plásticos, diseñadores, escritores, actores, etc. que de otra manera no tienen acceso al medio cinematográfico nacional”. Extraído de: <http://www.alejandrorroz.com/05-educacion.html> (consultado el 10-10-19).

⁵ Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.

⁶ Dichas locaciones aparecen especificadas en los créditos de la serie que se consignan al final de cada capítulo.

⁷ Ambos aspectos aparecen también en la escena con la que inicia *El Familiar* de Getino.

⁸ Isla se refiere aquí a órganos como la Triple A y/o “a generales que condujeron la lucha contra la guerrilla en los años ‘70, como Vilas y Bussi”. Y señala que “esta asociación fue explícitamente hecha por un órgano propagandístico de la guerrilla: ‘con Vilas —decían— ha vuelto el Perro Familiar’” (2000: 136-137).

⁹ Se ha señalado ya que Bernabé Montellanos participó también en el documental *Río Arriba* (2005) de Ulises De la Orden, testimoniando sobre su propia realidad y la de muchos kollas iruyeyños que, siendo niños, debieron abandonar su región de origen para trasladarse a trabajar en los ingenios azucareros. Dicho testimonio ofrece una mirada altamente significativa respecto de las relaciones de poder y dominación cultural que han sojuzgado durante siglos a los pueblos originarios de la región. Dice el actor: “Si vos hablás con una persona que tiene una conciencia clara respecto de su cultura, que dice ser indígena, no te va a hablar de Dios, no te va a hablar del Diablo, no te habla de esas cosas. Ahora, cuando llega el español, lógico, hace uso, ahí inventa el Familiar, ahí inventa el mal y el bien, ahí inventa el diablo, inventa la cruz (...)” (En De la Orden, 2005).

¹⁰ Al respecto Arancibia señala que “salvo contadas excepciones, los indios en la matriz del western tradicional formaban parte de los actantes que eran oponentes de los protagonistas -generalmente blancos- ya que cumplían el rol de obstaculizar las acciones del sujeto que llevaba a cabo la acción. En contraste, en la producción de Mariano Rosa, el protagonista de la historia es un personaje que pertenece a las comunidades originarias (el equivalente del indio norteamericano) y juega el rol del ‘bueno’, actualizando y reacentuando el conflicto étnico de los westerns tradicionales” (2015: 198-199).

¹¹ En el caso de la banda sonora “el tema principal” según consigna Arancibia “responde al formato y a las cadencias de las películas de *westerns* -como, por ejemplo, las compuestas por Ennio Morricone- (...)”. Sin embargo, la interpretación se hace “con instrumentos propios de la música andina: charangos, bombos, quenás, sikus, etc.”. Así, “a medida que avanza la serie, la banda sonora de tipo norteamericana es ‘fagocitada’ por la música local y se convierte en una vidala”. Adquiriendo con ello “las características de lamento que tiene este género musical en el Noa (...)” (2015: 200).

¹² Alejandro Isla recupera dicho testimonio del artículo periodístico “Mito y política en un film de Getino”, publicado en “L’ Observatore Romano cuando la película se exhibió en 1973 en Italia, en un Festival de Jóvenes Realizadores Latinoamericanos, y reproducido en La Nación 16/7/1974” (Isla, 2000: 136).

¹³ Esta alusión a la película *La deuda interna* (1988) de Miguel Pereira no es azarosa, sino que apunta a establecer una posible genealogía entre la figura de este cineasta, la de Alejandro Arroz y la de Mariano Rosa. Arroz participó como asistente de cámara en el film de Pereira, a la vez que integró como miembro

fundador la cooperativa Yacoraite Film encargada de producir dicha película. Por su parte, Rosa además de haber asistido a los talleres de formación y producción a cargo de Alejandro Arroz, participó como asistente de dirección y como camarista, entre otros rubros, en varias realizaciones de este director, como ser *Luz de Invierno* (2005) y *Pallca* (2012). La genealogía que aquí se propone encuentra también algunos puntos en común en cuanto a las temáticas, los espacios geográficos y culturales y los sujetos sociales que transitan por los universos fílmicos de estos realizadores. Así, se puede trazar una línea de continuidad en el interés por el mundo andino y sus habitantes en tanto regiones postergadas y, por décadas, silenciadas. Ahora bien, la brecha generacional que existe entre estos directores constituye un factor importante, entre otros tantos, para explicar las diferencias en cuanto a los modos de enfocar las temáticas que los aquejan. De ahí que Mariano Rosa haya incursionado en una línea más experimental frente a la estética de tipo realista-costumbrista de sus predecesores.

¹⁴ Sobre todo, si se tiene en cuenta que desde el año 2015 en adelante buena parte de los programas destinados al fomento y a la subvención de proyectos audiovisuales regionales disminuyeron sustancialmente y en algunos casos hasta dejaron de existir.

DANZANDO LA NACIÓN: UNIDAD, TENSIONES Y FISURAS EN LA CONFIGURACIÓN DEL SER NACIONAL

Natalia Elisa Díaz *

RESUMEN: Las danzas tradicionales han sido vehículos eficaces para dar cuerpo a ideas de nación. Dentro del campo de las danzas folklóricas argentinas existen dos perspectivas: la académico-tradicional y la expresivo-vivencial que, a partir de tradiciones selectivas diferenciadas, producen configuraciones del ser nacional específicas. El presente trabajo tiene por objetivo analizar espacios de transmisión de danzas folklóricas y analizar cómo cada corriente restaura una particular idea de nación sobre los cuerpos, espacios y afectos de los bailarines. Para hacer esto formé parte de tres talleres que adscribían a la primera corriente y dos que pertenecían a la segunda perspectiva de la danza. Como técnica de recolección utilicé la participación observante, en algunos talleres pude filmar las clases y en otros tomé notas en el diario de campo. Además hice cinco entrevistas semiestructuradas a los profesores de los talleres con el objetivo de reconstruir al campo de las danzas folklóricas, su historia, disputas y fronteras.

PALABRAS CLAVE: Danza- Campo- Folklore- Performance- Ser Nacional-Tradición Selectiva.

DANCING THE NATION: UNITY, TENSIONS AND FISSURES IN THE CONFIGURATION OF THE NATIONAL BEING

ABSTRACT: Traditional dances have been effective vehicles to give shape to ideas of nation. Within the field of Argentine folkloric dances there are two perspectives: the academic-traditional and the expressive-experiential that, from differentiated selective traditions, produce specific national being configurations. The purpose of this work is to analyze spaces for the transmission of dances and to analyze how each current restores a particular idea of nation about the bodies, spaces and affections of dancers. To do this I was part of three workshops that attached to the first current and two that belonged to the second perspective of dance. As a collection technique I used the observant participation, in some workshops I was able to film the classes and in others I took notes in the field diary. I also did five semi-structured interviews with the teachers of the workshops with the aim of reconstructing the field of folk dances, their history, disputes and borders.

KEY WORDS: Dance- Folklore- National Being- Performance-Selective Tradition.

*Dra. En Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras. Investigadora en CIECS. Universidad Nacional de Córdoba. nataliaelisadiaz@gmail.com o diaznataliae@hotmail.com
Recibido 05/06/2019 Aceptado 07/09/2019

Introducción

Para los intelectuales nacionalistas de principios del siglo XX, el problema central que aquejaba a la Argentina era el de las transformaciones sociales que estaba generando el proceso de modernización impulsado por las clases dominantes (Beraza, 2005; Prieto 1988) Y entre esas transformaciones les preocupaba el aluvión de inmigrantes, a los que veían como un enemigo de clase que amenazaba con descaracterizar a la cultura argentina. La nación era percibida como amenazadoramente múltiple en pueblos y extranjera. Ante esto el estado nación, como señala Rita Segato, “presionó para que la nación se comportase como una unidad étnica dotada de una cultura singular propia, homogénea y reconocible (2007: 49). Y esta cultura fue vinculada discursivamente por el nacionalismo cultural con el mundo del criollo, con las actividades y formas de vidas rurales y provincianas, con prácticas que adquirieron el estatuto de tradicionales.

Como afirman numerosos autores (Hirose, 2010; Archetti, 2003; Kaeppler, 2006; Solari y otros, 2012) las danzas y músicas folklóricas han sido elementos eficaces para dar cuerpo a ideas de nación por medio de la creación de sujetos nacionales que la actúan y actualizan en su práctica, imaginarios y repertorios afectivos. La formación de un inventario de “danzas folklóricas nacionales” institucionalizó a las danzas sociales produciendo modificaciones en sus sentidos y formas. Como relata Hirose (2010), primero fueron apropiadas de sus comunidades originarias; luego algunos de sus elementos coreográficos, nombres y contextos de sus performances fueron modificados y por último se produjo la reducción o fosilización de las variaciones coreográficas.

La reducción de la variabilidad coreográfica en las danzas tuvo varios objetivos: primero facilitar su difusión, segundo orientarlas a su escenificación y por último su “sanitarización ideológica”. (Hirose, 2010). Sanear las danzas implicaba apagar en los movimientos las huellas del origen, transformándolas en un discurso neutro de otras identidades que no fueran europeas, borrar marcas de clase y controlar los gestos y emociones para así volverlas dignas de encarnar al ser nacional.

Las danzas que eran interpretadas en el patio de una casa provinciana, entre árboles que guarecían del sol, fueron primero recogidas por los maestros normales en el marco de la Encuesta Folklórica del Magisterio, luego por los estudiosos del folklore que desde mediados de la década del 30 produjeron copiosa documentación sobre el posible origen y evolución de los bailes folklóricos y posteriormente fueron subidas al escenario por figuras como Andrés Chazarreta, Joaquín Pérez Fernández o Santiago Ayala. Estas danzas regionales legitimaron su carácter argentino en Buenos Aires y fueron proyectadas como parte del patrimonio cultural nacional y devueltas a sus provincias como “danzas folklóricas argentinas” a través de la labor realizada por la escuela y las academias de danza.

La creación de la Escuela Nacional de Danzas, siguiendo a Hirose (2010), a cargo de Antonio R. Barceló, durante los primeros años del gobierno peronista, tuvo como objetivo específico unificar los criterios de enseñanza de las danzas folklóricas por medio de la creación de una metodología que posibilitara la caracterización, fijación y transmisión de los pasos, figuras y demás elementos que las componen. Esto les permitía a los profesores sumarle a la enseñanza de las coreografías la historia de las danzas, sus características musicales, todo aquello que mejorara la comprensión del baile y, por ende, asegurara una adecuada interpretación. De esta forma, el folklore se

volvió materia de enseñanza en las escuelas, en espectáculo fijo de las fiestas patrias, en el solaz del tiempo libre de los niños de las clases medias y populares. Así, estas danzas que habían perdido su carácter popular regresaban a la gente cargadas de nuevos sentidos y fuertemente codificadas. Ya no eran sólo danzas, eran la expresión unificada del ser nacional.

Claudio Díaz en sus *“Variaciones del ser nacional”*, analiza cómo “géneros musicales provenientes de diferentes regiones entraron en relación entre sí formando un sistema, y se desarrolló un discurso que procuraba establecer mecanismos de unidad alrededor de la idea lo “Nacional”, generando así un principio de diferenciación” (2009: 41). Cada paradigma de producción, identificado por Díaz, dentro del campo del folklore produjo una particular definición del ser nacional. Así, el paradigma clásico estableció una perspectiva primordialista de la nación, donde todos los géneros regionales eran expresiones, acentuaciones diversas de la misma nación. Para este modo de comprender al folklore, las tradiciones provincianas recuperadas en el presente se constituyen en representación de un conjunto de significados y valores que se consideran “esenciales” y que hacen a una personalidad nacional, a una idea de argentinidad. En el caso del paradigma Renovador, Díaz considera que produjo una fisura en el nosotros nacional imaginado por el nacionalismo conservador, al introducir en la narración de la nación a nuevos sujetos de la historia como los obreros, estudiantes, campesinos, negros e indígenas. Y esta idea de identidad colectiva no se concebía sólo a nivel local sino también a escala latinoamericana. Emerge un ser nacional revolucionario, donde el folklore como música no sólo debía expresar las vivencias de este colectivo sino también contribuir a la toma de conciencia en cuanto a tal.

Estas disputas en torno a representaciones hegemónicas de la nación, que se producen en el campo del folklore alrededor de la música también suceden en relación a las danzas. El campo de las danzas folklóricas está conformado por dos corrientes: “la académica-tradicional” y la “expresivo-vivencial”. Cada una construye una tradición selectiva (Williams, 1980) en torno al pasado nacional, el estilo de restauración que cada una le impone a las danzas produce imágenes que orientan a los bailarines en preceptos sobre los modos de comportarse, lo que debe hacerse y no, lo correcto e incorrecto para un argentino en tanto tal. Por lo tanto se podría pensar al ser nacional como una “categoría de la práctica” (Grimson, 2000:20) es decir como modos de pensar y de sentir a la nación en los diferentes sectores sociales. En el presente artículo abordaremos contextos de enseñanza de danzas folklóricas y analizaremos cómo cada corriente performa una particular configuración del ser nacional sobre los cuerpos, espacios y afectos de los agentes sociales.

Corriente “Académico tradicional”

La perspectiva “académica- tradicional” (Zerbini y otros, 2009) de las danzas folklóricas es el resultado de una tradición selectiva (Williams, 1980) construida por los esfuerzos conjuntos de la Ciencia del Folklore, los ballets, las academias, los centros nativistas, los talleres de danzas folklóricas tradicionales y los aportes de los numerosos manuales elaborados por investigadores, artistas plásticos y bailarines folklóricos.

Los estudios inaugurados por Ventura Lynch (1883) y continuados por Carlos Vega, entre otros, consideran que “en cuanto a la formación del patrimonio coreográfico nacional, debemos a Europa el principal aporte de elementos. El principal, por no decir

el único; que apenas cuentan, en materia de bailes, los aportes aborígenes y africanos” (Vega, 1962: 12). De manera que, según los análisis realizados por Vega, las danzas tradicionales tuvieron su origen en los bailes cortesanos europeos que llegaron a América desde España y Francia, a las ciudades virreinales de Lima, Río de Janeiro y Buenos Aires, donde fueron transformadas y difundidas hacia los sectores populares y rurales (Vega, 1956). El autor, además, agrega respecto de los aportes afros e indígenas que estos “vitalizan el ambiente americano con imponderable **inyección de temperamento, de aptitudes, de maneras de hacer, pero no de formas**”¹ (Vega, 1977: 10).

Esta tradición selectiva abierta por los estudios de Lynch y Vega constituye una matriz de producción y organización de la alteridad de la nación, donde los elementos afros e indígenas son expurgados, desechados como contrapartida de la emergencia de un sujeto nacional neutro, vaciado de toda particularidad. La sanitización de las danzas tradicionales y la fosilización coreográfica son modos por un lado de construir representaciones hegemónicas de nación pero también formas historizadas de construir la otredad que se pone en juego en los modos de presentar y utilizar a los cuerpos en movimiento.

La corriente “académica tradicional” concibe a la enseñanza y aprendizaje de las danzas folklóricas tradicionales como una **operación de conservación de una práctica cultural, heredada y sostenida en el tiempo**, que debe ser honrada a través de una reproducción lo más fidedigna posible. La transmisión de coreografías no sólo es un modo de hacer cuerpo y de relacionarse con el espacio en relación a ritmos musicales particulares, sino que también es la enseñanza de una cultura afectiva, “un sistema de sentidos y valores propios de un grupo social, cuyo carácter bien fundado confirman, así como los principios que organizan al vínculo social”. (Le Bretón, 1999 : 12)

Aprendiendo a bailar: homogeneización de los espacios, cuerpos y afectos.

Tras infructuosos intentos pude encontrar al centro folklórico abierto. Era una casa antigua, de ventanales altos y grandes postigones, con una bandera argentina que la precedía. La casona queda ubicada en la calle Urquiza. Toqué timbre y me recibió un chico muy joven llamado Simón², que resultó ser uno de los profesores.

El salón donde se dictaba el taller tenía forma rectangular. Estaba decorado con cuadros de rostros de gauchos (al estilo Martín Fierro), gauchos jineteando dibujados a lápiz, cuadros de *chinas* y escudos de cuero repujado. Estas decoraciones se encontraban sobre el lado izquierdo del salón, sobre una pared de ladrillo. Enfrente había un espejo de tamaño mediano a pequeño. Y sobre el fondo había una pintura gauchesca costumbrista, donde figuras dibujadas con trazos no muy definidos se encontraban danzando.

Los asistentes al taller éramos unas 12 personas de nivel inicial. Las edades oscilaban entre los 18 de una

chica, 4 que estábamos entre los 25 y los 35, dos de 50 y el resto superaba ampliamente los 60 años.

La clase comenzó con la profesora Sofía Rodríguez (una mujer de unos 70 años, psicopedagoga y profesora de folklore) enseñándonos el paso básico. Para esto nos hizo poner en filas de a dos e ir marcando el 1, 2, 3 con cada pie. Primero sin música y luego al son de un tema de Lolita Torres y Ariel Ramírez, creo que era una guaraña, un vals y al final un joropo venezolano. Haciendo esto recorrimos varias veces el salón.

Tras este “*calentamiento*”³, hizo la presentación del “cuadro de baile” para conocer la ubicación en el espacio y cómo hacer los desplazamientos en el desarrollo coreográfico. Indicó que la mayoría de las danzas argentinas son de pareja y que hay que mantener una distancia de 2 metros. En caso de que no hubiera espacio, 3 pasos hacia delante da el hombre y 3 de retroceso, y 2 la mujer, como forma de medir la distancia.

Sofía remarcó la importancia de comprender el lenguaje de las danzas, entender que cuentan una historia de amor y saber cuál es el origen de cada danza para entender el contexto en qué fueron bailadas. De esta manera iba contextualizando cada danza antes de que fuera ejecutada. Bailamos una chacarera simple para entrar en calor y luego un gato. Primero uno simple (con un giro al final) y luego uno doble (giro y contragiro).

La profesora insistía en que todo el tiempo estemos mirando a los ojos al caballero, que le sonriéramos y que era importante traer una pollera para comprender el movimiento del zarandeo. En el zarandeo el torso debía quedar erguido, sin moverse, debía primar la elegancia. La pollera no se agitaba (eso sólo se hacía en las danzas negras afroperuanas y por supuesto la cadera “*se adormecía*”). Había dos formas de agarrar la pollera: con la punta de los dedos y los brazos hacia el costado o la manera surera con la punta de los dedos tomando de frente la falda “*como si mostráramos los anillos*”. Sofía indicaba que “*así bailaba la criollita del sur porque no quería embarrarse la pollera*”. Dijo también que la manera de bailar del sur es más señorial porque las danzas del campo fueron llevadas a los salones, básicamente.

Nos corregía la posición: espalda erguida., brazos arqueados a la altura “*como para abrazar a un hombre bien gordo*” y las manos debían estar en forma de

canastilla. Y nos decía: “*Si Ud. pone correctamente los brazos no hay forma que choque con el compañero*”. En el gato con doble giro insistía en empezar con el pie izquierdo siempre porque eso “*ordena al movimiento*” y permite “*perfiar el cuerpo antes de dar el paso*”. (Nota de campo, Tierra y Tradición, 6 de abril de 2013)⁴

Entender a las danzas folklóricas como performance es definir las como un proceso formado por una serie “de acciones corporales que transmiten saberes sociales, memoria y sentido de identidad a partir de acciones o comportamientos reiterados” (Taylor, 2012: 52). Por lo tanto, como podemos observar en el registro etnográfico cuando se entra a un taller se ingresa a un espacio de “entrenamiento” (Schechner, 2000) donde no se puede transmitir la manera correcta de experimentar las danzas, pero sí la forma adecuada de ejecutarlas. Se aprende haciendo. Bailar, es hacer carne una serie de lecturas sobre el pasado que se traducen en modos de hacer corporalidades, actitudes valoradas, modos de hacer género y una manera particular de acercarse y transitar al espacio en compañía de un otro.

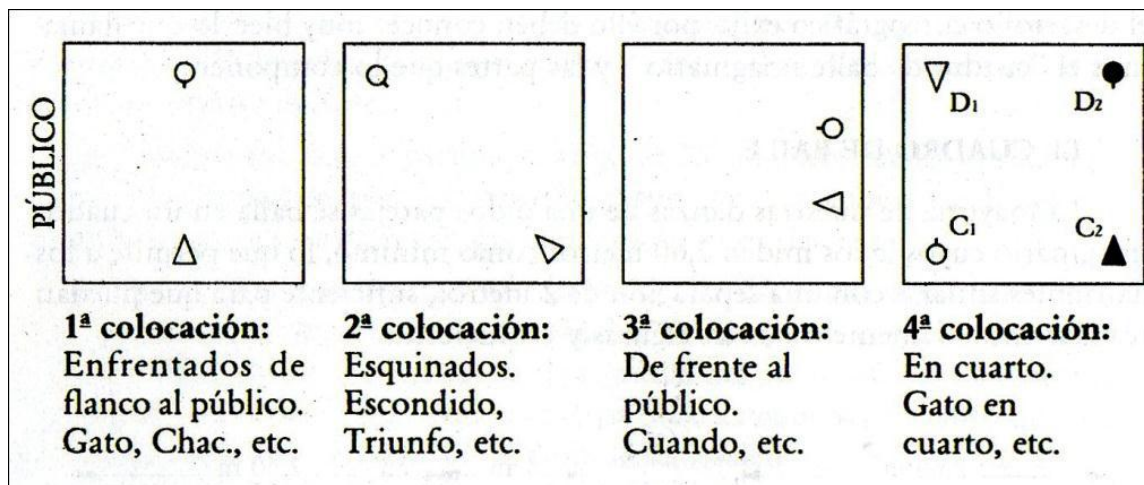
El entrenamiento inicia con el “calentamiento”, en esta fase los alumnos se preparan para la danza, primero reconociendo el espacio a partir de dar vueltas por el salón y luego aprendiendo el paso “*básico*”⁵, paso de vals, que es la base para desarrollar cualquiera de las danzas tradicionales. La repetición del paso al son de diferentes ritmos, tiene por objetivo limpiar el movimiento y eliminar los defectos en su ejecución como “*arrastrar los pies*”, llevar las piernas muy estiradas o las rodillas muy flexionadas de tal forma “*que se rebote como un caballito*”.

Tras esa primera etapa, la maestra inicia un camino donde va introduciendo a los alumnos en **las estructuras, convenciones y estéticas** propias de las danzas folklóricas tradicionales. Dentro de las **estructuras**, la primera es la enseñanza del paso de danza, luego, hay que construir el espacio para la danza y esto se logra a través del “*cuadro de baile imaginario*”. El cuadrado imaginario según numerosos manuales (Berruti, 1998; Santos Amores, 1994) tiene cuatro lados que miden 2,60 m cada uno y los bailarines deben situarse a 2 m de distancia para que puedan realizar las figuras y los distintos avances y retrocesos.



El cuadro de baile.

La gran mayoría de las danzas tradicionales son de parejas (sueltas o enlazadas), por lo tanto el espacio coreográfico se construye a partir de cuatro colocaciones fundamentales para los bailarines:



El espacio para la danza se termina de preparar con la disposición de las parejas de bailarines en línea. La línea posibilita a la maestra no sólo observar el trazado del cuadro de baile y la calidad de los desplazamientos sino también controlar la homogeneidad de los movimientos en el desarrollo de las danzas. El palmoteo o la cuenta de compases musicales en voz alta también son recursos utilizados para asegurar que los bailarines no se corran del ritmo marcado por la música y asegurar el desplazamiento “en bloque”. La homogeneización de los cuerpos también se produce en la exigencia de un conjunto de posturas que el bailarín debe asumir: la espalda derecha, la cabeza alta, con los dos pies asentados en 45 grados y el izquierdo un poco más adelantado para “salir a la danza”. Los brazos, se colocan en forma de castañetas, es decir “deben estar flexionados (en arco), con los codos ligeramente hacia los costados y abajo, las manos a la altura de la cara, un poco más afuera de los hombros, sin

dejarlas caer, como si estuviéramos abrazando una pelota de esas grandes o a un hombre bien gordo” (Cuaderno de campo, Tierra y Tradición, 6 de abril de 2013).

Las danzas, siguiendo a Schechner (2000), son conductas restauradas que existen independientemente de los actores que las realizan. La labor de restauración se lleva a cabo en los ensayos y en la transmisión de la conducta realizada por el maestro hacia el aprendiz. En los talleres “académicos tradicionales”, los maestros transmiten con sus cuerpos y gestos los modos correctos de ejecutar las danzas, así, en ciertos momentos, realizan una figura o muestran cómo se usa un elemento como el pañuelo, ya sea en compañía de otro profesor o con un alumno avanzado para que esto sirva de modelo para los principiantes. Otras veces miran a los alumnos realizar los movimientos y los corrigen, si es necesario, de manera verbal o “acomodando” el cuerpo del alumno para la correcta ejecución del movimiento. Además de mostrar “la mecánica” que hay detrás de cada danza, las instrucciones verbales dadas por los docentes orientan en las actitudes socialmente valoradas que existen detrás de cada gesto. Así, por ejemplo, a un hombre se le indica que cuando haga girar a una dama “*suelte suavemente la mano de su compañera, con gentileza, no como largando una bolsa de papas*” (Nota Tierra y Tradición. 6-04-2013) o a las mujeres que “*¡Sonrían, disfruten! ¡Zarandeen con energía, porque es un cumplido a su compañero!*” (Nota de Campo Taller Poncho y Lanza, 14-05-2013).

Bailar danzas tradicionales implica vincularse con un conjunto de convenciones (Becker, 2008) que son claves para su correcta interpretación. Las convenciones son un conjunto de “acuerdos previos que se hicieron habituales, acuerdos que pasaron a formar parte de la forma convencional de hacer las cosas en ese arte” (Becker, 2008: 48). Estas ideas en común se originan en el entrecruce producido entre los conocimientos prácticos de los profesores, los saberes enciclopédicos propios de esta perspectiva de la danza⁶ y los contenidos provenientes de los manuales de danzas folklóricas que circulan en los diferentes talleres y que van configurando los modos legítimos⁷ de hacer danza.

La primera convención se asocia con la ejecución del paso básico: las danzas siempre comienzan con el pie izquierdo, salvo contadas excepciones como la Mariquita que empieza con el derecho, con esta convención se asegura la homogeneización en la ejecución y dirección de los desplazamientos. La segunda, corresponde a una definición de lo que sería para esta corriente “bailar bien”, siguiendo a Berrutti bailar bien es sinónimo de bailar de este modo:

... con sencillez y mesura, evitando caer en toda exageración, tanto en las mudanzas como en las demás figuras y movimientos. ¿Qué puede pensarse del caballero que, buscando aplausos, hace cabriolas acrobáticas y contorsiones deformantes en los zapateos, y de la dama, que por igual motivo, levanta y mueve espectacularmente sus polleras o efectúa zarandeos groseros? (Berruti, 1996: 42).

La última convención establece que las danzas tradicionales son danzas de galanteo que se bailan exclusivamente entre un varón y una mujer. Esta convención es construida iterativamente en múltiples discursos que asocian danza y vínculo heteronormativo. Por

ejemplo, en las explicaciones que realizan los maestros para contextualizar y facilitar una interpretación más eficaz de las danzas;

... la vuelta (de la firmeza, la chacarera, el gato y demás) es la vuelta al perro que se hacía en los pueblos. Las señoritas salían de la Iglesia, con sus grandes vestidos, y caminaban alrededor de la plaza para ver al muchacho que les gustaba. Los giros y contragiros representan la indecisión que tiene la chica en ir a la conquista o en aceptar los coqueteos del hombre. Es como decir: ahora sí... ahora no. Y el giro final es casi un abrazo que indica el inicio de un romance... (profesora Marisa Benítez, Nota de campo Tierra y Tradición, 13 de abril de 2013).

Por lo tanto, al calor de las convenciones, las formas coreográficas se van transformando en una lectura sistemática sobre cómo deben construirse determinados sentidos en las danzas y en los cuerpos. Se transforman en dispositivos eficaces de socialización moral que van construyendo modos legítimos de actuar la masculinidad y la femineidad.

Cuando se entrena sobre las coreografías, se desmotan y se transforman en líneas de acción abiertas a desplazamientos, a nuevas interpretaciones, de ahí la estrecha vigilancia que realizan los maestros sobre los modos de actuar las coreografías y las maneras de hacer al género que de ellas se desprenden. Esta vigilancia se pone en evidencia cuando, por ejemplo, a causa de la falta de bailarines varones, dos mujeres bailan juntas. Emergen advertencias del estilo "*Las niñas sólo hacen los movimientos de las niñas*", lo que obliga a las mujeres a zarandear y a que la danza comience sin que se "*acompañe al lugar a la dama*"⁸. Esto sirve como recordatorio del lugar que a cada género le corresponde en la danza y que estos no son intercambiables. La vigilancia también se construye visibilizando los modos equivocados de ejecución de movimientos y los modos de hacer géneros ineficaces que se desprenden de ellos. Es así, por ejemplo, que en una clase de zapateo realizada en el centro Tierra y Tradición, cuando se estaba enseñando una mudanza básica conocida como "*talega de pan*", un profesor hizo la siguiente petición: "*vengan con zapatos, no con zapatillas. El zapateo se debe sentir fuerte, debe mostrarse. Es el momento donde el hombre se luce. En las peñas van de zapatillas y se escucha zssssszssssszssssss...un zapateo blandito...parecen... no me hagan decir lo que parecen zapateando así*". (Nota de campo, 6 de abril de 2013).

Dentro de la corriente académica tradicional bailar de manera estética implica bailar con **elegancia**. Según Berruti (1998) en su *Metodología para la enseñanza de las danzas nativas*, para que una danza sea elegante debe observarse un dominio de la mecánica, la técnica, la pantomima⁹ y lograr la mayor expresividad posible a través de la atención a los detalles como el uso del pañuelo o al transmitir emociones de tal forma que "*se baile con la cara*". Pero la elegancia es algo más que alcanzar una eficacia técnica, es un valor moral que hace a la construcción de una forma de comunicación en la instancia de la danza. Ser elegante al bailar implica modos de presentación de la persona (Goffman, 2006), enmarcados en lógicas de respeto, tolerancia y cooperación con aquellos que tienen menos conocimientos de las danzas. Por lo tanto, la elegancia es un desempeño eficaz en términos técnicos y morales, pero, cabe agregar, que también

incluye a un ideal corporal construido sobre la idea de liviandad. Este ideal entra a las danzas tradicionales a través de los ballets folklóricos y estos a su vez lo toman de las danzas clásicas. Como afirmamos conjuntamente con Díaz, (2015) el ballet es una disciplina del cuerpo que supone por un lado el canon corporal renacentista, opuesto al cuerpo popular, según la mirada bajtiniana (Bajtín, 1987), y por otro el ideal racionalista y moderno del cuerpo-máquina (Le Bretón, 2008). Según Ana Sabrina Mora (2010), en el ballet, el cuerpo es objeto de un sujeto que le impone las leyes de la razón y lo organiza según ideales inalcanzables. Un cuerpo centrado en un eje, joven, severamente delimitado, visto desde el exterior. En sus palabras:

Existe una idealización de los cuerpos que puede sintetizarse en el ideal de liviandad vinculado con la intención de combatir la gravedad, la animalidad, la materialidad y la realidad del cuerpo. Una desmaterialización del cuerpo que permanentemente lucha contra la gravedad, expresión que se maximizará durante el período romántico del siglo XIX, momento en que se incorporan las zapatillas de punta, auxiliares de la pretensión de liviandad (Mora, 2010: 197).

Rita Segato (2007), considera que la raza es un signo, un trazo en el cuerpo de una historia otrificadora que con el paso del tiempo se transformó en un código de lectura de los cuerpos. Una pequeña pista encontramos en el registro etnográfico cuando Sofía indicaba que las polleras y caderas femeninas sólo se movían en las danzas negras. Pareciera que la negritud se hace cuerpo en torsos ondulantes con movimientos que repercuten hasta la nuca, en brazos flexibles, en caderas bajas que se bambolean y que permiten una mayor separación y flexión de las piernas, en pisadas anchas que se oponen a una blanquitud de torso derecho, caderas quietas, brazos fijos en castañetas y la levedad de los pies en punta. La incorporación de esa concepción del ballet clásico, sumada a la genealogía del patrimonio coreográfico nacional establecida por Vega, trajo al folklore una estética de la blanquitud que homogeneizó los cuerpos y localizó los territorios donde la seducción y el erotismo podían ser manifestados. La pelvis se aquieta y el rostro toma protagonismo con la mirada y la sonrisa; la cadera “*se adormece*” y las piernas se lucen en floreos masculinos; la pisada se achica y el pie se coloca en puntas para que los desplazamientos femeninos se vean *suaves y livianos*. El cuerpo, a través de técnicas de entrenamiento y ensayo, es sometido a un “proceso de civilización” (Elías, 2009) que toma forma en las ideas de bailar bien y con elegancia. La civilización va más allá del control de los afectos que posibilita desempeños medidos en danza, siguiendo a Segato (2007) podemos definirla como un proceso de “neutralidad étnica” que en la uniformización de los cuerpos permite la emergencia de un sujeto nacional unificado, neutro y vaciado de toda particularidad.

La vigilancia establecida por los docentes de los talleres sobre los cuerpos, actitudes y actuaciones de género de los bailarines tiene por objetivo evitar que cualquier diferencia amenace el carácter cuidadosamente construido y frágil del ser nacional. Cuando las mecánicas y figuras son aprendidas, las coreografías comienzan a ser ensayadas, se repiten particulares movimientos y gestos con el objetivo de alcanzar “la gracia” (Schechner, 2000), es decir, poder transmitir lo que se quiere transmitir. En el caso de la corriente académica-tradicional, es restaurar un conjunto de tradiciones que

conectan a un pasado idealizado, en el que reside la esencia de la nación. Por lo tanto, desvincularse o realizar desempeños ineficaces implicaría el grave peligro de perder la identidad.

Corriente Expresivo-Vivencial.

Como afirmamos junto a Díaz y Páez en “Bailar en San Antonio” (2013), la necesidad de generar espacios para las danzas folklóricas que escaparan a las formas competitivas de los concursos de baile, a la lógica espectacular de los grandes festivales y a los modos de restauración y transmisión de las danzas sociales construidos por las academias, llevó a bailarines como Silvia Zerbini, Juan Saavedra, Jorge Valdivia y Karina Rodríguez a propiciar una urdimbre conformada por talleres de danza, encuentros artísticos que generaron una zona de producción y consumo de folklore alternativa a espacios como Cosquín y un circuito de peñas en las que paulatinamente la danza social fue cobrando protagonismo. Es al interior de este sistema de relaciones que a fines de los 80 se gestó la perspectiva “expresivo vivencial” (Zerbini y otros, 2009), continuando con fuerza hasta la actualidad.

Esta corriente se define por abandonar toda actitud conservadora o recopilativa hacia el repertorio de danzas folklóricas. Para ella lo que hace auténtica a una danza no es un pasado socialmente valorado y cuidadosamente reproducido, sino que “*sea practicada por la gente*”, “*vivida*”, “*usada*”, manteniendo una continuidad rítmica y coreográfica, pero traducida a la idiosincrasia de cuerpos urbanos, universitarios y de clase, predominantemente, media. Por esta razón no (re)produce danzas folklóricas sino *danzas populares*, es decir, “construcciones sociales diversas, amalgamadas en esta geografía y en momentos sociohistóricos particulares” (Zerbini y otros, 2009: 6).

La perspectiva “expresivo vivencial” discute con la tradición selectiva construida por la corriente “académica-tradicional”, al poner en cuestión la “metáfora del crisol de razas” donde la diversidad es fundida, sacrificada en la producción de un ser nacional uniforme. Sitúa los orígenes de las danzas no sólo en el mundo criollo sino que visibiliza los aportes de los pueblos originarios, de los pueblos africanos traídos al continente americano en condiciones de esclavitud, de los pueblos europeos (en sus diversas migraciones) y las migraciones más contemporáneas de los países limítrofes. De esta manera, parafraseando a Segato (2007), la nación es construida como un espacio de deliberación y fragmentación histórica, donde conviven varios tiempos, varias tramas; una realidad que se está haciendo permanentemente y no ya un constructo deliberado y clausurado.

Aprendiendo a bailar o ¿cómo hacer para meter todo en un frasquito?¹⁰

La clase comenzó cuando nos colocamos en ronda y Chiqui nos indicó que nos acostemos en el piso. Puso música clásica y comenzó un ejercicio de relajación (que parecía una meditación guiada). Chiqui nos dijo que debíamos volver la mente, el cuerpo y las emociones, una unidad. Respirando profundamente, apoyando la espalda sobre el piso...percibiendo

nuestros movimientos internos, cómo los diversos sistemas (respiratorio, sanguíneo, células, cardíaco, etc.) se comunican. Porque esa comunicación es la primera danza, la quietud es lo que precede al movimiento. Nos instó a dejar todas las cargas de lado, a realizar pequeños movimientos de los que sólo nosotros (los bailarines) teníamos conciencia. Luego, de a poco, fuimos moviendo los pies, las manos y los brazos, pero nuestra espalda seguía pegada al piso, como hundida en el agua. Nuestros brazos y piernas debían moverse como si quisieran flotar. Chiqui señaló que nuestra columna debía estar hundida en el piso y que imagináramos que cuando nos levantáramos del piso habría una huella de arena, una huella que reflejaba nuestro trabajo realizado.

De a poco nos fuimos incorporando y nos ubicamos en ronda para luego bailar una chacarera de Carnota muy estilizada, hasta la intervención del piano no había nada que te indicara que era una chacarera. Chiqui nos explicó que cuando pasaba esto era necesario “buscar el pulso”, ir con nuestra pisada hacia la tierra, hasta que sepamos qué es lo que estamos bailando. Después puso una música africana y nos enseñó una caminata en 4 tiempos (abro, cruzo, abro y cierro) a la que le introdujo distintas variaciones (más chiquitas, más veloces, llevando la cadera más hacia el piso, con menor o mayor abertura) y luego nos invitó a desplazarnos por el salón aplaudiendo en el compás que nosotros quisiéramos. La idea de este ejercicio era “*desestructurarnos*” poner nuestra “*racionalidad entre paréntesis*” y hacer de nuestro cuerpo y mente una unidad. Chiqui decía que no todo puede ser controlado, que hay que soltar, abrirle la posibilidad al juego y a la improvisación. La primera hora de clase tuvo como objetivo prepararnos *para la danza*. (Nota de campo, Taller Pata Pila, 23 de abril de 2013).

Bajo la perspectiva expresivo-vivencial se plantean un conjunto de convenciones (Becker, 2008) que guían a la transmisión y experimentación de la danza y que son diferentes a las propuestas por la perspectiva académica tradicional. En la fase de “entrenamiento” (Schechner, 2000) se utilizan otras técnicas para acercarse al cuerpo, la música y al movimiento. “*Prepararse para la danza*”, como podemos ver en el registro de campo, implica adentrarse en un proceso de calentamiento que exige trabajar sobre el registro del cuerpo. Este ejercicio de percepción del propio cuerpo se puede realizar en el piso o desde el movimiento, a través de frotar, presionar, recorrer, acariciar a las distintas partes del cuerpo, de concientizar cómo se producen las transiciones de peso o cómo nuestro cuerpo está alineado. De esta forma se va

estructurando una particular relación del agente con su propio cuerpo, con el espacio y más adelante con el cuerpo de los otros bailarines.

Transcurrido el calentamiento, se da inicio a la fase de “taller” (Schechner, 2000). Esta es una instancia altamente experimental donde se va introduciendo a los asistentes en las características rítmicas, armónicas y melódicas de la música popular folklórica argentina. A través de juegos con la voz, donde se va repitiendo una frase, un nombre o una palabra; o percutiendo sobre las diferentes partes del cuerpo o realizando desplazamientos por el espacio con diferentes direcciones, velocidades y extensiones, se trabaja sobre la audiopercepción del ritmo, del pulso, sus variantes, la división ternaria o binaria, para llegar a restaurar una determinada estructura musical (chacarera, zamba, gato, etc.).

Una vez que los bailarines han pasado por este proceso de *sensibilización musical*, se procede a intensificar la fase taller al intentar traducir los sonidos en movimiento:

Patricio nos explicó, utilizando la guitarra, que toda zamba consta de tres elementos: melodía, armonía y ritmo. Nos dividió en tres grupos y nos propuso que representáramos, utilizando el cuerpo, alguno de estos tres elementos. Yo formaba parte del grupo de los melódicos y teníamos como elemento una tela roja. Escuchando la zamba, la melodía era dictada por el sonido del violín...la tela subía, bajaba, se tensionaba, las manos la presionaban en función de las evoluciones de la música...los cuerpos giraban con velocidad por debajo de la tela...era un torbellino de sensaciones auditivas y táctiles. Luego rotamos y pasamos al grupo de los “armónicos” y debíamos representar la armonía con los pañuelos... Yo escuchaba la armonía en la guitarra y observé que los pañuelos se agrupaban sin previo acuerdo, los movimientos eran como “corales”, pequeños puntos o notas de algo mayor. Por último, rotamos y nos transformamos en los “rítmicos”: algunos marcaban el pulso, otros con los pies marcaban los acentos fuertes y débiles, otros palmoteaban. Rotamos nuevamente (de modo que cada uno hizo dos veces cada estación) y por último nos pidieron que recorriéramos el espacio y marcáramos con el pañuelo alguno de los tres elementos. (Nota de campo Taller de Zamba, 31-08-2013).

Esta experiencia de traducción de la impronta rítmica al movimiento será única e irrepetible para cada bailarín porque dependerá de sus posibilidades motrices, de las diferentes “técnicas del cuerpo” (Mauss, 1979) que hacen historia en su carne, de su género, edad, trayectoria social y de sus competencias musicales que le permiten diferenciar, de manera más o menos eficaz, ritmo, armonía y melodía para así gestionar su modo particular de hacer y vivenciar la danza.

Una vez lograda la conexión entre música y cuerpo se introduce a los bailarines en una fase de *ensayo* (Schechner, 2000) donde se proponen las estructuras coreográficas

que enmarcan a esa *sensibilización musical*. Como expresa la bailarina Karina Rodríguez: “*La pauta coreográfica marca ese hilo que conduce a la tradición. Que lo ha perpetuado en el tiempo y nos permite que nosotros lo tengamos hoy y lo podamos resignificar, reconstruir y volver a disfrutar de nuevo*” (Entrevista realizada por Díaz, Claudio y Díaz, Natalia, 10 de noviembre de 2011). Las coreografías son vistas como posibilidades de comunicación entre los bailarines, no como formas que no deben ser alteradas. Además se plantean otros caminos rítmicos para arribar a las partituras coreográficas, así por ejemplo la cadencia rítmica y el paso básico de la zamba se aprehenden desde el landó, una música de origen africano.

La enseñanza de las coreografías en los talleres se realiza por fuera de la transmisión del cuadro de baile y de la obligatoriedad del baile en pareja. Se utiliza la ronda como una figura de circulación del saber donde se van transmitiendo los pasos básicos, cadencias y figuras básicas de cada danza. La idea de la ronda es romper con la modelización propuesta por los abordajes académicos-tradicionales donde se prioriza la copia del paso, del referente y la homogeneización de los movimientos. En palabras de Karina Rodríguez:

A nosotros la rueda nos importa porque podemos verlos a todos para ayudar, en esta cosa de chamán que uno hace cuando está al centro o al borde de la rueda, tratando de que todos vayan incorporando lo que se está proponiendo. Pero me parece que también posibilita ver la diversidad de lo que aparece. Muchas veces nos ha pasado, suponte, con el ritmo de cueca es muy evidente, empezamos a internalizar el paso y aparecen tantos pasos de cueca como gente hay. Entonces, la rueda te da esa posibilidad, no es el profe que está al frente y todos repiten la cueca. Por más que yo les haya dado algunos requerimientos técnicos como para que lo saquen. Pero Elba, que es una señora mayor, saca la cueca de un modo, el pasito lo salta, lo hace sutil, casi caminadito. Roger, que es un chico ágil y atlético, hace la cueca saltadísima, por ejemplo. Y ahí aparece esta diversidad de pasos (Entrevista realizada por Díaz, Claudio y Díaz, Natalia, septiembre de 2011).

Además de la rueda, las coreografías se ensayan bajo otros formatos: los bailarines/as bailan de a tres, de a cuatro o solos. Con o sin música, sobre sonidos producidos por su propio cuerpo o por objetos como una taza con una cuchara adentro que se revuelve o una bocina que evoca al viento. El objetivo es despertar emociones, apelando a técnicas que provienen de la danza teatro y la expresión corporal, para recuperar así la dimensión vivencial de la danza. Como expresa Geraldine Maurutto: “... *ver qué cosas pueden evocar esos sonidos, ver qué cosas pueden despertar en el grupo que tenga que ver con lo folklórico de esa gente, en el sentido de cómo vive, cómo come, cómo trabaja*” (Entrevista, 3 de mayo de 2013).

De esta forma, tanto en la fase *taller* como en el *ensayo* se va configurando una definición de lo que es **bailar bien** o de lo que es socialmente valorado en esta corriente

de la danza. Si en la perspectiva académica-tradicional bailar bien era sinónimo de “elegancia”, en este caso bailar bien es bailar con *personalidad*. Un bailarín o bailarina con *personalidad* es aquel que puede traducir la música a un movimiento, el cual es índice de un cuerpo devenido de trayectorias sociales particulares, de los objetos y ambientes con los que ha interactuado, de competencias, máscaras sociales (Goffman, 2006) y modos de hacer género. Todo esto le da una carnadura que lo hace único e irreplicable. Bailar con personalidad, implica romper el perfil neutro y vacío de toda particularidad con que los sujetos nacionales fueron encarnados en las danzas típicas. Al recuperar las marcas étnicas, etáreas, de clase y de género que configuran a los movimientos se rompe con la ontología del ser nacional propuesta por la corriente académico tradicional donde discursivamente emergía “un ser así”, un único modo de poner en movimiento representaciones de nación. Al recuperar la multiplicidad de marcas que trazan a los cuerpos se pone en escena la diversidad interior de la nación y el ser nacional abandona su estampa abstracta.

Las estructuras coreográficas, que fueron compiladas por el trabajo realizado por las academias y la ciencia del folklore, son puestas en juego en el espacio del taller con algunas modificaciones. Es así que en el taller Pata Pila, coordinado por Chiqui La Rosa, se propuso una huella con la posibilidad de que en la instancia de la figura del paseo o recorrida, la mujer pudiese *acompañar a su lugar* al hombre, así como el hombre a la mujer, porque en palabras de La Rosa: “*hay que traer las danzas al hoy, a los cuerpos actuales. Porque las historias cambian...porque las formas de vivir cambian y la danza tiene que contar eso*” (Diario de campo 30/04/2013). Pero cuando quise experimentar *acompañar* a mi bailarín a su lugar, todo se puso tenso: él procedió a colocar su cuerpo a mi derecha, puso su mano en mi espalda y me empujó suavemente hacia un costado para efectuar la figura del modo habitual. Toda la escena se vio mediada por el siguiente diálogo:

-Yo: *Quiero acompañarte porque el profe habilitó el juego.*

-Ale: ... *(Puso cara de extrañeza)*

-Yo: *¿Por qué no?*

-Ale: *Sos difícil vos, ¿eh?* (Nota de campo, Pata Pila, 30 de abril de 2013)

La huella, en su versión habitual, da un lugar preciso al hombre y otro a la mujer. En la nueva versión pese a que no se contradice a la heterosexualidad como norma, se abre la posibilidad de citarla de otra manera. Ya no es patrimonio exclusivo del hombre ejecutar acciones como *acompañar*, *llevar* o proponer la dirección de los desplazamientos, y esto genera incertidumbre en los bailarines porque no es lo que se espera en la práctica de este tipo de danzas. Las danzas populares son parte de una cultura afectiva creada por el campo del folklore, donde las canciones y estructuras coreográficas generan guiones sociales que producen roles de género bastante fijos y que actúan un estilo de seducción heterosexual. Por otro lado como son danzas que encarnan al ser nacional han sido sometidas a una vigilancia que erradica la diferencia, de ahí la emergencia de una etnicidad fabricada y de una heteronormatividad obligatoria. Cualquier posibilidad de fisura en esta uniformidad genera tensiones

Bailar bajo esta perspectiva es acercarse al movimiento desde lo **expresivo, lo rítmico y lo coreográfico**. En cada fase del proceso (calentamiento, taller y ensayo) se

hace hincapié en alguno de estos pilares para que, en la instancia de la danza, siguiendo a Schechner (2000), se marquen las identidades, se remodelen los cuerpos, se cuenten historias y la gente juegue con conductas repetidas que son habilitadas por esta visión de la danza. En estos espacios existen partituras que marcan los tiempos y las intensidades con la que se entra, transita y sale de la danza. Salir de la danza implica “enfriarse” (Schechner, 2000), cerrar el círculo abierto con los ejercicios de calentamiento y poner al cuerpo en conciencia nuevamente, pero ya con otra energía:

... nos hizo sentar en dos filitas para darle masajes al compañero que tuviésemos adelante. Todos se entregaron a tocarlo al otro: en la espalda, brazos, cintura, cabezas... La clase terminó en ronda, estirando la columna, aflojando...tomando la energía de lo bailado en ronda para cada uno, para los compañeros y devolviendo al centro para compartir esa energía con todas las otras rondas de baile que transcurrieron o transcurrirán (Nota de Campo, Taller Pata Pila. 23-04-2013).

Meter todo en un frasquito, en síntesis, es pensar a los guiones coreográficos como la culminación de todo un proceso de sensibilización corporal y musical que se apoya en la búsqueda de la diversidad propia y ajena. Es romper con la homogeneidad de los espacios y de los cuerpos por medio del juego y la experimentación.

Conclusión

Cada corriente dentro del campo de las danzas construye una tradición selectiva que incorpora o excluye a grupos particulares de la representación de la nación. La perspectiva académica-tradicional elabora una estética de la blanquitud, sostenida en un ideal de liviandad, que erradica los componentes negros y originarios de las raíces del repertorio de bailes nacionales. A través de la enseñanza de ciertas estructuras, convenciones y valores estéticos y morales se construye una idea de civilización que busca garantizar, a través de una restauración eficaz de las danzas, la emergencia de una “neutralidad étnica” que en la uniformización de los cuerpos y en el control de las emociones, posibilita la emergencia de un sujeto nacional unificado y vaciado de toda particularidad.

La fragilidad y el carácter cuidadosamente construido del ser nacional se pone en evidencia en la vigilancia realizada por los docentes de los talleres sobre los cuerpos, actitudes y actuaciones de género de los bailarines. La repetición de movimientos, gestos y guiones coreográficos busca reproducir, de la manera más fidedigna posible, un conjunto de tradiciones que conecta a un pasado idealizado, de carácter rural, donde residiría la esencia de la nación. Desempeños ineficaces o sin gracia implicarían una pérdida de la identidad.

Por el contrario la perspectiva expresivo-vivencial no intenta conservar una particular idea de tradición reflejada en la constitución de un panteón de danzas sociales, lo que intenta es analizar las narrativas identitarias que los usos de las personas producen en la interpretación de las danzas que ya no son definidas como folklóricas sino como populares.

Abordar las danzas desde lo expresivo, lo rítmico y lo coreográfico implica experimentar la diversidad que es la base de bailar con personalidad. Recuperar las marcas de edad, género, clase y las huellas de la raza, posibilita romper con la uniformidad y abstracción con que el ser nacional era representado. En las danzas populares, la nación es construida como un espacio históricamente múltiple y fragmentado, donde conviven varios tiempos, varias tramas, varias versiones del pasado que pujan por salir. Y que ponen en tensión al ser nacional metaforizado como un crisol de razas.

Bibliografía

- Archetti, E. (2003). "Playing Football and Dancing Tango: Embodying Argentina in Movement, Style and Identity". En Dyck, N.; Archetti, E. (Ed.). *Sport, Dance and Embodied Identities*. Oxford, New York, Berg.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza, Madrid.
- Becker, H. (2008). Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico. Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.
- Benjamin, W. (2011) *La obra de arte en la era de la reproducción técnica*. El cuenco de plata, Buenos Aires.
- Beraza, L. F. (2005). *Nacionalistas. La trayectoria política de un grupo polémico (1927-1983)*. Cántaro, Buenos Aires
- Berruti, P. (1996). *Manual de danzas nativas argentinas. Coreografías, historia y texto poéticos de las danzas*. Editorial Escolar, Buenos Aires.
- (1998). *Metodología para la enseñanza de las danzas nativas*. Editorial Escolar, Buenos Aires.
- Díaz, C. (comp) (2015) *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Ediciones Recovecos, Córdoba
- Díaz, C. (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Ediciones Recovecos, Córdoba.
- Díaz, C y otros (2013) *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arrendondo*. Eduvim, Córdoba.
- Díaz, N. (2018). "Lo social en movimiento" *Música, danza y sentidos en el campo del folklore*. Tesis inédita del doctorado en Ciencias Antropológicas, UNC.
- Elías, N (2009) *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Goffman, E. (1970) *Ritual de la Interacción*. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- (2006). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Gagnon, J. (1999). "Los usos explícitos e implícitos de la perspectiva de los guiones en la investigación sobre la sexualidad". En *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. N.º 128 (junio 1999) (Pág. 1-14)
- Hirose, M. B. (2010). "El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza. En *Revista del Museo de Antropología*. Vol. 3, N.º 3 (2010) (Pág. 187-194)

- Kaeppler, A. (2006). "Dances and Dancing in Tonga: Anthropological and Historical Discourses". En Buckland, T. J. (ed.) *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*. The University of Wisconsin Press, Wisconsin.
- Le Bretón, D. (1998). *Las pasiones ordinarias*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires.
- Lynch, V. (1883). *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*. Editorial La Patria Argentina: Buenos Aires.
- Mauss, M. (1979). "Las técnicas del cuerpo" *En: Sociología y Antropología*, Madrid: Tecnos. (Pág. 309-336)
- Mora, A. S (2010). *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Tesis del doctorado en Ciencias Naturales, Orientación Antropología, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad nacional de La Plata.
- Prieto, A. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Sudamericana, Buenos Aires.
- Schechner, R. (2000) *Performance. Teorías y prácticas interculturales*. Libro del Rojas, Buenos Aires.
- Segato, R. (2007) *La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Prometeo libros, Buenos Aires.
- Solari Benza, S, Menelli, Y. y Podhajcer, A. (2012). "Cuando las danzas construyen nación. Los repertorios de danzas folklóricas en Argentina, Bolivia y Perú". En Citro S. y Aschieri, P. *Cuerpos en movimiento*. Editorial Biblós, Buenos Aires (Pág. 169-199)
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto impreso Ediciones, Buenos Aires.
- Vega, C. (1956). *Orígenes de las danzas argentinas*. Ricordi, Buenos Aires.
- (1962). *Danzas Argentinas*. Ediciones Culturales Argentina. Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires.
- (1977). "Acerca del origen de las danzas folklóricas". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. N.º 1. (Pág. 9-10)
- Williams, R. (1980). *Marxismo y Literatura*. Península, Barcelona.
- Zerbini, S; Rodríguez, K y otros (2009). *Sentidos que porta la enseñanza de danzas folklóricas en la formación de docentes y en sus prácticas de enseñanza, en escuelas de capital y el interior cordobés*. Trabajo de investigación inédito del Instituto Provincial de Educación Física (IPEF).

Notas

¹El resaltado en negrita es mío.

²Los nombres han sido modificados para preservar la identidad de las personas que participaron de esta investigación.

³Se utiliza la letra itálica entrecomillada para reproducir y diferenciar los dichos de los nativos durante el trabajo de campo de mis apreciaciones.

⁴ Los registros de campo y los extractos de entrevista fueron realizados en el marco de mi investigación titulada "Lo social en movimiento". Música, danza y sentidos en el campo del folklore realizado en el marco del doctorado en Ciencias Antropológicas.

⁵ El peso del cuerpo se va cargando alternativamente en cada pie. El paso se inicia con el pie izquierdo, apoyándolo plenamente en la nota acentuada del compás. Luego se da medio paso con el pie derecho, asentado su punta a la altura de la mitad del otro. Por último, se realiza un medio paso con el pie izquierdo, apoyando su planta plena un pie delante del derecho. Lo mismo se realiza con el pie derecho.

⁶Como saberes enciclopédicos entiendo a los nombres de los bailarines referentes de esta tradición, las historias y contextos que delimitan los orígenes y características de cada danza, definiciones de tradición asociadas al mundo del gaucho, etc.

⁷Seguendo a Becker (2008) las convenciones suponen una fuerte limitación a los modos de hacer danza, ya que no existen aisladas, sino que son parte de sistemas interdependientes. El sistema de convenciones está presente en los trajes de los bailarines (materiales, modos de confeccionarlos, estilos), en los accesorios y peinados, en la formación, en los lugares e instalaciones disponibles para la enseñanza y puesta en escena de las danzas, en los sistemas de notación de las coreografías, etc., todo lo cual debe modificarse si cambia alguno de los elementos.

⁸De acuerdo a los registros etnográficos obtenidos en sucesivas visitas al campo, acompañar al lugar es un movimiento que realiza el varón a modo de galantería, donde lleva a la mujer a su sitio para dar inicio a la danza. Para esto, la mujer debe colocar con delicadeza su mano en la del varón, flexionando ligeramente su brazo, sin levantarla por encima de la altura de su hombro. Para volver a su lugar, la mujer debe retroceder empezando con el pie derecho.

⁹Conocer la pantomima de una danza implica saber la historia que hay detrás, el lugar de donde la danza proviene para imitar el modo de bailar de los nativos de esos lugares, básicamente es encontrar el gesto adecuado para aquello que relata la canción a ser bailada.

¹⁰“Meter todo en un frasquito” es una frase utilizada por la bailarina Silvia Zerbini para dar cuenta de cómo ella transmite las danzas populares y el lugar que ocupa la enseñanza de los esquemas coreográficos dentro del proceso de transmisión..

**“Un cobijo para el arte”:
Lo local como resistencia en Casa Managua, Tucumán (2007-2017)**

Fabiola Orquera*

Resumen / Abstract

Entre 2007 y 2017 funcionó en Tucumán Casa Managua, un bar cultural que se convirtió en lugar referencia del circuito alternativo y que a partir del año 2009 contó con una sala destinada a la realización de recitales de folklore en vivo. Dada la singularidad y relevancia del espacio para la escena musical local y nacional, nos proponemos ubicar esa experiencia como eslabón en una historia federal de la cultura popular argentina y articular una interpretación sobre las relaciones entre política, nación y folklore en los años del kirchnerismo.

Nuestro recorrido se construye a través de tres entrevistas a actores centrales del proyecto: Nancy Pedro, cantante, compositora y gestora cultural, a cargo de la agenda musical entre 2007 y 2015; Ariel Alberto, guitarrista y sonidista de la sala; y Gustavo Moyano, docente de música, guitarrista y socio fundador a cargo de la sala de espectáculos. Además, se contó con testimonios de Juan Falú, Lucho Hoyos y Topo Encinar, quienes solían tocar ahí, y de habitués de la sala, además de consultar noticias periodísticas. Esta experiencia es analizada en base a la categoría de no-contemporaneidad que desarrolla Jesús Martín-Barbero y a la relación entre música e identidad que analiza Pablo Vila.

A Shelter to the Art:

The Local as Resistance in Casa Managua, Tucumán, (2007-2017)

Between 2007 and 2017 existed in Tucumán, north-western province in Argentina, a cultural bar that became a reference place for the alternative circuit and that since 2009 counted on a place allocated for alive folklore sessions. Given the singularity and relevance of this space for the local and national scene, the purpose of this article is locate this experience as link of a federal history of Argentinean popular culture and articulate an interpretation about the relationships between politics, nation and folklore in the years of *Kirchnerism*.

Our itinerary is built through three interviews to key-actors of this process: Nancy Pedro -singer, composer and cultural manager-, in the charge of the musical agenda between 2007 and 2015; Ariel Alberto, guitar player and soundman; and Gustavo Moyano, music teacher, guitar player and founder partner in charge of the performance's lounge of the place. Also, this research counted on testimonies of Juan Falú, Lucho Hoyos and Topo Encinar, well-known artists who used to play there, and of frequent visitors at Casa Managua, besides of consulting newspaper's news. This experience is analyzed considering the category on “denial of coevalness” developed by Jesús Martín-Barbero and the relationship between music and identity, according to Pablo Vila's view.

* Fabiola Orquera (Ph.D. in Spanish, Duke University) es investigadora en el INVELEC (CONICET-UNT). Email: faorquera@gmail.com Recibido: 04/04//2019. Aceptado: 12/10/2019.

Palabras clave / Key words

Noroeste argentino - Folclore - No-Contemporaneidad - Progresismo - Identidad
Argentinean North-West -Folklore - Denial of Coevalness - Progressivism - Identity

Introducción

Entre 2007 y 2017 funcionó en Tucumán Casa Managua, un bar cultural que se convirtió en lugar referencia del circuito alternativo y que a partir del año 2009 contó con una sala destinada a la realización de recitales de folclore en vivo. Dada la singularidad y relevancia que adquirió este espacio para la escena musical local, regional e incluso nacional, lo tomamos como eje de análisis. Para ello nos proponemos no sólo rescatar esa experiencia y ubicarla como eslabón en la construcción de una historia federal de la cultura popular argentina, sino también articular algunas interpretaciones sobre el tema de este dossier, es decir las relaciones entre política, nación y folclore, centrándonos en los años del kirchnerismo -Presidencias de Néstor (2007-2011) y Cristina Kirchner (2011-2015)- y en los comienzos del gobierno de Mauricio Macri (2015-2019), con el que el espacio se solapa poco más de un año, hasta abril de 2017.¹

Si, como señala Néstor García Canclini (2013, p. 21), “una de las claves” de que el arte se esté convirtiendo “en laboratorio intelectual de las ciencias sociales y las acciones de resistencia” es “su experiencia para elaborar pactos no catastróficos con las memorias, las utopías y la ficción”, el caso aquí analizado muestra una forma posible de elaborar ese pacto. A su vez, se propone una interpretación del mismo como forma de resistencia cultural ante la transnacionalización que, según explica Jesús Martín-Barbero (1986, p. 204), genera “la no contemporaneidad entre los productos culturales que se consumen y el ‘lugar’, el espacio social y cultural desde el que esos productos son consumidos”. Las tecnologías globalizadas harían visible, por contraste, “el resto no digerible (...), que desde la alteridad cultural resiste a la homogenización generalizada”, que no sería “misterioso o extraño”, sino “la presencia actuante en América Latina de las culturas populares” (p.207).² En este marco, este artículo propone tomar la experiencia musical de Casa Managua como expresión, emergencia o discursivización de ese “resto” que “desborda ‘por abajo’”, probando la “existencia negada pero viva de heterogeneidad”. Tales formas de resistencia locales se extienden en todo el territorio nacional, haciendo necesario tener presentes las relaciones culturales inter-provinciales.

Para desarrollar este argumento se trazará una microhistoria del lugar a partir de entrevistas con actores importantes en el surgimiento y el funcionamiento de ese espacio, de materiales efímeros que ellos han guardado y de noticias accesibles on-line, que permiten reconstruir los eventos allí sucedidos. Desde el punto de vista metodológico, se trabaja con la “entrevista en profundidad”, de acuerdo con los lineamientos que señala Ruiz Blázquez (2015). Este sociólogo destaca, haciendo referencia a las ideas de Franco Ferraroti, que, a diferencia del enfoque cuantitativo, “el recurso a materiales biográficos (...es...) una perspectiva alejada de la historia de los vértices, un proceso de restitución de lo cotidiano en la historia”. Este tipo de entrevistas contribuyen “a dar sentido a las fracturas de los discursos que la gente tiene o silencio, en un momento de homogeneización (...) de los medios de comunicación,

cuando se están produciendo redefiniciones de las formas de identidad y de desidentificación”, y agrega que en el presente “el poder oprime y subordina por la colonización interior”. Atendiendo a estas observaciones, notamos que en el período en que este bar cultural funciona se producen algunas redefiniciones identitarias, aunque, sobre todo, lo que se da es una actitud de resistencia al mercado internacional en el que encarna el poder capaz de colonizar las subjetividades.

Los tramos biográficos que aparecen en las entrevistas van entrelazados con las estructuras sociales: “hay algo de impersonal en lo más personal y algo de colectivo en lo más individual”, dice Ruiz Blázquez (s/p). En el mismo sentido, Ferrarotti (2007, p.14) señala que existe “el entrecruzamiento dialéctico -o de ‘reciprocidad condicionante’- entre individuo, cultura y momento o fase histórica.” En efecto, la reconstrucción de esta experiencia se desprende de la conjunción de memorias de un colectivo conformado en torno al hecho artístico, haciendo que el factor identitario que atraviesa a sus miembros constituya un aspecto a tener en cuenta: “Con las narraciones de vida (...) trabajamos allí donde existe una identidad muy fuerte. La interpretación abre un horizonte de sentido (...) Nuestros informantes disponen de un conocimiento notable y diferente de lo que sucede (etnociencia) y a ese saber se une el del investigador”.

Otro aspecto a mencionar es que, aun cuando tengan un enfoque personal, estos relatos dan cuenta de un proyecto colectivo; a través de esos recuerdos se puede desentrañar la génesis del proceso social que articula la experiencia analizada. “Únicamente la trama histórica hace salir a la luz las condiciones de posibilidad del objeto de estudio”, afirma Ruiz Blázquez, agregando que, a diferencia de los métodos objetivistas, en el análisis cualitativo de historias de vida “el carácter subjetivo de la investigación no sólo no es despreciado sino que es incorporado al proceso mismo de objetivación de lo real para ser devuelto a los sujetos que hablan” (s/p). La realización de las entrevistas requiere de un “contrato de confianza” y una “corriente empática” para que la comunicación se produzca (Ferrarotti, 2007, p. 17). En este sentido, vale notar que la autora de este artículo ha sido concurrente del espacio que estudia, que conoce a los entrevistados y que su rol de integrante de esa red de relaciones no implica una objeción, sino que, por el contrario, alienta la decisión de llevar a cabo la investigación y ancla el locus de enunciación y la perspectiva analítica.³

Nuestro recorrido por la experiencia de Casa Managua se construye a través de tres entrevistas a actores centrales del proyecto: Nancy Pedro, cantante, compositora y gestora cultural, quien estuvo a cargo de la agenda musical entre 2007 y 2015; Ariel “Furia” Alberto, guitarrista y sonidista en todo el período de funcionamiento de la sala; y Gustavo “Cabeza” Moyano, docente de música, guitarrista y socio fundador, responsable de la sala de espectáculos.⁴ Ante el pedido formulado por la autora, los tres aceptaron reconstruir sus recuerdos en un diálogo familiar y espontáneo, sin un entramado pre-diseñado, aunque el acto de rememoración implicó la elaboración y reflexión sobre los recuerdos. A la vez, las entrevistas buscaron tanto rearmar los distintos momentos del lapso considerado en sentido cronológico -los caminos previos, el surgimiento del local y de la sala de espectáculos, el momento de auge y el cierre- como comprender el sentido que adquirió ese espacio para artistas y habitués. Al respecto, el sociólogo Pablo Vila (1996), en un artículo sobre música e identidad, señala que la trama argumental que se desenvuelve en una narrativa “logra una suerte de ordenamiento de la realidad múltiple que nos rodea, extrayendo de la marea infinita de

eventos que habitualmente envuelven toda actividad humana aquellos que contribuyen significativamente a la historia que está siendo construida”. En efecto, vemos a lo largo de las entrevistas realizadas que Nancy, Ariel y Gustavo realizan esa operación en forma natural al seleccionar los eventos relevantes de la historia de Casa Managua en la memoria social de Tucumán y, más específicamente, de la comunidad del folclore progresivo. Asimismo, se citan testimonios de Juan Falú, Lucho Hoyos y Topo Encinar, quienes tocaron varias veces ahí, y de habitués de la sala, además de consultar noticias y videos subidos a YouTube por “el Furia” y otros artistas.⁵ Finalmente, esta experiencia es analizada en el marco del período en el que se desarrolla, es decir el gobierno kirchnerista y el comienzo del gobierno de Cambiemos.

Sustrato previo: espacios de encuentro musical en los noventa

De los entrevistados, el primero que comienza a vincularse con el ámbito de la música es Ariel Alberto. Nació en Tañá Viejo -ciudad vecina a la capital de la provincia, de gran actividad cultural-, en una familia cuyas raíces musicales se remontaban por lo menos a su abuelo materno, Pedro Sir. Desde niño aprendió piano y asistió a la academia de baile folklórico Huellas del horizonte, dirigida por Marcelo Zelaya. El programa de enseñanza cubría todos los géneros y estilos: los primeros años se abordaban las músicas más tradicionales, interpretadas por artistas populares, como Los cantores del alba u orquestas con bandoneón como Cara i’ Mula, y artistas renombrados, como Mercedes Sosa, mientras que en la etapa final se incorporaba el folclore contemporáneo: Raúl Carnota, Chango Farías Gómez, el LP *Transmisión Huaucke*, de Santiagueños –Peteco Carabajal y Jacinto Piedra- y el trío formado por Lito Vitale, Bernardo Baraj y Cumbo González. Es en esa etapa, hacia 1995, cuando la academia se presenta en el patio de Galería Los Troncos, en Yerba Buena. En esa oportunidad Ariel conoce a Lucho Hoyos, cantante y guitarrista que ya era un referente en la provincia; éste lo invita a su academia, donde le enseña la música de Rolando “Chivo” Valladares y Luis Víctor “Pato” Gentilini, músicos centrales para el campo del folclore musical tucumano cuya obra, sin embargo, no se difundía en los medios.⁶

Después de año y medio Lucho le propone a Ariel unirse al dúo de guitarras que formaba con Omar Flores para tocar con el famoso compositor José Antonio “Pepe” Núñez (1938-1999). Pepe era alegre y hablaba con picardía natural -abundan las anécdotas sobre su humor, original y a veces agudo-; el entrevistado recuerda que los llamaba “los corazones”, y que se presentaron en el Centro Cultural Virla y en el Foro Gandhi, en Buenos Aires. La carrera de Núñez se remontaba a los años cincuenta, cuando se inició con el trío Los Guajiros, junto a su hermano Gerardo y Ariel “Tano” Petrocelli, todos estudiantes de la Escuela Normal de Salta, provincia natal de los tres. A fines de esa década los Núñez ya habían compuesto la Chacarera del 55, que les daría la consagración. En 1966 escribieron, junto a Petrocelli, la obra integral *Zafra. Poema musical y anunciación*, presentada junto a Juan Falú en 1972 (Orquera, 2009 y 2017). En 1968 lanzó el LP *La piel del pueblo* -con acompañamiento en guitarra de Lalo Aybar- y en 1986 grabó junto a Gerardo el LP *A cantar corazón*.⁷ Además, varias de sus composiciones –especialmente Chacarera del 55 y Tristeza- habían ganado popularidad al ser cantadas por Mercedes Sosa (Orquera, 2017). Durante la dictadura se vio forzado a un exilio interior (Falú, 2010 y Orquera, 2015b) y sólo con el retorno democrático pudo volver a hacer música con amigos; buscó el encuentro con distintas generaciones, a fin de que el traspaso creativo se produjera.

En esos años Ariel también integró Mulalma, con los taficeños Topo Encinar y Bonzo Horak, y con ellos grabó *Tukma Ñaño* (1997) y acompañó, junto a Chanfaina Di Clemente, al cantante Mono Villafañe. En 1998 los integrantes de Mulalma pusieron una peña en Tilcara, pero Ariel tuvo que viajar en forma urgente al Festival de Cosquín, en Córdoba, al enterarse de que “el Mono” había ganado en el rubro “Solista” y “Canción inédita”.⁸ Ahí comenzó a asistir a la Peña del Colorao y a la de “los Copla”, donde conoció a artistas como María de los Ángeles “Chiqui” Ledesma y a los integrantes de Cosecha de agosto, Pica Juárez, Raúl “Tilín” Orozco y Fernando Barrientos; en los años siguientes siguió yendo al festival y manteniendo contacto con esos músicos.⁹

En 1999 falleció Pepe Núñez y sus músicos se transformaron en transmisores de su arte. Siguiendo su relato, Ariel cuenta que después Mulalma se desarmó y que él empezó a tocar con el cantante y percusionista Café Valdez y Gerardo Núñez. Una vez, en un loco celebrado en un Día del trabajador en el que “iba la guitarra dando vueltas”, el compositor Gustavo Guaraz bautizó al trío como “Trealilo”.¹⁰ Ensayaban en una casa antigua que Gerardo había alquilado en el centro tucumano, donde ofrecían talleres, mientras soñaban con un espacio propio para hacer cenas con música en vivo. Llegado el momento, Casa Managua haría realidad ese deseo.

Según cuenta Topo Encinar en una comunicación con la autora, en el 2000 él produjo primera edición Encuentro Nacional de Músicos Independientes, con el apoyo de la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional de Tucumán. Ese ciclo -que se realizó hasta 2006 y se reeditó en 2015, en la órbita del Ministerio de Cultura de la Nación- buscaba un perfil “lo más federal posible” e introducía en Tucumán a músicos notables, cuya obra, sin embargo, no circulaba fuera de sus provincias. Se presentaban cuatro artistas por recital durante cuatro noches seguidas, desplegando un panorama amplio de la nueva canción, con entrada libre. El evento, de acuerdo con el periodista Gabriel Plaza (2002) constituía una “fuente de revitalización de una nueva generación de intérpretes regionales, vindicador de los grandes maestros olvidados del género” y un “muestrario de grandes compositores de todo el país”. A diferencia de los recitales típicos, se posibilitaba el intercambio de material, la difusión de ritmos —en esta etapa aún no se contaba con acceso a internet-, la formación de “pequeñas sociedades entre autores de diferentes lugares” y la presentación en público de autores no convencionales, cuyos repertorios no circulaban en los medios de difusión.

Entre los que participaron en distintas ediciones, según recuerdan Topo y Ariel, estuvieron Gerardo Núñez; Coqui Ortiz, Mario Díaz, Mariana Baraj, Verónica Condomí, Carlos Marrodán, Franco Luciani, Pablo Mema, Lucho Hoyos, Claudio Sosa, Pica Juárez, Pimpe González, Tilín Orozco, Fernando Barrientos, Laura Albarracín, Susana Escribano, Laura Vallacco, Susana Castro, José Luis Aguirre, Ramiro González, Pancho Cabral, Marcela Passadore y Diego Penelas, Luna Monti y Popi Quintero y el grupo Acaseca. Como veremos, varios de estos músicos participarán después en el escenario de Casa Managua, donde se otorgará la misma centralidad a la comunicación entre maestros consagrados y músicos jóvenes. Por otro lado, Chiqui Ledesma y José Ceña impulsaron, a través de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el Festival de músicas de provincias, que se realizó entre el 2000 y el 2006 y creció tanto que en la última edición cantó Mercedes Sosa.¹¹

Nancy Pedro, por su parte, comenzó su relación con la música popular en su adolescencia. A los trece años estudiaba en la Escuela de Agricultura de la Universidad Nacional de Tucumán, donde casi todos sus compañeros eran varones y “tenían la voz”.

Por eso el escenario donde se presentó en público por primera vez, en 1995, fue la Escuela de Bellas Artes, donde asistía su hermana. En esa ocasión el guitarrista la invitó a formar un grupo, experiencia que fue acompañada por clases de canto. Su maestra era Patricia Juárez, entonces pareja del guitarrista Carlos Podazza, ambos figuras de la música popular en Tucumán y dueños del café-concert Nonino. Hacia 1998 el hijo de Patricia, Damián Canducci, integraba el grupo en el que Nancy cantaba y una vez, mientras esperaban el ómnibus que los llevaría al festival “Lules canta a la patria”, Nancy escucha un ensayo de la zamba “Si llega a ser tucumana”, de los salteños Gustavo “Cuchi” Leguizamón y Miguel Ángel Pérez, y queda maravillada. Como el repertorio que ella conocía era más tradicional, pregunta qué era y le responden que se trataba de un quinteto vocal, entonces insiste: “No, no, qué es esa canción, esa música”, mientras se dice a sí misma: “Yo quiero cantar eso”.

Su grupo, llamado Origen, estaba integrado por Virginia Ledesma, Carolina Dumas y José Racedo y tenían como armonizador a Pedro Barrionuevo, de Famaillá, integrante del grupo Zamba 4. En cierta forma eran un emergente local del llamado “folclore joven” y que tomó la forma de un boom nacido en el Festival de Cosquín en 1996, caracterizado por un carácter regional y un impacto masivo, con figuras como Soledad Pastorutti, Los Nocheros y Los Tekis.¹² El movimiento generado en ese contexto hacía que Nancy fuera con su familia a peñas y festivales provinciales -de la Empanada, Monteros canta a la Patria-, en los que se presentaban Zamba 4, Canto Trío y Los sureños; a estos últimos ella los consideraba como sus referentes, porque su repertorio se nutría de música tucumana.

Antes de seguir con esta reconstrucción conviene subrayar dos aspectos. Uno tiene que ver con “el llamado”, es decir el momento en el que se produce un cambio significativo en la subjetividad de quien reconstruye su trayectoria, marcando un punto de inflexión en su identidad. Ferraretti (2007, p. 19) observa que “existe un misterioso sentido del destino que puede emerger y manifestarse en (...) la juventud primera. El resto de la vida pasa después para probar y confirmarse a sí mismo y a los demás lo que desde el principio sabía o intuía”. En el caso de Nancy ese llamado se produce cuando escucha la zamba “Si llega a ser tucumana”, ya que esa nueva musicalidad y sus armonizaciones se imponen ante la práctica que ella conocía hasta ese momento: “Yo tenía el deseo puesto en querer cantar eso”, afirma. Pero ese horizonte resulta “raro” para su grupo, que se resiste a incorporarlo en su repertorio. En consecuencia, ella se aleja del folclore de peñas, festivales, de lo que sonaba en los “parlantes de los vecinos en la calle” y de la estética de Los Chalchaleros y Los Tucu Tucu y se acerca a la del Dúo Salteño y Los Fronterizos, cuya sonoridad le resultaba exquisita y se le imponía como una música que quería “abordar” aun careciendo de referencias en ese ámbito, “ni siquiera la de Mercedes Sosa”, según ella misma aclara.

Otro aspecto a destacar es que esta búsqueda conllevaba sus obstáculos. Observando la construcción de este tipo de relatos, se advierte que eso se debe a que la narradora está refiriendo un cambio de *habitus*.¹³ Vale la pena, en este sentido, hacer referencia a Leda Valladares, famosa folclorista tucumana que a comienzos de los cuarenta, cuando tenía veinte años, se sintió subyugada por el canto de unas copleras y abandonó el blues que cantaba hasta entonces para ir por detrás de esa música, que sentía como atávica (Orquera, 2015a). Por su parte, su hermano, Rolando “Chivo” Valladares, se sintió atraído por la música de los cerros altos desde su tierna infancia, cuando vacacionaba con su familia en Maimará. Volviendo al relato de Nancy, también se conecta con la historia de Mercedes Sosa (Brizuela, 1992, Braceli, 2003 y Carrillo-Rodríguez, 2010),

quien cuenta que al escuchar a Oscar Matus decidió alejarse de la música masiva para internarse en el ámbito del folclore comprometido y estilizado que éste representaba. Juntos irían a vivir en Mendoza y en 1963 crearían, junto a Armando Tejada Gómez y Tito Francia, el Movimiento Nuevo Cancionero, epítome de la renovación del folclore.¹⁴

En cuanto al momento del llamado, si bien no es un rasgo universal, aparece con frecuencia en la construcción de subjetividades de artistas que se separan del *mainstream*. Una pregunta importante, cuya respuesta excede los límites y el perfil de este trabajo, es qué fibra de la sensibilidad es capaz de articular una nueva subjetividad e incidir en una trayectoria de vida. Lo que sabemos es que esto efectivamente ocurre, porque de ello dan cuenta los relatos de las artistas mencionadas: Leda habla de un “estado de trance”, Mercedes se enamora de Oscar Matus cuando escucha sus canciones y Nancy obedece al poder del deseo que le genera la zamba de Leguizamón y Castilla. En los tres casos la fuerza que se impone permite vencer obstáculos y realizar ciertas transgresiones: en el caso de Leda, desafiar los gustos de su clase y arriesgarse a explorar un universo distinto, ajeno a su origen étnico y social; en el caso de Mercedes, cancelar un matrimonio inminente, en contra de las expectativas familiares, para ir a vivir a Mendoza –después cambia su identidad peronista por la afiliación al Partido comunista-; por su parte, Nancy asume el desafío de cantar sola y busca la forma de acceder, desde un repertorio acotado a lo que difundían los medios, al campo de lo estilizado, cuyas vías de circulación eran restringidas. Ausentes aun las ventajas de internet, llamó a programas de radio hasta dar con la zamba buscada; a continuación sonó Zamba del laurel –De Leguizamón y Miguel Ángel Pérez-, que reforzó su nuevo sentido del gusto.

En este relato y en el de Ariel Alberto –quien reconoce en Lucho Hoyos la puerta a la música de los maestros tucumano que podemos caracterizar como “secretos” por la circulación entonces restringida de su obra- se deja entrever lo que Jesús Martín-Barbero llama la “no contemporaneidad en positivo”, es decir una “brecha abierta en la modernidad por las culturas dominadas en su diferencia y en su resistencia” (21). Ese deseo que constituye una identidad musical tradicional y renovadora a la vez, expresa una estructura de sentimiento local, que resiste a la colonización de las subjetividades de la cultura mercantilizada y tecnologizada.¹⁵

Ya en su etapa solista, Nancy se conecta con la práctica compositiva a partir de la impregnación de la música que admiraba. A los dieciséis años el noviazgo con Matías Heredia la acerca a las reuniones que se hacían en casa de su padre, Hugo, cuyo oficio de fotógrafo lo había conectado con reconocidos artistas: Lucho Hoyos, Peter Wurschmidt, Adriana Tula, Laureano Cejas, Los musiqueros de Tafí, Gustavo “Yanqui” Molina, Topo Encinar, Leopoldo Deza, Rubén Cruz, Melania Pérez, Ángela Irene, Suna Rocha, Raúl Carnota. En esas juntadas se escuchaban registros como el del grupo Mate de Luna –que llevaba el mismo nombre- y *Tukma Ñaño*, de Mulalma.¹⁶ “El oído, el decir, la palabra” de Nancy quedan, según expresa, “atrapados” en ese ámbito. De todos modos, ella infiere que cuando participaba en esas reuniones no se consideraba parte de los creadores porque “el target”, que estaba dado por la obra de Pepe Núñez, era muy difícil de alcanzar. Por lo tanto, esas reuniones constituían un espacio de aprendizaje debido a la interacción con esos artistas.

Por otro lado, después de haberse identificado con el feminismo, movimiento al que le reconoce el haber puesto en valor “un hacer que históricamente ha estado invisibilizado”, advierte el sentido descalificador de la expresión “canción de minita” que entonces se usaba, dando por sentado que “la minita del grupo”, era la encargada de

“llevar partituras, organizar y pagar por los ensayos”. Dentro de ese mandato, cuando integraba el dúo con Ariel Alberto sentía que tenía “la suerte” de tocar con él. Sin embargo, cuando se ve por las decisiones que toma y por su accionar firme y consecuente, ella encarna, más que a la “minita del grupo”, al modelo de mujeres fuertes del folclore, como Margarita Palacios, Mercedes Sosa, Leda Valladares o Violeta Parra, a quien descubre después y a quien tomará como referencia.¹⁷

Otro espacio importante de formación para esta artista fueron los ya mencionados Encuentros de Músicos Independientes, que incluía clínicas en la Ciudad Universitaria, a los que asistió en la adolescencia. Ella estaba al tanto de las actividades de extensión de la Universidad y prestaba atención a este tipo de expresiones artísticas. Así conoce a los referentes nacionales vinculados a ese folclore innovador y a los tucumanos que estaban abriéndose camino en Buenos Aires.

Como se puede inferir, en su memoria se delinear claramente dos ámbitos: el de lo popular-público-masivo y lo popular-privado-restringido, que Nancy caracteriza como “lo diferente, lo creativo, lo único, lo local”. Aunque al comienzo caracteriza este paradigma como “de élite”, con el tiempo piensa que ese folclore debería circular a nivel popular y ser parte de las ofertas del mercado. Advierte que incluso cuando las nuevas tecnologías lo hicieron más accesible, la música comercial no tardó en tapar a las demás, exigiendo la participación activa del oyente para formar su repertorio y su oído musical. La artista explica que en internet es necesario “tener unas ganitas de escuchar lo que uno quiere” para dar con la música deseada. Pero para eso la persona tiene que haber tenido un primer contacto con estas composiciones.

Volviendo al relato de su trayectoria formativa, Nancy nota que el folclore estilizado que la había atrapado era percibido con “un cierto valor” por amigos y amigas que provenían de ámbitos no artísticos, ya que ella en esos años estudiaba ingeniería. A la vez, advierte que muchos artistas que habían explorado líneas no comerciales sentían la falta de reconocimiento, de visibilidad, de escucha. Esta observación remite a una estructura de sentimiento habitual en las provincias, derivada del dominio y sofocamiento que ejerce el mercado musical sobre los campos productivos locales. En este sentido, la formación de grupos relativamente cerrados, integrados por compositores, intérpretes y oyentes, funciona como mecanismo de defensa ante un sistema avasallante, cuya potencia no sólo invade las redes de distribución y consumo, sino que, desde la aparición de los equipos amplificadores de sonido -los “parlantes en la calle”- satura incluso la cotidianeidad del espacio público. Esta invasión alcanza los ámbitos destinados a la música compartida, acallando a los musiqueros de las viejas peñas, las fiestas de patio y de los boliches descriptos en Chacarera del 55 y en “Canción de las cantinas” por Chivo Valladares y Castilla. En efecto, la irrupción de los equipos de amplificación interrumpieron el clima ritual y familiar en el que antes se hacía música “en vivo” (Falú, 2010)

Entre la tecnologización y la conexión con lo local, Nancy rescata a la peña La Cumbre, en Tafí Viejo, porque era muy abierta: recibía a músicos de otras provincias, como Bruno Arias, al tiempo que permitía que toquen artistas locales, dándole espacio para presentar sus canciones e interactuar con un espectro más amplio de músicos. Cuando este local cierra, en 1999, se queda sin lugares donde actuar y decide mudarse a San Miguel de Tucumán, donde otros músicos taficeños la hacen participar en sus espacios o bien ella concurre a peñas solidarias.

Casa Managua y el escenario “Pepe Núñez”

Los recuerdos de Nancy pierden su intensidad en el período que va del 2000 al 2004, cuando no se avizoran lugares de referencia; justamente, este período coincide con la crisis del 2001 y sus efectos. En el 2005, cuando se percibe un pequeño repunte económico, se inaugura Chateau, un bar temático en el que se armaban guitarreadas y circulaban artistas “del palo de la trova”, según relata Nancy, como el Indio Cansinos y Matías Manzur, que formaban el dúo Caín y Abel. En 2005 comienza a funcionar La pulpería, cuyos dueños, Pablo Augusti y Eugenio Casacci, impulsaban el arte independiente. Como en ese momento no había restricción horaria nocturna para los bares, ella va a cantar cuando sale de Chateau, hasta que le ofrecen trabajo como moza.¹⁸ Una noche Bruno Resino, que integraba Los sureños, la invita a cantar, inaugurando una participación que se reiteraba con otros músicos. En esa peña conoce “al Furia”, al guitarrista Carlos Carrizo, al “Mono” Villafañe y a su hija Noralía, también cantora. Había una noche bautizada como “El danzón”, donde se bailaba folclore y tocaban artistas locales –los tres Sosa, sobrinos de Mercedes -Claudio, Coqui y Adrián-, Claudio Balzaretto, Gustavo Guaraz, Lucho Hoyos, Noelia Scalora, Adriana Tula, María José Demari, Manu Sija, Café Valdez, Andrés Vilte y los grupos Miti-Miti, La yunta, y La Zapada-. Este amplio espectro de músicos hace que Nancy tome conciencia de la dimensión y la producción local.

Mientras tanto, seis amigos, cinco de los cuales habían sido compañeros de secundaria en el Instituto JIM, se reunieron para abrir un bar: Gustavo “Cabeza” Moyano, profesor de música; Federico Robledo, diseñador gráfico; Guillermo “Pollo” Saab, Licenciado en Administración de empresas; Sebastián “Kevin” Viñuales, contador; y Gustavo “Coco” Jiménez. A ellos se sumó Lucas Rizo, fotógrafo y artista plástico, primo de Cabeza. La idea surgió en Plaza de almas, un bar que funcionaba en un pequeño local en calle Maipú –después se mudó a un emplazamiento mucho mayor-, que se había vuelto popular. Proponía una sociabilidad alternativa a los espacios donde la gente circulaba para ver y dejarse ver, ya que, sin abandonar por completo este objetivo, la gastronomía se conectaba con exposiciones artísticas y con una ambientación cuidada, que generaba un aire entre hippie y burgués, atractivo para artistas, profesionales jóvenes y estudiantes universitarios. Si bien a partir del retorno democrático San Miguel de Tucumán vio nacer varios bares culturales y pubs con música en vivo -La Risada, Viva Zapata, La zona, Costumbres Argentinas, Deja-vu- y aun otros del circuito *under*, más esporádicos, como Einstein, El Edén o Barra Brava, la estética cuidada de Plaza de Almas ampliaba el público de la bohemia a una clase media más acomodada, como el grupo de amigos que fundaría Casa Managua.¹⁹

Es así que Guillermo Saab, Coco Jiménez y Sebastián Viñuales decidieron abrir su propio bar y convencieron a sus amigos de que se sumaran al proyecto. Después alquilaron una casa prácticamente en ruinas y la pusieron en condiciones, con la ayuda de otros artistas. El 1 de febrero de 2005 nació el nuevo espacio cultural, con diez mesas y talleres para clases de danza, guitarra, pintura, fotografía. Un amigo del grupo, Alfredo “Frido” Núñez, estudiante de la Facultad de Artes, conseguía que algunos talleres de esa institución hicieran muestras ahí [Foto 1] y él mismo desarrollaba sus propio arte [Foto 2], de modo que pronto el lugar resultó chico. Según recuerda “Cabeza” Moyano, esta pequeña empresa estuvo impulsada no tanto por la idea de hacer negocio como por la de hacer realidad el sueño colectivo de canalizar el interés común por el arte. El deseo de ofrecer recitales en vivo “era un sueño desde el comienzo”: lo

habían intentado una vez que Bahiano –ex cantante de la popular banda de reggae Los pericos- estaba en Tucumán, pero una inspección impidió que el recital se concrete.



Foto 1: Frido Núñez, Federico Robledo, Juan Lemos (mozo), Guillermo Giménez y Lucas Rizo, mientras arman una muestra de pintura.



Foto 2: Frido Núñez [con una placa que dice COMUNNE] en una escena de una película que estaba filmando en Casa Managua.

Al comienzo los amigos llamaban al lugar “La casa” y, dado el colorido y la vegetación, había adquirido, según recuerda el mismo entrevistado, “una onda latinoamericana”.²⁰ Una vez, mientras buscaban un nombre para bautizarlo, llega Sebastián con un poema de Julio Cortázar dedicado a la Nicaragua del triunfo sandinista, titulado “Noticias para viajeros”, en una de cuyas estrofas dice: “La viste desde el aire, esta es Managua, / de pie entre ruinas, bella en sus baldíos, / pobre como las armas combatientes / rica como la sangre de sus hijos.” A todos les gustó la dulzura de la palabra “Managua” y el sentido de las palabras, que remiten al fin de una guerra y un tiempo de promisión. Es posible conectar este significado con el hecho de que Tucumán había sido un lugar particularmente castigado por la última dictadura y que los bares culturales, en cuanto sitios de formación de expresiones alternativas, al ofrecer un marco para la charla, la reflexión, la diversión y el afecto, cumplieron un rol fundamental para reactivar los lazos de fraternidad de esa comunidad vapuleada y amordazada [Foto 3]. La sociedad argentina estaba empezando a repuntar económica, social y anímicamente después del estallido del 2001, provocado por el ciclo neoliberal iniciado por el gobierno de Carlos Menem y continuado por Fernando De la Rúa.²¹ En cuanto a la identidad política de los seis amigos, si bien no era uniforme ni adscribían a una militancia específica, sí compartían, según recuerda Nancy, una “conciencia local” que se manifestaba en el hecho de que “los salones tenían nombres de artistas y los mozos también lo eran.”



Foto 3: Imágenes icónicas de Casa Managua.

El lugar se constituyó en sitio de encuentro después de los recitales para gente comprometida con el arte y la causa social: “había mucho discurso ahí”, subraya la cantora. Esta observación se conecta con otra observación de Pablo Vila en el artículo antes citado, donde señala que “la gente encuentra los discursos que les permiten armar sus identidades” en las construcciones culturales de cada época y que “es en el reino de la cultura donde se desarrolla la lucha por el sentido de las diferentes posiciones del sujeto, y la música es una fuente muy importante de tal tipo de discursos”.

Nancy, por su parte, se integró al bar como moza en el 2006. Mantenía la inquietud de cantar y organizaba tocaditas en bares como Rayuela, Patio Lorca o Mythos, al tiempo que otro trabajo le permitía viajar y hacer producciones, como traer a Diego Marioni y a la banda La clavija urbana o producir al Trío Latinoamericano, integrado por Café Valdez, Claudio Luna y Omar Flores. Nancy cuenta que, como al principio en Managua “no se podían hacer toques”, los socios y mozos “tramaban” en el patio cómo “iban a hacer”, cobijando el “máximo sueño” de que toque Juan Falú. El recuerdo recrea la necesidad de un lugar para la música que admiraban: “Lo vivíamos como una ilusión. Deseábamos que eso pase, deseábamos un lugar para el arte local”: todos los deseos “se planeaban, se nombraban, se pronunciaban con alegría”, subraya la artista.

La oportunidad de pasar a la dimensión de lo real se produce cuando en 2007 consiguen alquilar la sección complementaria de la casa –eran dos pegadas-. En ese momento se enteran de que venía un músico tucumano reconocido en el exterior, Alberto Rojo. Deciden armar un escenario con los precarios elementos con los que contaban e invitarlo, aún sin conocerlo, a tocar allí. Para ello le explican que “no tenían nada”, pero que conocen su obra; así se presenta el primer espectáculo, que se difunde en el diario local y a través de mensajes de texto e emails, ya que no existían las redes sociales. El martes 18 de agosto de 2009 fue, al decir de Nancy, “la inauguración de la decisión”: la pequeña sala se llena y ese antecedente prestigioso abrió una cadena de nuevas presentaciones.

La escasez de recursos al comienzo era notable. Gustavo Moyano recuerda que “todos han tocado en pallets con una alfombra, hasta que hemos ido a comprar parlantes” y Ariel cuenta que primero trabajaba con una consola prestada, con cuatro entradas, hasta que, transcurrido un tiempo, pudieron comprar una con seis entradas. Aun así, “Furia” consiguió armar un buen sonido. Sin haber hablado específicamente de los roles, Nancy comienza a armar la agenda de la semana, a organizar, a comunicar los eventos a través de partes de prensa a las radios y diarios locales y a enviar emails, hasta que aparece Facebook. Habitualmente había una programación de jueves a domingos; si algo se caía, siempre había espectáculos viernes y sábado. Para eso ella programaba constantemente: “cuando veía a un artista le contaba de Managua, o lo llamaba”. Llegado el momento de definir los roles, ella fue oficialmente la encargada de la agenda musical, Ariel del sonido y Gustavo Moyano de la sala, con la ayuda Guillermo Saab y Coco Jiménez, quien “ponía en realidad las ideas sobre el espacio y la estructura”. Gustavo recuerda que fue Coco quien cosió en forma artesanal la M que caracterizaba el fondo del escenario. Mediante las redes sociales virtuales y personales se contactaba a los músicos; al principio los de afuera tenían más convocatoria que los locales, aunque después esa relación fue al revés. Al pensar en los logros conseguidos, Nancy destaca que instalaron el pago de “un derecho de espectáculo, que la gente haga silencio durante el show, hasta que los mozos que circulaban por el espacio sean respetuosos (...) y que los shows duren dos horas”, porque antes “no había una costumbre asignada” para ello.

Al igual que en las guitarreadas que se hacían en Tafí Viejo, en el ambiente de Casa Managua flotaba la memoria de Pepe Núñez. A Ariel y Lucho Hoyos, por haber tocado con él, les cabía la función tácita de difundir o “repartir” ese legado, ya que no estaba subido el material existente a internet, sino que permanecía guardado en casetes en las casas particulares. Nancy, que conoció las grabaciones de Pepe que guardaba Ariel, observa que en esa época “no se vivía con tanta fluidez el acceso a la música” sino a través de tocadas en vivo, como las que promovían los Encuentros de música independiente, a los que los dueños de Managua habían asistido.

Por eso, recuerda Gustavo, al pensar en el nombre del escenario “sale el nombre de Pepe”. Ariel fue el encargado para transmitirle a Albita -viuda del homenajeado- la decisión tomada e invitarla a la inauguración. Ese sueño estaba unido a la participación en vivo de Juan Falú, que había sido amigo y compañero musical del compositor. Este músico volvía a menudo a Tucumán a visitar a su familia y a ofrecer recitales en los teatros principales –San Martín, Alberdi u Orestes Caviglia-, además de participar en reuniones con sus amigos, que a veces tenían lugar en el restaurante Lisandro, que existió entre 1985 y 2017. Si bien los socios de Managua eran parte del público que lo admiraba, no lo conocían; al saber que vendría a Tucumán acordaron que Nancy lo llamara, le hablara del espacio y lo invitara a tocar allí, avisándole que no podían garantizar un cachet importante. Ella recuerda que ante esta aclaración él responde: “¿Por qué empezás hablándome de plata? Háblame de una propuesta que sea interesante para mí”. Ella le responde que querían ponerle ‘Pepe Núñez’ a “un escenario que se nutre permanentemente con músicos locales y música independiente”, entonces Falú acepta, haciendo realidad el deseo de los jóvenes.

El día de la inauguración había muchísima gente; se proyecta el documental “Hermano Núñez” de Fernando Korstanje (2005), que recrea memorias sobre Pepe, sus composiciones y el ambiente musical de los setenta. Esa inauguración, de acuerdo con Nancy, “ha sido histórica” porque a partir de un buen sonido y el amor con el que trabajaban se había cumplido una meta que parecía un sueño.

Ahora bien, la elección del nombre de Pepe Núñez reúne una serie de sentidos. En primer lugar, lejos de ser neutra, contribuyó a consagrar la memoria del homenajeado, cuya figura se asociaba al folclore social, comprometido con el hombre y su circunstancia, interesado en fortalecer la imagen del trabajador y estimular la solidaridad con el campesino y el pelador azucarero (Orquera, 2017) Pepe era amigo de Mercedes Sosa y los integrantes del Movimiento Nuevo Cancionero y cantaba canciones con fundamento, generando musicalidades novedosas, impredecibles, con influencia tanto de la música caribeña como de la Nueva canción chilena, debido a su admiración por Víctor Jara. A su vez, su entrañable amistad con Juan Falú y el grupo de estudiantes de “la San Luis” hizo que sintiera profundamente la desaparición de Lucho -estudiante de historia, hermano de Juan-, todo lo cual fue rememorado más de una vez en el auditorio, donde los presentes compartían la condena a los años de represión y dictadura. Es decir que el nombre de Pepe perfila este rasgo identitario entre los asistentes, muchos de los cuales hacían la habitual vigilia del 24 de marzo -aniversario del golpe militar de 1976- en este lugar.

Desde la apertura de la sala comenzaron a hacerse homenajes a Pepe Núñez al cumplirse los aniversarios de su muerte. El evento se originó a partir de una celebración de cuatro días que se hizo en el Museo de la Universidad Nacional de Tucumán -MUNT- en 2009, al cumplirse diez años de su “No-partida”, según el nombre del evento.²² Como esta institución cierra a más tardar a las 12 de la noche, gran parte de

los asistentes seguía la reunión en Casa Managua, por lo que el festejo se extendió a la agenda de esta sala, reforzando la mística alrededor de Pepe. Otro evento reiterado cada año eran los cumpleaños de Managua, al que asistían muchos artistas, se unían generaciones, se compartía el escenario y se juntaba el repertorio propio con el ya consagrado. Además, se hicieron homenajes a Cuchi Leguizamón, a Chivo y a Leda Valladares. Aunque el lugar tenía goteras, recuerda Nancy, y a veces hacía frío, “la magia era la música.”

Con respecto a los significados reunidos en torno a Pepe Núñez, se destacan su identidad norteña y el hecho de que hubiera vivido y compuesto en la provincia, fuera del circuito comercial, lo que es percibido como un acto de resistencia en sí mismo. La transmisión a sus discípulos -sus “corazones”- se daba envuelta en una profunda afectividad: junto con su música les entregaba sus sueños. Al respecto, cabe notar que la frecuente rebeldía de los jóvenes para con las generaciones precedentes no se manifiesta en Casa Mangua, porque el lugar se identifica por una rebeldía común ante las músicas sin fundamento impuestas desde afuera. El carácter local-provinciano reconoce y potencia el impulso innovador y progresista de las músicas precedentes al tiempo que teje lazos con músicos de otras provincias que comparten estos principios estéticos y el sueño de justicia, solidaridad y cuidado de las prácticas culturales de cada lugar. Volviendo a las ideas de Martín-Barbero, es posible aseverar que las “culturas populares dejan de remitir a un pasado mentirosamente idílico y a una pasividad que estaría en su esencia, para descubrir su dinámica, su creatividad y conflictividad; y un ahora atravesado y desgarrado por la “no contemporaneidad” (21).

Esa dinámica se manifiesta en el amplio espectro de artistas que pasó por ese escenario. Una carpeta de recopilaciones de las actuaciones sucedidas entre 2009 y 2010, otra que contiene algunos recortes, los recuerdos de los entrevistados, lo de la propia autora de este artículo –que cuenta con algunos CD adquiridos en las presentaciones- y materiales subidos a las redes permiten confeccionar un listado no exhaustivo, pero sí vasto, de quienes allí tocaron. Como señala Gustavo Moyano, el respeto y contención que se les brindaba y el hecho de tener a Ariel, “semejante músico”, como sonidista, favorecía la actuación de personalidades destacadas a nivel nacional. Por su parte, el sonidista agradece la confianza que le profesaban los dueños, quienes le daban las llaves del lugar, ya que en ocasiones surgían guitarreadas entre músicos y asistentes.

Los primeros recitales que vienen a la memoria de los entrevistados son los de artistas de folclore consagrados: Bruno Arias, Liliana Herrero, Teresa Parodi, Lorena Astudillo, Melania Pérez, Raúl Carnota, Ángela Irene, Jorge Marziali, Marita Londra, Franco Luciani, Carlos “Negro” Aguirre, Martín Neri, Mariana Baraj, Carlos Marrodán, Pablo Mema, Gerardo Núñez, Rubén Cruz, Facundo Guevara, Ernesto Snajer, Mariano Cantero, Verónica Condomí, Coqui Ortiz, Ramiro González, La clavija urbana, Perota Chingó, Romina López -con Sebastián Tello y Diego Marioni-, Natalia Barrionuevo, Pica Juárez [Foto 4].

Por otro lado, aparecen las presentaciones de tucumanos residentes fuera de la provincia cada vez que la visitaban, no sólo Falú y Rojo, sino también Topo Encinar, Leopoldo Deza –que en ocasiones se presentó con Paula Paz-, Juan “Popi” Quintero – que en esos años formaba un dúo con Luna Monti-, Manu Sija, Guadalupe Hidalgo Gil, Emilia Danesi, Claudio Sosa, Nerio González, el dúo Juan Piscitelli-Patricio Gómez Saavedra y Leo Garzón, provenientes de Buenos Aires; Franco Giovos, Los changos

trío -Franco Pina, Julio y Jerónimo Santillán- y Claudia Gargiulo, de Estados Unidos; Javier Núñez, de México; y Nicolás Agulló en dúo con Christine Audet, desde Francia.

Entre los músicos locales que interpretan o componen folclore, se presentaron Lucho Hoyos, Rubén Cruz, Café Valdez, Gustavo Moyano –con Leticia Sosa y después con Angie Camuñas-, Mono Villafañe, Hugo Rodríguez, Laureano Cejas, Carlos Podazza, Quique Yance y Mariela Narchi, Adrián Sosa, Juan Pablo Ance, Viviana Taberna, Martín Páez de la Torre, Vivi Vargas, Noralía Villafañe, Adriana Tula, Peter Wurschmidt,



Foto 4: Gustavo Moyano, Angie Camuñas, Nancy Pedro, Negro Aguirre, Popi Quintero y Guillermo Saab.

Manolo Alonso, Haydée Mariel, Mica Flores, Natalia Trouvé, Bruno Resino, Francisco Santamarina, Jeremías Nieva, Alejo García, Noelia Scalora, Silvia Borda, Alina Farah, Dana Quiroga, Chanfaina Di Clemente, Federico “Cuchi” Correa, Dúo Tafiando -Jorge Soler y Jorge Escobar-, Topo Bejarano, Carla Guzmán, Dúo con bemoles -Susana Audi Falú y Alejandro Araujo-, grupo Lumbre -Patricia Salazar, Charly Piñero, Humberto Salazar y Nico Aiziczon-, José Arcuri, Eduardo Picco y Tomás González -con Walter Barrios, en percusión-.

Otros artistas llegaron desde el noroeste, como Francisco y Alfredo Lugones y el dúo Oblivion -Pablo Mema y Lucía Breppe-, de Santiago del Estero; Nora Benaglia, dúo DendeVeras -Laura Chaker y Fidel Flores-, Fava Kingdard, Marita de Humahuaca, José Simón y la Cangola Trunca -Santiago Arias, Mariano Agustoni, Hugo Maldonado y Santiago Díaz-, de Jujuy; Nadia Szachniuk, de Salta y Nadia Larcher con Serarrebol, de Catamarca. Desde otras regiones del país llegaron Betiana Charny y el dúo El Borde -Pablo Santi y Nicolás Argonz, desde Santa Fé; Rocío Palazzo y el dúo Benítez-Cordero, de Buenos Aires; el dúo Mil Puentes –Lucas Magallán y Clementina Zivano-, de Bahía Blanca, y Casiana Torres, de Tierra del Fuego.²³

Como se ve, múltiples sonoridades mostraron variados matices de la música argentina y conexiones con otras corrientes latinoamericanas, como la bossa nova, la trova cubana

y la nueva canción chilena. El lugar se constituyó en un centro cuya potencia alcanzó a articular un discurso y a construirse como referencia de un folclore en constante innovación y matriz progresista. El auditorio Pepe Núñez funcionó, en términos teóricos, como un espacio de construcción de hegemonía y resistencia a los poderes difusos del mercado transnacional.²⁴

Por otra parte, para fortalecer la programación apelaron a las posibilidades que ofrecían programas culturales nacionales como Ruta Nacional Canción, Sonamos Latinoamérica y Músicos por el país. En un momento hicieron un acuerdo con el Centro Pablo de Cuba, que manda a artistas; Nancy solía albergar artistas en su casa, hábito por el cual conoció a Rocío Palazzo, quien se transformó en su maestra, y posibilitó otros intercambios que fueron formando una red que trascendió la provincia y conectó a artistas desde Jujuy a Ushuaia. Otros convenios se establecieron con Café Cultura, la Fundación Flecha Bus, los hoteles Catalinas Park y Sol San Javier, para los que se había armado una carpeta con la información del espacio y una especie de “manifiesto” –que no se conserva- donde se definían lineamientos y aspiraciones. Así pudo venir, por ejemplo, Lorena Astudillo cuando estaba en pleno auge, Teresa Parodi cuando era Ministra de Cultura y estaba en Tucumán participando en el Foro “Por una Nueva Independencia”, entre el 6 y 8 de julio de 2015. La articulación de actuaciones con otros escenarios, sobre todo cuando venían artistas reconocidos, era otra estrategia para mantener la vitalidad del escenario.²⁵

El trabajo implicaba, sin embargo, presencia constante de miércoles a lunes; entrega importante a nivel personal, dejando de lado cualquier otro ámbito de reunión; esfuerzo físico, al trasladar sillas y limpiar revoques; y exigencia mental, ya que había que imaginar formas de sostener la agenda y el público. Por eso, si bien Managua tenía un perfil estético claramente definido, con el tiempo éste se abrió a otras propuestas que ofrecía el panorama local. En cierta forma hubo que negociar entre dos identidades que confluían en los gestores: la que los vinculaba a un paradigma estético específico, que incluía las exposiciones en el espacio de arte visual llamado Spora, que manejaba María Gallo, la poesía que a menudo acompañaba a los recitales –Pablo Dumit, Gabriel Gómez Saavedra, Dardo Solórzano, Poli Soria, Raúl Feroglio, Candelaria Rojas Paz, Dany Aráoz Tapia, entre otros- y un paradigma que permitía incorporar producciones tucumanas en un sentido más amplio, como monólogos –stands ups-, títeres para adultos -Hernán Cruz y Daniel “Quili” Lobo-, eventos feministas, como la “Noche Huarmi”, iniciada el 7 de marzo de 2010, Día internacional de la mujer, con entrada gratuita y posterior participación en la marcha-, el ciclo de cine de La Linterna Mágica e incluso algunas charlas.

Como observa Nancy, había una combinación simbiótica entre la gastronomía, que sostenía el espacio físico y ofrecía las instalaciones para que todo eso funcione y el espacio artístico, ya que los eventos, la difusión en los medios y la presencia del público alimentaban la circulación de gente. En cuanto a los motivos que permitieron la existencia de este espacio, ella piensa que “había una necesidad social de que un espacio como ese exista” y que los asistentes lo sostenían con presencia:

Lo militaban, lo defendían, lo cuidaban. Entonces ese espacio ha ofrecido un lugar de reflexión, un lugar de música, de producción, de concurrencia, de encuentro, donde la música tenía un valor tan real como el valor de un porrón. No se discutía el precio del derecho de espectáculo. Ha sido un cambio de paradigma [que ha consistido en] la instalación de un valor en sí de la música, que tiene un tiempo de duración y un respeto.

Nancy y Furia se separaron en la vida sentimental y artística en 2013, aunque en 2014 presentaron *Dúo*, el álbum que grabaron juntos, en el escenario Pepe Núñez [Foto 5]. En 2015 Angélica Camuñas y Gustavo Moyano presentaron *Primero* [Foto 6]; en ese mismo año Nancy tuvo una hija con su pareja, lo que implicó otras necesidades que impidieron que siguiera con su rol de programadora de la agenda de la sala.



Foto 5: Ariel Alberto y Nancy Pedro cantando juntos en Casa Managua.



Foto 6: Gustavo Moyano y Angie Camuñas en el escenario Pepe Núñez.

La reemplazaron en esta actividad las hermanas Angélica y Ana Camuñas, quienes, en parte porque la sala ya atravesaba problemas económicos y en parte por introducir innovaciones, organizaron el ciclo “Managua de pie”, para el que se sacaron las mesas y las sillas, adaptando la sala para el baile, con música en vivo. Generalmente tocaba La banda del río Salí, en la que canta Angie, dedicada a un repertorio latinoamericano. También hubo ferias a la siesta, música *indie* y noches de *Open mic*. Sin embargo, a pesar de apoyo brindado por artistas como la Banda del Río Salí y Lucho Hoyos, no se pudo evitar el cierre, que ocurrió un 30 de abril de 2017.

Después se dio un breve período de reapertura que transcurrió, con nuevos dueños, desde el 12 de octubre de 2017 hasta noviembre de 2018 (“Casa Managua”, 2017). La idea era continuar con la línea musical establecida, al punto de bautizar a la sala como Juan Falú, acto que venía a completar y refrendar la amistad entre este guitarrista y Pepe Núñez, que había dado nombre al escenario. Ana Camuñas, Manolo Salguero, Pablo Guaraz y Pancho Santamarina estuvieron a cargo, en distintos momentos, de la agenda musical, que contó con presentaciones de Lucho Hoyos, Che Joven, CheChelos, Franco Luciani, Bruno Arias, Clara Cantore, Victoria Birchner, Míau Trio, Loli Molina, Mica Flores, Luna Creciente –Hugo Rodríguez y Laureano Cejas-, La Yunta, Alejandro Nicolau, Gustavo Guaraz, el grupo Chakana, y los grupos de rock Tripas calientes y Karma Sudaka, entre muchos otros.

Sobre el cierre del lugar y la elaboración de esa experiencia

Gustavo Moyano recuerda que en 2016, desaparecido el Ministerio de Cultura de la nación, los programas de apoyo que brindaba fueron desactivados, al tiempo que disminuía la concurrencia y el consumo. Mesas que pedían cinco cervezas, pasaron a preguntar cuánto salía; a la vez, subía el combustible, la luz, los impuestos, el alquiler, la obra social y la Quilmes, y la caja comenzaba a no cerrar. Para ese momento varios socios se habían apartado, por distintos motivos –viajes, obligaciones parentales, otros

proyectos- y sólo seguían él, Sebastián Viñuales y Pollo Saab. Después se quedó solo con Sebastián y el apoyo de las hermanas Camuñas. A esta situación se sumaba el hecho de que algunos músicos no comprendían que si bien no se cobraba por el uso de la sala, Managua no se hacía cargo de la producción, excepto cuando se encargaba eso expresamente, lo que a veces generaba conflictos. En ese cuadro, continúa el relato de Gustavo, “los precios se iban”, y como muchos de los habitués no tenían resto económico para afrontar ese incremento, a pesar de la ayuda prestada por algunos artistas, sobrevino el cierre y la venta de lo que se pudo, para afrontar indemnizaciones y deudas.

En medio del dolor por el fin de un sueño, Gustavo se sorprendió ante la gran repercusión del hecho: recibió numerosos mensajes de artistas y conocidos, pedidos de entrevistas y ofertas para comprar el lugar, lo que finalmente sucedió y el bar reabrió unos meses después, por un año. Al finalizar, afirma que “Lo de Nancy fue imborrable”, al tiempo que destaca el valor del trabajo de Ariel y el apoyo de Angie, Ana, Lucho y la constancia del cocinero Miguel Gianmarino, “el Chato”, quien permaneció a lo largo de todos esos años.

Ahora bien, antes de volver sobre algunos aspectos de esta experiencia, vale la pena citar tramos de la reflexión que hizo en ese momento Alejandro Kaplan, uno de los músicos del ciclo de cantautores Meta Nomás. El define Casa Managua como “el bastión más icónico que tuvo la cultura independiente de nuestra ciudad durante más de una década” y señala que los socios y gestores del lugar abrían el espacio a las expresiones artísticas sin fijarse “si era convocante, si la rompía en la taquilla, si el nombre resonaba en las marquesinas”, coincidiendo en muchos aspectos con Nancy:

Todo aquel que deseaba producir una fecha, que defendía el amor por su arte, encontraba cobijo sin más (...) te facilitaban una de las mejores salas independientes del NOA sin costo, con un operador de sonido de lujo a un precio súper accesible (con todos los recursos técnicos incluidos) y te convidaban una cena para todos los músicos al terminar, no solo contabas con un espacio exclusivo para recitales donde el público sabía que debía respetar al espectáculo y al espectador, guardando silencio, pagando el derecho de espectáculo y demás buenas costumbres que sabemos lo difícil que es lograr, no solo programaba 2 a 4 artistas tucumanos por fin de semana, no tan solo todo eso, porque lo que de verdad recibías cuando entrabas por la puerta de San Juan 1015 era el trato de los amigos. Era el respeto y la calidez hacia los artistas. Era la convicción de que felizmente, en un rincón de tu provincia, había un reducto que defendía y sostenía diariamente la movida independiente. Y lo más sorprendente, sin otro recurso que el de la autogestión (s/p)

Por otro lado, Alejandro analiza el rol del estado en el desenlace de esa experiencia, afirmando que “lo que ahogó a esta pequeña empresa fue la presión impositiva” en un marco recesivo, que empujó al cierre a varias pequeñas empresas. Señala que la legislación provincial no está preparada para espacios como Casa Managua, porque “no existe una figura legal que contenga esta clase de emprendimientos, y que contemple el rol que desempeña en la comunidad”. Al tratarse de “un espacio cultural multidisciplinario, autogestionado, que alberga la producción de cientos, miles de artistas locales, promotores de la cultura”, su cierre se transforma en “una catástrofe.”

Observa, además, que “el problema se origina en una etapa anterior, donde se debe definir las actividades que requieren un sostenimiento desde el estado, y las políticas para llevarlo a cabo”. La conclusión a la que llega coincide con la opinión de muchos tucumanos, en cuanto señala la necesidad de una ley provincial que exima a estas empresas

... de un gran porcentaje de impuestos, y le(s) permita acceder a fomentos y estímulos económicos para que puedan potenciar su rango de acción (beneficiarios primarios), el cual redundará en provecho para la comunidad artística y cultural (beneficiarios secundarios) y en definitiva para la sociedad que consume los bienes, servicios y propuestas culturales que allí se ofrecen (beneficiarios terciarios)

Al cierre de su nota interpela a la comunidad, sobre todo a los artistas, a involucrarse en el tema, reflexionar y organizarse para que la escena se expanda en lugar de contraerse. Ocurre que el cierre de Casa Managua fue seguido del cierre de Plaza de Almas, El árbol de Galeano –estos dos de los mismos socios, que se separaron- y Lisandro, un restaurant al que concurrían los artistas a cenar después de sus actuaciones y en el que en ocasiones se armaban guitarreadas hasta el amanecer; por su parte, Pangea, otro punto de referencia para el ambiente artístico, atraviesa problemas económicos. Aunque en la capital tucumana sobreviven lugares que combinan gastronomía y música -las peñas El Alto de la Lechuza, El Aljibe, La nueve de Julio, La casa de Yamil y restaurantes como La Negra, Viva Perón, El Plaza y Shitake-, en los últimos años proliferaron cervecerías artesanales donde suena la música que impone el mercado, a alto volumen, y se disuelve cualquier sentido de identidad local. Entre estas cervecerías la única que ofrece un escenario para música en vivo -generalmente rock y jazz-, es Irlanda. En ese sentido, Gustavo Moyano señala que la situación es “complicadísima”, porque “ya no hay espacios culturales”; Ariel Alberto, quien está haciendo sonido en El Plaza, coincide en el mismo diagnóstico, y los habitués de los lugares que cerraron tampoco se sienten contenidos por la propuesta cervecera, impuesta como opción dominante en el radio céntrico de la capital tucumana.

Recuerdos perdurables

“El verdadero desafío que las historias de vida arrojan a la investigación social, dice Ferraretti (2007, 24-25), es (...) tomar, expresar y formular la ‘pulpa’, por así decir, lo vivido cotidiano de las estructuras sociales, formales e informales.” Adentrarnos en esa ‘pulpa’ implica adentrarnos en los momentos que adquieren mayor relieve en los recuerdos de los entrevistados. Al pensar en el significado del lugar, “el Furia” Alberto lo define, desde lo personal, como una “segunda casa”, un punto de encuentro con amigos, un espacio que atesoraba, y desde lo social, como una referencia para la comunidad. Nancy, por su parte, sostiene que “lo que pasaba ahí era realmente transformador, un espacio de contención social” tanto para los músicos como para el público, constituido por “personas que necesitaban reflexionar con ese nivel de profundidad”; si en ocasiones iba poca gente no les importaba, porque lo que los gestores del lugar valoraban era “lo que sucedía”. Por eso, el cierre significó “un duelo de muchas cosas”:

... los vínculos profesionales, los lazos personales (...) Durante muchos años le he puesto el cuerpo a un espacio que me ha dado mucha pena que se cierre, me hubiese gustado que siga *eternamente*. Pero entiendo que las presiones económicas -yo ya las podía vivir cuando estaba ahí- y la falta de políticas de estado de contención hacia los espacios culturales independientes hacen que la tarea sea una inversión constante y permanente.

Al respecto, señala que habían buscado el apoyo del Ente cultural de Tucumán y que si bien este organismo incluía a Casa Managua en su circuito de programación en lo posible, la falta de una legislación provincial para este tipo de lugares y las exigencias extremas de habilitación terminaron complicando aún más su funcionamiento. Nancy cuenta que unos años después trabajó en otro bar, El Charco, que también tuvo que cerrar. En su evaluación final sostiene que para que otro lugar de estas características perdure en el tiempo necesitaría de la intervención del Estado, al menos en el apoyo a los trámites, exenciones o reducciones impositivas, inclusión en la programación de actividades oficiales y convenios para que los artistas que vienen al Septiembre Musical u otros festivales oficiales coman ahí, por ejemplo. En cuanto a los lugares actualmente existentes, son escasos, no tienen habilitación y carecen de un público propio.

Ahora bien, en Casa Managua contaba con habitués cuyo testimonio permite captar el valor simbólico del lugar para la comunidad que, desde distintos lugares, contribuía a su permanencia. Por ejemplo, Lucho Hoyos alude a algunos vectores comunes de la identidad de estos actores:

Managua es una cosa muy importante que ocurrió en mi vida. Creo que se juntaron condimentos esenciales, era el negocio que uno siempre hubiese querido hacer con la cultura, o la música, por otro lado, tenía la presencia de *un grupo de gente con la que uno se alineaba en lo personal, en lo político, en lo filosófico, en lo ideológico* [mis cursivas] (...) Y bueno, estuve desde la génesis del proyecto (...) hacía mi aporte desde el lugar que yo podía. *Era el lugar que debía existir en Tucumán y que no había*, y cuando se lo hizo fue una cosa muy linda disfrutarlo, de hecho yo en un reportaje dije que si alguien me pedía que firme, yo firmaba ya *que me quedaba tocando en Managua hasta que me muera* [mis cursivas], de tan bien que me sentía en el lugar y con la gente. El mejor sonido del mundo estaba instalado ahí y lo manejaba el tipo más groso, que es el Furia. Para uno era un orgasmo múltiple estar subido a ese escenario cantando las canciones. Era muy *disfrutante*.

En efecto, esos vectores que unían a los concurrentes construían una identidad centrada en el arte y la escucha de la música -un atributo destacado por el entrevistado es la calidad del sonido, aun cuando se trataba de un pub-; esa comunidad de elecciones generaba a su vez profundos lazos afectivos, contenidos en un ámbito percibido como una pequeña utopía realizada, enmarcada no por un tiempo imaginario ubicado en un incierto futuro, sino como un recorte espacio-temporal en el presente. Por ejemplo, cuando alguien marca el cambio que experimentaba “cuando uno pasaba por esa puerta...”, cuando se asimila el lugar a “la casa”, cuando se lo define como ámbito de encuentro de “los amigos de la noche” o se recuerda que la puerta se cerraba y la orden de restricción de la sociabilidad se suspendía, se está haciendo referencia tácita a un

espacio pautado por sus propias reglas de convivencia, con cierta tonalidad mágica -la conversión instantánea al cruzar un umbral- y acuerdos ordenados por el culto al arte. Pero no vamos a seguir el tentador camino de “la rama dorada” y las estructuras míticas, reactualizables en las estructuras contemporáneas; solo mencionamos que todos los entrevistados hubiesen querido que esa experiencia durara eternamente, o quedarse allí para siempre. Y tal descripción se conecta con una reflexión que hace García Canclini en el artículo que hemos citado al comienzo: “No es una cuestión menor que en la redefinición actual de la resistencia social y política las acciones significativas se asemejen a lo que venimos llamando prácticas artísticas. En vez de situar la resistencia y lo alternativo en relatos políticos globales, los acotamos a horizontes abarcables.” (p. 21)

Por eso el cierre de Casa Managua es sentido como una muerte. “Una herida enorme, otro proyecto más que se nos caía. Ese dolor es terrible: el dolor de no poder ser”, dice Lucho, mostrando la herida honda de la provincianía. A pesar de ello, el músico mantiene la esperanza en la vida cultural de Tucumán, que entre los bares nuevos se producirá una decantación natural y que seguramente concebirán “hermosos lugares”, al tiempo que desliza la posibilidad de que “nosotros -se refiere a su generación- no los veamos”, tensando la línea que va de la nostalgia a la esperanza y el escepticismo.

Por su parte, Juan Falú afirma que en Casa Managua encontró “además del cariño, la amistad, el brindis por eso, un lugar que cobijó el mejor arte en sus diferentes expresiones, pero particularmente en la música”, que es lo que le “tocó vivir muchas veces, por suerte”. Define ese ambiente como “ese cobijo del arte” que si bien “en una sociedad cuidadosa de la educación de sus pueblos, hubiese sido natural” en estos tiempos se transforma en “un acto de resistencia”. Por eso, concluye: “Llevo a Managua en lo mejor de mi memoria”. Del mismo modo, Topo Encinar valora el amparo, la calidez y la decisión de sus amigos de haber generado ese espacio por “puro gusto”, asignándole un lugar en la memoria de la cultura tucumana.

Desde el lado del público, que fue el otro factor de sostén durante diez años, se destaca Magui Ponce, fotógrafa, docente universitaria y amante del folclore del noroeste. Ella asistía regularmente con su esposo, “Pato” Breppe, y sus hijas, amantes todos del repertorio de Pepe Núñez y los compositores tucumanos. Magui manifiesta una “tremenda nostalgia” por la pérdida de este lugar, y subraya que lo construyeron “todos los que lo habitamos, un hermoso grupo humano de músicos, poetas, artistas, y seguidores *churos de la noche enamorada*.” La cita final, de Zamba para los amigos de la noche -letra de Lucho Díaz y música de Pato Gentilini-, alude a la bohemia tucumana, a la que Magui describe en su empecinada nocturnidad, desafiando la normativa del cierre con la reunión puertas adentro.

Por otra parte, su relato muestra el espectáculo como momento de un proceso en el que todos los que intervienen se van modificando, y del cual el habitué es testigo y hasta puede adquirir protagonismo, al tiempo que vuelve a marcar los vectores comunes asociados a la música que se escuchaba: “la identidad, la solidaridad, el espíritu libertario y la esperanza (...) una cuasi hermandad, con normas no escritas”. Esto hacía que los extraños se comportaran como amigos, ofrecieran compartir su mesa, y que el público dialogara con los artistas, cantara, se sintiera “como en una guitarreada”. En su memoria guarda el día en que se le puso el nombre al escenario, así como muchas noches con “el gran Juan Falú”, especialmente “cuando cantó para su hermano desaparecido, Lucho” después de que se encontraran sus restos en Pozo de Vargas, así como momentos festivos, cuando el guitarrista “desgajaba anécdotas y cuentos de alta

tucumanidad, con los que todos disfrutábamos por encontrarnos tan identificados.” Sus recuerdos siguen agolpándose:

[una noche, después de un show] se armó una mesa grande y seguimos la guitarreada junto a Jorge Marziali... la guitarra iba de aquí para allá y todos brindaban su canto... Recuerdo a mi joven hija que recién empezaba su camino por el canto folclórico y Juan le preguntó: “¿qué querés cantar?” y tocó para que ella lo hiciera, y es un recuerdo que hasta hoy perdura en su hoja de vida. Y así con todos los cantores nóveles o amigos del alma: él tocaba su brillante guitarra para acompañar ese canto amigo. Y fueron muchas las noches en las que, cerradas las puertas, seguíamos con la guitarreada, cantando, bebiendo buen vino y desafiando la norma de Prohibido Fumar...

Recuerdo figuras como Liliana Herrero, que después de brindar su concierto en el Centro Cultural Virla, fue a cantar a Managua para un puñado de público, y lo hacía con la misma pasión... Allí invitó a cantar a la querida Angie Camuñas, tan emocionada por la oportunidad de acompañar a esta gran artista (...) Recuerdo perfectamente la noche que Lucho nos deslumbró invitando a acompañarlo en el escenario a un casi niño Manu Sija, que con los años creció tanto y anda por el mundo regalando su excelencia musical.

Para ella el cierre del lugar significó la pérdida de “un lugar mágico donde encontrarnos con nuestros pares y alimentarnos los fueguitos, como decía el gran Eduardo Galeano.” Por su parte, Patricia Figueroa, quien iba al menos una vez por semana a escuchar música -integraba, junto a la autora, un grupo de *what's app* llamado “Managüeras”- describe al lugar como “entrañable”, como un ancla para las afinidades estéticas y los afectos de sus “queridos amigos de la noche, madrugadores de zambas”, adaptando al lenguaje inclusivo zamba citada por Magui.

Otra integrante del mismo grupo, Patricia Salazar, recuerda “la onda del lugar”: la calidez, la familiaridad “lo rústico de su terminación, los colores fuertes de sus paredes, una iluminación (...) que permitía que las estrellas fueran los músicos”, quedando la sala en penumbras, con la luz suficiente para ver las copas (...) o los rostros de las y los amigos de esa noche”. Subraya la juventud de sus dueños y gestores y “la energía puesta en hacer que la mejor música de la Argentina, sobre todo la fusión folklórica, pasara por ese escenario.” Como artista, siente “como un privilegio” haber tocado allí porque “el respeto (...) hacia los músicos fue algo proverbial y conocido”. Encuentra en “la crisis generada por el macrismo” la causa del cierre del lugar, viendo en este hecho un símbolo político porque significó “el cierre de las puertas del placer y del disfrute para el pueblo”. En cuanto a la escena actual, percibe que si bien “hay una multiplicidad de músicos muy jóvenes”, se extraña la movida innovadora del lugar. Admiradora de Luis Alberto Spinetta, Patricia afirma que “mañana es mejor”, remarcando el valor de la música tucumana y cifrando esperanzas en la llegada de un gobierno del campo popular: “Managua volverá, quizás bajo otros nombres.”

Como vemos, el auditorio Pepe Núñez concentró una serie de sentidos condensados en la figura de este músico, generando la idea de “segunda casa” por la contención de quienes compartían ideales sociales y estéticos más allá de diferencias generacionales. La idea de los “fueguitos” transmisores de esos ideales, en referencia a la expresión de Eduardo Galeano -mencionada en dos entrevistas-, así como las citas de la zamba de

Lucho Díaz, que definen la identidad bohemia del folclore, marca la fortaleza de lo local como ancla de resistencia. Managua fue adquiriendo el sentido de una utopía mínima, de un espacio “mágico”, un pequeño deseo realizable en el ámbito del arte.

Volviendo a los recuerdos de Patricia Figueroa, refiere que los músicos “agradecían la suerte de poder tocar” ahí, porque se trataba de un lugar de referencia a nivel nacional y cuenta que lleva “marcado en la memoria” la noche en que Topo Encinar presentó *Así sea*, pocos días después del fallecimiento de Néstor Kirchner:

Llegar y abrazarnos con los amigos. Lucho me dijo palabras parecidas a éstas: “no estés triste, no se ha ido, estará siempre”. Y entonces el Topo y la canción (...) Desde entonces, cada vez que la escucho, recuerdo a Néstor y a Managua. Quizás porque tienen en común lo que expresan esos versos: “Que la noche esté del lado de los buenos / que le apuestan al amor incalculable / de los que mueren de amor en el intento / por tener alguna vez amores tales.”²⁶

Como se puede advertir, uno de los vectores de sentido que atraviesa a muchos de los asistentes, sean artistas o público –a veces eran las mismas personas-, tenía que ver con la adscripción al kirchnerismo, rasgo compatible con el gusto por la música popular argentina y las canciones “con fundamento” en plena apuesta por el amor y el futuro.

Conclusiones

Habiendo desplegado la trama de esta experiencia, puntualizaremos algunos aspectos y una interpretación. En primer lugar, se ha buscado reconstruir la historia de Casa Managua a partir de los relatos de sus protagonistas. Esos relatos implican la construcción de trayectorias de vida que tienen sus mojones, que marcan una especie de desplazamiento desde el folclore tradicional al contemporáneo y se puede caracterizar como una reformulación del paradigma del Nuevo Cancionero. Ese desplazamiento es analizado, en el caso de Nancy Pedro, como una modificación en su identidad inicial de cantante popular-masiva a cantante popular-estilizada-, identificada con las canciones con fundamento. En segundo lugar, se han marcado los momentos y circunstancias que han incidido en la formación de los perfiles de los protagonistas, tanto la escena de la fiesta en Tafí Viejo como la del aprendizaje directo de los maestros -en el caso de Ariel- y la práctica compartida con músicos provenientes de otras tradiciones del canto popular, tanto en Tucumán como en Cosquín y Buenos Aires. En estos escenarios, y sobre todo después de su muerte, se recorta la figura de Pepe Núñez como referente indiscutido del grupo, lugar que se confirma en la inauguración del escenario. En ese sentido, se subraya como principal característica el hecho de permitir la conexión de tradiciones musicales de distintos lugares y generaciones y la generación de nuevos perfiles del folclore nacional. En tercer lugar, se ha procurado mostrar la dinámica de un ámbito interior, provinciano, que se define como “cobijo”, es decir como “horizonte abarcable” -en palabras de García Canclini- de la resistencia cultural ante la presión del sistema de transnacionalización.

Finalmente, no quisiera cerrar este trabajo sin agradecer a todos los entrevistados por entregarnos a mí y a los lectores sus recuerdos preciados y por haber hecho posible la experiencia misma de Managua. A pesar de su cierre, y deseando que los lugares emblemáticos para la identidad de una comunidad cuenten con un respaldo oficial, me

pareció importante la elaboración de una historia razonada de un proceso como este, vinculado a las identidades gozantes que a veces puede generar una sociedad tan sufrida como la tucumana.

Bibliografía:

- Bourdieu, Pierre (1983 [1971]) “Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase”. En *Campo intelectual y campo de poder*, Folios, Buenos Aires, pp. 9-35.
- Braceli, Rodolfo (2003) *Mercedes Sosa. La Negra*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Brizuela, Leopoldo (1992) *Cantar la vida. Conversaciones con: Mercedes Sosa, Aimé Painé, Teresa Parodi, Leda Valladares y Gerónima Sequeida*, El Ateneo, Buenos Aires.
- Carrillo-Rodríguez, Illa “Latinoamericana de Tucumán: Mercedes Sosa y los itinerarios de la música popular argentina en la larga década del sesenta”. En Fabiola Orquera (Ed.), *Ese ardiente Jardín de la república. Formación y desarticulación de un “campo” cultural: Tucumán, 1880-1975*, Alción, Córdoba, pp. 239-266.
- Chamosa, Oscar (2012) *Breve historia del folklore argentino. 1920-1970. Identidad, política y nación*, Edhasa, Buenos Aires.
- Deza, Leopoldo (Ed.), (2006) *Solo en mi rancho. Cancionero de Rolando Valladares*. Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
- Díaz, Claudio (2019) “Canciones como la gente sobre lugares comunes. Lula Fernández y las representaciones de lo popular en el folklore alternativo de Córdoba”. En Fabiola Orquera y Radek Sánchez Patzy (Comps.), *La selva, la pampa, el ande. Vías interiores de la cultura argentina*, EDUNSE, Santiago del Estero.
- (2009) *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folclore argentino*, Recovecos, Córdoba.
- . (2012) *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones del Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo*, Villa María, EDUVIM.
- Espinosa, Roberto (2006) *La cultura en el Tucumán del Siglo XX. Diccionario Monográfico*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
- (Comp.), (2018) *Rolando Valladares. Un Chivo con alma de vidala*, La Gaceta, Tucumán.
- Falú, Juan (2003) *Ridiculum vitae (Historias guitarreras)*, Facultad de Filosofía y Letras, UNT, Tucumán.
- . (2010) “Ese remanso de la noche”. En Fabiola Orquera, *Ese Ardiente Jardín de la República, Formación y desarticulación de un “campo” cultural: Tucumán, 1880-1975*, Alción, Córdoba, pp. 235-243.
- Florine, Jane (2016) *El duende musical y cultural de Cosquín, el Festival Nacional de Folklore Argentino*, Dunken, Buenos Aires.
- Ferrarotti, Franco (2007) “Las historias de vida como método”. En *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 44, mayo-agosto, pp. 15-40.
- García, María Inés (2009) *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Nuevo Cancionero*, Gourmet Musical, Buenos Aires.
- Giordano, Santiago y Alejandro Mareco (2010) *Había que cantar. Una historia del Festival Nacional de Cosquín*, Comisión Municipal de Folklore, Cosquín.
- “Homenajean a Pepe Núñez a 10 años de su fallecimiento” (2009) En *La Gaceta*, 4ª. Sección, 24 de mayo.
- Kaplan, Alejandro (2017) “¿Dónde iremos a parar, ahora que cerró nuestro Balderrama?”, *El Tucumano*, 1 de mayo. En:

<http://www.eltucumano.com/noticia/opinion/239687/donde-iremos-parar-ahora-cerro-nuestro-balderrama> [Consultado el 2 de mayo de 2017]

- Kaliman, Ricardo (2017) "Dos actitudes ilustradas hacia la música popular. Para una historia social de la industria del folclore musical argentino". En *Revista de musicología* 17, pp. 40-55.
- (2010) *Toda una vida y llena de alma. Cancionero del Pato Gentilini*. EDUNT, Tucumán.
- Martín Barbero, Jesús (1986) *Transnacionalización tecnológica y resistencia cultural*. En *Análisi* 10-11, pp. 203-214.
- Mercado, Lucía (2014) *El trovador. Historia de la música folclórica en Tucumán*, Ediciones Lucía Mercado, CABA.
- Mignolo, Walter (2000) *Border Thinking / Global Knowledges. Coloniality. Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton University Press, Princeton.
- (2016) "Resisting the denial of coevalness in International Relations: provincializing, perspectivism, border thinking". En *Revista Brasileira de Política internacional* 59 (2), pp.1-17.
- Molinero, Carlos (2011) *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Rosario: Ediciones de aquí a la vuelta / Editorial Ross.
- Orquera, Fabiola (2018) "El despojamiento y el trenzado", en R. Espinosa, *Rolando Valladares. Un Chivo con alma de vidala*, La Gaceta, Tucumán, pp. 49-52.
- (2017) "Art, the Vanguard, and Politics in Northern Argentina in the 1960s: Zafra, by Ariel Petrocelli and Pepe and Gerardo Núñez". En *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 42-02, pp 197-220. En: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08263663.2017.1334305?scroll=top&needAccess=true&journalCode=rclc20>
- . (2015a) "El proyecto musical de Leda Valladares: del sustrato romántico a una concepción ancestral-vanguardista de la argentinidad". En *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, CONICET-Mendoza y Universidad Nacional de La Pampa, 5-2, pp. 1-30. En: <https://corpusarchivos.revues.org/1479>
- . (2015b) "Los sonidos y el silencio. Folklore en Tucumán y última dictadura". En *Telar*, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, UNT, 13-14, pp. 277-298. En: [file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/45-1-82-1-10-20160315%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/45-1-82-1-10-20160315%20(3).pdf)
- (2011) "Música, espacio andino y "habitus de clase": el caso del singular compositor argentino Rolando "Chivo" Valladares". En *Latin American Music Review* 31:2, University of Texas Press, pp. 182-209.
- (2010) "En la senda de una cultura argentina heterodoxa: Zafra (1966), de los Hermanos Núñez y Ariel Petrocelli". En *Nostromo. Revista Crítica Latinoamericana* (Colegio de Chihuahua y UNAM), núm. 3, pp. 208-213.
- Pujol, Sergio (2013) *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*, Biblos, Buenos Aires.
- Ruiz Blázquez, Juan José (2015) "La entrevista en profundidad y la biografía", *Revista San Gregorio* (48-55), Número especial 1: Metodología de la investigación, 1-4. En: <file:///C:/Users/positivo%20BGH/Downloads/115-466-1-PB.pdf>. [Consultado: 1/10/2019]
- Sánchez, Sergio (2012) "El Festival de Músicas de Provincias, ahora en el ECUNHI. Recuperar lo que Macri cerró", *Página /12*, Cultura & espectáculos, 4 de febrero. En:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-24270-2012-02-04.html> [Consultado: 15/10/2019]

Varsavsky, Julián (2004) “Peñas porteñas”, *Página/12*, Turismo/12, domingo 25 de julio.

En: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/turismo/9-431-2004-07-25.html> [Consultado: 10/10/2019]

Vila, Pablo (1996) “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. En *Trans 2*, s/p:

<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones> [s/p] [Consultado el 15/10/2019]

Williams, Raymond (1977) *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford.

Fuentes:

Entrevistas:

Orquera, Fabiola (2019) Entrevista a Nancy Pedro, 10 de septiembre, San Miguel de Tucumán.

----. (2019) Entrevista a Ariel Alberto, 14 de septiembre, San Miguel de Tucumán.

----. (2019) Entrevista a Gustavo Moyano, 15 de septiembre, San Miguel de Tucumán.

Audios e Emails:

Falú, Juan (2019) Comunicación vía audio de Whats app con la autora, 9 de septiembre.

Hoyos, Lucho (2019) Comunicación vía audio de Whats app con la autora, 13 de septiembre.

Encinar, Topo (2019) Comunicación vía audio de Whats app con la autora, 19 de septiembre.

Ponce, Magui (2019) Comunicación vía email con la autora, 15 de septiembre.

Figueroa, Patricia (2019) Comunicación vía email con la autora, 16 de septiembre.

Salazar, Patricia (2019) Comunicación vía email con la autora, 18 de septiembre.

Notas periodísticas:

“Homenaje a Pepe Núñez a 10 años de su fallecimiento” (2009) *La Gaceta*, Sección espectáculos, 24 de mayo, s/p.

S/A (2017) “Casa Managua reabrió sus puertas”, *La nota*, 13 de octubre. En:

<https://lanotatucuman.com/managua-reabre-puertas-estanoche/cultura/13/15/2017/7010/> [Consultado el 10/10/2019]

“Cierra Casa Managua, uno de los polos de la cultura tucumana. El cierre del espacio deja a muchos artistas locales sin escenario” (2017), *El tucumano*, 2 de mayo. En:

<http://www.eltucumano.com/noticia/tiempo-libre/239707/cierra-casa-managua-uno-principales-polos-cultura-tucumana>

Notas

¹ Hubo una reapertura, con nuevos dueños, entre 2017 y 2018, aunque por exceder tanto el período considerado como lo extensión permitida de este artículo, no será considerada en profundidad.

² La noción de no-contemporaneidad ha sido considerada también por Walter Mignolo (2000; 2016) a partir de la categoría de “negación de la contemporaneidad” –*denial of coevalness*– acuñada por Johannes Fabian en *Time and the Other* (1983).

³ Esta particularidad permite apelar al propio recuerdo como forma de reaseguro de ciertas zonas difusas en la memoria de los entrevistados.

⁴ Aquí ya se advierte una particularidad del lenguaje tucumano, que son los sobrenombres, frecuentes sobre todo en los hombres; en los casos que presentamos conllevan intención afectuosa y a veces un leve tono humorístico, ya que provienen del clima de amistad generado en prácticas musicales compartidas. Por su timidez, el apodo de Ariel es “Furia”.

⁵ Ariel subió sus materiales con el nombre de “ManaguaCasa” para diferenciar su material de otros ya existentes.

⁶ Chivo Valladares (1918-2008), hermano de Leda, nació y vivió en Tucumán toda su vida; fue compositor autodidacta y cantor. Musicalizó letras de Manuel J. Castilla, Lucho Díaz, José Augusto Moreno, Pepe Núñez y otros notables poetas del folclore, además de componer algunos temas en letra y música (Deza, 2006 y Espinosa 2006 y 2018). Cultivó la zamba y la vidala, sin sujetarse a cánones rítmicos rígidos; su rol en la articulación del campo musical local fue central y contrastante con el que tuvo Atahualpa Yupanqui, de quien fue coetáneo (Orquera, 2011 y 2018). “Pato” Gentilini, por su parte, es pianista y compositor. Nacido en Catamarca en 1931, llegó a Tucumán para cursar estudios universitarios y rápidamente se conectó con el ambiente artístico de los años cincuenta, entablando amistad con “el Chivo”, a quien le transcribió en pentagrama varias composiciones. Formó los grupos Hayna Sumaj, La Salamanca, La salamanca grande y Matamba y puso música a letras de varios autores, especialmente de José Augusto Moreno (Kaliman, 2010)

⁷ Zafra fue registrada artesanalmente en un concierto brindado en 1986; en 2013 fue grabada en versión renovada por Nancy Pedro, Ariel Alberto, Mono Villafañe, Carlos Carrizo y Lucho Hoyos, con producción de Alba López, su viuda.

⁸ El Festival de Cosquín, uno de los más famosos eventos de folclore en Latinoamérica, se realiza desde 1961 durante nueve noches o “lunas”, en el mes de enero; reviste un rol fundamental en la consagración y difusión de los folcloristas argentinos, así como en la construcción de identidad nacional. Allí cantó por primera vez Mercedes Sosa en 1965 y se presentó varias veces Atahualpa Yupanqui, cuyo nombre fue adoptado en 1977 para bautizar el escenario principal (Para un análisis de la dinámica y desarrollo de este festival se puede consultar Giordano y Mareco, 2010 y Florine, 2016)

⁹ Las “peñas” de Cosquín son espacios gestionados por músicos notables en los que se conjugan gastronomía y música en vivo ejecutada por artistas en búsqueda de consagración. De dimensiones mucho más reducidas que el predio principal, tienen lugar por fuera del escenario mayor. Ariel cuenta que él y sus amigos frecuentaban dos peñas famosas: la del Dúo Coplanacu, integrado por Julio Paz y Roberto Cantos, ambos de Santiago del Estero, que se distinguía por el buen trato proporcionado a los músicos que se presentaban (Florine, 2016) y “La peña del Colorado” -“Colorao” en el habla tucumana-, sede coscoína de un famoso local en Buenos Aires que era punto de encuentro de artistas famosos (Varsavsky, 2004).

¹⁰ Esta formación se mantiene hasta el presente y cuenta con dos registros: Basta de espejitos (2005) y Las lunas que debía (2008), ambos editados por el sello Melopea.

¹¹ Después de la interrupción sufrida a partir de 2007, bajo la gestión del PRO, este encuentro fue reestablecido en el 2015 por la Presidencia de Cristina Kirchner, quien ese año creó el Ministerio de Cultura, bajo la conducción de la reconocida folclorista Teresa Parodi. Actualmente el evento se sigue haciendo en el ECUNHI –Espacio cultural Nuestros Hijos, de la Asociación Madres de Plaza de Mayo-, aunque no tiene la potencia de esos años. Topo Encinar piensa que es importante recuperar la vitalidad de los comienzos, tanto en Buenos Aires como en Tucumán.

¹² Como señala Sergio Pujol (2013), el nacimiento del llamado “folclore joven” estuvo marcado por la consagración de Soledad Pastorutti, una adolescente de Arequito, Santa Fé, que bajo la guía de César Isella -referente de la renovación del folclore en los sesenta- cautivó al público a base de simpatía, movimientos frenéticos con el poncho y “un repertorio muy probado y seguro” (p. 242) Esa línea, que mezclaba novedad y tradición, fue seguida por Los Nocheros, Luciano Pereyra, Abel Pintos, Los Tekis y varios artistas más. A diferencia del folclore de los sesenta, cuyo repertorio recreaban, la novedad de este movimiento radicaba en la introducción de instrumentos eléctricos -batería, bajo, guitarra, sintetizadores- y vientos -saxos y trompetas-, dando lugar a una renovación tecnológica más que musical (Giordano y Mareco 2010, p. 240)

¹³ El concepto de *habitus de clase*, de Pierre Bourdieu (1983 [1971]), refiere a “cualidades socialmente definidas” que funcionan como “un sistema de disposiciones inconscientes producido por la interiorización de estructuras objetivas” que se impondrían inevitablemente (p. 35) Sin embargo, los

casos que a continuación mencionamos muestran un quiebre o modificación de dicho *habitus* (ver Orquera 2011)

¹⁴ Siguiendo los efectos de la Revolución Cubana en Latinoamérica este movimiento, afirmado en el legado de Argentino Luna y Atahualpa Yupanqui, propuso la renovación musical del folclore y su letrística, que dejaba de lado el pasatismo y ponía el acento en el carácter social del paisaje y el hombre. El concepto de “fundamento” implica un compromiso con la realidad, las condiciones de trabajo, la contemporaneidad y la idea de progreso y liberación (García 2009, Díaz 2009, Molinero 2011 y Chamosa 2012; sobre la conexión de los hermanos Núñez y Ariel Petrocelli con Sosa, Matus y Tejada Gómez ver Orquera 2009 y 2017).

¹⁵ Este concepto es definido por Raymond Williams (1977) como “experiencias sociales *en solución* distintas de formaciones sociales semánticas que han sido *precipitadas* y son más evidentemente y más inmediatamente accesibles” (p. 134 [mi traducción, sus cursivas]). El autor concibe una Sociología de la cultura en imbricación con el cambio social, por lo que elabora esta definición apelando a una analogía con los procesos químicos implicados en los distintos estados de la materia.

¹⁶ El grupo Mate de Luna estaba integrado por Leopoldo y Enrique Deza, Raúl Soria, Alejandro Russo y Eduardo Issa Osman; en el CD, producido por Melopea en 1990, participaron Patricia Salazar, Claudia Gargiulo, Humberto Córdoba, Bernardo y Marcelo Baraj, Mario Sobrino y Lito Nebbia.

¹⁷ En este sentido, cabe acotar que, a pesar de las dificultades que afrontan las mujeres para acceder a los grandes escenarios y hacerse un lugar, muchas se han convertido en referentes y otras fueron muy conocidas aunque no llegaron a grabar (ver Mercado, 2014, pp. 94-124). En el caso de Nancy, la percepción de su propio rol en el dúo que integraba con Ariel Alberto, contrasta con el dominio que había alcanzado en la comunicación con el público.

¹⁸ Esta restricción, que limita la apertura de los locales nocturnos hasta las cuatro de la madrugada, aparece mencionada con frecuencia en los entrevistados, ya que obligó a un cambio de hábitos y afectó su fuente de trabajo; el motivo se debió a un crimen ocurrido a la salida de un local bailable en febrero de 2006.

¹⁹ Agradezco a Alejandro Díaz, Turco Madkur y Carolina Sánchez por recordar los lugares que animaban las década del ochenta y noventa.

²⁰ En la capital tucumana los bares de moda tenían -y tienen- una estética que mira a Buenos Aires, ciudad pautaada por los modelos de España y Francia y, más recientemente, Estados Unidos. En ese contexto, el aire “latinoamericano” señala la particularidad de cambiar el eje de identificación. Tucumán, como señalara Francisco Aricó para Córdoba, reviste un carácter de frontera cultural entre los modelos asociados a la dicotomía “civilización y barbarie” (Claudio Díaz, 2019, pp. 269-279) es quien hace referencia al análisis de Aricó).

²¹ En este sentido, se advierten puntos en común con el circuito de peñas alternativas y autogestionadas surgido en la década del noventa en Córdoba (Díaz, 2019)

²² Este evento estuvo organizado en su primera edición por Lucho Hoyos, Fernando Korstanje, Alba López, Magui Ponce y la autora de este artículo y consistió en presentaciones de músicos de distintas generaciones, entre ellos Falú y Luis “Pato” Gentilini, las que fueron acompañadas por charlas y una exposición sobre la obra del músico, todo en forma gratuita y con gran afluencia de público (“Homenajean a Pepe Núñez”, 2009).

²³ Aunque este trabajo está centrado en el folclore, se ha reconstruido una agenda bastante aproximada de artistas y eventos de otros géneros: en el ciclo “Zapada con amigos”, organizado por Rony López y dedicado al jazz tocaron Lisandro García, Nicolás Aiziczon, Jazz local trío (Claudio Giraud, Rony López y Javier Podazza), Pata i’ Chanco (los dos anteriores, Javier Secco, Javier Podazza, Alberto Ramos), la Brooklyn Jazz Band -Melina Imhoff, Nacho Luna, Humberto Salazar, Julio González Goitía y Matías Agüero Hinz-, Hugo Escalante y Patricio Orillo. También hubo presentaciones de rock, como algunas de la banda de homenaje a Pink Floyd The Worms -Daniel Amani, H. Salazar, Nacho Luna-, e incluso tocaron artistas como Martín Buscaglia y Quintino Cinalli.

En el ciclo Meta nomás, que reunía a trovadores y cantautores, circulaban Indio Cansinos, Matías Manzur, Silvina De Faveri, Ana Jeger -estas dos conformaban además el dúo “Caliope”-, Flavio Viera, Alejandro Kaplan, Mariano Gordo, Sebastián Suárez, Mariano Barrionuevo, Jorge Farall, Pilmaikén Milkota, La Shiji, Rodrigo Rivadaneira y Marcelo Giullitti, Sebastián Ogayar, Javier Fiori, Luis Gómez Salas, Germán Paz, Dúo Mostrenco -Alejandra Alvarez Torné y Sebastián Canevaro-, dúo Pablo y Lola -Pablo Garaffa y Dolores “Lola” Torres, de Buenos Aires, y los cubanos Samuel Aguila y Axel Milanés. La música latinoamericana y de fusión tuvo su cabida con artistas destacados, como Timna Comedi y Darío Acosta Teich, Cheios de bossa (Agustina Ascárate, Agustín Aguilar Prat), Alvaro Quinteros Orio,

Que dupla esos tres (Javier Villazur, Javier Secco y Guillermo Giménez), Ututos (Omar Bardón, Sergio “Hongo” Guerrero y Ludmila Bardón), Presenta Trío (Maxi Bressanini, Marco Martina y Bachi Freiria, de Córdoba), Dois Para Lá (Ana Clara Moltoni y Carolina Bonillo), Salieris Trío (Martín Arana, José Luis Arcuri, Miguel Domínguez), Trío Loro (Juan Manuel Benedicto, Augusto Salado y Celia Mirabella), Trío Latinoamericano (Valdez-Alberto- Claudio Luna), Grupo “Cuerda que zumba” (Juan Cruz Torres, Pablo Cordero, Pablo Narezo, y Julien Laquet), duo -, dúo Abaporu -Tamy Rodrigues y Martín Pridal- y Maiara Moraes, de Brasil-, Pecaypudú -Agustín Rijana, Andrés Martínez y Raúl Dupuy-, de Buenos Aires.

Con menor frecuencia, hubo shows de tango, con Julián Morel, Mariela Acotto, Patricia Rodríguez, Gabino Cruz Arce, Oscar Zamora, Dany Pacheco y María Laura Echeverría, 2x Tango -Silvina Quiroga y Exequiel Zelarayan-.

²⁴ Pablo Vila (s/p) cita a Ernesto Laclau y Chantal Mouffe para explicar este fenómeno: “Todo discurso se constituye (...) como un intento de constituir un centro (...) La práctica de la articulación, por lo tanto, consiste en la construcción de puntos nodales que fijan parcialmente el sentido”.

²⁵ Cabe señalar una diferencia de nuestro punto de vista con lo que expresa Barbero en el artículo que venimos considerando, en cuanto él asocia a “los populismos” con una “imposible articulación de la pluralidad cultural en los proyectos nacionales”, diagnosticando un “desconocimiento, cuando no la destrucción llana y simple, de las diferencias culturales e impidiendo la identificación del individuo con su etnia, su raza, su clase”, lo que no se ajusta a las políticas culturales del kirchnerismo. Claro que este artículo se escribe en pleno auge del neoliberalismo y la idea de “populismo” se piensa a partir del caso brasileiro; de todos modos, el concepto debe ser contrastado con el de Laclau y Mouffe, quienes lo conciben como resultado de la construcción de hegemonía.

²⁶ Se trata de versos de la canción Así sea, que integra el álbum del mismo nombre.

FOLKLORE Y TRANSICIÓN (1982-1984): ESTRATEGIAS EN TORNO A LA CANCIÓN GRITO SANTIAGUEÑO DE RAÚL CARNOTA

Tomás Mariani*

Resumen

En este trabajo procuramos, a partir de la comparación de dos versiones de la canción *Grito santiagueño*, comprender las estrategias de intervención de una referente central y un referente emergente en el folklore argentino de la transición a la democracia. Se trata de Mercedes Sosa y de Raúl Carnota. La primera graba la canción en *Como un pájaro libre* (1982), su primer disco de estudio luego de volver del exilio. El segundo, autor de la canción, la graba en *Suna Rocha/Raúl Carnota* (1983), un disco debut compartido.

Siguiendo el modelo socio discursivo propuesto por Claudio Díaz (2009/2013/2016) para el folklore planteamos una reconstrucción de las trayectorias y posiciones de Sosa y Carnota dentro del sistema de relaciones en el cual participaban al momento de producir cada versión de la canción (que analizamos como un dispositivo de enunciación particular). La comparación de las versiones así como las posiciones de quienes las producen y algunas repercusiones en el campo del folklore, nos permiten afirmar que Sosa funciona como legitimadora de la propuesta de Carnota, habilitando a este último y su propuesta de intención renovadora.

Palabras clave: Raúl Carnota – Mercedes Sosa – Grito santiagueño – Modelo socio-discursivo

FOLKLORE AND TRANSITION (1982-1984): STRATEGIES AROUND THE SONG "GRITO SANTIAGUEÑO DE RAÚL CARNOTA".

Summary

In this work we try, from the comparison of two versions of the song *Grito santiagueño*, to understand the intervention strategies of a central reference and an emerging reference in the Argentine folklore of the transition to democracy. It's about Mercedes Sosa and Raúl Carnota. The first recorded the song in *Como un pájaro libre* (1982), his first studio album after returning from exile. The second, author of the song, records it in *Suna Rocha/Raúl Carnota* (1983), a shared debut album.

Following the socio-discursive model proposed by Claudio Díaz (2009/2013/2016) for folklore we propose a reconstruction of the trajectories and positions of Sosa and Carnota within the system of relationships in which they

*Lic. en Composición con Medios Electroacústicos, Becario Doctoral de Conicet. Integrante del proyecto Territorios de la Música Argentina Contemporánea (TeMAC), Docente de Historia de la Música, Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). tomasmariani040487@yahoo.com.ar
Recibido 12/03/2019. Aceptado 20/08/2019

participated at the time of producing each version of the song (which we analyze as a particular enunciation device). The comparison of the versions as well as the positions of those who produce them and some repercussions in the field of folklore, allow us to affirm that Sosa works as a legitimizer of Carnota's proposal, enabling the latter and its proposal of renewal intention.

Keywords: Raúl Carnota - Mercedes Sosa – Grito santiagueño - Socio-discursive model

Introducción

Durante el último tramo del gobierno dictatorial argentino (1982-1983) las músicas populares experimentaron cambios fundamentales (Pujol, 2012). El proceso de la Guerra de Malvinas funciona como desencadenante de la visibilización y de la habilitación de una gran diversidad de músicas. Especialmente importante fue la prohibición de música con textos en inglés en medios masivos, que impulsó en particular al llamado rock nacional. Para el folklore se abrió una nueva etapa al romperse el silenciamiento de los últimos años a la zona del campo ligada a la *canción militante* (Molinero, 2011).

Durante el proceso de transición a la democracia, vuelven a actuar y editar discos Mercedes Sosa —con un repertorio ampliado— y otros/as referentes consagrados/as, habilitando y legitimando a su vez producciones de referentes emergentes con propuestas de intención renovadora (Mariani, 2019a y 2019b). Entre estos últimos identificamos a Raúl Carnota, autor y compositor de la canción *Grito santiagueño*.

Es en gran parte gracias a esta canción que Carnota llega a ocupar un lugar destacado en el folklore de comienzos de la democracia, logrando, por ejemplo, el premio revelación del festival de Cosquín junto a Suna Rocha en 1983, la grabación de un disco por año desde ese momento hasta 1987 y la circulación por escenarios de distintos lugares del país. En ese proceso tuvo un rol central la versión incluida en el disco *Como un pájaro libre* (1982) de Mercedes Sosa, con la participación del autor y de Rocha.

Claudio Díaz (2009) desarrolló un modelo socio-discursivo que piensa las producciones musicales como prácticas discursivas dentro de narrativas identitarias, considerando el lugar relativo, la trayectoria y las opciones estratégicas que ejerce cada agente social dentro de un sistema de relaciones. Siguiendo este modelo proponemos un análisis de la canción *Grito santiagueño* de Raúl Carnota publicada en el disco *Como un pájaro libre* (1982) de Mercedes Sosa y en el disco *Suna Rocha/Raúl Carnota* (1983) en tanto dispositivos de enunciación diferenciados en el campo del folklore en la transición a la democracia.

A partir de esto, las líneas que siguen ponen en contexto el sistema de relaciones en el cual estaba inmerso Raúl Carnota al momento de la realización del disco en que incluye esta canción, así como Mercedes Sosa en el suyo, atendiendo a sus

trayectorias y lugares particulares, para luego analizar estos dispositivos de enunciación en sus aspectos verbal, sonoro-musical, de performance y en las relaciones de estos aspectos. De este modo pretendemos reconstruir las estrategias de intervención en el campo del folklore que estos agentes sociales tomaron

¹. Nos interesa en especial aportar a la comprensión de las estrategias de Raúl Carnota sobre quien no hay trabajos específicos previos. Luego agregaremos algunas consideraciones sobre las grabaciones de Cantoral (1980), Ariel Ramírez y Jaime Torres (1984), Los Nocheros de Anta (1983) y Opus Cuatro (1984), así como interpretaciones en vivo de Mercedes Sosa (1983 y 1984).

Tomamos también como herramientas algunas reflexiones del sociólogo y crítico musical británico Simon Frith (2014) sobre la canción, en tanto formato altamente representativo de las músicas populares. En particular aspectos de su trabajo sobre los textos, la voz, la performance y sus sentidos discursivos.

Trayectorias y posiciones

Mercedes Sosa (1935) acababa de regresar del exilio en 1982, grabando un disco doble en vivo que la reposicionó como referente central de las músicas populares del ámbito local. Con conciertos producidos por Daniel Grinbank² y la incorporación a su repertorio de canciones del rock nacional y la nueva trova cubana (Mariani, 2019a).

La vuelta de Mercedes es central en el quiebre del funcionamiento del folklore durante la dictadura, etapa en la que con estrategias de silenciamiento -sobre todo de la vertiente militante- y apoyo al tradicionalismo y nacionalismo se había reafirmando el paradigma clásico (Díaz, 2009).

La inclusión de novedades en su repertorio, tanto del rock como de músicas latinoamericanas y referentes emergentes del folklore argentino, es una de las estrategias más destacadas de Mercedes en esta etapa. Logrando, por un lado, posicionarse como articuladora de varias músicas populares argentinas, y por otro, legitimar, habilitar y visibilizar una diversidad de propuestas de músicas populares locales, entre las que se cuentan las de referentes emergentes del folklore (Mariani, 2019b).

Raúl Carnota nació en 1947 en la ciudad de Buenos Aires, se crió en Mar del Plata y comenzó su trayectoria profesional durante los '70 como músico de Adolfo Ábalos, Los Huanca Hua, Susana Rinaldi, Enrique Llopis, Hamlet Lima Quintana, Armando Tejada Gómez, Silvia Iriondo y el Cuarteto Sur. Un panorama de folklore y tango que hace pie tanto en el tradicionalismo como en propuestas renovadoras y en vertientes militantes³.

Según relata el propio Carnota (s/f), a los 5 años se fue a vivir con su familia a Mar del Plata producto del traslado de su padre que trabajaba en el Banco Nación. Durante el tiempo allí aprende de manera autodidacta a tocar bombo legüero y guitarra entrando en relación con la música criolla (así nombra él al folklore) y el tango, siendo esas las músicas que escuchaba en la radio. A los 19 años va a Buenos Aires a estudiar veterinaria, pero a fin de ese año, de visita en Mar del Plata, tiene un accidente automovilístico grave que le impide seguir con su carrera. En su relato afirma que en ese momento elige la música como profesión, y a partir de allí empezó a “trabajar de cualquier cosa y poner la cabeza en la música”

(Carnota, s/f: 8'02" a 8'07"). Al poco tiempo se radica definitivamente en Buenos Aires⁴. Durante varios años trabaja como músico, tocando guitarra, bombo y/o cantando, para proyectos de otras personas (los que nombramos más arriba). Desde 1979 formó su trío con Eduardo Spinassi (piano) y Rodolfo Sánchez (percusión). A su vez, a partir de 1981 trabajaba con Suna Rocha (1958)⁵, una cantante cordobesa que estaba iniciando su carrera profesional en Buenos Aires.

Sin pretender una reconstrucción cabal de la escena porteña del folklore, tomar algunos datos de esta nos resulta revelador en cuanto al sistema de relaciones en el cual se movían los agentes que consideramos. Por ejemplo, la revista *Folklore*, central en los años del boom, incluyó ya desde mediados de los '60 notas sobre tango, que fueron siendo más frecuentes en los '70, y desde 1979 hasta su cierre en 1981 pasó a llamarse *Folklore y Tango*⁶. En ese proceso pueden relevarse los contactos entre variados referentes de ambos géneros musicales, en particular en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires. Por lo cual, los cruces de Carnota con los referentes antes nombrados se da en ese panorama de relaciones. Por supuesto, la lista puede ampliarse a otros personajes y otros géneros como el rock⁷ o el jazz local por ejemplo.

Por ejemplo, en 1972 Carnota participó del espectáculo conjunto de Horacio Salgán, Adolfo Ábalos y Mono Villegas llamado *El Piano en Tres Dimensiones*, combinando tango, folklore y jazz. A Ábalos lo conoció en Mar del Plata y luego, ya en Buenos Aires, tocó el bombo con él⁸. José María Iriondo, padre de Silvia Iriondo, cantaba en los Huanca Huá desde 1976, grupo por el cual Carnota tuvo un paso breve años antes. Enrique Llopis estaba relacionado con los poetas Rafael Alberti, Elvio Romero, Hamlet Lima Quintana y Armando Tejada Gómez (todos en vínculo con el Partido Comunista)⁹. Con los últimos dos Carnota tocó como guitarrista. Además, Llopis estudió armonía y composición en SADAIC con el pianista de tango Virgilio Expósito, al igual que Carlos Bergesio de Cantoral. Y fue este grupo vocal el primero que grabó *Grito santiagueño* en su disco *El canto de Cantoral* (1980). Antes, Ángela Irene grabó *Salamanqueando pa mí* en su segundo disco simple de 1977 (el lado B contenía *Zamba de los yuyos* de los Hermanos Ábalos).

Es así que Carnota para 1982 tenía ya un trayecto como intérprete en propuestas de otros artistas en el folklore e incluso era considerado como compositor. Pero no había accedido a la grabación con proyectos propios. Según relata él mismo (Carnota, 2009) había entablado amistad con Domingo Cura, por medio de quien hizo llegar un casete con canciones propias a Mercedes Sosa¹⁰. Más tarde, a mediados de 1982, esta última convoca a Rocha y a Carnota a participar en su disco *Como un Pájaro Libre* (1982). Grabaron allí *Grito Santiagueño*, pero además Sosa incluye en su L.P. *Salamanqueando pa' mi*, también de Carnota. De este modo se abrió un espacio de desarrollo de sus carreras.

En una entrevista años más tarde Carnota relata:

Gracias a Mercedes Sosa yo empecé a grabar en el '83. Porque ella, ahí en el sello donde ella era artista, sello multinacional, medio como que los... no los obligó pero les dijo 'hagan grabar a este chico'. Bueno, y ahí nos, nos pusieron a Suna Rocha y a mí y dijeron 'bueno, el primer

disco lo tienen que grabar juntos. Después cada uno graba el suyo'. Entonces yo era como el che pibe del sello [...] me tenía que hacer la prensa yo, viste, era todo, todo mal [...] las tenía todas en contra salvo que tenía un lugar para producir discos (Carnota, s/f: 4'48" a 5'54").

La mediación de Sosa sería entonces la puerta de acceso a la grabación, aunque con algunas limitaciones respecto de la difusión. De todos modos, en 1983 recibieron el premio Revelación del Festival de Cosquín y grabaron a dúo su primer disco, *Suna Rocha/Raúl Carnota*, siendo la canción que nos convoca el primer track.

La canción: puntos comunes a las versiones

Consideramos aquí aspectos compartidos por todas o al menos la mayoría de las versiones, de modo tal que las particularidades sean más evidentes. La canción *Grito Santiagueño* está construida sobre la forma de la zamba, respetando las partes y los compases necesarios para la coreografía de la danza. Cuenta con una introducción instrumental, luego siguen dos partes A de 12 compases cada una y una parte B de 12 compases cantadas (o con la melodía de la voz)¹¹, repitiéndose esta misma estructura en lo que se conoce como segunda vuelta. Cada parte de 12 compases se divide en subpartes de 4 compases. Salvando algunas diferencias que marcaremos en cada versión, en términos melódicos, en las partes A con el formato a-b-b y c-d-e en las B. Aunque en términos armónicos A mantiene el a-b-b y B sigue a'-b-b.

Todas las versiones comparten la estructura armónica básica¹², con diferencias que marcaremos en cada caso. Construida sobre una tonalidad menor, sobresale, en las estrofas así como en los estribillos, el uso del IV y el V grado tanto en menor con séptima como en mayor con séptima y, sobre todo, el uso del acorde de VI con séptima y novena¹³. Sobre este último acorde en las estrofas la melodía comienza la frase en la séptima y en los estribillos sobre la novena, reforzando así la peculiaridad de ese uso armónico.

Si bien se trata de recursos armónicos y melódicos ya utilizados en el folklore - en especial desde músicos asociados al grupo La Carpa como "Cuchi" Leguizamón o "Chivo" Valladares, el Nuevo Cancionero y la llamada Proyección-, esta combinación resulta singular. El acorde de VI con séptima y novena en conjunto con la construcción melódica hace que ese momento se refuerce como uso excepcional dentro de una estructura armónica tradicional en el folklore (el IV y el V tanto en mayor como en menor, por ejemplo, son habituales en el folklore).

Marcamos un punto de coincidencia en las dos versiones sobre las que más nos detendremos: la tesitura de las voces en relación a la melodía. Más allá de que en la versión de Mercedes la tonalidad es Sol menor y en la de Carnota es Mi menor, la melodía incluso conteniendo varios saltos ocupa solo una octava entre la nota más aguda y la más grave. Por lo cual, en ambas versiones las voces trabajan dentro de un ámbito cómodo.

Además de la instrumentación y los usos vocales, es en el plano rítmico en donde las versiones son más contrastantes. Sobre este punto nos detendremos en cada caso.

Para pensar los textos de las canciones procuramos considerarlos como objetos literarios y como actos de habla, como palabras y como retórica, pero prestando atención a que se trata de palabras demarcadas como especiales al ser actuadas, performadas, en este caso en performance grabadas (siguiendo a Frith, 2014). Además, es un texto llevado adelante por una voz que pensamos como un instrumento musical (ya que produce sonidos particulares, igual que todos los instrumentos), como un cuerpo (ya que es producida por y sucede en un cuerpo¹⁴), como una persona (ya que la voz suele tomarse por la persona¹⁵) y como un personaje o varios (más allá de la persona).

Tomando esto en cuenta, nos detenemos aquí en el personaje de la letra, que resulta común a las versiones ya que no se introducen modificaciones al texto de *Grito santiagueño*¹⁶.

Desde el comienzo la referencia territorial y la identificación del personaje de la letra con un territorio particular es central. Se nombra desde flora nativa (mistol, algarroba) hasta gentilicios (bandeño, santiagueño), músicas e instrumentos locales (vidala, caja) y la población indígena-criolla propia de la zona (“araranti upiay”¹⁷, “duende quichua”).

El personaje se identifica en distintas etapas de la vida con la región: el nacimiento (“en los ranchos nací”), la niñez (“supo acunarme de changuito”), sin nombrarla la adultez (en su vida de “cantor”) y hasta la muerte (“cuando muera, tal vez, mezclado con la tierra”). Sin embargo, no hay nostalgia en la letra, una característica de las principales canciones santiagueñas (Chaparro, 2011)¹⁸. El personaje de la letra hace una afirmación de pertenencia sin la distancia con el pago¹⁹ presente en canciones de referentes como Julio Argentino Jeréz, Los Hermanos Ábalos, Los Manseros Santiagueños o Los Carabajal²⁰.

Además, el personaje se identifica como vidalero y como cantor, no como cantante. Otro modo de afirmar su pertenencia a la “tierra santiagueña”, cosa que se daría más allá de su propia voluntad ya que es “el duende quichua” el que “tira de mis [sus] venas” y lo hace cantar. En esta misma línea, su cantar no es una modulación medida, correcta, sino que se trata de un grito.

En el paradigma clásico del folklore los textos suelen anclarse en un léxico regionalista o de la literatura gauchesca, tratan temas de la vida del gaucho, vinculan el pago a valores afectivos, estéticos o éticos, proponen una correspondencia entre el espacio en el que se sitúa el relato y la procedencia del género musical, entre otras características. Durante las décadas del ‘50 y ‘60 se da un proceso de expansión y dignificación estética del folklore (Díaz, 2009) que, tanto en lo musical como en lo poético, toma elementos eruditos de sofisticación, complejidad y valoración de la novedad y la originalidad. En lo poético desde Felix Luna hasta Jaime Dávalos y referentes del grupo La Carpa aportaron a ese proceso. Sus propuestas, que lograron gran aceptación, se alejaban del lenguaje gauchesco, regionalista y esencialista, incorporando elementos de ruptura con el recato y pudor forjado en el paradigma clásico a partir del nacionalismo católico e hispanista. Pero, en consonancia con ese paradigma, se asentaba en temáticas de la naturaleza y su relación con las personas que la habitan, depositando generalmente en el pago una condensación de valores. Apoyado en esos antecedentes y en el contexto del boom del folklore, el Movimiento del Nuevo Cancionero (MNC), con

Armando Tejada Gómez como referente central, como proyecto estético y político puso el acento en la dinámica actual, presente, del “hombre” frente a la visión inmóvil y asentada en el pasado del tradicionalismo. De este modo, el “hombre” contemporáneo del “pueblo” pasa a ser el sujeto central de los textos de MNC.

Grito santiagueño abrevia en distintos aspectos de estas líneas centrales de la letrística del folklore. La referencia territorial, el léxico regional, la relación con el pago como tema y valores afectivos y estético (más que éticos) asociados él, la correspondencia entre espacio y procedencia de género musical, son aspectos que coinciden con el paradigma clásico. La relación con la vida de cantor, la noche y la bebida puede asociarse a referentes del grupo La Carpa o a Dávalos (entre otros). A estos últimos y al MNC puede asociarse el acento en lo popular como valor, aunque hay antecedentes variados. Finalmente, reivindicar el canto como lugar para tramitar las tristezas colectivas puede asociarse al MNC.

Hasta aquí encontramos tanto en lo musical como en lo literario relaciones con distintas vertientes del folklore así como particularidades en la canción compuesta por Carnota. Pasamos a considerar particularidades de las versiones.

Grito santiagueño en el disco Como un pájaro libre (1982)

El disco *Como un pájaro libre* (1982) es el primer disco de estudio grabado por Mercedes luego de su vuelta a Argentina. Contiene 11 canciones que siguen la línea de su repertorio²¹, siendo la novedad del disco la inclusión de las dos canciones de Carnota y la participación de este junto a Rocha en *Grito santiagueño*. El disco, editado por Polygram, fue grabado en Buenos Aires, salvo las canciones *Fuerza y Guitarra enlunada* hechas con arreglo de Castiñeira de Dios (1947) en París. Kelo Palacios (1932)²² estuvo a cargo de la dirección y la mayoría de los arreglos, entre ellos el de la canción sobre la que nos detenemos²³.

La versión hace uso de una instrumentación amplia, dando cuenta de que se trata de un disco con disponibilidad presupuestaria para eso. Guitarra criolla, bombo y contrabajo²⁴ completan la base armónica y rítmica. Cuerdas frotadas, armónica y guitarras punteadas (por teceras, al estilo cuyano), hacen melodías, refuerzos armónicos y contracantos. La segunda vuelta tiene más intervenciones de este tipo que la primera, junto con introducción e interludio. A esto se le agregan las voces. Mercedes canta la primera estrofa de cada vuelta, Suna Rocha la segunda estrofa de cada vuelta y Raúl Carnota la mayor parte de los estribillos compartiendo espacio con Mercedes.

La velocidad es de 73 bpm²⁵, un tempo intermedio habiendo zambas más lentas tanto como más rápidas. La guitarra hace el rasgueo tradicional y lo mismo el bombo en su toque, seguidos por el contrabajo, lo que mantiene constante el ritmo de zamba prácticamente toda la canción. Las excepciones son la introducción y el interludio instrumental. El comienzo se apoya sobre una marca más cercana a una baguala, aunque en pocos compases se transforma hacia la rítmica de la zamba. Y el interludio, sin el bombo, con el contrabajo macando negras con puntillo y la guitarra arpegiando en semicorcheas, se desarma la acentuación tradicional. Todas estas características dan como resultado en términos formales dos grandes partes bien demarcadas, con gran continuidad tímbrica y dinámica (así puede apreciarse, muy claramente, en la forma de onda).

Nos detenemos ahora en aspectos particulares del texto, la voz y la performance en esta versión. Consideramos más arriba los usos léxicos y semánticos. Aquí intentaremos dar importancia a los usos fonéticos, la pronunciación y el acento. Las tres voces aparecen impostadas y con proyección, con fraseos particulares pero todas acomodándose a la constancia rítmica y acentual que propone el arreglo. En general demarcando bien las sílabas y variando levemente la duración de algunas (no así las alturas) en las repeticiones de las estrofas como recurso interpretativo²⁶.

Las tres voces tienen marcas fonéticas asociadas -al menos- al noroeste argentino. Respecto de la R, la LL y la Y, tanto Mercedes (“En los ranchos”, “me llaman el bandeño”, “de mi tierra santiagueña”), Raúl (“me hace gritar”, “yo soy cantor”²⁷, “de mi tierra santiagueña”) y Suna (“mezclada con la tierra”, “florezca en vaina de algarroba”). Pero además, usan quiebres de la voz hacia el agudo propios también de esa región: Suna (“Araranti upiay”, “cuando muera tal vez”, “florezca en vaina”) y Raúl (“me hace gritar”, “yo soy cantor”), no así Mercedes, quien más bien lo evita dándole énfasis a la proyección de la voz (aunque pueden encontrarse pequeños momentos asociables “me llaman el bandeño”). La melodía tiene saltos, como la sexta mayor al final de la primera frase de las estrofas (“upiay”), y notas largas (“vaina”, “me hace”) que favorecen estos giros.

Al considerar una voz grabada son centrales los distintos procesos aplicados para lograr esa grabación y sobre todo los valores implicados en esos procesos (Frith, 2014). Así, por ejemplo, la distribución en el estéreo de las voces en esta versión remarca los roles de anfitriona e invitadas/os. Mercedes en el centro, Suna hacia la derecha y Raúl hacia la izquierda. El resto de instrumentos no tiene una inclinación tan marcada como las voces más allá de utilizar la distribución del estéreo.

La relación entre persona y personaje de la letra es compleja al contar con tres intérpretes. Como señala Frith (2014), la voz en una canción carga una multiplicidad de voces. El personaje del/la cantante, como “estrella” por un lado y como persona “real” (que es también imaginada) por otro. Los personajes de la letra. Autores, compositores. Incluso en algunos casos el personaje del/la productor/a o arreglador/a²⁸. Quien escucha puede identificarse (o diferenciarse) con alguno de estos personajes (o con más de uno). Y en cada género musical se espera una presencia (o ausencia) particular de cada personaje.

Una performance particular está siempre en relación a otras que, en música popular, se suelen agrupar en géneros musicales. Es así que estos últimos también pueden funcionar como marco interpretativo de las performance particulares (Frith, 2014). En el folklore, tomándolo entonces como marco interpretativo, se espera una correspondencia exacta entre autor(a)/compositor(a) y personaje de la letra. Pero el lugar de intérprete permite erigirse como representante de personajes de distintas regiones. Empezando por Atahualpa Yupanqui, siguiendo por Cafrune, pero especialmente durante los ‘60, con Mercedes como una de las principales figuras, cantar distintas regiones es válido. En el caso de esta última, podía ser “la voz de la zafra” pero cantar al litoral, y luego a toda Latinoamérica.

Siguiendo esta lógica, cuando Mercedes canta “en los ranchos nací, me llaman el bandeño” no se genera contradicción, ni conflicto. Incluso, funciona mantener la

distancia con el personaje de la letra usando la terminación en masculino²⁹, cosa que reafirma su rol de intérprete.

Cuando Suna Rocha canta “cuando muera, tal vez, mezclada con la tierra”, a diferencia de Mercedes incorporando la terminación en femenino, se acerca al personaje. Aunque la performance general, la instrumentación y la mezcla que ponen de manifiesto la producción, y la voz impostada, instalan una distancia entre intérprete y personaje de la letra.

El caso de Raúl es distinto. Al ser además el autor y compositor la posible expectativa cambia. De todos modos el contexto compartido con las otras dos intérpretes debilita la identificación autor-personaje de la letra. Además, en esta performance el estribillo queda fragmentado: Raúl canta “cuando canto siento que es el duende quichua”, ambos siguen con “que tira de mis venas”, Raúl sólo dice “me hace gritar”, Mercedes canta “al vidalear nuestras tristezas”, Raúl continúa “yo soy cantor”, Mercedes “vidalero de mí”, y rematan juntos “tierra santiagueña”.

Grito santiagueño en el disco Suna Rocha/Raúl Carnota(1983)

Sobre el disco *Suna Rocha/Raúl Carnota* (1983) hicimos ya algunas reflexiones en un texto anterior (Mariani, 2019a). Retomamos puntos que consideramos relevantes en este trabajo. Encontramos tanto en los subgéneros incluidos (zamba, chacarera, gato, huayno, vidala, baguala, vidala chayera) como en las temáticas de las letras (tradicionales, pero fuera de la selección del nacionalismo de acento católico) y el discurso del texto de contratapa (que retomamos abajo) una identificación con el noroeste argentino. Como afirmamos en su momento “Más allá del lugar de nacimiento de Rocha, esta elección tiene relación, siguiendo a Chamosa, con la construcción del propio campo del folklore y la legitimación del noroeste argentino frente a otras regiones” (Mariani, 2019a: 186). Pero a su vez, en el disco abonan ideas centrales de distintas líneas del folklore, muchas veces en disputa: el paradigma clásico, referentes asociados al grupo La Carpa, el Nuevo Cancionero.

En el texto de contratapa afirman que el disco es el “encuentro entre dos solistas” y que conjugar las diferencias fue todo un trabajo. Ponen especial énfasis en lo temático y en lo rítmico como puntos de dificultad para acordar. En la resolución de ese conflicto aparecen ideas complementarias para el folklore, en tanto música popular mediatizada, modernizante y de difusión masiva (González, 2013): “la intención compartida de recuperar, en algunos casos y contribuir, en otros, al patrimonio de la ‘memoria popular’ de los argentinos” (subrayado nuestro, texto de contratapa). La idea tradicional del folklore nacionalista de recuperar, rescatar, junto a la idea de contribuir, aportar creaciones nuevas, al patrimonio de la “memoria popular”. Esto es no ya el patrimonio de las supervivencias en el pueblo de saberes eruditos anteriores (como afirmaron algunos teóricos del folklore) sino un patrimonio propiamente “popular”. En este sentido van muy en línea con el Nuevo Cancionero y el grupo La Carpa, a quienes, además, nombran explícitamente a través de referentes en el mismo texto de contratapa.

En lo rítmico hemos encontrado diferencias entre las canciones cantadas por Rocha y las cantadas por Carnota. Este punto también es relevante en la versión de

Grito santiagueño de este disco respecto de la de Mercedes Sosa y las otras interpretaciones que consideramos más adelante.

La versión del disco *Suna Rocha/Raúl Carnota* (1983) está interpretada por Eduardo Spinassi (Piano), Rodolfo Sánchez (Bombo legüero) y Raúl Carnota (Voz y Guitarra criolla). Se trata del trío con el que venían tocando desde 1979. Suna Rocha no participa.

En general puede pensarse, siguiendo a López (2017) y a Madoery (2000), que hay en este arreglo un uso de la improvisación como procedimiento operativo previo que luego es en su mayor parte fijado y acordado³⁰. Sin dudas también durante la grabación hay espacio para la improvisación. Esto puede observarse en la cantidad de variantes, acentuaciones y subdivisiones rítmicas. El tempo de esta grabación es más lento que la versión de Mercedes, rondando los 69 bpm, lo cual facilita ese trabajo.

Grabaron un arreglo muy pautado en el que los instrumentos comparten roles acompañantes y solistas a la vez (a la usanza de tríos de Jazz o de grupos de rock progresivo)³¹. La introducción comienza con el piano sólo, con dos frases construidas por tercetas y décimas primero y en movimiento contrario después, en tempo libre. Luego de un calderón, cesa el piano y continúan guitarra y bombo con un ritmo cercano a la baguala primero y luego con una subdivisión en semicorcheas que suspende la acentuación típica. Se trata de una sección muy fijada, con cambio de roles entre instrumentos. En la misma línea, el interludio está construido entre guitarra y piano sin la acentuación de la zamba (en semicorcheas la primera y en corchea con puntillo el segundo), de un modo cercano a la versión de Mercedes.

La guitarra hace uso de arpeggios, rasgueos, acordes plaqué y desplegados sin establecerse más de dos compases en solo uno de esos recursos. También hace uso de armónicos, cuerdas al aire o pulsadas, frases por cuartas y tercetas, octavas, sextas. En el comienzo de la primera y tercera estrofa, así como entre la segunda y tercera subparte de las estrofas y estribillos es donde más aparecen estos últimos (facilitados por una tonalidad muy guitarrística: Mi menor). En los rasgueos hace uso de subdivisiones asociables a chacareras, gatos u otros cercanos, y acentos fuera de los estructurales de la zamba (por ejemplo, en la segunda estrofa sobre “va cantando mi caja”). Otro punto importante es el uso de diversas posiciones de los acordes, solo el bajo con pulgar, chasquidos, ligados, toques con las uñas o las yemas de los dedos. Toda una variedad tímbrica, que puede observarse también en los demás instrumentos y la voz.

El bombo también juega con muchas variantes rítmicas. Desde un toque de baguala solo en el parche en el comienzo hasta diversos repiques. Si bien usa la base tradicional no hace dos compases seguidos sin incorporar variaciones, cambios de acento, golpes extraídos o agregados. No solo cumple una función acompañante sino que es muy expresivo y dialoga con los demás instrumentos. En la segunda estrofa, en el paso de la segunda a la tercera subparte, es especialmente notorio.

El piano en las partes solistas hace uso de una variedad de recursos. Frases por tercetas, apoyaturas, notas de paso en cromatismos, notas ligadas, notas en staccato³², con bajo, sin bajo, contracantos a la melodía principal³³, y como en el

resto del arreglo variantes rítmicas, de acentos. Pueden rastrearse varios de esos recursos en grandes referentes del instrumento en el folklore, aunque el arreglo tiene sus particularidades. Las apoyaturas y frases por tercetas en la primera estrofa en Adolfo Ábalos pero su uso discontinuo³⁴ y con distintas articulaciones en Ariel Ramírez y en Gustavo Leguizamón. Los cromatismos que rellenan una frase melódica tanto en Manolo Juárez³⁵ como en Leguizamón o Ramírez. Y especialmente en los dos últimos el uso contrastante de notas largas y staccato. Como particularidad, el uso del bajo no es tan rítmico como en los referentes antes citados.

Las variantes rítmicas de los instrumentos, incluida la voz, están en general distribuidas con momentos de coincidencia y diferencia, enriqueciendo en diversidad las acentuaciones. A esto se suman los cambios en las dinámicas, que son suaves en los comienzos de estrofas y estribillos, y tienen los puntos más altos en el medio de cada parte. En este aspecto encontramos especial énfasis, reforzado por la mención al tema en el texto de contratapa. Se trata sin dudas de uno de los puntos destacados de las estrategias de intervención en campo del folklore en esta etapa por parte de Carnota.

La distribución en el estéreo es también marcada en este caso. La voz en el centro, el piano a la izquierda, la guitarra a la derecha y el bombo al centro. De este modo se logra una diferenciación clara y una igualación de importancia de lo que cada instrumento toca pero remarcando la centralidad del canto.

El uso de la voz es muy distinto a la versión de Mercedes Sosa. Aquí Carnota canta usando mucha amplitud dinámica y variedad tímbrica. Desde momentos casi susurrados (“en los ranchos”) hasta gritos (“enamorada del grito santiagueño”). Usa desde una apertura vocal y proyección amplia pero distinta a la de la otra versión (“supo acunarme”) hasta un uso raspado (“va cantando mi caja”) o forzado (“de mi tierra santiagueña”), con aire (“me hace gritar”), contrastando usos con boca mas cerrada (“y una copla sigue a la luna”) o más abierta (“buscando la mañana”). El tipo de proyección vocal de Carnota en esta versión hace uso de las posibilidades que brinda el micrófono y la amplificación para incluir mucha variedad de matices, herramienta mucho menos explotada en la versión de Sosa.

Sobresale el uso aún más recurrente tanto de usos fonéticos asociados al noroeste argentino (“ranchos”, “me llaman”) como los típicos quiebres de la voz hacia el agudo (“me llaman el bandeño”). Como es corriente en muchos casos del folklore, la acentuación contraria a la prosódica es de amplio uso, igual que en la versión de Mercedes.

Retomando a Frith (2014), la voz además de como un instrumento puede considerarse como cuerpo, persona y personaje. Y, dentro de un marco interpretativo como el que propone el folklore, se suele esperar que coincidan las expectativas generadas por sus distintas facetas. En este caso, la voz de Carnota en esta grabación, como complejo producto discursivo, hace convivir varias capas de sentido. A veces como interrogación, como tensión, como disonancia (si se me permite el juego). Es una voz que en función de los modelos del género es caracterizable como masculina. Ahora, ¿es blanco?, ¿criollo?, ¿indígena?. Hay marcas fonéticas regionales y referencias en el texto tanto a lo criollo como a lo indígena, pero la persona relatada en el texto de contratapa del disco no coincide.

¿Es santiagueño o porteño?. ¿El personaje de la letra es Carnota o él solo está actuando ese personaje?. La canción en manos de Carnota se presenta con toda esta serie de tensiones.

Otras grabaciones y sus particularidades

La versión de *El canto de Cantoral* (1980) es la primera grabación de la canción. Hecha por un grupo vocal creado en Córdoba pero de residencia en Buenos Aires. No tuvo tanta difusión hasta después de que Mercedes la tomara, pero formaba parte del repertorio del grupo (incluso muchos años después). El arreglo está trabajado con los recursos típicos de varios grupos vocales del folklore. Voces solistas, con función de apoyo armónico o contracanto y secciones a dos, tres y cuatro partes. El tipo de entonación, articulación y tímbrica es contrastante con las otras versiones, siguiendo el modelo coral con voces cercanas a las líricas. La melodía tiene varios cambios, en especial llevándola a cerrar sobre la constancia de la rítmica de zamba propuesta por la guitarra y el bombo. En términos armónicos comienzan en Mi menor y modulan a Fa sostenido menor en la segunda estrofa. Además le sacan la novena al acorde de VI en las estrofas y lo reemplazan por un enlace V descendido mayor a VI con séptima en el cierre del estribillo. Esa intervención es una estrategia que debilita la centralidad que tiene ese acorde en las versiones que analizamos antes, acercando la canción a los usos típicos en grupos vocales del folklore.

El 6 de octubre de 1983 se estrena el documental *Mercedes Sosa, como un pájaro libre* donde se registra un concierto en la cancha de Ferro y donde además del repertorio ampliado y la presencia de músicos del rock como Charly García, León Gieco y Piero, aparece *Grito santiagueño* en un arreglo para guitarra (Oscar Espinoza), bajo (José Luis Castiñeira de Dios) y percusión (Domingo Cura). Se trata de un arreglo mucho más suelto con una voz que frasea con más desplazamientos rítmicos y con juegos improvisados. El tempo es bastante más rápido (78 bpm), la zamba termina siendo casi “carpera”. Ese mismo año, en noviembre, se difunde en España un documental sobre la gira de Mercedes en ese país incluyendo una versión en vivo de nuestra canción un poco más lenta (71 bpm) y contenida en su modo de frasear. Finalmente, tomamos en cuenta también otra versión en vivo registrada en un concierto en el Luna Park en 1984. Allí tocan Espinoza, Castiñeira de Dios y Cura con Rocha y Carnota como invitados. La versión, más lenta (69 bpm), sigue las distribuciones de secciones entre cantantes del disco pero con mucha más soltura en los fraseos y un cierre con las tres voces al unísono. La vestimenta, la kenética y la presencia en el escenario, de todas/os pero especialmente de Carnota, son un tema sumamente interesante a analizar en siguientes trabajos. Aunque la versión de Mercedes que más circuló es la del disco y la del documental, es destacable que la canción formaba parte de su repertorio en estos años de altísima popularidad.

Ariel Ramírez y Jaime Torres editan en 1984 su disco *25 años de música y amistad*. Se trata de dos referentes consagrados del folklore que, al igual que Mercedes, funcionan como legitimadores de los repertorios que abordan. En este disco además de temas propios o de su repertorio estable, incorporan *María va de Tarragó Ros* y *Grito santiagueño*. Se trata de versiones instrumentales a dúo, solo

o con acompañamiento. En nuestra canción trabajan a dúo y con acompañamiento de guitarra y bombo, sin voz. Rítmicamente los instrumentos acompañantes mantienen la rítmica de la zamba estable, jugando con improvisaciones Torres y Ramírez. La tonalidad es La menor, quedando muy cómoda para el charango de Torres. Armónicamente, más allá de introducción e interludio que se arman sobre una progresión típica de huaynos o bailecitos, llama la atención que reemplazan el VI con séptima y novena por un VI solo con séptima. Otra vez aquí esta estrategia disminuye la centralidad de este acorde y acerca la canción a los usos tradicionales.

Los Nocheros de Anta la graban en el mismo año 1983, dentro de un disco que se hace eco de las propuestas de Mercedes desde su vuelta a Argentina. En *A viva voz* (1983), además de la de Carnota, incluyen *Canción del derrumbe indio* de Fernando Figueredo Iramain (popularizada por Mercedes), *Palabras para Julia* de Paco Ibañez y Juan Goytisolo, una de Atahualpa Yupanqui, tres de Julio Lacarra, una de Chacho Echenique, una de Silvio Rodríguez y una de Pablo Milanés. Solo falta el rock nacional. Incorporan varios cambios armónicos, modulaciones, juegos rítmicos, y además de guitarras y bombo usan sikus y varios instrumentos de percusión en el interludio³⁶.

Opus Cuatro la graba en 1984 en su disco *Militantes de la vida*. Trabajan con el mismo tipo de recursos que los otros dos grupos vocales. El arreglo, bastante más lento (alrededor de 63 bpm), por momentos con rubato, y con varios cambios armónicos y melódicos, incorpora además de las voces, guitarras y bombo. El acompañamiento, se mantiene estable salvo en introducción, interludio, final y la frase “que tira de mis venas” que se expande en el tiempo, acentuándola de ese modo.

La aparición de todas estas versiones, por un lado, contribuyen a la legitimación y difusión de la canción y, por otro lado, son testimonio de la repercusión de la grabación de Mercedes que funcionó también como visibilizadora de esta.

Reflexiones finales

En línea con los aportes de Frith, Juan Pablo González (2013), además de considerar que “una canción es una pluralidad de textos” (2013: 108), sugiere que esa pluralidad se va formando en distintos momentos de la puesta en marcha de la canción. Considera los tiempos de quien la crea, de quien la canta y de quien la escucha o baila pero también de quien la reinterpreta, quien la recrea, versiona, arregla, graba, mezcla o edita, de quien la reescucha y de quien habla sobre ella o la analiza. Es en este sentido que González considera la canción como un proceso y no como un objeto. Es así que “una canción tiene existencias parciales o fragmentadas a través del tiempo, que se nutren unas a otras” (2013: 109). Estas consideraciones de González nos permiten “tener presente la amplitud del fenómeno estético y social que converge en una simple canción” (2013: 109) a la hora de detenernos a analizar algunos aspectos y etapas de esta.

En este artículo abordamos en detalle dos versiones y consideramos los momentos de otras siete, considerando las estrategias particulares de Sosa y de Carnota dentro del sistema de relaciones del cual participaban.

Encontramos “disonancia” o “tensión” -para trazar un paralelo con los usos armónicos- al advertir que hay expectativas respecto del cantautor, y del cantautor folklorista en especial, que indican que este debe hablar de si mismo, de su yo real. Carnota enfrenta esa tensión entre persona y personaje de la letra tratando el tema directamente en la contratapa del disco, agregando así una capa más de sentido. En el caso de Mercedes es claro que no es santiagueña sin embargo por la autenticidad construida (una provinciana que triunfa en la capital y en el mundo) y siendo ella intérprete puede ser “la voz” de las provincias, y puede ser “la voz” de Latinoamérica.

Las estrategias de Carnota apuntan una entrada a la discusión del campo del folklore que por un lado rinde tributo a distintas vertientes del género y por otro habilita nuevos recorridos (que efectivamente luego tomó). En especial, establece varios puntos de cruce con referentes y usos del grupo La Carpa y músicos relacionados a este, y también con el Nuevo Cancionero. Estrategias que pueden a su vez ponerse en relación tanto con el fortalecimiento del paradigma clásico del folklore durante los años previos de dictadura como con la irrupción de Mercedes Sosa.

El efecto legitimador que tiene Mercedes Sosa sobre todo lo que canta, como referente central ya no solo del folklore sino de las músicas populares locales y latinoamericanas, hace de *Grito santiagueño* la canción más reconocida y difundida de Carnota. Las versiones relevadas en esos primeros años por referentes diversos ratifican esto. En relación a las distintas versiones, la del propio Carnota aparece como un comentario, un juego musical, una improvisación sobre un modelo ya conocido. A su vez, es llamativo que no son referentes auto identificados como santiagueños quienes versionan la canción. Esto está en relación fundamentalmente con la red de relaciones de Carnota y de Sosa y con las estrategias que utilizaron.

Se trata de una canción que afirma sobre una tensión agregada al acorde, la novena, el “yo” del personaje de la letra (“yo soy cantor, vidalero de mi tierra santiagueña”). Esa tensión está en las dos versiones que consideramos, pero a su vez recorre distintos aspectos de la producción de Carnota: lo rural, lo urbano³⁷, el recate, el aporte, las formas tradicionales, los desplazamientos rítmicos, el Paradigma Clásico, el Nuevo Cancionero, el grupo La Carpa, la proyección, la tierra, el estudio de grabación, la memoria popular, lo mediatizado, y un largo etcétera. Estas tensiones o conjunción de estrategias presentes en este dispositivo de enunciación como pudimos ver responden a una trayectoria, una red de relaciones y un lugar particular, pero a la vez funcionan como una toma de posición dentro de las disputas del campo del folklore y dentro del campo más amplio de las músicas populares argentinas.

Bibliografía

Carnota, Raúl (2009). Entrevista a Raúl Carnota de Ricardo Debeljuh realizada en San Telmo, Buenos Aires, en noviembre de 2009. Disponible en (último acceso: 11-10-2019): <https://www.youtube.com/watch?v=b4MaBZ7Np1Y>

Carnota, Raúl (2012). “Raúl Carnota en 168 Horas Radio - Parte dos”, programa emitido el 31/07/2012. Disponible en (último acceso: 11-10-2019): <https://www.youtube.com/watch?v=F7Ak5Bp--00>

Carnota, Raúl (s/f). Entrevista a Raúl Carnota editada por José Issa. Disponible en (último acceso: 11-10-2019): <https://www.youtube.com/watch?v=7Q6VIM0A16s>

Chamosa, Oscar (2012). *Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.

Chaparro, Ramón (2011). “Nóstoi-algia en el cancionero de proyección folclórica de Santiago del Estero”, en *Actas de las X Jornadas de Literatura Comparada*. La Plata: Memoria Académica.

Díaz, Claudio (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folclore argentino*. Córdoba: Recovecos.

Díaz, Claudio (2013). “Recepción y apropiación de músicas populares: dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades”. *El oído pensante 1(2)*. 7-22. Buenos Aires: CAYCYT-CONICET. Disponible en:

<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> (último acceso 28-05-2019).

Díaz, Claudio (2016). “Taquetuyoj: Un enunciado en el campo del folclore” en *Música y discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina* compilado por Corti, Berenice y Claudio Díaz. 161-190. Villa María: Eduvim.

Feld, Claudia y Marina Franco (Dir.) (2015). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Frith, Simon (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.

González, Juan Pablo (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

López, María Inés (2017). “Abordajes de la improvisación en músicas ligadas al folclore en la escena de fusión argentina de los '80”, en Valente, Heloísa de A. Duarte *et al.* (orgs.), *Visões da América, Sonoridades da América. Atas do XII Congresso da IASPM-AL*. Sao Paulo: Letra e Voz.

Madoery, Diego (2000). “Los procedimientos de producción musical en música popular”, en *Revista del Instituto Superior de Música*. N°7. Santa Fe: Ediciones UNL.

Mariani, Tomás Agustín (2019a). “De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl Alfonsín: actores emergentes en el folclore argentino”, en *Revista Argentina de Musicología 19* (2018), 175-193. Buenos Aires: AAM.

Mariani, Tomás Agustín (2019b). “El folclore en el año de la Guerra de Malvinas (1982) el disco Mercedes Sosa en Argentina”, en *Revista Música e Investigación* (2019). En prensa. Buenos Aires: INMCV.

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

Pujol, Sergio (2012). *Cien años de música argentina*. Buenos Aires: Biblos-Fundación Osde.

Notas

¹ Nuestra concepción de estrategia parte de considerar que el agente social tiene un lugar relativo y una trayectoria dentro de un sistema de relaciones (en nuestro caso el campo del folklore) con sus reglas de juego y valor (saberes legitimados, Competencia enciclopédica, Competencia musical, etc., desigualmente distribuidos), en un espacio/tiempo particular (la transición democrática argentina). Desde ese lugar ejerce su competencia social, pensada esta como un proceso de producción de opciones estratégicas, en el cual el agente social realiza una gestión de la competencia (es decir, que incluimos en nuestra concepción tanto el condicionamiento de la estructura como la posibilidad de optar entre alternativas del agente social). Es importante advertir que estas opciones estratégicas no son necesariamente conscientes.

² Uno de los productores más destacados del rock en Argentina en esos años.

³ Vale destacar, para ilustrar esto, que Adolfo Ábalos era parte de Los Hermanos Ábalos, grupo central del folklore santiagueño y referente para el campo del folklore desde la década del '40, Los Huanca Huá era un grupo que renovó el folklore vocal durante los '60, liderado en su primera etapa por Enrique "Chango" Farías Gómez, Armando Tejada Gómez era uno de los fundadores y referente central del Movimiento del Nuevo Cancionero.

⁴ No logramos constatar exáctamente el año pero al menos a partir de 1972, cuando tiene su primera experiencia profesional junto a Adolfo Ábalos, sin dudas ya estaba en la ciudad capital.

⁵ Con quien además formaba pareja en esa etapa.

⁶ El cambio de nombre a Folklore y Tango en a partir del número 299 en noviembre de 1979. Pueden consultarse en línea varios fragmentos de la revista en: <http://revistafolklore.com.ar/> (último acceso: 06/09/2019).

⁷ En varias entrevistas Carnota relata que no solo escuchaba sino que también asistía a conciertos de rock. Por ejemplo, puede relevarse en Raúl Carnota (2012).

⁸ Así lo relata en la entrevista del programa 168 Horas Radio que citamos mucho tiempo después (Carnota, 2012).

⁹ Además, en 1977 participó y ganó el 1er Gran Premio en el Festival Internacional de la Canción realizado en Sochi (ex URSS), según comenta en su web personal.

¹⁰ La fecha de esa grabación no profesional y de su llegada a Mercedes Sosa no queda clara en la entrevista. Se notan algunas contradicciones en la memoria que hace Carnota en ese momento.

¹¹ Salvo la versión de Ramírez y Torres que es completamente instrumental prescindiendo de voces y letra.

¹² Parte A (o estrofas): [I(7) – Vm7 - IVm7-II7 – III]-[VI79 – IV7 – III-V7 – I(7)]-[VI79 – IV7 – III-V7 – I(7)]. Parte B (o estribillo): [I(7) – Vm7 - III-IV7 – III]-[VI79 – IV7 – III-V7 – I(7)]-[VI79 – IV7 – III-V7 – I(7)]. Como puede notarse, armónicamente A y B son muy similares. Introducción e interludio tienen más diferencias, aunque siempre trabajan a partir de fragmentos de A o B.

¹³ Usamos la nomenclatura clásica que asigna números romanos para los acordes de una tonalidad, designando de este modo las funciones de esos acordes en el sistema tonal. Los acordes más comunes en músicas populares, y en particular en el folklore, son los de tres notas (tríadas), formados por la primera, la tercera y la quinta nota de la escala en uso. El agregado de una cuarta nota, la séptima, es de uso común pero no en todos los acordes de una misma tonalidad. Por ejemplo, agregar una séptima menor sobre un acorde de VI, dentro de una tonalidad menor, es menos común que agregarla sobre un acorde V. El agregado de una quinta nota, la novena, no es común en el folklore, aunque hay muchos casos en que se había usado previamente, en particular dentro de la proyección folklórica, el MNC o músicos ligados al grupo La Carpa como Gustavo Leguizamón. Por lo cual, la sonoridad del acorde de VI con séptima y novena es poco común en el folklore.

¹⁴ Además, siguiendo a Frith (2014), en general compartimos la experiencia de producir el sonido de la voz, por lo cual, más allá de las limitaciones para producir exactamente el sonido de una voz particular, su timbre, su articulación, su entonación, sus duraciones, comprendemos el

mecanismo físico y eso aumenta la capacidad expresiva de la voz para quien canta tanto como para quien escucha.

¹⁵ A su vez, Frith (2014) advierte que en las canciones en realidad suelen usarse muchas variantes de voz y que incluso la voz de una misma persona cambia en el tiempo. Estos usos y modificaciones son parte de las elecciones identitarias y las estrategias discursivas.

¹⁶ La letra cuenta con dos estrofas más un estribillo en la primera vuelta y dos estrofas más el mismo estribillo en la segunda.

¹⁷ Respecto de “upiy” encuentro consenso en diversas fuentes. Es una palabra quichua que significa “beber”. Pero “araranti” no aparece en ninguno de los diccionarios quichua-español consultados. La explicación más significativa que encontré la considera una onomatopeya, una especie de arenga. Si esto es así puede ponerse en relación con el título de la canción: el grito como la expresión propia del personaje de la letra.

¹⁸ Ramón Chaparro (2011) afirma que en las letras de canciones de folkloristas santiagueños, desde referentes como Julio Argentino Jeréz, tematizan la nostalgia en dos instancias: la ida del pago y el regreso que nunca termina de consumarse.

¹⁹ Un detalle interesante es que el personaje de la letra dice “me llaman el bandeño”, por lo cual se da a entender que el personaje no se encuentra en ese momento en La Banda, aunque sí en un ámbito en que predominan los santiagueños, para quienes alguien originario de La Banda es un bandeño y no un santiagueño. Agradezco esta observación a uno/a de los/as evaluadores/as de este artículo.

²⁰ Llama la atención en este sentido que no es retomada por ninguno de estos grupos durante estos años. Recién en los 2000 se encuentran versiones de referentes identificados con Santiago del Estero.

²¹ Canciones tradicionales, del Nuevo Cancionero, relacionadas al grupo La Carpa, autores de Brasil, María Elena Walsh, Castiñera de Dios, Víctor Heredia (que fue la gran ausencia en los conciertos de su vuelta por estar explícitamente censurado) y la canción que da nombre al disco que había grabado antes y tuvo que dejar fuera de “Serenata para la tierra de uno” (1979).

²² Hijo de Margarita Palacios, cantante de folklore admirada por Mercedes. Él fue arreglador y músico durante nueve años de Mercedes Sosa.

²³ Según relata Carnota, él entregó un casete a Domingo Cura con varias de sus canciones para que le lleguen a Mercedes Sosa. Ver entrevista disponible al 17/09/2019 en: https://www.youtube.com/watch?v=QMx9_dEwHtc

²⁴ Siempre pulsando las cuerdas, no hace uso del arco.

²⁵ BPM: Beats Per Minutes, pulsos por minuto. En este caso contando el pulso como negras en un compás de 3/4 (o 6/8, según como se decida escribir).

²⁶ Como dijimos las estrofas tienen tres frases *a*, *b* y la repetición de *b*, que este caso es una repetición tanto en término armónicos y melódicos como en el texto. En el estribillo el texto de la tercera frase es distinto al de la segunda.

²⁷ El “yo” está suavizado respecto del uso porteño pero no tanto como suele escucharse en otros casos.

²⁸ Un ejemplo cercano y visible es el de Santaolalla, pero para nuestra etapa podemos considerar a Chango Farías Gómez, Castiñera de Dios. Cuando escuchamos un grupo producido artísticamente por Santaolalla esperamos escuchar algo de su voz.

²⁹ Cosa que en otros casos había evitado. Por ejemplo, en la milonga *Los Hermanos de Yupanqui*.

³⁰ Aunque seguramente no se haya escrito.

³¹ Varias de las cuestiones que encontramos en este caso coinciden con los hallazgos de María Inés López sobre la escena musical de fusión en la Argentina posterior a la apertura democrática y en particular el uso de la improvisación a partir de modelos en el grupo Músicos Populares Argentinos (López, 2017).

³² La segunda y tercer estrofa, en la tercera subparte, trabaja con las mismas notas, una vez en notas ligadas y la otra en staccato.

³³ En la cuarta estrofa.

³⁴ Discontinuo en cuanto a la combinación en una misma frase de terceras paralelas y notas sueltas. Ábalos suele mantener las terceras e incluso agregar la quinta y/o la octava. Resultando así una melodía muy engrosada. Cristian Accattoli me sugirió que esto se puede atribuir a la formación de Ábalos, quien tocó principalmente de modo acústico, sin amplificación. Otros referentes como Ramírez desde momentos tempranos tocaron con amplificación.

³⁵ Además, el propio formato de trío logra un sonido cercano al Manolo Juárez Trío (piano, guitarra, percusión). Las diferencias también salen a la vista: la importancia de la voz, el texto y el respeto de las formas tradicionales.

³⁶ La velocidad es de 69 bpm.

³⁷ Es posible analizar esto en siguientes trabajos de Carnota, donde toma esto directamente como tema, en particular en su disco *Entre la ciudad y el campo* (1987).

ESTO ES SANTIAGO DEL ESTERO: IMÁGENES DE LA NACIÓN Y LA PROVINCIA EN EL PATIO DEL INDIO FROILÁN

Marilia Portela Barbosa*

Resumen

El Patio del Indio Froilán es un patio familiar y espacio cultural en la ciudad de Santiago del Estero abierto al público los domingos que ofrece comidas regionales, bebidas, artesanías y espectáculos musicales. Bailar ritmos folklóricos es un modo de estar central, mientras que las canciones que suenan y lo que se dice en el escenario construyen imágenes del Patio relacionadas con la provincia y la nación. Este artículo busca analizar las relaciones entre lo que se baila allí y las imágenes construidas sobre el Patio, problematizando conceptos como patio, pago y nación. Está basado en la investigación llevada a cabo como tesis de la Maestría en Antropología Social de la UNC y utiliza el método etnográfico. Enfatiza la importancia de las identidades santiagueña y argentina en la construcción del Patio como espacio turístico y de las danzas folklóricas como accesibles a todos.

Palabras clave: Antropología; Danza; Folklore; Nación; Provincia.

THIS IS SANTIAGO DEL ESTERO: IMAGES OF THE NATION AND PROVINCE IN THE COURTYARD OF THE INDIAN FROILÁN

Abstract

The Patio of Indio Froilán is a family house and cultural space in the city of Santiago del Estero opened to the public on Sundays that offers regional food, drinks, handicraft and musical shows. Dancing folk rhythms is a central activity there and the songs that sound and the words said on stage build images of the Patio related to province and nation. This article seeks to analyze the relationships between dances and images about the Patio, problematizing concepts such as “patio”, “pago” and nation. It is based on research carried out as a Master's thesis in Social Anthropology and uses the ethnographic method. This article emphasizes the importance of Santiago del Estero and Argentine identities in the construction of the Patio as a tourist space and folk dances as accessible to all.

keywords: Anthropology; Dance; Folklore; Nation, Province.

* Graduada en Derecho por Universidad Federal da Bahia, cursando Maestría en Antropología Social de Universidad Nacional de Córdoba, adscripta en la cátedra Taller de Trabajo de Campo en Antropología Social en FFyH-UNC, integrante del proyecto de investigación Lógicas y desvaríos corporales de SECyT-UNC. marilia_pb@yahoo.com.br

Recibido: 10/04/2019. Aceptado: 12/ 08/2019

El presente artículo se desprende de la investigación llevada a cabo como trabajo final de conclusión de la Maestría en Antropología Social de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Las palabras que componen la tesis fueron escritas en el período entre septiembre de 2016 y noviembre de 2019. El trabajo de campo que dio vida a esas palabras sucedió entre septiembre de 2015 y agosto de 2016, cuando hice varios viajes a Santiago del Estero de diferentes duraciones. Durante el trabajo de campo, bailé y charlé con personas que frecuentaban el Patio los domingos, observé formas de bailar que allí se daban, analicé canciones que sonaban y lo que se decía en el escenario. También hice visitas al Patio en días de semana a charlar y compartir con personas que allí trabajan o viven. Analicé documentos sobre el Patio, en internet y en bibliotecas, incluyendo la biblioteca personal de los organizadores, así también noticias y relatos sobre el barrio y la zona.

Utilicé la etnografía como enfoque, método y texto, siguiendo a Rosana Guber (2012). Para la antropóloga argentina, la etnografía como enfoque “busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus actores” (16); como método es “el conjunto de actividades que suele designarse ‘trabajo de campo’, y cuyo resultado se emplea como evidencia para la descripción” (19); y como texto es la presentación por escrito en la que el antropólogo intenta interpretar o traducir aspectos de una cultura.

Elegí una metodología que implicó hacer etnografía bailando. Bailaba con el campo, daba pasos que él me invitaba a dar, teniendo siempre como fundamento y guía a las preguntas, los objetivos y el equipaje teórico-metodológico. Intenté dejarme llevar por las experiencias (y no tanto llevarlas), en una comunicación que es danza, buscando comprender las prácticas a través de las experiencias de estar allí “en armonía con la vida que le rodea” (25), como recomienda el ancestro antropólogo Bronislaw Malinowski (1986). Por eso este artículo, así como la tesis, es uno de los muchos que se pueden escribir sobre el Patio, un camino que se abrió y yo elegí, una forma de bailar con el campo.

Las palabras en cursiva expresan lo dicho por las personas, las noticias y las letras de canciones: palabras que llegaron hasta mí a través del trabajo de campo. Las canciones citadas están seguidas de notas con información sobre su registro en SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música). Las frases entre comillas son citas de autores cuyos escritos son relevantes para el análisis etnográfico. Si las citas (del campo o de la teoría) tienen cuatro renglones o más, van en un párrafo aparte con sangrías de 1 cm en cada lado, sin itálico o comillas. En algunas citas hay palabras entre corchetes agregadas por mí para facilitar la comprensión.

Primera vez en el Patio

Qué linda es la chacarera
Bailada en patio de tierra
Debajo de una enramada
Con techo de caña hueca
Qué linda es la chacarera
Bailada en patio de tierra
(Chacarera “Fiesta Churita”¹)

Fue un domingo a fines de 2014 cuando fui por primera vez al Patio del Indio Froilán. Algarrobos, chañares y mistoles hacían sombra y aliviaban el intenso calor de verano. Los coyuyos² cantaban tan fuerte que a veces era difícil escuchar la música. En el centro, muchas personas bailaban, los brazos al aire, los pies levantando polvareda.

El Indio Froilán González es un conocido luthier de bombos³ de Santiago del Estero. El Patio donde él y su extensa familia viven, ubicado en el barrio Boca del Tigre o sección Mal Paso, en la zona noreste de la capital, abre las puertas al público todos los domingos del año. Comprende varias casas de la familia González, los talleres de Froilán, Martín, Carlos y Diego (hermano y sobrinos de Froilán que también fabrican bombos) y un extenso patio que cuenta con escenario y pista de baile. La pista tiene piso de tierra y se encuentra rodeada por mesas, sillas, bancos y árboles autóctonos. Un poco más lejos hay puestos de comida y bebida, una feria de productos regionales, un fogón donde se calienta agua para los mates. La música que suena está principalmente asociada al folklore tradicional argentino, con ritmos como chacarera, gato, escondido, zamba y chamamé. En la galería de la casa de Froilán, también abierta al público los domingos, hay un importante acervo de libros, revistas, documentos y presentes relacionados al oficio de luthier, al Patio y a la cultura santiagueña.

Qué linda es la chacarera bailada en patio de tierra, sonó en mis oídos aquel domingo, mientras veía bailar a la gente. Este fragmento de la chacarera “Fiesta Churita” de Agustín Carabajal sembró en mí el interés por investigar las danzas folklóricas argentinas. ¿Por qué es linda la chacarera bailada en patio de tierra? ¿Qué emociones y sensaciones le da el patio de tierra a quien baila chacarera? ¿Y la chacarera a la tierra, qué le da? Esas han sido mis primeras preguntas en el campo, un capullo etnográfico.

Si bien mi foco en principio estaba puesto en los cuerpos que bailan, supe en aquel momento que las canciones que suenan en el Patio, bien como lo que se dice en el escenario, serían de gran importancia en la investigación, pues contribuyen a construir imágenes sobre el espacio y las danzas. Por eso esta pregunta central guía la investigación: ¿Qué formas de bailar se dan en el Patio y cómo se relacionan con el espacio donde se desarrollan? Y este artículo específicamente se pregunta: ¿Qué imágenes sobre el Patio son construidas a partir de los conceptos de *patio*, *pago*, nación? ¿Cómo esas imágenes se relacionan con las danzas que allí se bailan? El objetivo del artículo es analizar, a partir de lo que suena y se dice en el escenario, las nociones de identidad santiagueña e identidad argentina que surgen vinculadas al Patio como patio familiar, espacio cultural y finalmente espacio turístico, y su relación con lo que se baila allí.

Palabras desde el escenario

En su estudio sobre el uso del espacio en los bailes de cuarteto, el antropólogo argentino Gustavo Blázquez (2002) considera que los “modos de estar” son “prácticas a partir de las cuales se produce el espacio” (1). En el mismo sentido, considero que el espacio-Patio es construido en cada uno de los modos posibles de estar allí. La mayor parte de las personas con quien me crucé en el Patio sostenía diversas prácticas mientras lo estaba habitando. Iban y venían entre la pista de danza, las mesas, los puestos de comida y bebida, los baños. Los modos de estar se entretejen en una urdimbre que sostiene el Patio en su totalidad, ofreciendo límite y posibilidad a un modo de estar central: bailar.

Lo que se dice en el escenario es importante para expresar modos de estar valorados, bien como reprimir modos no valorados. Cuando se daba la apertura del escenario, Froilán y Tere (organizadores de los domingos en el Patio) junto a Domingo y Pibe Geres (presentadores) hablaban desde el micrófono y la palabra tomaba protagonismo a través de lo que se decía y de lo que sonaba.

En un domingo de junio, Froilán abrió las actividades dando las bienvenidas y agradeciendo la presencia de todos. Compartió su felicidad en recibir a tantas personas de Santiago y de otras provincias. Dirigiéndose a estas, aconsejó: *no se sientan extranjeros aquí, nadie es turista en su propio país.*

Para los que vienen por primera vez, esto es Santiago del Estero, exclamó la Tere antes de que empiece a sonar “Entre a mi pago sin golpear”, chacarera con letra de Pablo Raúl Trullenque y música de Carlos Carabajal.⁴

Fue mucho mi penar andando lejos del pago
tanto correr pa' llegar a ningún lado
si estaba donde nací
lo que buscaba por ahí.
Es oro la amistad que no se compra ni vende
solo se da cuando en el pecho se siente
no es algo que se ha de usar
cuando te sirva y nada más.
(...)
Santiago es un cantor que canta la chacarera
no ha de cantar lo que muy dentro no sienta
cuando lo quiera escuchar
entre a mi pago sin golpear.

No es casualidad que suene esta chacarera después de las palabras de Froilán y Tere. Según Blázquez (2002), “las escenas que [los] **modos de estar** realizan como imágenes fugaces encuentran una mayor objetivación y convencionalización (...) en formas culturalmente específicas, como en las letras de las canciones.” [negrita en el original] (2). Considero que estas, junto a lo dicho por micrófono, no solo contribuyen a convencionalizar modos de estar, sino que también expresan reglas de convivencia y construyen ciertas imágenes sobre el Patio.

Entre a mi pago sin golpear

En la chacarera de Trullenque y Carabajal, el *pago*⁵ es el lugar donde ha nacido el compositor, hacia donde volvió y encontró *lo que buscaba por ahí*, después de *correr* para *llegar a ningún lado*. En el *pago* la amistad es valorada (*es oro que no se compra ni vende*) y se puede entrar sin golpear, sin pedir permiso, pues está abierto al que quiera conocerlo. *Entre a mi pago sin golpear* es una invitación a escuchar ese Santiago (del Estero) que canta la chacarera desde *muy dentro*. Entonces en un sentido amplio el *pago* es la provincia de Santiago del Estero, pero también parece ser un hogar con puertas abiertas.

Se subió al escenario del Patio el conductor del programa radial “Pueblos al Sur”, de Radio Universidad⁶, Hugo Lupo Soria. Contó que su programa tiene un tema específico los días viernes: “Patio bajo un cielo santiagueño”, y que allí en el Patio *se puede ver la vida del santiagueño concreto, real y que podemos celebrar la amistad en el ámbito de un patio santiagueño, que ya no hay en cualquier lugar*. Nuevamente la amistad es valorada, así como la vida del *santiagueño concreto y real*, quien abre su patio (y su pago) para recibir a las personas.

El *patio* es descripto por los investigadores santiagueños Orestes Di Lullo y Luis G. B. Garay (1969) como “el espacio que rodea el rancho, de tierra pisada, lisa, sin hierbas, lugar que se usa para la reunión familiar, el tendido de camas o para comer cuando el tiempo lo permite.” (67) El *patio santiagueño*, según la definición propuesta por Deambrosi, Mastrangelo y Figueroa (2012) en un estudio sobre los vectores de la enfermedad de Chagas:

es un espacio público-privado (o semi privado, como un pallier de edificio horizontal) dentro del cuadro doméstico y ocupa el área entre el dormitorio alero y el fogón. Generalmente incluye un árbol coposo, a cuya sombra se coloca una mesa. Allí se recibe a las visitas, se cocina y se toma mate. (5)

Los autores aclaran que “los técnicos de la ONG INCUPO lo llaman ‘patio santiagueño’ por ser un patrón común en las viviendas rurales de Santiago del Estero” (Deambrosi et al., 2012: 5). Constatan que el patio tiene suelo barrido (sin cubierta vegetal, con tierra apisonada), es el lugar que se limpia con mayor frecuencia (diariamente, mientras la vivienda se limpia entre una y dos veces al mes; el corral, una vez por año) y es el centro de la vida (Deambrosi et al., 2012).

Si bien los autores citados hablan de un tipo de vivienda común en zonas rurales, que no es exactamente el caso del Patio (ubicado en la periferia urbana de la capital), en muchos sentidos la definición propuesta es aplicable a este. Más que una extensión de la casa familiar, el patio es el lugar de sociabilidad por excelencia. Podría ser ese lugar abierto al cual las visitas entran *sin golpear*.

Analicemos otro audio que suena desde el escenario y que contribuye a construir esa imagen de *patio santiagueño* familiar abierto. La carpeta virtual de nombre “Apertura de Froilán”⁷ contiene una selección de temas musicales y recitados que El Chela, encargado de la música y del sonido, hace sonar los domingos.

Patio familiar, *patio santiagueño*

El recitado “Frasas de España a Santiago”, que describe la sensación de un viajero al llegar a Santiago del Estero (y más específicamente a un *patio*), sonó todos los domingos que estuve en el Patio. Se trata de un texto de Jaime González, músico de Zaragoza (España) e integrante de Almagato, grupo que se dedica a hacer canciones del folklore de Santiago del Estero y otras regiones del noroeste de Argentina⁸. En el audio, suenan coyuyos de fondo y una voz masculina dice con fuerte tonada española:

Si alguna vez vas a Argentina en el mes de enero y en vez de seguir los consejos de las agencias de viajes decides alejarte de las rutas comunes y viajar para el norte, llegará un momento en el que escucharás este sonido por todas partes [suenan más fuerte los coyuyos]. Son los coyuyos, las cigarras de América que anuncian el verano y el calor, y con ellos la época de la madurez y recogida de la algarroba. Si el verano hablara, si el calor cantase, si el sol tuviera voz, su voz sería así. Y si a este sonido se le añaden los trinos de miles de pájaros [suenan pájaros], el tintineo de miríadas de sapitos y ranas, la algarabía nocturna de los lirios, es muy fácil que te encuentres cerca de Santiago del Estero [suenan bombo y guitarra lejanos]. Y si por la noche escuchas el latir lejano de un bombo y el rasguído de una guitarra, entonces no hay ninguna duda. Has llegado a Santiago del Estero, esa provincia mágica [suena voz lejana cantando] y desconocida de la Argentina. Oirás también voces de hombres y mujeres que cantan y ríen, llegarás a un patio donde se celebra la fiesta de estar viviendo el presente después del trabajo diario. Verás juntos a ancianos, adultos y niños que comparten historias y canciones. Entra sin miedo. Te van a tratar como a un pariente que vuelve a casa después de un largo viaje. [sigue sonando la chacarera “La Simple” de Demi Carabajal⁹]

Aquí me interesa poner la atención en las dos últimas frases: *Entra sin miedo. Te van a tratar como a un pariente que vuelve a casa después de un largo viaje.* Aquella invitación a *entrar al pago sin golpear* se convierte en un consejo: *entra sin miedo* (a ese patio donde se celebra la fiesta). El viajero será recibido como a un *pariente que vuelve a casa*, un familiar más que retorna a su propio hogar, aunque se trate de un desconocido, incluso si se trata de una persona de otro país (el interlocutor es de España).

La referencia a un grupo de personas que, consanguíneas o no, sostienen un vínculo familiar aparecía para mí de diversas maneras, arriba y abajo del escenario. Un domingo nublado estábamos en la mesa de la familia Vega Paso (frecuentadores asiduos) con Gabi (una amiga mexicana) y otros amigos. Empezó a llover fuerte y tuvieron que finalizar las actividades en el Patio, guardar el sonido, interrumpir la danza. Nos mudamos a un quincho más atrás para no mojarnos y, como hacía frío, Ricardo Vega armó un brasero. Quedamos acurrucados bajo techo, en ronda, el brasero en el centro. Éramos aproximadamente 10 personas, compartiendo mates, empanadas y charlas. Angélica Paso y Ricardo comentaban como todos allí éramos *familia* y que ellos nos habían adoptado a Gabi y a mí como *hijas*.

De manera semejante, Froilán, después de un tiempo de habernos conocido, pasó a decirme *m'ija* (mi hija), que es una forma usada en Santiago del Estero para referirse a otra persona (generalmente más joven) a quien se tiene afecto. Por otro lado, cuando cada domingo desde el escenario pedían que se subieran los cumpleaños de la semana y sonaba “Que cumplas años felices” en la versión de la banda El Vislumbre del Esteko¹⁰, mientras todos cantábamos y hacíamos palmas y algunos llevaban torta para compartir, no podía dejar de pensar lo parecido que era a una reunión familiar.

El Patio es percibido como una casa de familia que promueve la reunión de familias. Para muchos el Patio los domingos es una extensión del hogar propio y de esa manera *lo vamos haciendo toda la gente que va*, como expresó Adela Vignau de Saavedra (bailarina, profesora de danzas, frecuentadora asidua y una de las fundadoras de los domingos en el

Patio). Estar en familia es un modo de estar que construye el Patio permanentemente y que, junto a otros modos, sostiene la práctica central de bailar.

La posibilidad de ser *familia* está abierta a personas sin vínculos consanguíneos e incluso de otras provincias y países. Como dice el recitado español, a la persona que llega la *van a tratar como a un pariente que vuelve a casa después de un largo viaje*. La familia Vega Paso y Froilán no tardaron en considerarme *hija*. Angélica se siente orgullosa de que su mesa sea *muy internacional*, por la cantidad de extranjeras que ha recibido, incluyendo a mí y a Gabi (mexicana). Jorge (frecuentador asiduo) me dijo una vez que es un honor para él bailar con mujeres de otros países.

La propia Tere estimula esa actitud de abertura entre los asistentes del Patio. En entrevista publicada en la Revista Páginas de Cultura expresó: “Yo le digo a los santiagueños, nosotros con Froilán no podemos ser anfitriones de tanta gente, atiendan a la gente que viene de afuera, acérquenlos a sus mesas, compartan, ustedes no saben la amistad que pueden llegar a hacer con otras personas.” (Castronuovo, 2011: 47) El Patio se muestra abierto a la gente *de afuera* para que vivan lo de *muy dentro*. *Entra sin miedo, entre a mi pago sin golpear* cuando quieras escuchar el Santiago que canta chacarera y ver la vida del *santiagueño concreto y real*.

El Patio no es el único patio en Santiago donde las familias se reúnen a compartir la comida, la música y la danza. Como afirma la Tere:

Contar del patio de Froilán es empezar a recordar y recordar los patios de las casas santiagueñas... Espacios de encuentro que se hicieron de la necesidad de la gente de juntarse por la cuestión familiar o con vecinos un día domingo para compartir la comida. Allí se guitarreaba, se tocaba el bombo y se compartía la música. Entonces se fueron conformando esos patios que todavía existen, que todavía están en el interior de la provincia, y de esta manera ha vivido la familia González. (Castronuovo, 2011: 42)

Tuve la oportunidad de ir a un almuerzo dominguero en la casa de la señora Josefa Beatriz Juárez en barrio Belgrano, donde su familia se reúne todos los domingos a comer asado, bailar y guitarrear. Su nieta Gime (frecuentadora no asidua del Patio) me contó que allí aprendió a bailar y que ese sigue siendo el lugar por excelencia donde baila. Incluso si decide ir al Patio, seguramente hace *la previa*¹¹ en la casa de su abuela para luego seguir bailando.

Un joven santiagueño funcionario del Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social de la Nación con quien charlé en el Patio un viernes a la tarde me resaltó la importancia del *patio* para los santiagueños. Me contó que hace un par de años se mudó a un departamento y es raro no tener patio; por eso considera valioso generar espacios como el Patio de Froilán, para que las personas puedan seguir habitando los patios aun sin tener uno propio.

Esos encuentros familiares suceden principalmente los domingos. El Pibe Geres ha dicho diversas veces en el escenario: *Un domingo santiagueño no es un domingo cualquiera, hasta el sol viene saliendo con ritmo de chacarera* (fragmento de la chacarera “Domingo santiagueño”, de Carlos Carabajal¹²). Entonces el domingo, así como el patio, es *santiagueño*. Ir al Patio es una forma de sostener esa costumbre tan común en Santiago del Estero de reunirse en familia los domingos en un patio.

De todas maneras, aunque se afirme su carácter de patio familiar, el Patio guarda diferencias estructurales con patios de otras casas y familias: es abierto al público con intensa circulación de personas, venta de productos, equipo de sonido potente y marcados intereses comerciales. Por otro lado, se diferencia de las peñas¹³ y otros eventos folklóricos porque, entre otras cosas, no cobra derecho de espectáculo o entrada.

Para Adela el Patio es *la única casa que tenemos, no tenemos otra cosa pa' que mostrar en Santiago del Estero. Está la Casa del Folklorista, pero no es lo mismo. La Casa del Folklorista es para diputados, los jefes, los nariz parada*. El lugar referido por Adela fue fundado por Carlos Saavedra, Carlos Carabajal y Carlos Leguizamón. Está ubicado en el Parque Aguirre, a cuatro cuadras de la plaza Libertad, la más importante de la ciudad. Cobran derecho de espectáculo los días viernes y sábados a la noche, cuando se presentan grupos musicales.

No, bueno, la Casa del Folklorista al principio era una cosa, ahora ya se ha hecho muy de, como te puedo decir... muy de los ricos, muy de los ricos. (...) En cambio el Patio es del pueblo. Ellos son los dueños, pero a vos te consta que no se cobra la entrada, no se cobra nada. Que lo vamos haciendo toda la gente que va. (...) En la Casa del Folklorista no van números grandes, no va Peteco a cantar porque tiene ganas. En cambio aquí en el Patio, desde Jorge Rojas, Peteco Carabajal, Zamba Quilpidor, todos números grandes, van y actúan gratis porque quieren actuar, nadie los obliga.

- ¿Y otros lugares como El Rincón de la Empanada y Upianita? [le pregunté]
El Rincón de la Empanada hace poquito que empezó. Un estilo del Patio, no sé cómo es el manejo, porque he ido una sola vez. Pero como queda más lejos, es una cosa fría... Como Upiana, pero para el Oeste. Y Upianita también es un tipo, un tipo, no es lo mismo que el Patio. Porque al Patio va el pueblo, el pueblo y hay alegría. En cambio Upianita tiene pila e' gente que tiene auto, porque es lejos. Pero ahora desde que está Lorena como directora de Turismo se está haciendo más pueblo, he visto muchas delegaciones, las delegaciones van a conocer, en colectivos especiales de ellos. Pero también cruza un colectivo de línea y la gente, va lleno, los que no tienen auto (...).

Esos lugares que según Adela son *un estilo* o *un tipo* de Patio ofrecen, como este, comidas regionales, bebidas, artesanías y espectáculos musicales al público en general. El Rincón de la Empanada abre los domingos y se ubica en el pueblo de Sauce Bajada, a aproximadamente 12 km de la capital. La Feria Artesanal Productiva Upianita es un emprendimiento desarrollado por la Subsecretaría de Turismo de la Provincia ubicado a 27 kilómetros al sur de Santiago del Estero capital por el Camino Real¹⁴ y abre los sábados. Se diferencian del Patio porque son *una cosa fría* o por ser más *de los ricos*, mientras que en el Patio *hay alegría, va el pueblo*.

El Patio es entonces esa *única casa* que tienen para *mostrar* en Santiago del Estero, un espacio abierto para que la gente *de afuera* conozca lo de *adentro*: ni tan comercial como las peñas y demás espacios culturales con notable interés económico, ni tan familiar como un patio con minúscula.

Esto es Santiago del Estero

La frase de la Tere *Esto es Santiago del Estero* afirma la capacidad del Patio no solamente de mostrar lo que hay en la provincia, sino de serla, portando así una “identidad santiagueña” o una “santiagueñidad”. Froilán advierte *no se sientan extranjeros aquí, nadie es turista en su propio país*, entonces por un lado hay una identidad nacional que une a santiagueños y no-santiagueños; por otro, hay una identidad provincial que los separa, un *pago* al cual se entra, un *adentro* y un *afuera*.

Hablando sobre la noche de la *vigilia*, en el domingo posterior a la Marcha de los Bombos de 2016¹⁵, la Tere desde el escenario resaltó la búsqueda de *identidad* por parte de los jóvenes argentinos:

Eran miles de jóvenes, miles, y no hemos tenido un solo problema. ¿Y saben por qué? Porque los jóvenes argentinos buscan su identidad, y el sistema no les da espacios para que ellos puedan encontrarse con su cultura y con su identidad. Ojalá haya miles de Patios de Froilán en toda la Argentina para que nuestros jóvenes recuperen el rumbo.

Ese mismo día se presentó en el escenario Peteco Carabajal, reconocido músico santiagueño de La Banda, hijo de Carlos Carabajal. Él tiene una relación cercana con el Patio y sus organizadores. Fue quien empezó a decirle *indio* a Froilán y compuso el tema musical de mayor proyección sobre su oficio de luthier, la chacarera “El Indio Froilán”¹⁶. Luego de tocar la referida chacarera, compartió sensaciones y pensamientos:

Bueno, muchísimas gracias. Qué hermoso todo lo que está pasando estos días aquí, como festejo, ¿no? Como una linda energía que hay. A pesar de todas las dificultades que existen en este momento para todos, pero la energía que hemos sentido en estos días con la Marcha de los Bombos, con poder encontrarnos aquí o en La Banda o en cualquier patio, y cantar y de alguna manera compartir esa buena energía con gente de todo el país que viene y que se reúne, por ejemplo, un domingo aquí. Este lugar, si uno va a otro país del mundo, se hace difícil de explicar cómo es el Patio de Froilán, ¿no? Hace poquito yo he estado en Europa, una gira bastante linda, bastante grande, hasta Inglaterra, Dinamarca... por ejemplo. Lugares lejanos para nosotros en todos sentidos, en su cultura, en cómo son, en lo que piensan, en lo que ellos tienen ya como, como cultura justamente, ¿no? Nunca ha sido interrumpida su cultura desde hace miles de años. Entonces ellos están seguros de lo que son, no quieren cambios, ellos dominan desde allá [hace gesto con el brazo de arriba para abajo]. Y uno cuando va desde aquí de alguna manera siente un poco de tristeza, porque los argentinos desde hace 500 años, o desde hace 200 años, andamos como bola sin manija, desorientados, no sabemos quiénes somos... Aquí [apunta para el piso] sí sabemos quiénes somos. [aplausos] (...) ¹⁷

Según Peteco, tener una *cultura* es condición para estar seguro de quién se es. Los argentinos, que andan *como bola sin manija, desorientados* desde hace 500 años (llegada

de los europeos a América) o 200 años (independencia y formación del Estado-Nación argentino), en el Patio sí saben quiénes son. Asimismo, según la Tere, los jóvenes argentinos buscan su *identidad* y la encuentran en el Patio junto a su *cultura*, recuperando así *el rumbo*. La chacarera “Entre a mi pago sin golpear” también habla de una desorientación (*tanto correr pa' llegar a ningún lado*) hasta encontrar en el pago *lo que buscaba por ahí*.

De ese modo, el Patio es presentado como portador de la identidad santiagueña y de la identidad argentina: es un *patio santiagueño*, es Santiago del Estero, al mismo tiempo en que muestra a los argentinos quiénes son, les ofrece *el rumbo*.

Patio, pago, nación: identidades construidas

Para analizar ese concepto de *identidad* que aparece en el campo, traigo al teórico social jamaquino Stuart Hall (2003) en su afirmación de que las identidades son “construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. Están sujetas a una historización radical, y en un constante proceso de cambio y transformación.” (17)

En el campo del folklore argentino la referencia a la identidad regional no solo es común sino que es un sentido atribuido a la práctica musical, como afirma Claudio Díaz (2009) en su estudio sobre las relaciones entre el corpus de producciones discursivas de las canciones “folklóricas” y las condiciones sociales de su producción. En este sentido me parece importante indagar sobre la relación entre el campo del folklore argentino (como campo de producción discursiva) y algunas de las palabras habladas o cantadas en el Patio a fin de comprender esas identidades construidas.

Para el sociólogo argentino Pablo Vila (1996), la música folklórica argentina en los años cuarenta y cincuenta en su proceso de negociación de identidad empezó a rechazar “el altamente estigmatizado rótulo ‘cabecita negra’, proponiendo en su lugar el eufemismo ‘gente del interior’ o ‘provincianos’.” (8) Este proceso se da en el marco de la migración masiva de personas de los pueblos hacia las ciudades grandes a partir de los años treinta y su tratamiento despectivo por parte de los ciudadanos. “Con esto la música folklórica buscó interpelar a los migrantes internos como una suerte de reservorio de la cultura y la tradición argentinas.” (8)

Según Díaz (2009), a partir de las nuevas condiciones de producción “los artistas debían integrarse en el circuito comercial (...), legitimar las músicas provincianas en su conjunto en el marco prestigioso del discurso nacionalista y, al mismo tiempo, mantener una relación *auténtica* con las tradiciones que expresaban.” [cursiva en el original] (76). Para el discurso nacionalista, “las diferentes tradiciones [regionales] eran diversos ‘acentos’ de la misma esencia nacional” (81).

El autor aclara que, para la perspectiva de su trabajo (y para este nuestro análisis también) “la tradición no constituye una esencia, ni una continuidad evidente con el pasado, sino más bien (...) una determinada manera de ‘construir’ la relación legítima con un pasado configurado a su vez mediante un proceso de selección que supone énfasis, omisiones y silenciamientos.” (Díaz, 2009: 118)

Se construye una identidad regional basada en la imagen del provinciano capaz de resguardar la cultura nacional al sostener una relación auténtica con la “tradición”.

Esa pérdida de valores y las virtudes es, en un extremo, una pérdida de la identidad, que sólo es recuperada mediante el ejercicio del canto. De tal manera la canción folklórica, más allá del plano de lo estético, adquiere una dimensión ética y política vinculada no sólo a la ‘provincianía’, sino a la misma nacionalidad, con lo cual canto, pueblo, pago y nacionalidad quedan unidos en la ‘tradición’. (Díaz, 2009: 125)

Al mismo tiempo, el espacio rural y provincial es idealizado como lugar donde se conserva un modo de vida anterior a la modernidad, portador de valores y virtudes, que se añora desde el espacio urbano.

El paisaje mismo aparece como valor: la montaña, el rancho, las calles del pueblo se añoran, se desean y se buscan. Son objeto de añoranza porque remiten a valores familiares y, más en general, a la vida tradicional y provinciana que siempre se presenta como más “auténtica” que la vida moderna y urbana. (Díaz, 2009: 127)

La provincia o la región idealizadas (*el pago*), junto a las personas que de ahí provienen, conservan la esencia de la nación. *Entre a mi pago sin golpear* vendría a ser una invitación a conocer esa identidad argentina “auténtica”. Asimismo el *patio santiagueño, que ya no hay en cualquier lugar* (como dijo el locutor Hugo Soria), aparece como reducto de la amistad y de la vida del santiagueño *real*. De ese modo, *el pago* y *el patio* son construidos como espacios donde la “cultura” y la “tradición” argentinas son preservadas frente a la modernización, la urbanización y el progreso.

Si bien el Patio no es un espacio rural propiamente dicho, como advertimos antes, sigue conservando algo de tierra y monte en la periferia de una urbanidad que avanza cada día más. Esa presencia del entorno contribuye a la construcción del espacio como provincial y tradicional, donde suenan y se bailan ritmos autóctonos de Santiago, lo que lo convierte en reducto de la identidad argentina. Esto es lo de *muy dentro* que hay para mostrar: la santiagueñidad sin maquillaje, sin falsedad, en un patio de tierra, bajo los algarrobos.

El patio es chacarera

La importancia otorgada al entorno en las imágenes construidas sobre el Patio me lleva a la chacarera “Sachayoj” de Bárbara Luna¹⁸, cuyo tema es Froilán, su oficio de luthier de bombos y el paisaje que lo rodea. Suena seguido los domingos y su letra está en la página web www.elindiofroilan.com.ar, donde se pueden leer poemas y canciones dedicados a Froilán y al Patio. La cantante y compositora es de Roque Pérez (provincia de Buenos Aires) y reside en Francia. Transcribo toda la letra, con el recitado que la precede:

(Me hablaron de un tal Froilán de Santiago del Estero.
Quisiera oírlo sonar ese su bombo legüero.
Cuántos te volvieron canto, ya nunca serás silencio.
Sos leyenda de Santiago, bombisto de aquellos tiempos.)

Cantar ha vuelto a encontrarme
con el alma de mi tierra
bailando en lo de Froilán
el patio es chacarera.
Formas parte de mi pueblo
quichua hablante santiagueño
sal del tiempo que me traes
memoria de mis ancestros.
Montaraz como tus hijos
mi corazón peregrino
bebió el mistol de tu sangre
fui sachá bombo y olvido.
Sachayoj dime el camino
donde no muera la esencia
que solo podré alumbrar
si escucho cantar la tierra.
Un bombo acuna tus noches
Misky Mayu da tus siestas
sabor dulce del verano
que se lleva hasta las penas.
Nortes que te dan la vida
como ramitas muy secas
tus caminos van dejando
polvaredas en las siestas.
El diferente no estaba
solo el rumor he sentido
en el patio de aquel indio
que hace hablar al ceibo herido.

El título “Sachayoj” está en lengua quichua¹⁹ y nombra al señor o dueño del monte, espíritu protector de la naturaleza²⁰. Dos expresiones más están en quichua: *sacha* (en *sacha bombo*) y *Misky Mayu*. *Sacha* es monte, propio del monte o salvaje, pero “también se utiliza como casi, haciendo referencia a *algo o alguien que casi es o algo que no llega a ser, que no es puro*” (50) [cursivas en el original], según el antropólogo santiagueño Guillermo Gardenal (2018). Junto a la palabra bombo, habla de un bombo del monte, un casi bombo: refiere a un instrumento de percusión usado en la música folklórica argentina, más pequeño y agudo que aquél. *Misky Mayu* es el Río Dulce (*misky* significa dulce y *mayu*, río), que cruza la provincia y pasa cerca del Patio.

La compositora quisiera oír sonar el *bombo legüero* de *un tal Froilán, leyenda de Santiago, bombisto de aquellos tiempos*. El adjetivo *legüero* sugiere que se puede escuchar un golpe de bombo a una legua de distancia. En realidad no todos los bombos son legüeros; estos deben ser muy anchos. A los otros (más comunes) se les dicen simplemente *bombos*. *Bombisto* o *bombista* es la persona que toca el bombo.

Cabe aquí resaltar que, si bien identificamos en la chacarera de Luna temas clásicos del cancionero folklórico argentino, presenta rupturas importantes: es una mujer (cuando lo

más común es que sea un hombre) citadina que vive y canta en otro país quien le habla a Froilán, el provinciano valorado por su modo de vida tradicional. No es este quien toma la palabra para valorar su propio pago, hablándole al hombre de la ciudad (Díaz, 2009). La compositora parece dirigirse también al pueblo argentino, expresando la necesidad de retomar eso que se está perdiendo: la esencia, la memoria, el encuentro con la tierra.

Según Díaz (2009), “es fundamentalmente el hombre de la ciudad, el público anónimo de los medios masivos a quien se advierte de la amenaza y a quien se convoca a la defensa de lo nuestro amenazado” (138). Bárbara simboliza ese “nuestro amenazado” en Froilán y el Patio, guardianes de la tradición y la cultura nacional.

Ella se une a Froilán al considerarlo parte de su *pueblo* para enseguida diferenciarlo: *quichua hablante santiaguense*. La identidad nacional los une, la identidad regional los distingue. Froilán es *sal del tiempo que trae memoria de ancestros*, es el provinciano que conserva la esencia nacional a través de la tradición. Al mismo tiempo, *bailando en lo de Froilán el patio es chacarera*, mientras el canto permite el reencuentro con el alma de su tierra. El Patio es entonces el espacio exaltado poéticamente donde la cultura argentina es preservada.

Bailar tradicional

El entorno también es valorado en algunas formas de bailar que se desarrollan en el Patio. Pude aseverar que el uso de la expresión *bailar tradicional* solía estar relacionado al aprecio hacia una danza que *pisa la tierra*, como expresó Manuel (frecuentador asiduo): *Van las academias y los ballets a Brasil, a Colombia, a muchos lados... pero no llevan la danza tradicional de Santiago, bailan volando y no pisando la tierra; y si no bailan pisando la tierra no llevan lo que es de acá*. La Tere a su vez comentó, sobre el ballet Alma Garceña, de la localidad de Garza, que se presentó en el Patio un domingo: *Ese es un ballet del interior de Santiago que se presentará enseguida, ellos bailan bien tradicional, bien de campo*. Eva (frecuentadora asidua) también usó la palabra *tradicional* para referirse a una coreografía que no pierde la esencia. Cuando observábamos juntas a una pareja bailando zamba, ella me confesó: *¿Ves? Eso no me gusta. Porque no puedes perder la esencia. Amo la coreografía tradicional*.

Entonces el concepto de *tradicional* pareciera referirse a formas de bailar conectadas con la tierra o el campo, con el lugar de donde uno es, con la esencia o con una coreografía. Las coreografías en las danzas folklóricas están relacionadas a un pasado de institucionalización, analizado por María Belén Hirose (2010): entre las décadas de 1940 y 1950, los procesos de apropiación oficial de las danzas populares buscaron convertirlas en emblemas y representaciones de la nación. Silvia Benza Solari, Yanina Mennelli y Adil Podhajcer (2012) investigan la conformación y legitimación de repertorios en danzas folklóricas como campo en permanente tensión y redefinición, que contribuyó a la construcción de la nación argentina.

Si, como afirman varios autores, la danza es un elemento eficaz para dar cuerpo a las ideologías nacionales a través de la creación de sujetos que las actúen y las actualicen en su práctica, su representación y sentir emocional, la constitución de los repertorios en “danzas folklóricas nacionales” respondió a necesidades

tanto estéticas como políticas (y de gobernabilidad). (Benza Solari, Mennelli y Podhajcer 2012: 170)

La obra de Andrés Chazarreta tuvo importancia en la definición del corpus musical y coreográfico de los ritmos folklóricos, principalmente con su compilación “Coreografía Descriptiva de las Danzas Nativas”, publicada en 1941, y la sistematización que realiza su hija Ana Mercedes en 1944. En el texto introductorio del libro de 1941, Don Andrés escribe:

Con este noble propósito, aspiro que los salones, tanto de los pobres como de los favorecidos por la fortuna, le otorguen acogida cariñosa y se dispongan a cooperar conmigo en la dignificación de este precioso legado. Así también se hace patria. (Chazarreta, 1941 en Chazarreta Ruiz, 2011: 11)

Ese pasado de institucionalización y nacionalización está plasmado actualmente en las formas corporales, pasos, figuras y coreografías de las danzas folklóricas, además de reforzar la identidad argentina que esas danzas portan. Las danzas en el Patio están conectadas a esa manera de “hacer patria”, como afirma Don Andrés Chazarreta, pero su diferencia positiva es que *pisan la tierra*, son *tradicional de Santiago*, *son de acá* (usando las palabras de Manuel).

En uno de mis primeros encuentros con la Tere ella me preguntó: *Para vos ¿qué diferencia hay entre bailar y danzar?* y me recomendó el artículo de Gonzalo Reartes (2011) llamado “La coreografía de la ‘danza’ y las pinturas de los ‘bailes’”. Para él, la colonización del movimiento sirvió a homogeneizar y esconder la diversidad de movimientos a través de las coreografías, ejerciendo un sutil control sobre la corporalidad. En cambio, en las pinturas del catamarqueño Guillermo Valera Lezana analizadas por el autor, que muestran personas bailando, “todos forman parte del encuentro comunitario. Todos hacen al baile, con todo lo que sus vidas son, con eso que le da trama y sentido integral a esas ‘imágenes’. La continuidad cotidiana aparece.” (95)

Esa diferenciación entre la danza colonializada y homogeneizadora de un lado, y el baile cotidiano y comunitario del otro también opera en las imágenes del Patio, pues allá es justamente ese lugar donde hay que llevar a la gente de *afuera* para que conozca el baile cotidiano, espontáneo, comunitario y diverso. Entonces las danzas folklóricas se vuelven accesibles, abandonan los escenarios y las salas de ensayo, se separan del virtuosismo para hacerse posibles a quien desee no solo verlas, sino también bailarlas. En otros espacios, como espectáculos y certámenes²¹, se pueden ver otras danzas, las que son hechas para ser mostradas.

Aprender a bailar en la pista de danza del Patio es una práctica muy común. Hubo un domingo en que una pareja de Buenos Aires entró a la pista a bailar sin conocer las figuras y coreografías. Ellos danzaban con alegría, intentando seguir a los bailarines que estaban cerca. Desde su silla una mujer intentó avisarles que el ritmo era un bailecito: los miraba fijamente y revoleaba un pañuelo invisible con una mano en el aire. En el tema siguiente, una mujer que bailaba al lado les explicó la figura que correspondía: *Ahora zapateas y ella zarandea*. Luego una señora les indicó que era el momento de la *vuelta*, apuntando el dedo indicador al piso y moviéndolo en forma de círculo amplio. Finalmente Silvina

(frecuentadora asidua), hija de Angélica, se levantó de la silla diciendo *no saben bailar* y fue a bailar con ellos, ayudando y dando indicaciones.

El aprendizaje en el Patio también se da entre personas que se conocen y que van allí a bailar juntas, como Dahud y Gime. Dahud, por primera vez en Santiago, nunca había bailado antes danzas folklóricas y estaba interesado en aprender. Gime es santiagueña, baila danzas folklóricas desde chica y le gusta enseñar a amigos. Ella me contó que más temprano ese mismo día habían estado *practicando* en la casa de su abuela. Mientras bailaban en el Patio, Gime indicaba los nombres de las figuras y Dahud ejecutaba los movimientos correspondientes, escuchando atentamente.

A mí me ha tocado aprender en la pista muchas veces, como cuando mi compañero Guille y yo fuimos a bailar un escondido sin estar muy seguros de la coreografía. El escondido tiene la particularidad de que en el primer *zapateo-zarandeo*, el hombre zapatea y la mujer *se esconde* – es decir, hace un paso atrás o da la espalda al hombre, palmeando al ritmo de la música –; en el segundo, la mujer zarandea y el hombre *se esconde*. En la segunda parte de la música es al revés: primero la mujer zarandea y después el hombre zapatea. Yo estaba por *esconderme* cuando me correspondía zarandear, entonces una chica que estaba sentada al lado de la pista nos dijo: *¡No, ahora se esconde él!* La miré sorprendida porque no me había dado cuenta de que nos estaba observando. Le agradecí con una sonrisa y cambié rápidamente el movimiento.

Todo el tiempo me sorprendía el contexto de aprendizaje que se generaba en el Patio, tanto entre bailarines en la pista como entre estos y los observadores que están a los costados. Desde el escenario también se proponen momentos de enseñanza-aprendizaje, como la *gran ronda*. Los presentadores convocan a todos a formar una gran rueda en la pista, en especial a los que *aún no se animan a bailar*, junto a comentarios como *ahora todos van a aprender, aquí se aprende a bailar*. Formada la *gran ronda*, la Tere indica que los hombres den un paso adelante y así se forman dos ruedas: una afuera compuesta por mujeres y otra adentro compuesta por hombres. Ella dice a los hombres que se den vuelta y se pongan enfrentados a las mujeres, luego señala las figuras correspondientes a la coreografía de la chacarera. Suena una chacarera y todos bailan en ronda mientras la Tere vuelve a indicar las figuras en el momento correspondiente a cada una.

La chacarera *La Simple* advierte en el estribillo: *Esta es solo pa' bailarla, esta simple chacarera, con un poco de tierrita baila cualquiera*: la tierra da la posibilidad de que cualquiera baile esa simple²² chacarera. Sin embargo, esto no quita su pasado de institucionalizaciones y su constante actualización de una idea de nación. Ambos aspectos se funden en la construcción del Patio como espacio turístico.

El Patio como espacio turístico

“En mis horas de tristeza siempre me pongo a pensar como pueden olvidar algunos de mis paisanos rancho, padre, madre, hermano con tanta facilidad. Santiagueño no ha de ser el que obre de esa manera despreñar la chacarera por otra danza importada eso es verla mancillada a nuestra raza campera.”
(Chacarera “Añoranzas” de Julio Argentino Jerez²³)

Durante el trabajo de campo la gente me conocía como *la brasilera*. Ser extranjera era una condición mía que generaba curiosidad e interés en las personas: valoraban mi presencia, se interesaban por conocer mi cultura y por compartirme la suya. Les llamaba la atención que yo estuviera allá, que hubiese llegado a sus tierras, y citaban personas de Brasil o de lugares lejanos que también habían estado allí. Como si fuera una gran hazaña no *seguir los consejos de las agencias de viajes* y decidir *alejarte de las rutas comunes y viajar para el norte*, siendo la gran recompensa *llegar a un patio donde se celebra la fiesta de estar viviendo el presente después del trabajo diario*, como dice el recitado español. De todos modos, ya no es Santiago del Estero una provincia *desconocida de la Argentina*. Se ha convertido en destino de viajes y el Patio viene creciendo junto a esa construcción del espacio provincial como turístico.

El Patio es parte de los “Espacios Culturales” en la página web de la Secretaría de Cultura de la Provincia²⁴, mientras la Secretaría de Turismo recomienda: *si es domingo, el Patio del “Indio” Froilán González adelanta otra fiesta*²⁵. También está en la sección “Espectáculo al Aire Libre” de la página de la Tienda Oficial de Turismo de la Provincia con la siguiente descripción:

El Patio del Indio Froilán es uno de los paseos obligados de la ciudad. Un lugar mágico, rodeado de algarrobos y una gran pista de baile donde numerosas parejas disfrutan cada día de los bailes, la danza y un escenario donde suben los grandes de nuestra música y cultura nacional.

Un día sumergidos en las raíces más auténticas de nuestro país, bajo la fresca sombra de los algarrobos, escuchando el mejor folklore, el que viene del pueblo, el que nos invita a bailarlo en un patio de tierra "de los de antes", mientras se saborean asados, empanadas, tamales, humitas y pasteles.

Si se quiere conocer a un excepcional fabricante de bombos en su taller, brindando su cordialidad a cada uno que visita su patio, este es el lugar!...

Como hace 12 años y con la misma impronta, desde “El Patio del Indio Froilán”, lugar donde se gestó “LA MARCHA DE LOS BOMBOS, “despierta ashpa al son de los bombos y... ¡Marcha!”²⁶

Es uno de los paseos obligados de la ciudad porque propone un día de sumersión *en las raíces más auténticas* de Argentina. Estar bajo los algarrobos, escuchar *el mejor folklore*, *el que viene del pueblo*, bailar *en un patio de tierra “de los de antes”*, comer *comidas típicas*: todo eso construye la *autenticidad* de la cultura argentina, y es precisamente por eso que el lugar merece ser visitado por el turista. Gime me contó que va a Froilán principalmente cuando lleva personas de otras provincias y países *para que conozcan algo de aquí*. En el mismo sentido Adela afirma que El Patio es *la única casa que tenemos, no tenemos otra cosa pa' que mostrar en Santiago del Estero*.

El Patio como espacio turístico integra a argentinos y extranjeros. Habilita la presencia de no-santiagoueños aunque no compartan la identidad santiagueña, así como la de extranjeros aunque no compartamos la identidad nacional. En realidad la presencia de extranjeros se vuelve un valor, y eso se nota en el orgullo de Angélica al decir que su mesa es *muy internacional*, en el honor que siente Jorge por bailar con mujeres de otros países, en la

constancia con que sonaba el recitado “Frasas de España a Santiago”. Asimismo el Patio se abre a que extranjeros toquen su música, como afirma la Tere:

Y viene gente de otros países; por ejemplo, cubanos. También hemos tenido aquí a Martita Hoyos, de Colombia. Hay gente que viene y te dice bueno, y cómo la dejas tocar a ella su música, su cumbia, y yo les digo pero es su folklore, la música de su país, y ella sabe cómo hacerlo. Entonces también se da un intercambio cultural; así vinieron cubanos, brasileños. (Castronuovo, 2011: 45)

Lo que el extranjero muestra es exaltado en la medida en que sea *su folklore, la música de su país*, es decir que el valor dado a la *autenticidad* de la cultura sigue vigente acá. La cumbia y la guaracha producidas en Argentina, por ejemplo, no suenan con frecuencia en el Patio, ya que sus orígenes están vinculados a otros territorios nacionales (Colombia y Cuba, respectivamente): no son santiagueñas ni argentinas. Como afirma la chacarera “Añoranzas” citada en el epígrafe de este apartado: *santiagueño no ha de ser el que desprecie la chacarera por otra danza importada*.

Estuve presente en una charla con Angélica y Tere donde la Tere apuntó lo que para ella era un aspecto negativo del Rincón de la Empanada: allá tocan *de todo*. En el Patio, en cambio: *Valoramos lo que es de acá. La cumbia no es de acá, tampoco la guaracha. No tocamos ese tipo de música*. Con relación a la guaracha específicamente, advirtió que para ella no existe *la guaracha santiagueña*, porque *la guaracha es de otro lugar*.

Ahora la particularidad de este espacio es que nosotros no hemos perdido el norte de que siga siendo un lugar de encuentro como patio santiagueño, o sea, que se encuentren las familias, la heterogeneidad en las edades, en las clases sociales, y lo que va uniando es la música. (...) Yo siento que ese tipo de música, que no tiene nada que ver con la identidad de ellos [los jóvenes], de su lugar, les produce otras sensaciones, que vacían de contenido la música misma. (Castronuovo, 2011: 44)

La Tere me contó que a raíz de una gran confusión que hubo en el Patio a principios del 2002, decidieron cambiar la propuesta de los domingos: pasaron de tocar *todo tipo de música* a que suene *únicamente folklore argentino*.

(...) ellos cedieron un poco en la época de carnaval y se introdujo en el patio otro tipo de música, que no era digamos el folklor del noroeste argentino, ni de la Argentina, como se venía haciendo. En ese momento se dio espacio a las propuestas que hay ahora de la cumbia villera, de la guaracha argentina; no de la guaracha cubana. Pero la impronta de la gente, de los seguidores, de los jóvenes a quienes les gusta este tipo de música, fue como agresiva, como que la música los llamaba con agresividad; como que los condicionaba. Y entonces empezaron a tener problemas; había que llamar a la policía. Peleaban. Un día, para cuando yo ya vivía con Froilán (...) hubo uno de esos forcejeos por sacar una persona borracha, al hermano de Froilán, que era policía, se le escapó una

bala de goma y él mismo se pegó un tiro en la pierna. Entonces ahí le digo a Froilán vamos a parar por un mes con el pretexto de hacer un escenario de tierra y acondicionar mejor el lugar, y, bueno, empezamos un 9 de junio, ya no me acuerdo de qué año. Abrimos de vuelta con la propuesta de tener únicamente folklore argentino, o sea tango, milonga, pasodoble, chamamé, la música del litoral, cueca sureña, cueca del norte y, bueno, lo nuestro, que tiene una fuerza muy fuerte para nosotros, y en especial, creo que para la argentina también como lo es la chacarera, el gato, el escondido. (...) Pero después de ese episodio ha sido como un antes y un después en el patio. (Castronuovo, 2011: 43)

El afiche de *Reapertura del Patio del Indio Froilán* resalta el carácter familiar del encuentro, con *comidas típicas y mateadas*, donde *el folclore dirá presente*.²⁷ Probablemente en esa *reapertura* estaba la intención de desvincular el Patio de ciertas imágenes relacionadas al alcohol, la noche, la agresividad, la juventud descontrolada. Por eso a los jóvenes hay que mostrarles la importancia de *la identidad de ellos, su lugar*, para que *recuperen el rumbo*, como dijo la Tere en aquella otra ocasión.

Adela me contó que la actividad de los domingos en el Patio *se paró un tiempo*, pero antes de que parara *ya no era lo mismo* porque *no había un eje conductor*. *Después así se han ido armando cosas lindas gracias a la Tere, la Tere es fundamental*. (...) *El Patio está como está por ella*. (...) *ella pasa avisos, cuando recién, al Turismo, a las Termas, empezaron a llegar los micros de turismo*.

La Tere como gestora del Patio es una figura importante para el mantenimiento de un *eje conductor*, que implica sostener el vínculo con lo folklórico, lo auténtico, la tranquilidad del entorno, el domingo en familia. Es una estrategia tanto para ser un atractivo turístico como para mantener el orden.

Ese orden se percibe en las danzas, pues los ritmos folklóricos que suenan en el Patio tienen coreografías, figuras y pasos específicos, lo que hace que la pista se mantenga organizada de una manera también específica. Cuando suena el estribillo en la chacarera todos hacen la media vuelta y el giro final. Esto me llamó la atención cuando fui por primera vez: ¿cómo tantos cuerpos con diferentes trayectorias y maneras de bailar conviven armónicamente en el espacio?, me pregunté. Es que aunque cuerpos, trayectorias y maneras de bailar sean diferentes, hay un lenguaje común que conforma un orden. Como afirma Reartes (2011): “Todo es política: por tanto, las prácticas en torno al movimiento corporal también lo son. Por medio de la danza se incorpora disciplina.” (94)

Danzas y palabras de un lugar

Las palabras dichas y cantadas en el escenario convencionalizan modos de estar y sostienen identidades relacionadas a la provincia, la nación, la cultura, la tradición y el folklore. La imagen del Patio como patio familiar al cual se entra sin golpear facilita una imagen de las danzas folklóricas cotidianas y diversas, accesibles a todos. Eso es estratégico turísticamente y diferencia el Patio de otros lugares donde las danzas están

ubicadas en el virtuosismo, la competencia, el aprendizaje formal o el beneficio económico. Por eso Adela dice a sus alumnos: *aquí [en el Patio] que hagan lo que quieran*, aquí están permitidos los errores, aquí el baile es espontáneo. *Con un poco de tierrita baila cualquiera, qué linda es la chacarera bailada en patio de tierra*, dicen las chacareras, no así en el cemento, en el escenario, en las aulas, en los certámenes y academias. Como detentor de las identidades santiagueña y argentina auténticas, el Patio habilita una danza que es nacional y al mismo tiempo heterogénea, es santiagueña pero cualquiera puede bailarla. Eso contribuye a construir su valor turístico (es por eso que merece ser visto por la gente de afuera) y ordena los cuerpos en el espacio.

En definitiva el Patio en su capacidad de ser Santiago del Estero muestra el potencial que tiene la provincia, que es justamente la cultura, basada en la tradición e impulsada por el turismo. Como propone el profesor y lingüista estadounidense George Yúdice (2002), en nuestra época conviene considerar a la cultura como un recurso: legitimada por su utilidad, la cultura es capaz de resolver problemas, incluida la creación de empleos, con el propósito de “contribuir a la reducción de gastos y a la vez mantener un nivel de intervención estatal que asegure la estabilidad del capitalismo” (26).

El Patio como casa familiar, patio santiagueño, espacio cultural, reducto de la identidad nacional y espacio turístico ordena los cuerpos que lo habitan en sus diferentes modos de estar. Ordena la urdimbre que lo sostiene.

Referencias bibliográficas

Andreani, Héctor (2018). “¿Lengua indígena o lengua obrera? Sobre la variedad quechua santiagueña” en *El Aromo*, n° 105. Razón y Revolución, Argentina.

_____ (2014). *Quichuas, picardías y zorros. Conflictos y tácticas en una comunidad bilingüe*. EDUNSE, Santiago del Estero.

Benza Solari, Silvia; Menneli, Yanina; Podhajcer, Adil (2012). “Cuando las danzas construyen la nación. Los repertorios de danzas folclóricas en Argentina, Bolivia y Perú” en Citro, Silvia y Aschieri, Patricia (coord.) *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*. Biblos, Buenos Aires.

Blázquez, Gustavo (2002). “El uso del espacio: Los modos de estar en el baile de cuartetos” en *III Jornadas de encuentro interdisciplinario y de actualización teórico-metodológica*. SECYT/CIFFyH, UNC.

Castronuovo, Teresa (2011) “Agenciamientos culturales en Santiago del Estero - Argentina. La experiencia del Patio de Froilán González” *Páginas de Cultura*, año 4 N° 6: 42-48, Instituto Popular de Cultura – Grupo de Investigación PIRKA, Santiago de Cali.

Chazarreta Ruiz, Andrés (2011). *Andrés A. Chazarreta: su tiempo, su obra coreográfica*. Escuela para la Innovación Educativa – UNSE, Santiago del Estero.

Deambrosi, Nicolás y Mastrangelo, Andrea Verónica y Figueroa, Marianela (2012). “Salud, naturaleza y cultura en un paraje rural de Santiago del Estero, Argentina. Debatendo la distinción domicilio-peridomicilio en la vigilancia y control vectorial del Chagas” en *Nadir Rev. electr. geograf. Austral*. Vol. 4, p. 1 – 12, Talca.

Di Lullo, Orestes y Garay, Luis G. B (1969). *La vivienda popular de Santiago del Estero*. Cuadernos de Humanitas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

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

Gardenal, Guillermo Martín (2018). *El árbol y el pescao: personas, animales y plantas en el monte santiagueño*. EDUNSE, Santiago del Estero.

Grosso, José Luis (2008). *Indios Muertos, Negros Invisibles: hegemonía, identidad y añoranza*. Editorial Brujas, Córdoba.

Guber, Rosana (2012). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.

Hall, Stuart (2003). “Introducción. ¿Quién necesita «identidad»?”. En: Hall, Stuart y Paul Du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu editores, Buenos Aires, Madrid.

Hirose, María Belén (2010). “El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza”, en *Revista del Museo de Antropología* 3: 187-194, Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Malinowsky, Bronislaw (1986). *Los Argonautas del Pacífico Occidental*. Planeta-De Agostini, Barcelona.

Reartes, Gonzalo Emanuel (2011). “La coreografía de la ‘danza’ y las pinturas de los ‘bailes’”. *Páginas de Cultura*, año 4 N° 6: 86-97, Instituto Popular de Cultura – Grupo de Investigación PIRKA, Santiago de Cali.

Vila, Pablo (1996). “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones.” En *Trans – Revista Transcultural de Música* n.2. Acceso en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>.

Yúdice, George (2002). “La cultura como recurso” en *El recurso de la cultura*. Gedisa, Barcelona.

¹ El tema fue registrado en SADAIC en 1974 y es de Agustín Carabajal.

² Los coyuyos (se pronuncia “coiuios”) son cigarras muy comunes en Santiago del Estero, asociados al verano y a la época de maduración del fruto del algarrobo (árbol típico de la zona). Su nombre científico es *Quesada gigas*.

³ El bombo es el instrumento de percusión típico de la música folklórica argentina. Tiene dos parches de cuero sujetos a un cilindro de madera por correajes de cuero. Se toca con dos palillos de madera que golpean tanto los parches como los aros.

⁴ Este tema fue registrado en SADAIC en 1985 y está en el álbum “Patriarca de la Chacarera” de 1997 de Carlos Carabajal (entre otros discos del mismo autor). También fue grabado por músicos consagrados de Argentina, como Mercedes Sosa, Los Manseros Santiagueños y Soledad Pastorutti.

² El *pago* es nombrado muchas veces en Santiago del Estero en canciones y charlas para referirse al lugar de nacimiento de una persona. Según el diccionario de la Real Academia Española, *pago* significa en Argentina, Bolivia y Uruguay “Lugar en el que ha nacido o está arraigada una persona” (<http://dle.rae.es/?id=RS8DaQlRSEJVNkRSG5c7bRSJNvsr>, acceso en 20/02/2018).

⁶ Más información en la página web de la Radio: www.radiouniversidad.unse.edu.ar (acceso en 20/02/2018).

⁷ Tuve acceso a esa carpeta gracias a la Tere, que puso todo el material musical a mi disposición, a quien agradezco infinitamente.

⁸ Más información en la siguiente noticia: <http://zaragozaguia.com/entrevista-a-jaime-gonzalez-de-almagato-con-motivo-de-su-concierto-18o-aniversario/> (acceso en 20/02/2018).

⁹ El tema es de Raúl Fernando (Demi) Carabajal, registrado en SADAIC en 2003 y grabado por Peteco Carabajal ese mismo año en su álbum “El Baile”. En 2007 la grabó Demi Carabajal en el álbum “Bajo el cielo santiagueño”. También se llama “Solo pa bailarla”.

¹⁰ El tema referido es un ritmo de *bailecito* y tiene la siguiente letra: “Del cielo colgó una nube coronada de matices, con un letrero que dice que cumplas años felices. Tus amigos te desean con mucha sinceridad muchos años de ventura y mucha felicidad. Con un letrero que dice que cumplas años felices.” Es cantada con frecuencia en celebraciones de cumpleaños en Santiago del Estero. Para escucharla: <https://www.youtube.com/watch?v=85SaQ-yYU9k> (acceso en 12/03/2018).

¹¹ *La previa* es una juntada que antecede a otro evento (fiesta, peña, reunión, etc.).

¹² Fue registrada en 1972 en SADAIC y grabada en 1978 en el álbum “Domingo santiagueño” de Los Carabajal.

¹³ Las peñas son fiestas asociadas al folklore argentino donde hay música en vivo, presentaciones artísticas, baile y venta de bebidas y comidas. Es común que se cobre un valor para la entrada.

¹⁴ Para más información:

<http://www.santiagocultura.gob.ar/espacios-culturales/upianita.html> (acceso en 16/08/2018).

¹⁵ La Marcha de los Bombos es una manifestación cultural que ocurre desde 2003 en Santiago del Estero en el mes de julio, idealizada por Froilán, Tere, Eduardo Mizoguchi y Freddy García. Siempre acontece el día sábado, y durante todo ese fin de semana concurre mucha gente al Patio, tal vez más que en cualquier otro momento del año. El viernes anterior a la Marcha es *la vigilia*: hay actividades en el Patio toda la noche, con una pequeña pausa a la madrugada, hasta que en la mañana del sábado salen a la calle a marchar.

¹⁶ Registrada en SADAIC en 14/08/1998.

¹⁷ El discurso de Peteco fue registrado en video por una frecuentadora del Patio y está disponible en: <https://www.facebook.com/mariapaulajunin/posts/10207776227776800> (acceso en 21/05/2018).

¹⁸ El tema fue grabado en 2001 en el álbum *India Morena*, con la compañía discográfica francesa/estadounidense Celluloid Records y con la distribuidora/sello musical francesa Mélodie Distribution. No fue encontrado su registro en SADAIC.

¹⁹ La quichua es una lengua originaria de los Andes centrales que está muy presente en Santiago del Estero en la cotidianidad, las leyendas y las canciones, entre otros aspectos de la vida social. Para más información: Grosso (2008), Andreani (2019, 2014).

²⁰ Sobre la leyenda del Sachayoj en Santiago del Estero:

<http://www.nuevodiarioweb.com.ar/noticias/2016/01/30/5818-leyenda-el-sachayoj-el-protector-del-monte> (acceso en 23/02/2018)

²¹ Los certámenes son encuentros competitivos donde se presentan distintos ballets folklóricos.

²² Aquí hay un juego de sentidos con la palabra *simple*: al mismo tiempo en que expresa que la chacarera es sencilla y que por eso con un poco de tierra cualquiera puede bailarla, también indica que es una chacarera simple (con 8 compases en cada estrofa y estribillo) y no doble (cuyas estrofas y estribillo tienen 12 compases).

²³ Registrada en SADAIC en 05/05/1942.

²⁴ <http://www.santiagocultura.gob.ar/espacios-culturales/el-patio-del-indio-froilan.html> (acceso en 17/04/2018).

²⁵ <http://turismosantiago.gob.ar/index.php?id=bailando-como-santiagoueno> (acceso en 17/04/2018).

²⁶ <https://santiago.tours/actividad/patio-del-indio-froilan-15024214> (acceso en 17/04/2018).

²⁷ El afiche está en el libro grande con tapa de cuero que queda en la casa de Froilán y Tere a disposición del público, donde se conservan muchas noticias y documentos sobre el Patio y el oficio de Froilán. En la tapa se ve dibujado el mapa de la provincia de Santiago del Estero con el nombre de Froilán adentro. Son dos tomos y la información está dividida por años, de lo más antiguo a lo más actual. Agradezco a la Tere por poner esos libros a mi disposición y dejarme sacar fotos, así como muchos otros materiales de la biblioteca del Patio, y por brindarme informaciones valiosas mientras estudiábamos juntas en el patio de su casa. Las fotos y noticias que están en el libro y que fueron usadas en la investigación tienen como fuente y referencia el propio libro, que considero un documento de campo.

ARTICULOS DE TEMÁTICA LIBRE

LA TRADICIÓN IMAGINADA EN *ADÁN BUENOSAYRES* DE LEOPOLDO MARECHAL Y *CRÓNICAS DEL ÁNGEL GRIS* DE ALEJANDRO DOLINA

Ana Davis González*

Resumen: El proyecto de conformar una tradición nacional en Latinoamérica está estrechamente vinculado a la *geocultura*, una noción que propone el espacio y la cultura como conceptos indisolubles. La literatura posee una función esencial dentro del proceso geocultural dado que los escritores cercanos al nacionalismo buscan contribuir con su obra a conformar una tradición patriótica. En Argentina, la novela *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal (1900-1970) responde a esta intención y lo alcanza debido a su proyección posterior en autores actuales de su país, como Alejandro Dolina (Buenos Aires, 1944). La producción de ambos ha buscado alcanzar una mitificación de la ciudad de Buenos Aires, un espacio donde personajes legendarios y elementos fantásticos se conjugan con situaciones características de la idiosincrasia porteña. El presente estudio analiza las coincidencias de las estrategias discursivas empleadas para tal propósito en sus obras, y la función que adquieren en su campo cultural correspondiente.

Palabras clave: Alejandro Dolina, Leopoldo Marechal, Tradición Nacional, Literatura Argentina, Geocultura.

THE TRADITION IMAGINED IN *ADÁN BUENOSAYRES* DE LEOPOLDO MARECHAL AND *CHRONICLES OF THE GREY ANGEL* OF ALEJANDRO DOLINA

Abstract: The project of shaping a national tradition in Latin America is closely linked to *geoculture*, a notion that proposes space and culture as indissoluble concepts. Literature has an essential role in the geocultural process since writers linked to nationalism seek to contribute with their work to conform a tradition in their homeland. In Argentina, the novel *Adán Buenosayres* (1948) by Leopoldo Marechal (1900-1970) responds to this intention and achieves it due to its subsequent projection in current authors of his country, such as Alejandro Dolina (Buenos Aires, 1944). The production of both has sought to achieve a mythification of Buenos Aires, a space where legendary characters and fantastic elements are combined with situations typical of the idiosyncrasies of Buenos Aires. The present study analyzes the correspondences between their works from discursive strategies used for such purpose and the function they acquire in their corresponding cultural field.

Keywords: Alejandro Dolina, Leopoldo Marechal, National Tradition, Argentine Literature, Geoculture.

* Becaria de Formación de Profesorado Universitario (Ministerio de Educación) en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla. Correo: adavis@us.es
Enviado 12 /04/ 2019. Aceptado: 30/09/2019

Introducción

En 1947, Leopoldo Marechal publica “Proyecciones Culturales del Momento Argentino” en el primer número de la revista peronista *Argentina en marcha*. Allí, el escritor señala cuál debe ser la labor de intelectuales y artistas en relación con su país: “Rescatar del olvido las tradiciones nacionales y estudiarlas. Devolverlas al pueblo revitalizadas, darles una nueva vigencia” (1947: 136). Su declaración responde a un amplio proceso geocultural iniciado en el siglo XIX y basado en la creación de una tradición que sustente la identidad de las patrias americanas tras su independencia. Como explica Doris Sommer, y posteriormente Nicolás Shumway, las novelas decimonónicas hispanoamericanas son *ficciones fundacionales* (Sommer, 1993) o/y *orientadoras* (Shumway, 2005) de una nación. La primera indica que el objetivo de las mismas es “[...] aunar el destino nacional con la pasión personal” con el fin de configurar un nacionalismo cultural (Sommer, 1993: 44)¹. En Argentina, el campo intelectual de la primera mitad del siglo XX busca definir y establecer una tradición local; tal voluntad condiciona inevitablemente las obras artísticas que se elaboran para dicho fin. Un ejemplo ilustrativo es el criollismo, cuyo objetivo es resaltar los arquetipos y las costumbres nacionales. Durante los años cuarenta, la llegada del peronismo al poder incrementa aún más esa tendencia, provocando una escisión en el campo intelectual entre quienes se comprometen con la causa –Marechal entre ellos– y los detractores de la misma– Borges sería el uno de los más representativos de esta línea–.

La publicación de *Adán Buenosayres* (1948) es crucial en este debate al ser una novela leída como un alegato al nacionalismo, ya que en ella el escritor se sirve del mito y de la cultura popular para proyectar la nación como ideal a alcanzar. Tras explicar el modo en que Marechal hace uso del mito y lo popular, nuestro fin es llevar a cabo un análisis comparativo del *Adán* con la narrativa de un escritor argentino posterior vinculado al peronismo, Alejandro Dolina. La escritura de ambos ha sido previamente comparada por Javier de Navascués, en “La sombra de la tradición en Piglia y Alejandro Dolina: una lectura marechaliana” (2018), artículo centrado, sobre todo, en el uso de la cultura popular y la estética kitsch. Nuestra propuesta examina las temáticas y estrategias utilizadas por Dolina para llevar a cabo el proceso de creación de una tradición cultural porteña, y en qué términos condiciona la relectura de la producción marechaliana. Señalar sus coincidencias pone al descubierto la manera en que su literatura responde al mismo proceso geocultural de invención de una identidad en consonancia con el peronismo que los une. El empleo simultáneo del discurso mítico y de la cultura popular se nutren del afán nacionalista de dicha doctrina, a pesar de la diferencia temporal que separa la narrativa de uno y otro. La proyección de una mitología situada en la ciudad porteña no es únicamente un ornamento de su trama, sino que se adecua a las prácticas discursivas geoculturales del peronismo. En el *Adán*, Marechal lleva a cabo una mitificación del espacio bonaerense, reconocida años más tarde por uno de los primeros detractores de la novela, Rodríguez Monegal: “El libro me parece actualmente una contribución importante a una tradición de la novela rioplatense” (1997b: 929)²; asimismo, el autor insiste en la necesidad de crear una tradición argentina en boca del personaje de Tesler: “Buenos Aires está muriéndose de vulgaridad porque carece de una tradición romántica. ¡Necesita enriquecerse de leyendas!” (Marechal, 1997: 42). La literatura de Dolina responde, como él ha manifestado, al mismo afán de Marechal: colmar la ciudad de leyendas míticas a partir de su noción romántica del mito: “[...] los mitos regresan del brazo del arte romántico.

Pero ya no como puras creencias que eran antes, sino como estética” (Dolina, 1988: 31). En palabras de Bedford:

Dolina, por otro lado, ha dicho en su programa de radio que la Argentina es pobre en fantasmas porque es un país demasiado nuevo. Se puede deducir, entonces, que su propósito es, en parte, *proveer mitos y leyendas para un país que carece de ellos*, sin olvidar nunca que se trata de un ejercicio estético y nostálgico (1998: 56) (cursiva nuestra).

A continuación, intentaremos demostrar que ambos escritores llevan a cabo esta misma operación mediante las siguientes estrategias: el discurso mítico, que inmortaliza espacios y personajes; la concepción del pueblo como autor colectivo de tales mitos; y, finalmente, la cultura popular, que ejemplificaremos con el tango y la retórica del carnaval. En suma, sus obras literarias se dirigen al pueblo argentino para que sean asimiladas como parte integral de su cultura, un proyecto político geocultural que definiremos en las siguientes líneas.

La geocultura argentina, una mirada meridional de la tradición e identidad nacionales

Para iniciar nuestro análisis, proponemos definir la cultura como estructura ideológica cuyo objetivo es fijar una identidad única a una comunidad. Este fin se alcanza a través del establecimiento de criterios, ideas y valores comunes que se proyectan mediante manifestaciones simbólicas reconocidas por ella. Al ser una estructura y/o sistema, sus componentes se definen por oposición a otros de una cultura ajena, una distinción necesaria para crear toda identidad. Derivado del concepto de geopolítica, la *geocultura* designa la vinculación entre territorio y cultura, entendiendo esta última como “[...] conjunto de valores o prácticas de cierta parte más pequeña que un todo. [...] es lo que ciertos individuos sienten o hacen, a diferencia de otros que no sienten o hacen las mismas cosas” (Wallerstein, 2011: 255). Por su carácter moderno, la geocultura se encuentra en continua tensión entre lo local y lo universal, pues se rige por normas regionales pero a su vez entra en coalición con hegemonías foráneas. En palabras de Wallerstein:

Política e ideológicamente, esta ambivalencia se ha reflejado en una tensión continua entre el nacionalismo y el internacionalismo como principios organizadores de los diversos movimientos sociales y políticos generados en el transcurso del desarrollo capitalista (2011: 213).

Consiste en una noción interdisciplinar, pues el acercamiento a toda geocultura puede llevarse a cabo desde distintas perspectivas: históricas, geográficas, políticas, culturales, etc. En el contexto argentino, Rodolfo Kusch hace uso del término en su conocido ensayo *Geocultura del hombre americano* (1976) y en *Esbozo de una antropología filosófica americana* (1978) para defender las singularidades de la cultura del nuevo continente. Según el filósofo, *cultura* se define como *acervo espiritual* de un grupo, creado por su propia tradición y *baluarte simbólico* que sirve como sostén de su existencia e identidad: “Cultura implica una *defensa existencial frente a lo nuevo*, porque si careciera uno de ella no tendría elementos para hacer frente a una novedad incomprensible” (1978: 14). La cursiva es nuestra para destacar el valor más telúrico que el antropólogo le otorga a la cultura: la función de crear un arraigo entre el individuo y su medio: “Es por eso que uno pertenece a una cultura y recurre a ella en los momentos críticos para arraigarse y sentir que está con una parte de su ser prendido al

suelo” (Kusch,1976: 110). Kusch insiste en las particularidades distintivas de la geocultura hispanoamericana, por sus condiciones geográficas e históricas alejadas de la europea y la norteamericana. El filósofo argentino parte del ideograma de las dos Américas, fundada por José Martí en el conocido ensayo “Nuestra América” (1891). Como es sabido, el cubano proponía allí la dicotomía entre dos formaciones culturales y políticas que dividen el continente americano: la anglosajona y la hispánica. Nueve años más tarde, Enrique Rodó justifica esas dos identidades antitéticas en *Ariel* (1900), basándose también en argumentos telúricos. El uruguayo desarrolla la propuesta de Martí y distingue entre la América espiritual frente a la materialista. La diferencia entre ambas, sigue Rodó, se deriva del origen hispano-católico de la primera, opuesto al anglosajón y protestante de la segunda. Ese binomio es, entre otros, una de las bases en que se cimientan los discursos nacionalistas de principios de siglo y del cual se sirve Kusch para aducir sus teorías geoculturales.

Las implicaciones políticas de la geocultura están directamente ligadas al concepto de *comunidad imaginada* de Benedict Anderson (1983), expresión que atribuye a la nación un carácter ilusorio e irreal. El proceso de invención de la patria consiste en la creación de fronteras espaciales fundamentadas en rasgos distintivos culturales. En dichos espacios se configura una identidad colectiva que posee una ontología nacional propia. En el contexto de las independencias latinoamericanas, es al debate intelectual a quien le atañe la configuración de esa ontología. En el campo cultural argentino, concretamente, la polémica en torno a la antítesis civilización y barbarie condiciona inevitablemente dicha configuración. Tradicionalmente se ha distinguido la intelectualidad decimonónica entre la Generación del 37, que abogaba por una cultura europeísta y anti-hispánica, frente a los partidarios de la organización federal, que veían en el europeísmo un peligro contra la cultura nacional. A pesar de que en los últimos años se ha desmentido tal división³, la antítesis permaneció vigente en los discursos de algunos pensadores del siglo XX como Kusch. Fermín Chávez, filósofo afín al pensamiento de aquel, señala las falacias en que caía la Generación del 37 debido a su anti-hispanismo.

Una cosa es el deseo formulado por un Gutiérrez o por un Echeverría de imponerle al país un *tono nacional*, y otro qué cosa entendían ellos por *cultura* y *desarrollo nacional*. [...]. Aceptaban precisamente lo contrario a lo que demandaban. Aceptaban, por común paradoja, lo espurio en perjuicio de lo originalmente americano. Su anti-españolismo se convertía en anti-americanismo al confundir lo colonial transitorio con los positivos valores de lo criollo [...] El espíritu criollo no podía dejar de ser hispánico por razones biológicas que los marxistas liberales no pueden descartar aunque quieran (1965: 28-29) (cursiva del autor).

El vocabulario arielista que Chávez comparte con Kusch es evidente en la expresión *el espíritu criollo no podía dejar de ser hispánico*. La cita pone al descubierto el debate de las dos posibles identidades argentinas en relación a Europa: hispanismo frente europeísmo –este segundo excluye a España y se centra, sobre todo, en Francia e Inglaterra–. Ese proyecto de crear/inventar una tradición que sustente la identidad nacional continúa hasta los primeros años del siglo XX. Como sugiere el título de la obra de Patricia Funes, *salvar la nación*⁴ es el objetivo principal de los intelectuales latinoamericanos, quienes persiguen una unidad entre identidad-territorio en un espacio de reciente creación. En Argentina, la Generación del Centenario –Leopoldo Lugones,

Ricardo Rojas y Manuel Gálvez– continúa la senda arielista de vincular la identidad argentina a España⁵. Sin embargo, la situación cambia con el advenimiento de las vanguardias y, concretamente, de la mano del martinfierrismo, movimiento central del campo literario argentino de los años veinte. La revista fundada por Evar Méndez se jacta, por un lado, de un cosmopolitismo contrario al nacionalismo de la generación anterior, acorde a todo pensamiento de vanguardia⁶. No obstante, la mayoría de sus miembros tienen el afán de establecer una tradición argentina reducida únicamente al territorio de Buenos Aires, espacio que consideran el exponente principal de su cultura e idiosincrasia. Dichos intelectuales manifiestan en sus textos un complejo de orfandad que termina formando parte de la estructura de sentimiento de la época. Su posición se vincula estrechamente al debate heredado del siglo XIX, una actitud colonialista de una joven generación que se acompleja ante la comparación con el Viejo Continente. El vacío local es, entonces, resultado de un cotejo con Europa, espacio que mantiene su estatus modélico para América. El martinfierrismo pone al descubierto una tensión entre el espacio literario nacional, que reduce a Buenos Aires, y el espacio literario mundial, cuyo centro se halla en París⁷. Los colaboradores de *Martín Fierro* inician así una literatura donde se mitifica Buenos Aires con un fin inmortalizador, siguiendo la tendencia vanguardista a idealizar la modernidad y el componente urbano. Para ello, primero, señalan la ausencia de mitos y leyendas de la ciudad y la necesidad de colmarla con una tradición. Es, en definitiva, el objetivo de Jorge Luis Borges, como apunta en “El tamaño de mi esperanza” (1926)⁸:

No hay leyendas en esta tierra y ni un solo fantasma camina por estas calles. Ya Buenos Aires es un país y hay que encontrarle la poesía y la mística y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen [...] Ese es el tamaño de mi esperanza (2012: 15-16).

Borges dirige dicho ensayo a los criollos, “[...] a los hombres que en estas tierras se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa” (2012: 15). La aclaración no es arbitraria en un contexto en que la independencia cultural de Europa resulta clave para los martinfierristas en torno al debate que se desata en los últimos números de su revista: la polémica del meridiano intelectual. Como explica Carmen Alemany (1998), la discusión surge a raíz de la sugerencia de Madrid como espacio meridional del hispanismo en *La Gaceta Literaria* madrileña (8, 1927). La reacción negativa de los latinoamericanos es inmediata, y los martinfierristas no son una excepción. Así, Marechal publica “A los compañeros de *La Gaceta literaria*” (*Martín Fierro*, 32, 1927), una respuesta que deja traslucir la misma idea de Borges; allí alude a la orfandad del argentino frente a la copiosa tradición española: “Fácil es andar como vosotros, por el orientado camino de la tradición. [...] Nosotros tenemos un espíritu confuso y esta fue su historia: un día el vivir se los presentó desnudo y niño como si acabaran de parirle” (Marechal, 1927: 10). Pero, como señala Pablo Sánchez, el meridiano no se reduce a simples “reprimendas y golpes bajos”, sino que

[...] la cuestión en juego era ni más ni menos que la influencia de un sistema literario sobre otro, tema que no era en absoluto desdeñable en esos años porque afectaba a las identidades culturales creadas desde la emancipación de las colonias en el siglo XIX y a la autoafirmación de los escritores en el período vanguardista (2018: 41).

Entendida desde este punto de vista, la polémica es una cristalización de un proceso mayor iniciado en el siglo XIX, vinculado al problema geocultural de las

independencias hispanoamericanas. En Argentina, la presencia de la inmigración europea y la elusión del componente indígena crearon una construcción ideológica entre los intelectuales, quienes comparan su identidad al Viejo Continente, ya como modelo a imitar, ya para rechazarlo⁹. Y, concretamente, las miradas de aceptación y rechazo a España condicionan la perspectiva acerca de su identidad. Así, si a principios del siglo XX la influencia arielista impulsaba a concebir el hispanismo como parte de su identidad, las vanguardias lo desdeñan abanderando un discurso cosmopolita que, en la práctica, es esencialmente nacionalista –sirva el título de la revista y la polémica como evidencias–.

El meridiano geocultural hispánico en los albores del peronismo

La década de los treinta condiciona el papel de los intelectuales en el campo literario, atentos a la emergencia del fascismo en Europa, lo que implica un posicionamiento a favor o en contra del nacionalismo. En este contexto, la revista *Sur* se opone explícitamente al fascismo, mientras que otras revistas, como *Criterio*, ven en el nacionalismo una posible respuesta a las problemáticas políticas del país. Así, mientras que Borges se adhiere a la primera tendencia, escritores como Marechal viran hacia la segunda. La aproximación o alejamiento al nacionalismo determina la producción artística de los escritores; así, Borges se desvincula del género realista por su estrecha relación con el nacionalismo, mientras que Marechal pone su literatura al servicio del régimen peronista. Precisamente un año antes de la aparición del *Adán*, Perón divulga su discurso *El presidente de la nación Argentina se dirige a los intelectuales, escritores, artistas pintores y maestros* (1947), donde apela a las figuras mencionadas para asignarles su papel de ilustrar a la masa a través del arte. Ese mismo año sale a la luz el primer número de la revista *Argentina en marcha*, donde Marechal publica el artículo ya mencionado “Proyecciones culturales del momento argentino”; Carlos Astrada, “Surge el hombre argentino con fisonomía propia”; y Homero Guglielmini, “Hay una experiencia argentina de espacio, tiempo y técnica”. Los tres intelectuales peronistas persiguen el mismo objetivo: determinar la identidad y tradición nacionales, en consonancia al discurso geocultural de corte arielista. Con este fin, Astrada explica la ontología del argentino en relación a la Pampa: “El hombre argentino tiene su filiación telúrica, anímica y espiritual que sella y define su idiosincrasia. [...] es un hombre en proceso de integración” (1947: 17-18). El argentino es un *horizonte en espera* y su tarea no es volver a poblar la Pampa sino urbanizarla, transformándola en un territorio donde “[...] hombre y naturaleza [...] se conjuguen en unidad y expresión” (*Id.*: 56). El pensamiento utópico, la retórica del mito y el discurso telúrico justifican, como fácilmente se aprecia, los argumentos de Astrada. Por su parte, Guglielmini apela directamente a la tradición hispánica como arma de resistencia del argentino al progreso tecnológico y a la vida deshumanizada que implica. El contacto espiritual con el alma hispánica sirvió, según el autor, para oponerse a una modernidad mal entendida, como progreso meramente materialista. El discurso de los mencionados es solo un ejemplo de los valores nacionalistas en que se basa el peronismo durante su primera etapa, un movimiento de matriz hispano-católica que se sustenta en argumentos espirituales y telúricos. Tales son los postulados que Kusch une y desarrolla a lo largo de toda su obra bajo el rótulo de *geocultura*.

Los intelectuales peronistas abogaban, en el primer período del régimen, por una tradición hispánica que une a los argentinos con su origen, ubicando el meridiano cultural en España. Para alcanzar tal unidad, el peronismo se sirve del discurso mítico al

aludir a un espacio utópico, la *comunidad organizada*¹⁰, esto es, el país ideal para el hombre trabajador. A su vez, hace uso de la cultura popular al apropiarse de imágenes como el gaucho y/o el trabajador/obrero para asimilarlas al pueblo argentino¹¹. El discurso peronista se centra en una utopía: una nación organizada por un líder que la dirija con justicia, bajo el lema de la cruz y la espada (Iglesia y Ejército). Así, se parte del *mito de la nación católica*¹², un ideograma que había comenzado a gestarse entre la intelectualidad nacionalista de los años treinta. El mito se entiende aquí como una unidad espacio/temporal perdida que la nación busca recuperar; así el discurso mítico se configura mediante una retórica que apela a una atemporalidad futura y utópica –la patria peronista, la comunidad organizada–. Pero dicha atemporalidad deviene histórica, pues el mito es resultado del proceso revisionista llevado a cabo durante los años treinta: la reivindicación del rosismo, que se presenta como parangón a la presidencia de Perón. Dicha equivalencia, señalada primero por Gálvez en *Vida de Don Juan Manuel de Rosas*, es retomada por Kusch en *Geocultura del hombre americano* al contraponer la línea Rosas-Yrigoyen-Perón a Belgrano-Rivadavia-Sarmiento-Mitre (1976: 64). La revisión histórica, en manos de nacionalistas, tiene como fin desmentir la historia “oficial” trazada por intelectuales liberales e iniciada por el general Mitre. La idea de haber perdido una época dorada (el gobierno de Rosas) genera el deseo de recuperarla; el futuro entonces se percibe como una posibilidad de regeneración de la patria y Perón se alza como líder eficaz para su alcance.

El discurso mítico, entendido como ideal próximo a alcanzar, se combina con el encomio a la cultura popular según la definición de cultura de masas propuesta por Amar Sánchez:

Podría definirse a esta cultura [popular] [...] como una *promesa de felicidad* compensatoria y con pretensiones de verdad [...] [que] se genera en el *uso de códigos familiares* –clisés, estereotipos, fórmulas– con que se construye ilusión emocional y también estética. [...] *el placer que se deriva de su lectura* depende del reconocimiento de sus leyes. “Solo tenemos artificio, cita, estrategias para seducir al espectador. [...] la cultura de masas [...] dice «esto que ves –el estereotipo– es lo real»” (1999: 193).

El éxito del discurso mítico y populista del peronismo estableció así la fórmula identitaria que hace equivaler *peronismo* y *pueblo argentino* y, en consecuencia, *antiperonismo* y *vendepatria*¹³. Su eficacia residió en la mitificación de lo popular, entendido como identidad opuesta a la aristocracia, extranjerizante y enemiga de la patria. En este sentido, se hace patente aún la dicotomía civilización y barbarie, pero se le otorga un matiz positivo al segundo término, despojando de validez al elemento extranjero. Cristaliza así la antítesis que asocia *barbarie-peronismo-popular* frente a *civilización-antiperonismo-élite*, una dicotomía empleada por Kusch en *La seducción de la barbarie* (1953). El discurso populista se deja traslucir, según la definición de Mudde y Rovira Kaltwasser de *populismo*:

[...] we define populism as a *thin-centered ideology that considers society to be ultimately separated into two homogeneous and antagonistic camps, the “pure people” versus the “corrupt elite” and which argues that politics should be an expression of the voluté générale (general will) of the people* (5-6).

Cabe aclarar que, aunque estamos de acuerdo con la definición, no acordamos con la equivalencia entre populismo e ideología pues creemos que cualquier ideología puede emplear el populismo como estrategia para brindar al pueblo un espacio preponderante de sus argumentos discursivos. Por ello, convenimos con Mariela Blanco

(2015), quien entiende el populismo peronista y, concretamente, el de la narrativa marechaliana, a la manera de Ernesto Laclau. El pensador argentino define *populismo* desde la expresión lacaniana de *significante vacío*, es decir, como signo lingüístico carente de referente y cuyo significado requiere ser colmado de sentido. El Pueblo o *demos* es impreciso y reclama una delimitación que pueda ser establecida desde criterios diversos –cuestiones de fronteras naturales, artificiales, nacionalistas, etc.–; es, pues, una noción que necesita un referente concreto. Populismo sería entonces “[...] una «serie de recursos discursivos» para la construcción del colectivo pueblo” (Blanco, 2015:52). En esta serie intervienen discursos de distinta naturaleza –políticos, ensayísticos, literarios, etc.– De ahí que Blanco concluya que el *Adán* es

[...] un intento de la literatura por dotar de sentido el significante vacío “pueblo” en pos de dotar de unidad nuestra plural identidad nacional. [...] la pluralidad deja de verse como una amenaza, como una invasión [...] para ofrecer un camino hacia la consolidación del colectivo pueblo (2015: 54).

En este sentido, la novela de Marechal comparte con el peronismo la tarea de configurar el Pueblo argentino en términos *organicistas* y *trascendentales*: “«Pueblo», [para el peronismo], lejos de ese conglomerado de individuos unidos por contrato que pasará a significar [...] unidad natural que se cimienta en las creencias comunes y la homogeneidad espiritual de la comunidad” (González Táboas, 2014: 81). Si bien el peronismo logró la apropiación de ideas ajenas para ajustarlas a su retórica –el catolicismo, el socialismo, etc.–, sí es cierto que provocó núcleos de resistencia entre muchos escritores –a este respecto, consultar Del Gizzo (2017)–. Pero cabe apuntar que su fracaso en el terreno literario estuvo ligado a labores historiográficas posteriores que invisibilizaron y borraron las huellas de intelectuales peronistas, sobre todo de izquierdas, como demuestra Guillermo Korn en *Hijos del pueblo* (2017). Por su parte, Mariano Plotkin indica que el campo intelectual estaba controlado por opositores al movimiento, a pesar de que Andrés Avellaneda sugiere ciertos gestos de censura por parte del gobierno. Como veremos en el siguiente apartado, la negativa recepción del *Adán* sería una evidencia de que las teorías de Korn y Plotkin son más admisibles, ya que su rechazo demuestra que la hegemonía cultural no estaba en manos del peronismo.

Resonancias peronistas en la recepción de Marechal y Dolina

La recepción de la narrativa de Marechal y Dolina es, en cierto sentido, diametralmente opuesta. Mientras que el primero sufrió un rechazo general entre la intelectualidad de su época, el segundo adquirió gran fama en vida. No obstante, Marechal recibirá una progresiva acogida por parte de la academia y el ámbito universitario que irá *in crescendo*, frente a Dolina, cuya obra ha sido escasamente estudiada en el entorno institucional, a pesar de su popularidad y ventas. Dolina es un periodista, músico, conductor de radio, humorista y escritor de guiones de cine, teatro y operetas. Conocido, sobre todo, por su programa de radio *La venganza será terrible* que conduce desde 1993, ha recibido numerosos premios por todas sus facetas artísticas, entre los cuales destacan el *Martín Fierro*, *Clarín*, *Argentores* y *Arturo Jauretche*. El último, obtenido en 2005, tiene especial relevancia para el tema que nos ocupa ya que reconoce la labor de cualquier figura que haya participado en la configuración del pensamiento nacional y popular¹⁴. En el terreno literario, Dolina publicó tres libros de cuentos –*Crónicas del Ángel Gris* (1988), *El libro del fantasma* (1999) y *Bar del infierno* (2005)– y su única novela, *Cartas marcadas* (2012). El éxito en su país ha

evolucionado favorablemente llegando a adquirir el reconocimiento de escritores fundamentales argentinos como Ernesto Sábato, quien escribe en la edición de *Crónicas del Ángel Gris* (1996): “Alejandro Dolina es un gran creador, un particular alquimista que ha logrado conciliar elementos aparentemente antagónicos: la hondura del filósofo existencial y la calidez, poesía y hasta la jerga del hombre de la calle” ([s.p.]). Su última novela, *Cartas*, se colocó entre los libros más vendidos a solo unos días de su aparición¹⁵, aunque su fama no ha trascendido al extranjero –seguramente por la temática de su escritura, que gira en torno a aspectos de la vida porteña–. Debido a su influencia en la cultura popular, Dolina fue nombrado Doctor Honoris Causa en 2014 por la Universidad Nacional de San Juan, y la sociedad porteña acogió a uno de sus personajes, el Ángel Gris, como representante de su cultura al inaugurar una plaza que lleva su nombre en el barrio de Flores¹⁶. Así, resulta paradójico que, desde el punto de vista de la crítica literaria, hayan sido hispanistas anglosajones quienes indicaran su función en el proceso literario argentino. Entre ellos, destacan “El cronista del Ángel Gris: los mitos porteños de Alejandro Dolina” (1998) de David Bedford y el estudio de Douglas Blum quien, en *National identity and globalization* (2007) subraya el papel de Dolina en la conformación de la literatura nacional y su relación con la modernidad.

No es el caso de Marechal, cuya primera novela ha sido canonizada a partir de los años setenta, tras una mala recepción inicial. Nos referimos a las críticas de González Lanuza, Rodríguez Monegal, Noé Jitrik y el grupo *Contorno*, quienes leyeron el *Adán* como un alegato al nacionalismo y catolicismo de su autor, e interpretaron la parodia al martinfierrismo como una degradación del movimiento. Pero el cambio en la visión de Marechal y su obra por parte de los intelectuales se opera a partir de los años sesenta, cuando el término *peronista* se despoja de su connotación católica y conservadora, dando lugar a la figura del intelectual comprometido y revolucionario afín al régimen¹⁷. De esta forma, tras años de aislamiento dentro del campo intelectual argentino, Marechal se ve capaz de reconocer en 1965: “Soy peronista. El peronismo [...] transformó a una masa numeral en un pueblo esencial” (entrevista con Emanuel Carballo). Y, en “El poeta depuesto”, explica dicha decisión:

[...] voy a decirles [...] cómo y por qué fui justicialista. Los pueblos [...] han encarnado siempre y encarnarán en un hombre al Poder [...] que ha de redimirlos [...]. Si bien se mira, todas las gestas de la historia se han resuelto con un caudillo esencial que obra con un pueblo [...]. De tal modo, la democracia se hace visible y audible en un multitudinario “asentimiento” rico en energías creadoras (1970: 56-59).

La centralidad que Marechal le otorga al pueblo y a la democracia se observa en sus declaraciones en el ya citado artículo “Proyecciones culturales...” (1947), donde insistía en la obligación del intelectual a ofrecer sus obras a la comunidad. A pesar de ello, el propio Marechal niega su intención de escribir textos peronistas y se sorprende de las lecturas nacionalistas de sus dos primeras novelas:

Con *El banquete de Severo Arcángelo* ocurrió la misma cosa [que con *Adán*]; empezaron a buscar simbolismos por todos lados, sobre todo de vinculación política [...], y yo les aseguro que al escribir la novela no tenía ninguna intención de referirme al peronismo ni al antiperonismo (1971: 124-125).

La sorpresa del autor se debe no solo a las lecturas negativas del *Adán*, sino también a aquellas que, sin denigrar su adhesión al peronismo, la interpretaron en clave

nacionalista. Uno de los exmiembros de *Contorno*, David Viñas, afirmaba en 1970: “Creo que el peronismo como fenómeno histórico liquida el boedo-floridismo. [...] En el año 1948 es el cierre. Y yo me animaría a establecer un arco allí” (1970: 157). Ese arco se establece por la publicación del *Adán*, texto que Viñas lee como cristalización literaria del peronismo y fusión de las escuelas Boedo y Florida:

[...] toda esa estructura [...] se cataliza literariamente en *Adán Buenosayres* [...]: el mundo barrial como el infernal; el mundo europeo, el mundo del centro de la ciudad, [...]. Es decir, que allí también se plantea el mundo del lunfardo y el mundo de la literatura elaborada (1970: 156).

Lo que Viñas intuye será desarrollado por Ángel Rama en 1976: el uso simultáneo de la alta y baja cultura a las cuales Marechal fusiona como estrategia para establecer una tradición e identidad nacionales. Para Rama, lo paradigmático del *Adán* es ser la primera novela argentina en subordinar la *cultura dominante heterodoxa* a la dominada, es decir, a un público popular. Así, el crítico alude a la popularización de la alta cultura en su obra, ya que su peronismo respondería a su interés en la fuerza que ejerce la masa sobre las clases de élite. Pero la vinculación del *Adán* al peronismo y la exaltación de la cultura popular son cuestiones que abandona la crítica posterior, más interesada en reivindicar los procedimientos retóricos que hacen de la obra precursora del Boom hispanoamericano debido fundamentalmente a su experimentación formal. Rocco-Cuzzi sí retoma el asunto en 1999 en relación a la obra póstuma marechaliana, *Megafón o la guerra* (1971), cuyo título remite directamente a la famosa fórmula *Perón o muerte*. La autora afirma que el *Adán* sería una suerte de tesis teórica de la doctrina peronista, mientras que *Megafón* sería su aplicación en diferido:

[...] la autoconstrucción de L. M. como aeda [...] posibilita la transformación en tesis de su hipótesis sobre el criollismo [...]. Pero además [...] *Megafón o la guerra* plantea dos novedades: la politización del referente no textual [...] y la permanente remisión al *Adán Buenosayres* como intertexto (1999: 473-475).

Años más tarde, en 2015, Carlos Gamerro vuelve sobre el debate en torno a la adecuación del calificativo *peronista* para el *Adán*. En principio, dice el crítico, la novela no está vinculada al movimiento, si recordamos que Marechal la inicia a finales de los años veinte, cuando el peronismo no era ni una idea en potencia. Pero, aunque el régimen era nada más que una *posibilidad imaginaria* (Gamerro, 2015: 340), lo cierto es que el discurso nacionalista y el mito de una nación organizada en torno a un líder sí comienza durante la década de los treinta. Entonces, concluye Gamerro, “[...] *Adán Buenosayres* era [...] una novela en busca o a la espera del peronismo y el advenimiento efectivo de este pudo ser el catalizador que llevó a su autor a concluirla y publicarla” (*Ibid.*). Cabe aclarar, no obstante, que Marechal añadiría y/o cambiaría ciertas cuestiones de la novela hasta el momento de su publicación, como demuestran algunas marcas textuales que aluden directamente a una retórica propia de los años cuarenta, como la referencia al término *vendepatria*¹⁸. Asimismo, en los últimos años, la situación política argentina favoreció el reconocimiento de Marechal en el campo intelectual debido, precisamente, a su vinculación al peronismo. Como demuestra Jorge Lacone, el intelectual peronista adquiere un papel orgánico en la Argentina durante la hegemonía kirchnerista (2002 y 2014), período en que se reivindican artistas cercanos a su causa política, entre quienes destaca Marechal, para otorgarles el espacio que, según ellos, merecen (2018: 339-340).

Con o sin intención, Marechal cubrió un espacio vacío del campo literario argentino a través del *Adán* al proyectar ideas nacionalistas mediante una dimensión temporal mítica y el empleo de la cultura popular. En palabras de López Sáiz:

Esa estrategia se enmarca, por una parte, en la visión mítica de la nación y la historia nacional que subyace al discurso peronista, [...] la cual se funde aquí con una visión metafísico-religiosa de la esencia intemporal de la nación. Por otra parte, ella se integra en la visión dicotómica propia de la ideología peronista que opone la construcción de la patria a la acción disolvente de los “políticos” y, en particular, reproduce en líneas generales la visión planteada por Perón acerca de la degeneración del patriarcado en una oligarquía responsable de la destrucción nacional (2016: 167).

Esa *degeneración del patriarcado* es uno de los blancos de la literatura marechaliana y el afán de su utopía es alcanzar una nación donde la oligarquía carezca de hegemonía. Ahora bien, ¿qué comparte con la escritura de Dolina? ¿Son equiparables sus objetivos o simplemente emplean las mismas estrategias con una intención distinta? Si bien Dolina ha admitido su simpatía por el peronismo¹⁹, jamás ha vinculado su narrativa al movimiento. Rita de Grandis ha dedicado un estudio crítico a explicar con detalle ciertas resonancias peronistas de su obra en relación al populismo hispanoamericano. Lo que es evidente es que la literatura de Dolina no generó la larga polémica que sí atravesó el *Adán* a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Por un lado, debido al componente católico de la obra marechaliana, ausente en la de Dolina. Pero para entender la distancia que los separa en relación al peronismo, cobra especial importancia la evolución del régimen, dividida en cuatro etapas según Sigal y Verón:

[...] los objetivos que encuadran sucesivamente el proyecto peronista son fácilmente identificables: *redención* para el período de puesta en escena del proyecto; *organización* en la etapa presidencial (1946-1955); *liberación*, durante el exilio; *reconstrucción*, tras el regreso de 1973 (2010: 49).

Así, el *Adán* es una novela escrita entre el período de redención y organización de un movimiento que sufre un fracaso estrepitoso en 1955 con la Revolución Libertadora, y su carácter hegemónico pasa a ser subversivo. Esto último deriva en una transformación en términos discursivos durante el período posperonista y posdictatorial del país, es decir, 1983 en adelante, cuando escribe y publica Dolina. Empleamos el término *discursivo* pues, aunque Perón se mantuvo fiel a sus ideas hasta su tercera presidencia, lo que sí cambió es la relectura de su doctrina a partir de los setenta. Tal proceso se dilucida al diferenciar, según el análisis del discurso, entre *producción* y *reconocimiento*, es decir, el origen de un discurso y su recepción posterior²⁰. Indagar la lectura del peronismo tras la muerte de Perón, durante la dictadura de Videla y los primeros años de la democracia cuando Dolina escribe, ayudaría a comprender la distancia que hay entre su obra y la marechaliana. Como explican Sigal y Verón, la juventud de izquierda es quien se apropia del espíritu peronista, una izquierda nacionalista personificada, sobre todo, en la figura de Héctor Cámpora (2010: 20-25). Su izquierdización implica, entre otras cosas, la emergencia de lo popular como rasgo identitario de la nacionalidad argentina, ya alejada del ideario católico que había funcionado en su día. Asimismo, el hispanismo original y la óptica meridional que miraba a España como referente se traduce en un anti-hispanismo acérrimo, que trastoca la óptica meridional anterior. Pero, además, el proceso denominado *vaciamiento del campo político* dio vía libre para interpretar el peronismo, no como un movimiento

político, sino como una corriente nacida del seno del pueblo mismo. La estrategia retórica de dicho vaciamiento consiste en aludir peyorativamente a lo político, al tiempo que se coloca al peronismo a la par del pueblo del cual emerge, ubicando la política como su enemiga (Sigal y Verón, 2010: 70-73). No obstante, a lo largo de la evolución del régimen, el peronismo sí conserva el ideal geocultural de establecer una identidad y tradición nacionales, lo que une la producción de Marechal y Dolina a pesar de su distancia temporal y de la disímil recepción de su obra. Ambos se apropian del mito y de la cultura popular para cultivar una narrativa que responde a dicha labor, como intentaremos exponer a continuación mediante el *Adán* y *Crónicas del Ángel Gris*.

El meridiano porteño: mito y cultura popular de Buenos Aires

Crónicas del Ángel Gris y *El libro del fantasma* poseen una estructura y una tónica similares a partir del tópico del narrador-transcriptor; en ellos, se narran hechos de personajes de Buenos Aires inventados por Dolina, pero presentados como creaciones populares en un mundo legendario que hace del barrio de Flores el centro mítico de la ciudad²¹. Flores viene a cumplir en su obra la misma función que Villa Crespo en el *Adán*: situar el centro mítico de la ciudad en un barrio popular de los suburbios. En su novela, Marechal responde a un lugar común del campo literario de los veinte y treinta descrito por Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica* (1988). La autora explica cómo, a partir del espacio orillero inventado por Borges, se inaugura en la literatura porteña un nuevo lugar de enunciación de la cultura nacional. Marechal proyecta ese proceso fundando una tradición en Villa Crespo y Saavedra mediante el mito y la cultura popular. Ello se observa en el recorrido por las calles del barrio del protagonista en el Libro Primero:

[...] en aquel otro sector de la calle se habían citado al parecer todas las gentes de la tierra, mezclaban sus idiomas en un acorde bárbaro, se combatían entre sí con el gesto y los puños, instalaban al sol el tablado elemental de sus tragedias y sainetes, y todo lo convertían en sonido, nostalgias, alegrías, odios, amores.
— [...] El crisol de las razas. ¿Argentinopeya? (1997: 144).

Dolina, en consonancia con Marechal, se sirve de personajes que caracterizarían al habitante de Buenos Aires y, asimismo, de organizaciones que encarnan distintas costumbres o actitudes del ser humano: el Club de los Falsificadores, los Amigos del Olvido, los Narradores de Historias o Los Reveladores de Secretos²². Pero la más significativa es la oposición entre los Hombres Sensibles de Flores y los Refutadores de Leyendas, dicotomía que representa la antítesis tradicional entre razón e idealismo²³: mientras aquellos se proponen difundir los hechos fantásticos que se desarrollan en la urbe, los refutadores tienen la misión de desmitificarlos mediante deducciones lógico-empíricas, como se observa en “Los Hombres Sensibles, los Refutadores de Leyendas y los reyes magos”²⁴. Así, los personajes que pueblan la ciudad son poetas, filósofos o artistas sumidos en un espacio donde lo maravilloso convive con lo cotidiano y forma parte de su cultura. Según Rita de Grandis, ellos logran encontrar aquello que el protagonista del *Adán* buscaba sin éxito:

Adán’s metaphysical search in the urban and Cosmopolitan Buenos Aires of the forties remind us of the melancholy of the Angel Gris’ metaphysical search

for his origins in the eighties. [...] Flores [...] is the *chronotopus* of the porteño culture (1997: 130).

Ambos escritores, en definitiva, mitifican Buenos Aires mediante dos mecanismos: ofreciendo un homenaje a la Capital y, a su vez, presentándola como una urbe de leyenda, donde la vida ordinaria converge con lo fantástico. Pero la inclusión del elemento fantástico se hace de modo distinto; en el *Adán* se reduce a las apariciones de la Expedición a Saavedra, cuya carencia de explicación racional pone en duda su propia existencia. Ello se adecua al *fantástico* entendido a la manera de Todorov como esa vacilación que incapacita al lector para decidir acerca del origen de un hecho extraordinario (2005: 125). Sin embargo, los procedimientos fantásticos operados en la obra de Dolina se acercan, en cierta medida, al realismo mágico, donde lo fantástico se infiltra en la vida cotidiana y llega incluso a ser más verosímil que la realidad empírica.

Todo mito depende de una memoria colectiva que lo retenga y difunda, una labor que en la obra de Dolina cumple Manuel Mandeb, el *polígrafo de Flores*. La relación entre leyenda y memoria es indispensable para crear una tradición, vínculo que Dolina pone de manifiesto en “El Club de los Falsificadores”: “Hace bastante tiempo que nadie habla del Club de los Falsificadores. En una época, sus hazañas eran tema frecuente entre los Narradores de Historias. Pero –con los años–la gente se olvidó del asunto” (1988: 177). Por ello, “El recuerdo y el olvido en el barrio de Flores” es una defensa de la memoria del pueblo como protección del pasado; y el relato “Los Amigos del olvido” presenta una organización “[...] que propugna la abolición del recuerdo, según dicen, porque duele” (1988: 45), que se opone a los Hombres Sensibles, quienes “[...] odian el futuro porque han descubierto que en el futuro está la muerte” (1988:46). En el *Adán*, la asociación entre mito y memoria se pone en evidencia mediante la defensa del criollismo de Del Solar, quien retiene en sus recuerdos

[...] las imágenes de sus antepasados, héroes que vestían la chaqueta de los ejércitos libertadores o el chiripá de los feudales estancieros; hombres de barba dura y tierno corazón, allá, en las pampas nativas y entre orgullosos caballos (1997: 121).

Existe, además, un eje de implicación entre mitos, leyendas y espacio²⁵, pero mientras que el primer término posee una naturaleza universal, las leyendas pertenecen a una determinada tradición localizadas en un espacio concreto. Como ya hemos mencionado, ambos escritores las ubican en la periferia: Marechal, en Saavedra; Dolina, en Flores²⁶. En el *Adán*, Saavedra se funda como un espacio mítico dotado de un aura legendaria, caracterizado por la ambigüedad y la indeterminación: “En la ciudad de la Trinidad y puerto de Santa María de los Buenos Aires existe una región fronteriza donde la urbe y el desierto se juntan en un abrazo combativo, tal dos gigantes empeñados en singular batalla” (1997: 133). Envuelto en un ambiente enigmático, el suburbio es un territorio susceptible de originar cualquier tipo de acontecimiento extraordinario: “*Saavedra* es el nombre que los cartógrafos asignan a esa región misteriosa, tal vez para eludir su nombre verdadero, que no debe ser proferido: «El mundo se conserva por el secreto», afirma el Zohar. Y no a todos es útil conocer el verdadero nombre de las cosas” (1997: 133). En Saavedra, el narrador introduce leyendas y fenómenos sobrenaturales basados en la creencia popular:

Dicen los viejos de Saavedra que, cuando hay luna y el cielo se pone del color de la ceniza, no es raro ver llamas errantes que se detienen, ya entre las ruinas de una tapera, ya en el brocal de algún pozo sin agua, ya en la raíz tortuosa de tal o

cual ombú: son almas de difuntos, atadas aún a la tierra por algún lazo maldito, que oscilan descabelladamente como si un viento implacable las agitara, y que se extinguen en el aire no bien se les reza una corta oración (1997: 133)²⁷.

La instancia narrativa en la obra de Dolina es similar al atribuir al pueblo el origen de los mitos que invaden el barrio, en un intento por exponer la verosimilitud de lo que se relata. Así, en “La calle de las novias abandonadas” se afirma que “[...] hay una calle en Flores en la que viven todas las novias abandonadas. [...] *Dicen* que no es posible encontrar esa calle” (1988: 69) y, del Corredor del olvido se cuenta que “[...] al caminar por él, bastaba pensar en algo para desalojarlo de la memoria [...]. *Según dicen*, recorriéndolo diez veces quedaba uno como recién nacido, limpio de ayer” (1988: 82). Asimismo, en “Refutación de los viajes”, se sugiere la existencia de una tradición oral de Flores, que “[...] registra [...] viajes memorables: las excursiones de Luciano, el canillita que volaba; los cuentos del viejo Mariotti, el maquinista del ferrocarril [...]” (1988, 229). Es significativo, en este sentido, la leyenda del Volador de Flores, a quien se le concede la capacidad de volar a cambio de que la transmisión de su historia sea exclusivamente oral —no escrita— otorgándole especial importancia a la tradición popular en detrimento de la alta cultura.

Además del modo en que el narrador presenta los mitos, destaca el uso del espacio como *hecho estético*, apuntado por Bedford: “Es interesante notar en las páginas de Dolina el uso de las calles de Buenos Aires como hecho estético. Nos dice, por ejemplo, que en Parque Chas hay una manzana misteriosa a la cual no es posible dar la vuelta” (1998: 521). Buenos Aires se mitifica al incluir espacios fantásticos en el barrio de Flores, por ejemplo, en “El Atlas secreto de Flores”: “[...] existía la intención de indicar la existencia de túneles misteriosos, zanjones mágicos, casas embrujadas, recodos infernales y otros arcanos” (Dolina, 1988: 81). Otro proceso que permite la mitificación de los relatos se alcanza mediante la atemporalidad propia del mito, como se observa en el final de la leyenda del Volador de Flores: “*Luciano habrá seguido volando hasta el día de hoy, lector impío, en que tus ojos curiosos acaban de desbarrancarlo para siempre*” (1988: 43) (cursivas del original). En el *Adán* se lleva cabo la misma estrategia en la historia del Personaje del Libro Séptimo en boca del protagonista: “Me alejé despavorido, entendí que el Hombre de los Ojos Intelectuales estaba condenado a referir eternamente la historia de su amor y su crimen” (1997: 526).

Personajes y espacios se presentan del mismo modo en ambos autores. En la novela marechaliana destaca la mitificación de dos de ellos: Samuel Tesler y Schultze, máscaras del poeta Jacobo Fijman y del pintor Xul Solar respectivamente, como señala el escritor: “Quise en *Adán Buenosayres* incorporarlo [a Fijman] en la mitología de nuestra ciudad, junto a Xul Solar, señalando su categoría de héroes metafísicos, es decir, en un nivel superior al mito” (Calmels 2005: 29). La incorporación de Tesler a la mitología porteña se asimila al espacio de Saavedra, pues el narrador se basa en diversidad de fuentes al aludir a su vida, sobre todo, la tradición oral: “[...] *la tradición oral conservada* por sus discípulos nos enseña que Samuel Tesler vivía en este mundo como en un hotel deplorable en el cual —según afirmaba tristemente— se hacía él, desde su nacimiento, una cura de reposo integral para restablecerse del cansancio de haber nacido” (1997:25). A su vez, se le confiere un perfil de prócer cuando hace referencia a supuestas fuentes históricas: “*Los historiadores están de acuerdo en afirmar que*, pese a sus innumerables reticencias, Samuel Tesler no acometió en su cuna ningún trabajo excepcional” (*Ibíd.*) (cursiva nuestra). Pero sin duda lo que realmente le

otorga un estatus de personaje legendario es la necesidad de desmentir las leyendas populares en torno a su figura:

Samuel Tesler filósofo no murió a causa de una indigestión de arenques ahumados, *como asegura cierta especie calumniosa* que difundió en Villa Crespo un cenáculo rival. *Igualmente apócrifa es la leyenda* que lo hace morir en un campo de habas, a la manera pitagórica, y se debe a su discípulo heterodoxo Kerbikian el armenio, lavacopas en el “Café Izmir” de la calle Gurruchaga, del cual se dice que, provisto de una inteligencia singularmente obtusa, jamás llegó a entender al filósofo ni en lo más elemental de su doctrina (1997: 43) (cursiva nuestra).

En la obra de Dolina, el personaje mítico por excelencia es el Ángel Gris, cuya naturaleza fantástica lo distingue de los marechalianos:

Es posible que los vecinos hayan creído alguna vez en la existencia cierta de este mistongo agente celestial. Los Refutadores de Leyendas se encargaron de desalojar la superstición. Y nosotros recibimos –sombra de un suspiro– los restos incompletos de una literatura de barrio que insistió en el Ángel a pesar de todo (1988:31).

El Ángel no es más que vestigios de una *literatura de barrio* cuya existencia es dudosa, pues el propio narrador le resta verosimilitud al personaje:

Tampoco ha llegado hasta nosotros la constancia de ninguna polémica acerca del asunto. En cierto modo, esto hace sospechar una certeza. Quien no hace cuestiones acerca de la existencia de algo es porque está seguro al respecto. Por supuesto ignoramos si tal certidumbre afirmaba o negaba al Ángel de Flores (1988:31).

Las acotaciones que plasman incertidumbre acerca de lo que se cuenta son constantes en Dolina; en “Historia de aparecidos” el narrador aclara: “De todo lo que hemos contado no hay ni siquiera una mínima constancia” (1988:104). En paralelo al Ángel Gris, se presentan otros personajes y mitos, pero sin la condición sobrenatural de aquel: “Existen pocos datos acerca de los Narradores de Historias. Nunca se supo de dónde venían aquellos hombres vestidos de negro. Llegaban en bicicleta al anochecer y recorrían la plaza canturreando un pregón suave” (1988: 19)²⁸. Si Marechal incorpora entre la sociedad porteña a un poeta (Adán), un filósofo (Tesler), un astrólogo (Schultze), para representar su cultura e idiosincrasia, Dolina se propone lo mismo con el poeta Allen, el polígrafo Mandeb, el ruso Salzman (que encarna la inmigración), etc. La verosimilitud caracterológica y la psicología de los personajes son aspectos secundarios, pues todos son arquetipos porteños. El narrador de Dolina los presenta dando a entender que son figuras conocidas por la sociedad bonaerense, como se observa en aclaraciones como las siguientes (cursiva nuestra): “*Se supo entonces* que Jorge Allen solía ocultar su pasado amoroso a todas las mujeres” (1988: 27). Ellos mismos se encargan de difundir mitos sobre su persona, por ello se dice que Allen “[...] se jactaba de tener un alma inhóspita y juraba que varios demonios habían tratado de usurparla sin aguantar más de media hora” (1988: 126). A diferencia del narrador de Dolina, el marechaliano desmiente las invenciones que divulga Tesler, por ejemplo, al referirse a su origen pues, explica “[...] no nació, como Palas, del cráneo majestuoso de Zeus, ni siquiera, como el duro Marte, gracias a una percusión insólita de la vulva

materna, sino del modo natural y llano con que nacen los hombres corrientes y molientes” (1997: 24).

Si, como se ha explicado, ambos escritores presentan el mito como creación colectiva, la construcción de Buenos Aires no sería eficiente para crear una tradición si no se combinara con el uso de la cultura popular. Los textos de uno y otro comparten la intertextualidad con las letras de tango, cauce adecuado para el establecimiento de una identidad porteña a partir de los años veinte. En esos años, músicos y artistas bohemios fueron trasladando al centro de la ciudad un género nacido en los suburbios, iniciándose así un proceso de *aburguesamiento del tango*, cuyas letras se transforman al revelar historias artificiosas e idealizadas del suburbio bonaerense (Paoletti, 1987: 94). Adolfo Prieto explica cómo dicho proceso despojó al tango de su verdadera esencia y de su sentido original, dando como resultado un *populismo urbano* “[...] que no tardaría en vaciar de contenido y de forma a la experiencia de los centros nativistas” (1988: 46). Se va configurando así una estrecha vinculación sentimental entre tango y espacio siendo el primero símbolo popular de resistencia al progreso y a la modernidad, del cual el peronismo también se apropiará. En el caso de Dolina, el tango forma parte esencial no solo de su literatura, también de su faceta de compositor; por ejemplo, en la opereta *Lo que me costó el amor de Laura* (1998), hallamos el “Tango de la muerte” entre sus canciones. No es casualidad que Sábato (1996) destaque que la prosa de Dolina “[...] pertenece a la raza de Discépolo, pero con una tenue luz crepuscular como la humilde esperanza del más auténtico pibe de barrio” ([s.p.]). En *Crónicas del Ángel Gris*, sus personajes son compositores y entre sus páginas se intercalan también letras de tango – por ejemplo “El enterriano” de Rosendo Mendizábal–.

El *Adán* se inicia con el tango “Pañuelito blanco” (1920) y a lo largo de la novela se intercalan otras piezas con coplas y romances argentinos. Significativo resulta el recorrido del protagonista por las calles de Villa Crespo, donde destacan tipos costumbristas de la sociedad porteña: inmigrantes, linyeras, cocheros, cantineros, etc. Entre ellos se hace presente la Flor del Barrio, personaje tanguero que, según la tradición, permanece a la eterna espera de ser rescatada de su soledad. Consiste en un guiño intertextual al tango “Duelo criollo” de Carlos Gardel (1928), donde se relata la historia de la Flor del Barrio, quien muriera de pena tras la muerte de su amado: “Cuentan que fue la piba de arrabal, / la flor del barrio aquel, que amaba un payador [...] / pero otro amor por aquella mujer, / nació en el corazón del taura más mentao / que un farol, en duelo criollo vio, / bajo su débil luz, morir los dos”. Asimismo, la Beba, es un personaje que aparece en el funeral de Juan Robles a quien se le otorga un carácter tanguero: “¡Tu historia cabía en la letra de un tango!” (1997: 195). Al hablar de ella, la instancia narrativa se contagia de los temas, vocabulario, tonos y voces propios del género; de esta manera, se compone un tango narrativo en este pasaje, pues se alude con nostalgia al pasado perdido y al futuro incierto, y la historia se ubica en el suburbio.

Además del tango, otro motivo de carácter popular empleado por Dolina y Marechal es el carnaval, unidad tempo-espacial de subversión que Bajtín define como *percepción del mundo*, cuyos elementos

[...] son variantes literarias de los géneros orales del folclor carnavalesco. [...] [en] la atmósfera de la alegre relatividad de la percepción carnavalesca del mundo estos elementos varían esencialmente: se debilitan su seriedad retórica y unilateral, su racionalismo, su monismo y su dogmatismo La

percepción carnavalesca del mundo posee una poderosa fuerza vivificante y transformadora y una vitalidad invencible (2004: 157).

Más específicamente, la *carnavalización de lo literario* es una visión del mundo distinta a la habitual, de ahí que sea la parodia su procedimiento más representativo (Bajtín 2004:186). En la cultura argentina, según el análisis de Martínez Estrada en *Radiografía de la Pampa*, el carnaval exterioriza la tristeza criolla: “El carnaval es la fiesta de nuestra tristeza. [...]. Lo cómico en nuestro pueblo es una tragedia tan seria, tan natural, tan transparente al sino de la raza como la careta de tul sobre el rostro” (1991: 195-167). La inversión que opera el escritor es la misma que Dolina despliega en “El Corso Triste de la calle Caracas”:

Según una difundida leyenda, el Carnaval fue alguna vez una fiesta popular con personas disfrazadas, música, baile, bromas y murgas. [...] la legendaria gesta ha muerto ya. Sin embargo, como silenciosas habitaciones vacías, han quedado ciertas fechas del almanaque a las que la terquedad general insiste en adjudicar la condición carnavalesca. Estos días son adjudicados, no ya para festejar, sino más bien para reflexionar y añorar la ausencia de la fiesta. Se trata, según se ve, de un curioso destino: pasar del entusiasmo a la nostalgia, de la pasión a la meditación, de la alegría a la tristeza (1988: 61).

En Buenos Aires, entonces, se sustituye el carnaval por un período de pesadumbre, por ello el proyecto del personaje de Mandeb “[...] consistía en adoptar disfraces y actitudes melancólicas para ver si detrás de ellos se instalaba la alegría” (1988: 61-62). El carnaval se presenta como una *tristeza simulada* ya que la risa, según se afirma en “La Academia de Humor en Flores”, “[...] suele esconder la cobardía” (1988: 75). En el *Adán* también se reprocha la falsedad que se esconde tras la risa:

La risa favorece los movimientos peristálticos del intestino grueso. Y si, por equivocación, dan con el drama, ríen igualmente. ¿Una madre llora sobre la tumba de su hijo? Risas ahogadas en la platea. ¿Dos amantes dialogan su infortunio? Convulsiones de hilaridad en las galerías (1997:507).

El carnaval triste y amargo que anhelan los Hombres Sensibles de Flores culmina en un profundo fracaso pues “año tras año, los Carnavales de la Calle Caracas fueron poniéndose más divertidos [...]. La sobria melancolía de los primeros tiempos iba dando paso a sonrisas complacientes, cuando no risotadas sin freno” (1988: 63-64), arrastrándolo a su fin. La conclusión de Dolina se asocia al tópico de la identidad triste del criollo:

Tal vez ha llegado el momento de comprender que los criollos no hemos nacido para ciertas fantochadas. Que se rían los brasileños. [...] Si nuestra extraña condición nos ha hecho comprender el sentido adverso del mundo, agrupémonos para ayudarnos amistosamente a soportar la adversidad (1988: 64).

La carnavalización es uno de los modos de la cultura popular para el establecimiento de la identidad argentina. En la novela de Marechal, encontramos diversas vertientes del carnaval que la acercan a la menipea rabelaisiana. El *Adán* exhibe “[...] el *pathos* de cambios y transformaciones, de muerte y renovación. El carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo” (Bajtín 2005: 181), de ahí

la función anagógica señalada por Bravo Herrera en “La risa antropofágica como sostén de relatos del mundo” (2000):

El optimismo festivo no se apoya, consecuentemente, en el cambio material o relativo, sino en la posibilidad de transformación o redención espiritual, ideal y mística, en tanto que la vida es una gesta épica ineludible e intransferible. [...] De allí el carácter anagógico de esta producción porque la risa es comprendida como vía de conocimiento (2000: 49).

La autora enumera los distintos procedimientos carnavalescos empleados por Marechal:

[...] gigantismos e hipérbole, [...] excesos y escándalos, deformaciones del cuerpo, predominio del principio bajo material, descensos a infiernos, lupanares, y zonas marginales, irreverencias, banquetes, fiestas públicas y populares, disfraces, máscaras, payasos, lenguajes hiperbólicos y escatológicos, [...] satirizaciones y parodia (2000: 46).

Por ejemplo, en el Libro Séptimo del *Adán*, don Ecuménico relata su infancia y ofrece una visión convencional del carnaval como máscara que simula la tristeza:

Las vísperas del Carnaval también eran favorables a mi expectación del júbilo: [...] pero, al enfrentarme con la ola humana que ya reía y gritaba afuera, sentía de pronto un raro envaramiento de corazón, una frialdad interna que congelaba súbitamente mis entusiasmos en agraz; entonces, dejándome caer en el umbral de la casa, permanecía sentado allí, solo e inmóvil, con el puño en el mentón y la mirada errabunda, observando en los otros aquella embriaguez de alma que parecía negárseme, ¡ay!, sistemáticamente (1997: 548-549).

Conclusiones

Una de las modalidades de la geocultura –relación entre territorio y cultura– es toda manifestación artística que ponga sus procedimientos formales y temáticos al servicio de la formación de una cultura regional. Sin llegar a elaborar obras de tesis o políticas, algunos artistas intervienen en dicho proceso de manera indirecta pero eficiente para todo proyecto de unión nacional. No es casualidad, entonces, que dos escritores vinculados al peronismo empleen un discurso mistificador en su ficción. Tras los años de vanguardia y la polémica del meridiano, algunos autores se proponen continuar el cometido de fundar una cultura argentina ubicada en la ciudad de Buenos Aires, es decir, de demostrar que el meridiano cultural se encuentra en la capital del país. De esta manera, el *Adán* es un intento de establecer una tradición, un instrumento de arraigo entre pueblo y nación, necesidad señalada más tarde por Kusch. Asimismo, resulta un texto bisagra entre dos etapas, pues al clausurar el movimiento martinfierrista, reclama una tradición para la urbe que homenajea desde el título y, al ser publicada durante el gobierno peronista, emplea procedimientos discursivos afines al régimen. Años más tarde, la obra de Dolina alcanza el mismo propósito, de ahí la amplia difusión de su narrativa entre la sociedad porteña.

Leído desde esta óptica, el *Adán* adquiere una nueva significación, convirtiéndose en el germen de un mito de la capital bonaerense del siglo XX. Dolina sería, en este sentido, heredero tácito de Marechal al compartir herramientas similares de su escritura: en primer lugar, el elemento mítico mediante la inmortalización de personajes y espacios –el suburbio, representado por Saavedra en Marechal y Flores en Dolina–. Al atribuir al pueblo el origen de ciertas leyendas que se desarrollan en la

ciudad, se manifiesta la vinculación entre lo mítico, lo popular y lo nacional, ejes de implicación de cuño romántico. A ello, cabe agregar la relación entre memoria y mito, pues en el imaginario social permanecen instalados los temas y asuntos que poseen un trasfondo legendario. A su vez, la inclusión del tango y el carnaval pone en evidencia la asociación entre la identidad, el espacio y lo popular.

En suma, las obras literarias de Marechal y de Dolina proyectan una revisión de la tradición y hacen uso de la misma para asentarla en una Buenos Aires de alcance mítico; a su vez, responden a un interés ideológico vinculado al proceso de mitificación impulsado por la doctrina que los unía, el peronismo.

Bibliografía citada

- Aleman, Carmen (1998) *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica 1927: estudio y textos*. Universidad de Alicante.
- Álvarez Méndez, Natalia (2002) *Espacio narrativos*. Universidad de León, León.
- Amar Sánchez, Ana María (1999) “Estrategias de seductores: una política del placer”. En Ana María Zubieta (Comp.). *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en literatura*. Eudeba, Buenos Aires, 185-195.
- Anderson, Benedict (1993) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo De Cultura Económica, México.
- Avellaneda, Andrés (1983) *El habla de la ideología*. Sudamericana, Buenos Aires.
- Astrada, Carlos (1947) “Surge el hombre argentino con fisonomía propia”. En *Argentina en marcha*, nº 1, pp. 15-60.
- Bajtín, Mijail (2004) *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo De Cultura Económica, Madrid.
- Barcia, Pedro Luis (1994) “Introducción”. En Pedro Luis Barcia (Ed.), *Adán Buenosayres*. Castalia, Madrid, pp. 9-69.
- Bedford, David A (1998) “El cronista del Ángel Gris: los mitos porteños de Alejandro Dolina”. En *Hispania*, vol. 81, nº. 3, pp. 519-529.
- Blanco, Mariela (2015) “La invención de la Nación y el pueblo en *Adán Buenosayres*”. En Carina González (comp.). *Peronismo y representación. Escritura, imágenes y políticas del pueblo*. Final Abierto, Buenos Aires, pp. 33-56.
- Blum, Douglas W. (2007) *National identity and globalization. Youth, State, and Society in Post-Soviet Eurasia*. University Press, Cambridge.
- Borges, Jorge Luis (2012) “El tamaño de mi esperanza”. En *El tamaño de mi esperanza / El idioma de los argentinos*. Random House, Buenos Aires, pp.13-16.
- Bravo Herrera, Fernanda Elisa (2002) “La risa antropofágica como sostén de relatos del mundo: estrategias de carnavalización y efecto polifónico en la producción de Leopoldo Marechal”. En *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Fundación Leopoldo Marechal, Buenos Aires, pp. 45-52.
- Calmels, Daniel (2005) “Jacobino Fijman: el derecho a crear”. En *Poesía completa de Jacobo Fijman*. Ediciones Del Dock, Buenos Aires, pp. 15-40.
- Casanova, Pascale (1999) *La República mundial de las Letras*. Barcelona, Anagrama.
- Chávez, Fermín (1965) *Civilización y barbarie en la historia de la cultura argentina [1956]*. Theoria, Buenos Aires.

- Degiovanni, Fernando (2007) *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Beatriz Viterbo, Buenos Aires.
- Del Gizzo, Luciana (2017) *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Aluvi3n, Madrid.
- Delrio, Walter (2006) "El genocidio ind3gena y los silencios historiogr3ficos". En Osvaldo Bayer (Coord.) *Historia de la crueldad argentina*. RIGPI, Buenos Aires, pp. 67-76.
- Dolina, Alejandro (1988) *Cr3nicas del 3ngel Gris*. Colihu3, Buenos Aires.
- (1999) *El libro del fantasma*. Colihu3, Buenos Aires.
- Funes, Patricia (2006) *Salvar la naci3n. Intelectuales, cultura y pol3tica en los a3os veinte latinoamericanos*. Prometeo, Buenos Aires.
- Gamero, Carlos (2015) *Facundo o Mart3n Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Sudamericana, Buenos Aires.
- Gen3, Marcela (2005) *Un mundo feliz: im3genes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Fondo de Cultura Econ3mica de Argentina, Buenos Aires.
- Gilman, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en Am3rica Latina*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- Gonz3lez, Joaqu3n V. (1924) "La nueva generaci3n en la perspectiva argentina". En *Inicial*, n3 1, Buenos Aires, pp.31-40.
- Gonz3lez Lanuza, Eduardo (1997) "Leopoldo Marechal: *Ad3n Buenosayres*". En Jorge Lafforgue y Eduardo Colla (Coords.), *Ad3n Buenosayres* de Leopoldo Marechal, Galaxia Gutemberg, Madrid, pp. 876-878.
- Gonz3lez T3boas, Pablo Francisco (2014) "La realidad espiritual de la Naci3n Argentina". En Paulo Ares (Comp.). *Argentina 2030, perspectiva del proyecto nacional justicialista*, Ediciones Fabro, Buenos Aires, pp. 67-104.
- Grandis, Rita de. (1997) "The Voice of Alejandro «Negro» Dolina: Towards a Repositioning of Populist Discourse". En *Studies in American Popular Culture*, n3. 16, 127-144.
- Guglielmini, Homero (1947) "Hay una experiencia argentina de espacio, tiempo y t3cnica. Para una interpretaci3n de la realidad argentina", *Argentina en marcha*, n3 1, pp. 423-466.
- Hammerschmidt, Claudia (2018) "La ultramodernidad de Leopoldo Marechal". *Estudios filol3gicos*, n3 60, pp. 95-126.
- Jitrik, No3 (1997) "*Ad3n Buenosayres*: la novela de Leopoldo Marechal". En Jorge Lafforgue y Eduardo Colla (Coords.), *Ad3n Buenosayres* de Leopoldo Marechal. Madrid: Galaxia Gutemberg, Madrid, pp. 883-896.
- Korn, Guillermo (2017) *Hijos del Pueblo. Intelectuales peronistas: de la Internacional a la Marcha*. Las Cuarenta, Buenos Aires.
- Kusch, Rodolfo (1953) *La seducci3n de la barbarie*, Raigal, Buenos Aires.
- (1976) *Geocultura del hombre americano*. Fernando Garc3a Cambeiro, Buenos Aires.
- (1978) "Geocultura del pensamiento". En *Esbozo de una antropolog3a filos3fica americana*, Ediciones Casta3eda, Buenos Aires, pp. 13-21.
- Laclau, Ernesto (2012) *La raz3n populista*. Fondo de Cultura Econ3mica, M3xico.
- Locane, Jorge J. (2018) "Nueva coyuntura, viejos dilemas. Usos de Marechal en la reciente encrucijada entre literatura y peronismo". En Claudia Hammerschmidt (Ed.), *El retorno de Leopoldo Marechal. La recepci3n secreta de un «poeta depuesto» en la literatura argentina de los siglos XX y XXI*. INOLAS, London, pp. 327-341.
- L3pez Saiz, Brenda (2016) *Naci3n cat3lica y tradici3n cl3sica en obras de Leopoldo Marechal*. Corregidor, Buenos Aires.

Marechal, Leopoldo (1927) "A los compañeros de *La Gaceta literaria*". *Martín Fierro*, n°. 44-45, 10.

- (1947) "Proyecciones Culturales del Momento Argentino". En *Argentina en marcha*, n°. 1, Buenos Aires, pp. 121-136.

- (1965) "Diálogo con Leopoldo Marechal" [entrevista de Emanuel Carballo]. En *Revista de la UNAM*: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/8858/public/8858-14256-1-PB.pdf. (Última visita el 23/05/2015).

- (1970) "El poeta depuesto". En *Nuevos Aires*, n°. 1, Buenos Aires, pp. 55-60.

- (1971) *El compromiso del escritor*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Santiago de Chile.

- (1997) *Adán Buenosayres*. Galaxia Gutenberg, Madrid.

Marin, Louis (1976) *Utópicas: juegos de espacios*. Siglo XXI, Madrid.

Martí, José (2002) *Nuestra América*, Universidad de Guadalajara.

Martínez Estrada (1991). *Radiografía de la Pampa*. Galaxia Gutenberg, Madrid.

Martínez Pérsico, Marisa (2012) "Biblioclastia por incuria: la biblioteca personaje de Leopoldo Marechal en Rosario". En *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, n° 10, pp. 135- 152.

-, (2013) *Leopoldo Marechal, entre la cuerda poética y la cuerda humorística*. Nuova Prhomos, Città di Castello.

Mignolo, Walter (2010) "La colonización a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad". En Ileana Rodríguez y Josebe Martínez (Ed.), *Estudios trasatlánticos poscoloniales I*, Anthropos: Barcelona, pp.237-269.

Mudde, Cas y Cristóbal Rovira Kaltwasser (2017) *Populism. A very Short Introduction*. University Press, Oxford.

Murena, Héctor A. (1957) "Martínez Estrada: la lección de los desposeídos". En *Sur*, n°. 204, Buenos Aires, pp. 1-18.

Navascués, Javier de (2013) "Introducción", en Javier de Navascués (Ed.), *Adán Buenosayres*, Corregidor, Buenos Aires, pp. 11-74.

- (2017) *Alpargatas contra libros. El escritor y las masas en la literatura del primer peronismo (1945-1955)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid.

- (2018) "La sombra de la tradición en Piglia y Alejandro Dolina: una lectura marechaliana". En Claudia Hammerschmidt (Ed.), *El retorno de Leopoldo Marechal. La recepción secreta de un «poeta depuesto» en la literatura argentina de los siglos XX y XXI*, INOLAS, London, pp. 345-369.

Paoletti, Mario (1987) "Borges y la ciudad del tango". En *Revista de Occidente*, n° pp. 87-100.

Perón, Juan Domingo (1947) *El presidente de la nación Argentina se dirige a los intelectuales, escritores, artistas, pintores, maestros*. [s.e.], Buenos Aires.

- (2014) *La comunidad organizada (1949)*. Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires.

Piglia, Ricardo (2001) "Conversación con Ricardo Piglia" [entrevista realizada por Marcelo Pellegrini, Samuel Monder y Andrea Jeftanovic]. En *Lucero: A Journal of Iberian and Latin American Studies*, n°. 12, Berkeley, [s.p.].

Plotkin, Mariano (1994) *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Ariel, Buenos Aires.

Prieto, Adolfo (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Sudamericana, Buenos Aires.

- Rama, Ángel, (1976) “Rodolfo Walsh: el conflicto de culturas en Argentina”. *Escrituras: teoría y críticas literarias*, n°. 2, Caracas, pp. 279-301.
- Rocco-Cuzzi, Renata (2004) “Las epopeyas de Leopoldo Marechal”. En Noé Jitrik (Ed.). *Historia crítica de la literatura argentina. IX El oficio se afirma*. Emecé, Buenos Aires.
- Rodó, Enrique (2004) *Ariel*, El Cid Editor, Santa Fe.
- Rodríguez Monegal, Emir (1997a) “Adán Buenosayres: una novela infernal”. En Jorge Lafforgue y Eduardo Colla (coords.) *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, Galaxia Gutemberg, Madrid, pp.923-927.
- (1997b) “Posdata de 1969”. En Jorge Lafforgue y Eduardo Colla (Coords.) *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, Galaxia Gutemberg, Madrid, pp.927-929.
- Sánchez, Pablo (2018) *Literaturas en cruce. Estudios sobre contactos literarios entre España y América Latina*. Verbum, Madrid.
- Sarlo, Beatriz (1988) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Shumway, Nicolás (2005) *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Emecé, Buenos Aires.
- Sigal, Silvia y Eliseo Verón (2010) *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Eudeba, Buenos Aires.
- Sommer, Doris (1993) *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Tarcus, Horacio (2016) *El socialismo romántico en el Río de la Plata (1837-1852)*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Todorov, Tzvetan (2005) *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán, México D. F.
- Torre, Guillermo de (1927) “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica”. En *La Gaceta Literaria*, n° 8.
- Viñas, David (1970) “Después de Cortázar: historia e interiorización”. En *Actual narrativa latinoamericana*. Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, La Habana, pp. 147-187.
- Wallerstein, Immanuel (2011) *Geopolítica y geocultura. Ensayos sobre el moderno sistema mundial*, Kairós, Buenos Aires.
- Zanatta, Loris (1996) *Del Estado liberal a la nación católica: Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo (1930-1943)*. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

Notas

¹ Empleamos la expresión *nacionalismo cultural* según la definición de Fernando Degiovanni: “[...] una batalla por los textos de la patria en cuyo prolongado desarrollo estuvieron implicadas políticas de Estado e intervenciones de mercado, discursos de saber y formas de constitución de capital cultural, modelos de gobernabilidad y estrategias de construcción del sujeto” (2007: 331).

² En “Posdata de 1969”.

³ Uno de los ejemplos más ilustrativos de que esta oposición no era clara es el caso de Juan Bautista Alberdi quien, en principio, apoyaba las ideas de la Generación del 37 pero posteriormente se replantea algunas cuestiones siendo especialmente crítico con Sarmiento y desprestigiando incluso el *Facundo* por su falta de rigurosidad histórica. Para un estudio más amplio de la desmitificación de entre ambos bandos, consultar *El socialismo romántico en el Río de la Plata (1837-1852)* (2016) de Horacio Tarcus.

⁴ El título completo es *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos* (2006).

⁵ Sirvan los ensayos *Blasón de Plata* (1912) de Rojas y *El solar de la raza* (1913) de Gálvez como ejemplos más representativos de ello.

⁶ En el Manifiesto leemos: “Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos” (*Martín Fierro*, 4, 1924).

⁷ Para un desarrollo acerca de dicha tensión, consultar *La República Mundial de las Letras* (1999) de Pasquale Casanova.

⁸ Borges busca compensar este vacío con sus primeros poemarios que desbordan patriotismo desde sus títulos (especialmente el primero, *Fervor de Buenos Aires*, 1923, y *Cuaderno de San Martín*, 1929).

⁹ Para una indagación acerca de la elisión de lo aborígen en el discurso intelectual y en la historiografía argentina consultar *Historia de la crueldad argentina* (2006), en concreto, el artículo de Walter Delrio “El genocidio indígena y los silencios historiográficos”.

¹⁰ En el discurso “La comunidad organizada” (1949), Perón explica con detalle en qué consiste su ideal de nación.

¹¹ Para una mayor profundización sobre el tema, consultar *Un mundo feliz: imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955* de Marcela Gené.

¹² Para más información acerca del tema, consultar *Del Estado liberal a la nación católica: Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo (1930-1943)* de Loris Zanatta.

¹³ Para profundizar en la estrategia retórica que aquí sintetizamos, se recomienda el trabajo de Sigal y Verón *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista* (2010).

¹⁴ Para una información detallada sobre el premio, visitar la página en línea del Instituto Arturo Jauretche: <http://www.institutojauretche.edu.ar/premios.html> (última visita el 06/07/2019).

¹⁵ Para más información sobre el tema: <http://noticias.terra.com.ar/sociedad/alejandro-dolina-entre-los-mas-vendidos,eb7bf75d6fb26310VgnVCM4000009bf154d0RCRD.html> (última visita el 20/02/2017). http://archivo.larazon.viapais.com.ar/ciudad/Quedo-inaugurada-plaza-Angel-Gris_0_136500010.html (Última visita el 06/03/2017).

¹⁶ La noticia puede leerse en línea: http://archivo.larazon.viapais.com.ar/ciudad/Quedo-inaugurada-plaza-Angel-Gris_0_136500010.html (Última visita el 06/03/2017).

¹⁷ Para profundizar en la transformación de los intelectuales hispanoamericanos durante los años sesenta, consultar *Entre la pluma y el fusil* de Claudia Gilman (2003).

¹⁸ Aunque no se utilice la palabra textualmente, es clara su mención cuando el personaje de Germán insulta a su padre llamándolo con “[...] un calificativo terrible que ya esgrimía el pueblo contra los traficantes de la patria” (Marechal, 1997: 429) (cursiva nuestra).

¹⁹ Una de sus últimas declaraciones a favor del peronismo fue en 2012: <https://www.elintransigente.com/argentina/2012/10/28/dolina-hubo-dos-gobiernos-destacados-peron-kirchner-154051.html> (última visita el 02/05/2018).

²⁰ En palabras de Sigal y Verón: “Este carácter no lineal [...] de la circulación del sentido conduce a distinguir [...] [entre] producción y reconocimiento. [...] el análisis de los discursos sociales se interesa en las relaciones interdiscursivas que aparecen en el seno de las relaciones sociales; la unidad de análisis, por lo tanto, no es el sujeto hablante [...] sino las distancias entre los discursos” (2010: 18-19).

²¹ El uso del término *crónica* es ya un indicio de esta estrategia pues, a diferencia del cuento o del relato, el concepto alude a acontecimientos que efectivamente han sucedido o que se presentan como reales: <http://dle.rae.es/?id=BLThYfx>

²² En este vaivén entre localismo y universalidad vemos un ejemplo de la ambivalencia de la geocultura señalada en la introducción.

²³ En palabras de Bedford: “Otra arma de Dolina en su batalla contra la hegemonía epistemológica moderna es su contraposición de los Hombres Sensibles de Flores a los Refutadores de Leyendas, «abominable secta racionalista» y fieles adeptos de la doctrina moderna y cientifista» [...]. Los Refutadores se creen actualizados y científicos sin darse cuenta que usan lógica escolástica (de procedencia medieval) y que descartan el procedimiento científico” (1998: 522-523).

²⁴ En “Historias de aparecidos” el narrador señala el binomio entre mito y razón: “De todo lo que hemos contado, no hay ni siquiera una mínima constancia. [...] Los Hombres Sensibles de Flores no necesitan de tan torpes artificios para creer en lo que se les cuenta [...]. Yo no pretendo el crédito de los lectores racionales” (1988: 104).

²⁵ Empleamos la noción abstracta de *espacio*, que, a diferencia de *lugar*, hace también referencia tanto a un acontecimiento, a un mito, o a una historia: “[...] [*Spatium*] designó durante mucho tiempo un

intervalo cronológico o topográfico separado por dos puntos de referencia. [...] lugar se refiere a un punto geográfico en el que se sitúan los elementos y en el que suceden los acontecimientos. [...] el lugar se convierte en espacio cuando es contemplado desde un punto de percepción concreto” (Álvarez Méndez 2002: 22).

²⁶Grandis: “Flores is the mythical neighborhood [...] illustrating a semiotic system of the past functioning in the present, containing the cultural elements that define the Argentine people” (1997: 130-131).

²⁷Más adelante, Del Solar agrega otras historias legendarias: “—¡Hum! —barbotó Del Solar—. Estos alrededores de Buenos Aires tienen una vieja tradición de brujería. Las apariciones del *chancho* y la *viuda* son aquí moneda corriente” (1997: 167).

²⁸También se alude a la posible existencia de la Sociedad de los Trabajos Difíciles, “a pesar de que los cronistas se niegan a admitirlo” (1988: 129), y la Aventura de la Primera Novia, “[...] un mito que aparece en muchísimos relatos del barrio de Flores. Los racionalistas y psicólogos tejen previsible metáforas y alegorías resobadas. De ellas surge un estado de incredulidad que no es el más recomendable para emocionarse por un amor perdido” (1988: 25).

LITERATURA Y POLÍTICA EN LAS PÁGINAS DE LA REVISTA *BARRILETE* (1963-1974)

Agustina Catalano*

Resumen

Este artículo propone analizar la articulación entre literatura y política en las páginas de la revista *Barrilete* (1963-1974), especialmente en los *Informes*, y en sus distintas intervenciones y prácticas culturales, situadas dentro del campo literario e intelectual de los años sesenta y setenta en la Argentina. Para eso, será necesario reconstruir su trayectoria no solo a la luz de las discusiones estéticas de ese periodo, sino también de algunos acontecimientos histórico-políticos, como la masacre de Trelew. El principal objetivo es dar cuenta del pasaje que se produce en *Barrilete*, desde un espacio de lectura y circulación de la poesía porteña que se escribía en ese momento, hacia la configuración de una voz colectiva de denuncia, vinculada fuertemente con la línea ideológica del Partido Revolucionario de los Trabajadores.

Palabras clave: *Barrilete* – Cultura – Poesía – Política – Revistas argentinas

LITERATURE AND POLITICS ON THE *BARRILETE* MAGAZINE PAGES (1963-1974)

Abstract

This article proposes to analyze the articulation between literature and politics in the pages of *Barrilete* magazine (1963-1974), especially in the *Reports*, and in their different interventions and cultural practices, located within the literary and intellectual field of the sixties and seventies in the Argentina. For that, it will be necessary to reconstruct his trajectory not only in the light of the aesthetic discussions of that period, but also of some historical-political events, such as the Trelew massacre. The main objective is to give an account of the passage that takes place in *Barrilete*, from a space for reading and circulation of Buenos Aires poetry that was written at that time, towards the configuration of a collective voice of denunciation, strongly linked to the ideological line of the Party Revolutionary of the Workers.

Keywords: *Barrilete* – Culture – Poetry – Politics – Argentine magazines

*Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Becaria del CONICET y alumna del Doctorado en Letras en la Universidad Nacional de La Plata. Contacto: a_catalano@outlook.com.ar

Enviado 02/08/2019. Aceptado 10/10/2019

Introducción

Las décadas del sesenta y del setenta en la Argentina, constituyeron un momento de apogeo de las industrias culturales, clausurado por el golpe de estado cívico-militar del 76. Son los tiempos del “boom latinoamericano”, del nacimiento y proliferación de editoriales de todos los tipos y tamaños (pequeñas empresas privadas, proyectos autogestionados, universitarios, etc.), de búsqueda de un nuevo público lector, de debates y polémicas en torno al lugar del escritor/intelectual, en el marco de los procesos revolucionarios que tuvieron como antecedente más cercano la experiencia cubana del 59. En este trabajo, nos detendremos en la revista *El Barrilete* (durante su primera época) o *Barrilete*, ya que a partir del análisis de sus prácticas e intervenciones es posible rastrear una serie de preocupaciones y tópicos comunes –un *pathos* o clima de época–, que tienen como principal protagonista la relación entre literatura y política. Leyendo sus páginas se puede advertir cómo la política constituyó un parámetro de legitimidad de las producciones, al mismo tiempo en que se promovía una indudable defensa del estatuto literario.¹ La creciente politización del campo cultural llevó a muchos escritores a revisar la tradición, a cuestionar sus propias obras y acciones, a repensar, en definitiva, lo literario, sus límites y posibilidades. Términos como política o revolución funcionaron, de todos modos, como palabras-valija donde se volcaron diversos sentidos, muchas veces contradictorios, y también como conceptos en disputa y de actualización permanente. Por último, es necesario resaltar que, si bien dentro de los estudios culturales y la historiografía literaria, las publicaciones periódicas se volvieron un objeto cada vez más concurrido, el corpus en cuestión todavía no fue analizado de manera exhaustiva ni en profundidad.²

Las revistas jugaron, por lo menos durante el siglo XX, un papel central en la difusión de nuevos autores y obras, y fueron uno de los espacios privilegiados para plasmar las discusiones estéticas y políticas que se dieron durante un periodo determinado. Beatriz Sarlo plantea que el enunciado “publiquemos una revista” quiere decir “hagamos política cultural” (1992: 9). Esto significa que por más desinteresada que pueda parecer la decisión, y más allá de su poca o escasa circulación, crear una publicación periódica es, necesariamente, una forma de intervención pública; en otras palabras, de todas las modalidades de intervención cultural, la revista pone el acento sobre lo público, en tanto espacio de alineamiento y conflicto.

Bajo estas directrices se crea *Barrilete*, a comienzos de 1963. Mucho más que una revista, fue además editorial y grupo de poesía; hoy podríamos llamarla ‘cooperativa cultural’.³ Aunque en sus comienzos fue un proyecto unipersonal, al mando del escritor Roberto Santoro –con ayuda de su madre–, rápidamente se incorporaron numerosos poetas y artistas, entre los que se encuentran: Carlos Patiño, Alberto Costa, Daniel Barros, Martín Campos, Horacio Salas, Ramón Plaza, Marcos Silber y Rafael Vásquez.⁴ A la manera de las tertulias y círculos literarios, o de los talleres de poesía actuales, los integrantes se reunían y sometían sus textos a discusión y comentarios de los demás y decidían colectivamente qué se publicaba y qué no.⁵ Organizaban lecturas en sociedades de fomento, clubes, universidades y confiterías, para socializar y “sacar la poesía a la

calle”, lema bajo el que se pueden inscribir todas sus prácticas.⁶ Como revista, propiamente, sacó catorce números, aunque de modo discontinuo. Seguimos, en ese sentido, el planteo de Guillermo Korn, quien distingue tres periodos:

El primero abarcaría los cinco primeros números, editados por el poeta Roberto Santoro de manera artesanal y personal. El segundo momento, es desde el número seis (febrero del 64) al trece (diciembre de 1967), donde la ampliación del grupo permite afrontar distintas temáticas y disciplinas hasta entonces no abordadas. Y los dos últimos números (y aquí es donde desde la revista se habla de una segunda época), en los que la toma de posición –y en esto continúa una línea con el número 13– es explícita y acorde a este período de mayor convulsión política (1998: s/n).

En lo que respecta a su dimensión material, el carácter artesanal de las ediciones nos permite ubicarla –tanto a la revista como a los Informes y cuadernillos de poesía– dentro de lo que Pierre Bourdieu llama “edición de vanguardia”, en contraposición a la “edición comercial”.⁷ Las ediciones de vanguardia serían aquellas que no están sometidas (o sí, pero en menor medida) a los requerimientos del mercado, sino a las propias lógicas del campo editorial y literario (1995: 108). La revista era pequeña, constaba de apenas unas ocho o nueve páginas en su primera época (sin índice) y se comercializaba a un precio mínimo que alcanzaba para cubrir los gastos de su impresión. Más tarde, hubo modificaciones y fue adquiriendo mayor tiraje y cantidad de páginas, así como también dispusieron de materiales más duraderos y llamativos como las hojas laminadas o los colores para los títulos, subtítulos e imágenes. Resulta evidente que estas decisiones prácticas y a la vez estéticas configuran la colocación del grupo, lejos de los suplementos culturales de los grandes medios y otras revistas literarias argentinas. La defensa de la autogestión está directamente relacionada con una doble independencia: respecto de la ganancia comercial (que suele imponer sus ritmos) y de un consejo directivo o encargado superior que no fueran ellos mismos. Esto se manifiesta con mayor énfasis en la primera etapa de la revista (hasta el número 6) donde los escritores publicados son ellos mismos o sus amigos/as. *Barrilete* se muestra así, como una vía alternativa a través de la cual poner a circular la propia literatura y llamar la atención, es decir, interpelar al público y a los pares.⁸

Los Informes poéticos

Barrilete hizo su entrada en el mundo de las publicaciones periódicas con los singulares *Informes*: una antología poética convocada a partir de un hecho o acontecimiento coyuntural que estuviera en boca de las mayorías. El primero de ellos (junio de 1963) se basó en las noticias sobre Alejandro Lavorante, un boxeador argentino de veintisiete años, que fue a pelear a Estados Unidos y volvió en estado vegetativo, para morir un año después en Mendoza. A este, se suman seis más: *Informe sobre el desocupado* (agosto de 1963), *Informe sobre la esperanza* (octubre de 1963), *Informe sobre Discépolo* (abril de 1964), *Informe sobre Santo Domingo* (julio de 1965), *Informe sobre el país* (abril de 1966) y el *Informe sobre Trelew* (1974). Periodismo poético o poesía periodística, la literatura se hacía eco de la actualidad, en una carpeta abrochada, de 10 x 13 centímetros, a veces con xilografías o ilustraciones. La carátula promete *Informe sobre Lavorante*, a un precio muy accesible y sin más detalles o indicaciones.⁹ El título elegido funcionaba como señuelo para atraer a los lectores hacia la poesía, género que, sabemos, cuenta con un público más selecto. Y parece que funcionó: para cuando trasladaron el cuerpo de Lavorante al país, *Barrilete* llevaba vendidos más de 3.000 ejemplares. En el caso del *Informe sobre Santo Domingo*, casi 25.000 en pocas

semanas.¹⁰ De este modo los poemas se abrían como respuesta a los hechos que conmocionaban entonces a la sociedad, pero no solo porque eran *vox populi*, sino porque escondían alguna forma de la injusticia. El ídolo popular cae ni más ni menos que en Estados Unidos, símbolo distintivo del capitalismo y del imperialismo, poco después de haber perdido dos veces por K.O, empujado por la industria del boxeo y del espectáculo.¹¹ El cuerpo se presenta como una mercancía más entre otras: se usa, se exprime y se descarta. El texto de Santoro, “Llegó la primavera”, da cuenta de esta situación, a modo de homenaje y de diálogo, siguiendo el vaivén del ring:

Lavorante viene y va
su brazo baila en el aire
su cuerpo baila en el baile
con el cross
o con el jab
salta su risa con onzas
con su loca manera de golpear
por arriba una cuerda
por el pecho
su corazón del ring hasta el techo
y la cuerda que algún día no da más [...]

si te vas
Alejandro Lavorante
a dios le tiramos la toalla

chau hermano
no te vayas (Santoro, 2009: 400-401)

El poema adopta el tono del relator deportivo que mira la riña o el del cronista que cubre el hecho, minuto a minuto, con sus detalles y su urgencia. Pero también se conmueve, toma partido y todavía más, se siente “hermano” del boxeador. El otro es “el gringo”, sin nombre y sin caracterización alguna, solo ese alias peyorativo. El sujeto lanza una amenaza, una sentencia final: la pérdida de Lavorante hará tambalear cualquier creencia o fe posible. En cuanto a lo formal hay cierta continuidad entre los escritores: se nota la ausencia de mayúsculas y signos de puntuación, la entonación conversacional, cierta narratividad, el verso libre y el uso de expresiones del habla cotidiana. Sin embargo, los *Informes* son caleidoscópicos, en el sentido en que, más allá de los puntos de contacto, se proponen distintas ópticas desde donde mirar un mismo suceso. Este proyecto deja en evidencia que *Barrilete* era, entre otras cosas, un laboratorio de experimentos literarios, de pruebas y ensayos, dado que no hay precedente o experiencia similar a la de los *Informes*, que se destacan por su originalidad. Por otro lado, hay una búsqueda de impacto, del efecto que provoca muchas veces lo novedoso, al mismo tiempo en que ninguna forma preexistente resultaba útil o válida cuando lo que se proponían no había sido antes formulado de esa manera. Porque informar supone dar noticia, proveer cierta información, describir un estado de cosas, aquello de lo que se encargan los informativos o noticieros, es decir, los medios masivos de comunicación. Imaginar, inventar y publicar estos cuadernillos es un modo de diferenciarse de las demás voces que ‘informan’ (o des-informan), y por lo tanto, se encubre una crítica: la existencia de estos *Informes* se justifica a través de la

falta o de los errores de los otros. La creación de este espacio se vuelve necesaria para decir lo que en otro lado no es posible o se prefiere callar.

Con motivo de la ocupación estadounidense de la República Dominicana en 1965, en el contexto de la guerra fría, lanzan el *Informe sobre Santo Domingo*. A diferencia de los otros, este tenía un manifiesto o prólogo, titulado “Qué decir”, firmado por Arnoldo Liberman y Héctor Yanover, en el que se apuntaba una breve reflexión sobre la insuficiencia del lenguaje frente a la magnitud de los hechos:

Intentamos, muchos de nosotros, un poema que lo dijera. Un poema que no le quedara chico a tanto grito ahogado, a tanta sublevación inútil. Un poema que no nos traicionara, que dijera de nuestro asco y nuestra cólera y nuestro aturdimiento y nuestro asombro y nuestro torpe compromiso con las palabras alineadas. Vanamente (...) Todo es inútil en momentos de tanta impotencia (...) Sin embargo, lo intentamos, lo hacemos. Quizá, apenas para salvar la cara ante nuestro oficio de testigos, ante nuestra semi impostora labor de intelectuales (1965: 3).

No es casual entonces que el primer verso de Santoro se pregunte: “para qué sirve el poema?” (18). Esta preocupación se inscribe dentro de un debate mayor, en el contexto latinoamericano, llevado adelante por diversos autores y artistas y que obedece, de algún modo, a la convicción de que la literatura acompaña el proceso revolucionario pero la herramienta preferente o contenedora para transformar la realidad es la política (en algunos casos más extremos, la lucha armada). De ahí que muchos de los integrantes de *Barrilete* (y de otros colectivos cercanos como *El Pan Duro* o *La Rosa Blindada*) decidan, a fines de los sesenta, integrar las filas de partidos o grupos guerrilleros como el Ejército Revolucionario del Pueblo o las Fuerzas Armadas Revolucionarias. Recordemos, por ejemplo, la famosa sentencia de Juan Gelman: “Con esos versos no harás la revolución” (1973: 29). Podríamos decir, en todo caso, que la relación literatura-política es pendular y, entonces, oscila constantemente entre una confianza enérgica (pero no ciega) en el poder de la palabra y la escritura (después de todo, se sientan a la mesa y escriben) y la impotencia frente al devenir de los acontecimientos que superan la capacidad de asombro de muchos. El componente ideológico es evidente dado que ningún tema o noticia es elegido al azar ni por motivos puramente estéticos, y los poemas tienen, la mayoría o casi todos, un tono crítico como denominador común. “Yanquis hijos de puta” (1965: 6-8) de Humberto Costantini reelabora lo expresado en las palabras preliminares:

En realidad
sólo quería decir
eso.
(...)
ya no se puede hablar así nomás,
hay que matar la muerte de algún modo,
hay que pelear con rabia,
destruirlos,
salirles al encuentro como sea
y además
decir, decir hijos de puta,
decir marine yanqui hijo de puta,

decirlo y masticarlo
y enseñarlo a los chicos
como un rezo.
por amor a la vida,
simplemente,
me parece.

La consigna, leemos, va en dos direcciones: física y verbal. Ambas conforman así un tándem, dado que una no es más importante o válida que la otra. El “ya no se puede hablar así nomás” muestra la necesidad de un nuevo camino del ‘decir’ (poético, pero también cotidiano o extraliterario). Esto puede vincularse con lo que pasa en las páginas de los *Informes*, donde la literatura se politiza o donde la política está latente no solo por sus temas o referentes. Lo político emerge igualmente en la exploración de nuevas estructuras formales y de cruce de discursos, en el uso de términos coloquiales o, incluso, en los mecanismos a través de los cuales se seleccionan, arman y socializan los textos. Como consecuencia, se redefine y se reafirma lo literario, lo editorial y también lo político. Esta aclaración debería evitar que cayéramos en designaciones como “poesía política”, donde ‘lo político’ parece sumarse como una característica o rasgo de determinada literatura. Tampoco diríamos que la literatura está al servicio de un proyecto político o de la política, en general; los *Informes* no son panfletos. Ese gesto o decisión (quizás imperceptible), que consiste en crear una antología poética cuando podría haberse hecho un folleto político como tantos otros (con las reivindicaciones en cuestión), revalida la autonomía literaria, al mismo tiempo en que la sitúa en otra frontera, otra zona. Así, lo político residiría no tanto en optar por un tópico como, por ejemplo, la invasión a Santo Domingo si no en la puesta en obra de esa elección y en la visibilización de lo invisibilizado por el resto.

Finalmente, en diferentes instancias, *Barrilete* alega que “la llamada literatura popular organizó el silencio” en torno a los *Informes* y que tales “todavía esperan [...] la opinión de la ‘crítica seria’ del país” (1963: s/n). Una de esas acusaciones está hecha explícitamente contra el semanario *Propósitos*: “Cuando un semanario no da por recibidos ni dedica una sola línea a cosas tan importantes como los Informes [...] su director *se equivoca*”. Quien ocupaba entonces ese rol era Leónidas Barletta, interpelado con nombre y apellido al final de la nota. Por un lado, hay algo de cierto en que el trabajo de *Barrilete* fue desoído o no tuvo la repercusión esperada.¹² Ahora, por otro lado, no podemos dejar de advertir que se trata de estrategias de autopromoción y de publicidad del grupo y de la revista, como polemizar con Barletta, alguien que ya tenía en ese momento cierto renombre. Para combatir esa indiferencia y seguir impulsándose, incluyen en las páginas de la revista diferentes comentarios y reseñas sobre los *Informes*. En el número 7 comparten una carta de Gabino Alejandro Carriedo (escritor español) que afirma haber recibido *Informe sobre la esperanza* y los aplaude porque “saben a dónde van y saben cómo ir” (1964: 24). En otro número agregan un cartel, con letra mayúscula que ocupa un cuarto de página, en el que se advierte al lector que, si no leyó el *Informe sobre Lavorante*, “está en deuda”.¹³

La revista como autobiografía

Nicolás Rosa plantea que una revista literaria es una autobiografía de la literatura, la autobiografía de la historia de la literatura (1993: 7). Partiendo de esa hipótesis, nos preguntamos cuál sería la autobiografía de *Barrilete*, qué historia de la literatura propone, qué textos, qué autores y, más importante, por qué y cómo. En primer lugar, observamos que la revista propiamente dicha –que salía paralelamente con los

Informes–, giró en torno a un objetivo central que fue difundir y promocionar la poesía de los hombres y mujeres de Buenos Aires, la mayoría integrantes del grupo o afín a él. Bajo el liderazgo total de Santoro, la publicación constituye más bien una antología, con clara predilección por el género poético, aunque también se publican ensayos breves y cuentos. Pero las afinidades electivas involucraban además lecturas o preferencias literarias: por ejemplo, Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Vicente Huidobro, Baldomero Fernández Moreno, Ricardo Güiraldes, entre otros.¹⁴ Estos nombres aparecen en la primera página, titulada “La Cola del Barrilete. Aflojale que colea”, compuesta de fragmentos o textos elegidos, a modo de manifiesto u editorial; más tarde –en diciembre de 1963–, esta introducción será directamente escrita por miembros del grupo.¹⁵ En ese momento, ya se puede leer una breve presentación o declaración de principios de *Barrilete*, en primera persona plural:

Nos, los representantes de la poesía argentina, cansados de tantos humanoides, y en la certeza de que si alguien queda fuera se incorporará de todas formas a nosotros; invocando al trabajo, fuente de toda razón y justicia; ordenados según peso y medida, por orden alfabético y por vocación que no es vacación como creen muchos y a los cuales llamamos: zorros grises de la poesía, decretamos el estado de sitio a la mufa circulante, a la revolución de bolsillo, al amor a transistores, a las municipales vedettes de la literatura, a los propagadores del concubinato moral [...] Tenemos tres informes, errores como pocos, somos geniales, no nos gusta la SADE y estamos afiliados, comemos 6 kilos de carne cada día, recibimos toda clase de vacuna, Baudelaire nos guiña el ojo, no somos teóricos, por eso trabajamos y trabajamos. (...) y para no perder el tiempo decidimos aumentar la cantidad de páginas, salir cada dos meses, fundar nuestro taller “El Barrilete”, agrandar la Editorial, darle bolilla a todo el mundo que haga cosas, inventar un día de la poesía, seguir hasta la muerte con los Informes (...) y basta (1963: s/n).

En la cita se puede observar cómo confluyen bajo una misma línea conceptual, itinerarios individuales diversos, principalmente si atendemos al devenir posterior de cada uno de los nombres que firman.¹⁶ Los integrantes se reconocen, en primera medida, como trabajadores de la cultura, una imagen de autor que nos resulta familiar, evocada anteriormente por algunos escritores de Boedo.¹⁷ En ese sentido es que alientan la afiliación y la conformación de listas para ganar la SADE, otra de las acciones que podemos vincular con los ‘boedistas’. “Vocación que no es vacación”, afirma *Barrilete*, reivindicando la escritura como “prepotencia” de trabajo, desacralizando la tarea, humanizándola, quizás. No parece azaroso que resuene ahí Roberto Arlt, alguna de sus aguafuertes o el prólogo a *Los Lanzallamas*, ya que fragmentos suyos son incluidos después, en el segundo número. Se trata de representaciones que ponen el acento en la profesionalización de la escritura pero no tanto como fuerza de trabajo que se vende –ningún escritor de *Barrilete* vivía de ese oficio–, sino más bien como postura asociada con cierta pertenencia de clase, que se expandirá en las páginas siguientes. A su vez, esto está íntimamente relacionado con la búsqueda sostenida de un ‘decir simple’, que expresara la cercanía entre literatura y lengua oral y que dejara de lado todo lo que de reverencial y solemne podía tener la poesía.¹⁸ Por último, están presentes en la cita, el tono humorístico y el gesto iconoclasta. La irreverencia respecto de las convenciones y de las figuras consagradas, como Borges o Juan Ramón Jiménez, es un rasgo

característico de *Barrilete* y puede leerse en clave vanguardista.¹⁹ En efecto, vemos cómo el texto grupal aporta los supuestos generales de la revista, que podríamos condensar en tres ejes: poesía, humor y política. A partir de ellos, podemos seguir los vaivenes del grupo, sus discusiones e intereses, su ‘autobiografía’, su construcción o su historia; estas líneas se cruzan, se mixturán, se intercomunican. Sin embargo, hay desplazamientos que revelan el impulso de los tiempos que corren y hay prioridades o preponderancias de unos componentes por sobre otros.

Como ya dijimos, la revista será, hasta el número seis, una suerte de antología literaria, una compilación de textos poéticos y de algunos cuentos o relatos breves. A veces se intercalan ensayos o fragmentos críticos dedicados a la poesía, escritos por algunos de los poetas mencionados. Desde este prisma, se pueden apreciar las transformaciones estéticas de los autores y autoras que se publican pero también la multiplicidad que habita las páginas de la revista y que supera cualquier descripción esquemática u homogeneizadora. *Barrilete* es poesía anclada en Buenos Aires, con modulaciones cercanas al tango y con una enunciación coloquial, como apunta Alfredo Andrés (1969) acerca de la poesía que se produce durante la década del sesenta. Pero también está Raúl Gustavo Aguirre (que aparece en varios números), exponentes de *poesía buenos aires*, del surrealismo y del invencionismo, tendencias que se podrían considerar lejanas, incluso opuestas, respecto de los rasgos antes mencionados. Porque de alguna manera, *Barrilete* no se erige como una línea poética coherente y uniforme, sino más bien como vidriera de lo que se está escribiendo –por eso inauguran una sección llamada “Primera publicación” para jóvenes inéditos– y también difusión de textos (sobre todo de origen foráneo), que algunas veces se rescatan por motivos políticos y otras veces, estrictamente literarios. Esto genera tensiones y disonancias y da lugar a una riqueza y variedad que puede convocar a distintos lectores; así, conviven Celedonio Flores con Louis Aragón y hay homenajes tanto para Tristan Tzara como para Enrique Santos Discépolo.

Por otra parte, es cierto que la política comienza a calar cada vez más hondo como criterio de los textos y autores elegidos, así como también en las secciones y publicaciones de la revista. Algunos/as poetas harán un viraje desde el decir característico del tango, hacia la incorporación de la experiencia militante de aquellos años. En un principio, Buenos Aires se presenta como geografía privilegiada y se publican los poemas bajo el subtítulo “El Barrilete de Buenos Aires”. Es la topografía por excelencia del tango y además son los tiempos de modernización y cambio de la ciudad. Por eso, leemos textos como “Ballet Balar Babel” de Santoro, en el que la capital porteña aparece como la gran Babilonia, en un collage donde se superponen e interceptan distintas lenguas, frases, carteles, mensajes y las luces y multitudes aturden al sujeto. O “Cambalache”, de Discépolo, un tango que, como su título anuncia, anticipa la decadencia, la despersonalización y pérdida de todos los códigos o valores que pudieron haber existido en el pasado. Ahora, si comparamos estos primeros números con el primero de la “Nueva época” (1968), hay tantos poemas (o menos, en cantidad de páginas) como entrevistas, notas de actualidad y ensayos políticos. Se incorporan a la revista las resoluciones del Congreso Cultural de La Habana y sus repercusiones (mensajes al respecto de figuras como Bertrand Russel y Jean Paul Sartre).²⁰ La dirección no está más a cargo de Santoro sino de Alberto Costa y de Carlos Patiño. La primera página incluye una cita de Fidel Castro donde afirma el deseo de que sus hijos “sean como el Che” y *Barrilete* retruca que no solo los hijos deben ser como él sino ellos mismos; luego, aparece el mítico saludo, “Hasta la victoria siempre”. Ya no se habla de “poetas de Buenos Aires”, sino de intelectuales, y este pasaje, que está a la vista, no es solo discursivo. La tapa de ese número tiene debajo del *Barrilete* (en letras

grandes y rojas) una frase de Cortázar: “todo intelectual, digno, consciente, revolucionario, pertenece al tercer mundo”. Y en la contratapa, un texto de Régis Debray titulado “A los intelectuales”, que reclama la “utilidad” ética de las obras de imaginación, sobre todo en tiempos de bombardeos y policías en las calles.²¹ Este gesto habitual –la inclusión de frases de diferentes autores y artistas– favorece la configuración de una constelación propia de *Barrilete*, de nombres y obras que se admiran y prefieren por la articulación entre estética y ética.

Finalmente, en el fragmento citado antes, aparece un listado o enumeración de lo ya hecho hasta el momento, es decir, el capital con el que cuenta el grupo. Esto se puede apreciar en otros números, en el número 8 por ejemplo, sale una sección llamada “Memoria y Balance” (a la manera de una asamblea u organización social) donde se listan todas las actividades y publicaciones realizadas hasta el momento y también lo que harán en el corto plazo. La revista se mira a sí misma, se autoevalúa, muestra a sus lectores qué tiene y proyecta lo que falta.

La revista como territorio de la polémica

El número 6 significa un punto de inflexión en la revista. Cambia la tapa, se leen las letras que forman *Barrilete*, invertidas, en rojo y negro, aparecen nuevas secciones, entrevistas, más publicidad, imágenes, colores y hojas laminadas. Habilitan un espacio para reseñas, titulado “Crítica bibliográfica”, y otro, “Paredón literario”, para debates o polémicas. Curioso título este último, que nos remite a cierta dimensión hostil y beligerante de las discusiones (el paredón como lugar de castigo, de la ejecución, del cacheo policial o la incriminación), en un momento histórico particular, que tuvo a la violencia como telón de fondo y tema recurrente. En ese número se publica una nota a cargo de Daniel Barros (escrita en primera persona singular), titulada “Poesía argentina del 63”, donde se cuestionan algunas actitudes del grupo *El Pan Duro*, resumidas en el siguiente párrafo:

Me parece oportunista el editorial que da nacimiento al grupo en: “ese 1955, con pueblo ametrallado, flores y marineros en andas en las calles del barrio norte...” ya que por otro lado “sus integrantes maduraron en la demagogia social del peronismo”. No caben dudas que, por su ubicación política, todos tuvieron que ser antiperonistas en 1955. Como si fueran la trinchera fuerte en el país en materia poética, llaman a colaborar “a esos jóvenes que planean un acto de lectura de poemas” de vez en cuando. Lo cual resulta pedante. (Barros 1964a: 14)

En esa breve nota, Barros intenta trazar un panorama de los “grupos poéticos” en vigencia a comienzos de los sesenta y rescata, por ejemplo, el trabajo de *Zona de la poesía americana*, a quienes destaca por publicar a Francisco Madariaga y a Juan L. Ortiz. Pero cuestiona los primeros impulsos de *El Pan Duro* citando fragmentos de su “editorial”, es decir, su carta de presentación, su manifiesto, donde llaman a los jóvenes poetas a participar de lecturas. Para Barros el año 55 es clave y no deja de leer la aparición de este colectivo como pura pedantería, ya que la poesía no parece ser, según él, la única herramienta o la más urgente para combatir al golpe de los militares al mando de Aramburu. Aunque la nota lleva su firma, en la revista se borran los límites autorales, ya que el lector podría asumir que si el consejo editor decidió publicarla es porque, al menos en líneas generales, comparte algunos de los juicios del texto.²² En ese sentido, podemos ver que la necesidad de combinar estética y ética para intervenir

cultural y políticamente en la coyuntura es una constante que atraviesa cada vez con mayor preponderancia las páginas de *Barrilete*.

Ahora bien, en el número siguiente publican una especie de carta abierta, firmada por los integrantes en aquel momento del grupo *El Pan Duro*,²³ a modo de réplica de la nota anterior, dado que declaraban haberse sentido aludidos (Barrilete, 1964b: 19). La carta se escribe con el fin de subsanar “equivocos” e “inexactitudes” y de “evitar confusiones” en los amigos y lectores de la revista. Como primera medida, declaran (en un tono que podríamos considerar fraternal) estimar el trabajo que viene llevando adelante *Barrilete* y además sentir cercanía o afinidad, ya que luchan por y contra lo mismo. Luego, resaltan que es la primera vez en nueve años de existencia que *El pan duro* responde a una crítica y “penetra en los territorios de la polémica”, no precisamente por no haber sido criticados nunca si no porque entienden que mejor es “crear” y “trabajar”. Sobre el problema de la fecha –o del hecho de dar a luz un grupo poético en pleno golpe de estado– asumen que tendrán que cuidarse “de hoy en adelante, de aclarar que no fue en setiembre”.²⁴ Aun así, más allá de los números, ¿qué reclama Barros? Que con el “amor verbal hacia el pueblo” (citándolos) no es suficiente. Y *El Pan Duro* responde, “¿Seguro Barros, que es tan verbal y nada más que eso?” (1964b: 19). *Barrilete* se encuentra en un periodo de quiebre respecto de los números anteriores, y de filiaciones políticas concretas que antes no se habían dado. Sus integrantes participan de la Alianza Nacional de Intelectuales y, más tarde, del Partido Revolucionario de los Trabajadores (1965). El dato no es menor si atendemos al planteo de Barros de que solo con lecturas de poesía no alcanza para hacerle frente a una realidad tan hostil. Esta era una problemática recurrente por esos años, la de los límites del compromiso de los escritores e intelectuales, y aunque algunas veces haya adoptado la forma del *cliché* o el lugar común, representaba para la *Barrilete* de esos años una verdadera preocupación. Los integrantes de *El Pan Duro*, también localizados en la órbita del Partido Comunista Argentino, son acusados de haber “madurado” en el seno del peronismo, pero, al mismo tiempo, de ser antiperonistas. Sobre eso se expiden diciendo: “¿Conoce Barros la ubicación política de cada uno de los integrantes de El pan duro? ¿Le atribuye la orientación política de uno? Y si fuera así, ¿descarta “sin dudas” el hecho de que alguien ubicado en lo que son nuestras más caras coincidencias pueda haber sido peronista en 1955?”

Este intercambio puede ser leído entonces, como una intervención propia de la revista, con el objetivo de definir la especificidad de la praxis poética y legitimarla frente a lo que planteaban otros grupos (*El Pan Duro*, en esa ocasión). En todo caso, lo que se disputa es quién está mejor posicionado para representar e interactuar con “el pueblo”. En esa dirección, afirmaba Carlos Patiño, en una entrevista realizada en el año 2005:

El Pan Duro contiene cierto elemento que tiene que ver más con el modernismo culto que con el modernismo popular, y sus actitudes tienden más - en general - a lo académico, mientras que nosotros, a lo que Santoro pretendía hacer (sic), algo más pegado a lo popular. A veces cayendo en un populismo infame. Pero nosotros no nos dábamos cuenta, nosotros buscábamos un camino (s/n).

Identificar a *El Pan Duro* con ese “modernismo culto” y “académico” le sirve a *Barrilete* para construir, por oposición, su imagen plebeya y popular. El contrapunto no va más allá de estos dos números y *Barrilete* continúa mostrando, a pesar de esas diferencias, el apoyo necesario hacia otras revistas y editoriales que se mueven y agitan en los tiempos violentos que corren. Para ello se incorpora a los números un recuadro que dice “Apoye y difunda las revistas literarias”, acompañado de una lista de nombres.

Sin embargo, el grupo *El Pan Duro*, como había anticipado Barros, se va desgranando en poco tiempo y muchos/as de ellos/as migraron más tarde a otra publicación periódica y editorial que fue *La Rosa Blindada* (1964-1966), dirigida por José Luis Mangieri.

La revista como trinchera

Como vimos antes, los temas vinculados con la agenda política aparecen de manera progresiva y cada vez con mayor fuerza a lo largo de los números. La coyuntura se impone con sucesos de gran repercusión como la muerte del Che (la tapa del número 13 la ocupa en su totalidad una imagen de su cara), la masacre de Ezeiza o los secuestros y asesinatos en el contexto del terrorismo de estado (el último número incluye una hoja suelta con la lista de víctimas hasta 1974).²⁵ El clima creciente de violencia política y social, la censura y la persecución a intelectuales o artistas, empieza a copar espacios de la revista que antes eran utilizados para discusiones sobre literatura y arte. El punto más álgido de este *crescendo* es el último de sus informes, el *Informe sobre Trelew* (1974), secuestrado por la Triple A –un grupo parapolicial de extrema derecha, vigente desde 1973–, que además lanzó una amenaza de muerte contra todos los/as participantes.²⁶

Al cumplirse dos años de la masacre de Trelew, los/as escritores y artistas de *Barrilete* y del Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura (FATRAC)²⁷, colaboraron con la Comisión de Familiares de Presos Políticos, Estudiantiles y Gremiales (COFAPPEG) con el fin de recordar a los militantes fusilados el 22 de agosto de 1972, en la Base de la Marina Almirante Zar, provincia de Chubut. Ana Longoni (2005) sitúa la persistencia del FATRAC hasta 1971, pero esta publicación da cuenta de cierta continuidad del grupo, por lo menos, hasta el 74. Para ese momento, la revista ya no existía como tal y muchos de sus integrantes habían abandonado el grupo; Rafael Vásquez, en una entrevista inédita (2018), aseguró que “la discusión sobre si pasar a la lucha armada o no fue un momento de quiebre para nosotros. Muchos queríamos la vía pacífica o veíamos como un error táctico tomar las armas y eso nos dividió e hizo que dejáramos de participar” (sic). Por un lado, este *Informe* fue un “momento de quiebre”, como dice Vásquez, es decir, una verdadera bisagra para los escritores y artistas que debían decidir si participar o no, considerando que las represalias se habían intensificado hasta el punto de poner en riesgo su vida. Por otro, el trabajo sobre Trelew es difícil de clasificar y muy distinto de los anteriores ya que muestra una gran diversidad de voces, géneros, discursos y soportes: palabras de Silvio Frondizi, testimonios de sobrevivientes, obras de Antonio Vigo, cables de la agencia TELAM, decretos de Lanusse, poemas de jóvenes escritores cercanos a *Barrilete*, etc.²⁸ A ese collage, se incorporan las voces de los asesinos, militares y dictadores, no solamente en forma de documentos oficiales, sino también como enunciados sueltos y anónimos, escuchados por testigos la noche de la masacre, que aparecen bajo el subtítulo “Frasas para recordar” (2009: 120). Si bien esta compilación merecería un estudio más detallado, podemos apuntar ahora algunas cuestiones. En primer lugar, la forma que adopta: múltiple, heterogénea, disonante. Aunque la línea ideológica es más que evidente, al lector se le proporcionan una serie de documentos “oficiales” y de carácter jurídico que permiten, por un lado, reconstruir los hechos –cronología, víctimas, culpables, etc.– y, por otro, sustentar las afirmaciones políticas del *Informe*. En segundo lugar, tanto los poemas como las obras visuales apuntan a Trelew, lógicamente, pero como un elemento más dentro del sistema opresor contra el que incitan a luchar y donde juegan un papel central los militares, en todos sus rangos, y Estados Unidos (presente ya desde el primero de los Informes). En tercer lugar, seguramente como consecuencia del

entramado heterogéneo, no es posible hablar de un único tono del *Informe*, a pesar de que resaltan el pedido de justicia y el clamor revolucionario. Por momentos se lee un tono optimista o victorioso que anticipa que “Algún día / será la fiesta del pueblo” (2009: 140), como dice el poema “22 de agosto todos los años” de Carlos Patiño. En otros, emergen las contradicciones del espacio poético como insuficiente para hablar o denunciar los crímenes: “no canto no puedo cantarle /es una intención fallida de poema” dice Felipe Reisin (138). Otras veces gana el discurso bélico que arenga a continuar la lucha de los caídos, de pronto interrumpido por el dolor de los familiares de la Comisión, que piden: “Evitemos otro Trelew” (141). Por último, es interesante observar que algunos textos recuperan la voz de las víctimas, como sucede en “Poema donde Rubén Pedro Bonet escribe a sus hijos” de Vicente Zito Lema, en el que se retoma una supuesta carta que Bonet, uno de los fusilados, habría escrito para “Hernán y Mariana / sus hijos de 5 y 4 años” (117).²⁹

En síntesis, la literatura se vincula estrechamente con la política, al tomar como referente hechos reconocibles en el plano histórico. *Barrilete* hace literatura con Trelew, con la muerte de Lavorante, la invasión a Santo Domingo, pero también ensaya una política de la literatura para poder intervenir públicamente, coordinando acciones con otros, repensando formatos, inventando nuevos. Esta es su última acción pública; la mayoría de sus miembros/as pasaron después a la clandestinidad o se exiliaron. No obstante, esta sea quizás la mejor demostración de esa tan anhelada unión entre ética, literatura y las ‘masas’, anclada ciertamente en ese momento social y político único, es decir, en su tiempo presente, pero trascendiéndolo, a la espera de que nuevos/as lectores se ‘informen’ de lo ocurrido y no olviden.

Entrevistas

Costa, Alberto (2009). “Barrilete. Salimos a remontarnos”, *Aromito*. Disponible en <http://aromitorevista.blogspot.com.ar/2009/01/barrilete-salimos-remontarnos-por.html> (Consultado el 08-05-2018)

Patiño, Carlos (2009). “Los Informes del grupo Barrilete”, *Aromito*. Disponible en <http://aromitorevista.blogspot.com/2009/01/los-informes-del-grupo-barrilete-por.html> (Consultado el 13-07-2018)

Patiño, Carlos (2008). “De Carlos Patiño a Héctor Negro”. Disponible en http://hectornegro.blogspot.com.ar/2008_03_01_archive.html (Consultado el 01-07-2018)

Patiño, Carlos (s/f). “Con Barrilete sacamos la poesía a la calle”, *El Ortiba*. Disponible en http://www.elortiba.org/old/santoro.html#Con_Barrilete_sacamos_la_poes%C3%ADa_a_la_calle (Consultado el 05-06-2018).

Grande, Leonardo (2005). “Barrilete revolucionario. Entrevista a Carlos Patiño”. *El Aromo*, n° 21. Disponible en <http://razonyrevolucion.org/tag/carlos-patino/> (06/07/2018)

López, Mara (2016). “La poesía es un arma cargada de futuro. Entrevista a Leopoldo González”, *El aromo*, n°44. Disponible en <http://razonyrevolucion.org/la-poesia-es-un-arma-cargada-de-futuro-entrevista-a-leopoldo-gonzalez/> (Consultado el 30-08-2018)

Vázquez, Rafael (2009). “Breve historia de Barrilete”, *Aromito*. Disponible en: <http://aromitorevista.blogspot.com.ar/2009/01/breve-historia-de-barrilete-por-rafael.html> (Consultado el 01-07-2018)

Bibliografía

- SIN AUTOR (1964). *Barrilete*, n° 7, marzo-abril.
- SIN AUTOR (1964a). *Barrilete*, n° 6, enero-febrero.
- SIN AUTOR (1963). *Barrilete*, n° 5, noviembre-diciembre.
- AA.VV. (1965). *Informe sobre Santo Domingo*. Barrilete, Buenos Aires.
- AA.VV. (1964). *Informe sobre Lavorante*. Barrilete, Buenos Aires.
- Andrés, Alfredo (1969). *El 60*. Editores dos, Buenos Aires.
- Bonano, Mariana (2013). “El poeta del pueblo/ la poesía para el pueblo. En torno al proyecto de *El Barrilete* (primera época)”, *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n°17, La Plata, pp. 113-125.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Barcelona.
- Bürger, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona.
- Chartier, Roger (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre la historia cultural*. Gedisa, Barcelona.
- Gelman, Juan (1973). *Relaciones*. La Rosa Blindada, Buenos Aires.
- Gilman, Claudia (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Jitrik, Noé; Rosa, Nicolás y Sarlo, Beatriz (1993). “El rol de las revistas culturales”. *Espacios de crítica y producción*, n°12. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 1-16.
- Korn, Guillermo (1998). “*El Barrilete* (1963-1974)”, *Revista Lote*, n° 13. Disponible en <http://www.ahira.com.ar/rh/textos/estudios/Korn-ElBarrilete.pdf> (Consultado el 15-06-2018)
- Moraña, Mabel (2003). “Revistas culturales y mediación letrada en América Latina”. *Outra travessia*, n° 40/1, Ilha de Santa Catarina, pp. 67-74.
- Louis, Annick (2015). “Las revistas literarias como objeto de estudio”. En: Hanno, Ehrlicher y Nanette Ribler-Pipka, Shaker Verlag (Eds.). *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, pp. 31-58. Disponible en <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio> (Consultado el 26-09-2019)
- Pluet-Despatin, Jacqueline (2017). “Contribución a la Historia de los Intelectuales. Las revistas” (trad. Horacio Tarcus). *América Lee*. Disponible en: http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2017/11/Pluet-Despatin_Contribucion-a-la-historia.pdf (Consultado el 13-05-2018).
- Salas, Horacio (1985). *Generación poética del 60*. Ministerio de Cultura y Educación, Buenos Aires.
- Santoro, Roberto (2009). *Obra poética completa*. Razón y Revolución, Buenos Aires.
- Sapiro, Gisèle (2016). *La sociología de la literatura*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Sapiro, Gisèle (2011). “Modelos de intervención política de los intelectuales. El caso francés”. *Revista Prismas*, n° 15, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 129-154. Disponible en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S185204992011000200001&script=sci_arttext (Consultado el 16-07-2018)
- Sarlo, Beatriz (1992). “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”. *América: Cahiers du CRICCAL*, n° 9-10, París, pp. 9-16.
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión, Buenos Aires.

Sartelli, Eduardo, Grenat, Stella y López Rodríguez, Rosana (2009). *Trelew, el informe. Arte, ciencia y lucha de clases: 1972 y después*. Razón y Revolución, Buenos Aires.
Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Las cuarenta, Buenos Aires.
Williams, Raymond (1994). *Sociología de la cultura*. Paidós, Buenos Aires.

Notas

¹ Seguimos en este punto el planteo de Claudia Gilman (2012) respecto del lugar de la política en los años 60-70. Según ella hubo una interrogación permanente sobre el valor o disvalor social de las producciones artísticas y una intensa voluntad programática de crear un arte político y revolucionario (29). Sin embargo, aclara que la característica de los discursos del periodo fue más excluyente que acumulativa. De pensar que “todo es político” se pasó a desconfiar de esa creencia y a tratar de esclarecer de qué se hablaba cuando se hablaba de política (32). Cfr. Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

² Encontramos al respecto los trabajos de Guillermo Korn (1998) y de Mariana Bonano (2013 y 2014). En el caso de Korn, es el primer texto que describe y caracteriza cronológicamente la experiencia, mientras que Bonano propone hipótesis interesantes para leer y pensar *Barrilete* en diálogo con otros grupos del periodo. Creemos que la dimensión y complejidad del objeto desborda ampliamente estas aproximaciones.

³ *Barrilete* también puede leerse a partir de la categoría de “formación”, acuñada por Raymond Williams. Él define a las formaciones como tendencias o movimientos que ejercen una influencia en el desarrollo de una cultura, a partir de prácticas especializadas, y que tienen una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales (2009, 158-165). También sería legítimo pensarlas en tanto “documentos de historia”, en el sentido benjaminiano, en la medida en que funcionan como “fuentes”, es decir, aportan información sobre una determinada época. Además, es posible analizar a través de ellas trayectorias o posicionamientos individuales, ya que son espacios de socialización, medios de legitimación y de influencia dentro de un determinado campo. En esta ocasión, nos interesa pensarlas en tanto proyecto grupal (literario, cultural y político) y, en efecto, examinar los modos de configuración de un discurso crítico propio. Gisèle Sapiro (2016), por su parte, no distingue estrictamente entre formaciones e instituciones; más bien habla de “instancias” de difusión y consagración, de formación y socialización de “la vida literaria” y propone analizarlas en forma de redes (59-69). De todas ellas, considera que la más representativa del principio de autonomía es la revista. Coincidimos parcialmente con la hipótesis de Sapiro, aunque en el caso de *Barrilete* es posible observar una defensa de ese principio, sobre todo ligada con la autogestión. Por último, Noé Jitrik (1993) afirma que las revistas que han hecho historia cultural en la Argentina han estado siempre por fuera de las instituciones. Otra vez, *Barrilete* se posiciona por fuera del apoyo estatal o de las instituciones dadoras de reconocimientos (simbólicos y económicos), pero sería necesario actualizar y revisar esas condiciones de producción y circulación en la actualidad, donde puntualmente las revistas de literatura se limitan a funcionar como suplementos de los grandes diarios, o bien son revistas académicas, destinadas a especialistas.

⁴ Seguimos la propuesta de Jacqueline Pluet-Despatin (1999) acerca de la participación de los miembros de una revista. La autora diferencia grados de compromiso y relevancia según los puestos ocupados por los integrantes: formar parte del equipo de redacción implica una mayor responsabilidad tanto en la elaboración como en las políticas de la revista. Por otra parte, si bien es cierto que la revista representa un agrupamiento, un ‘credo colectivo’, ésta se encarna menos en un grupo que en un hombre en particular, quien oficia de impulsor. Por lo menos eso ocurrió durante un tiempo en *Barrilete*, con la figura preponderante y movilizadora de Santoro. De todos modos, descartamos la lectura de *Barrilete* como un episodio más en la trayectoria de este autor en particular o como la realización de algo que ocurre en otro lado, pero se manifiesta en el espacio revisteril. Por el contrario, nos proponemos indagar en la publicación en tanto “objeto autónomo” (autónomo de nombres propios, tendencias estéticas, etc.), tal como lo plantea Annick Louis (2015).

⁵ Rafael Vásquez cuenta, en una entrevista que le realicé en 2018 (inédita) que la selección de textos se realizaba de forma anónima para garantizar la imparcialidad de la decisión, y que así se les escaparon grandes nombres, es decir, autores con cierto prestigio o reconocimiento.

⁶ Ver: entrevista a Leopoldo González, “La poesía es un arma cargada de futuro” (2016).

⁷ Por su parte, Santoro había encarado, apenas unos años antes, un proyecto similar (en términos de autogestión y autodidactismo) que fue *La Cosa*, revista humorística que él mismo editaba, producía y vendía en la puerta de los cines. Al respecto, es significativo recordar que Santoro tenía conocimientos de

imprensa, ya que se formó en el oficio de linotipista en la Escuela Técnica N°31 de Buenos Aires. Por otro lado, su joven afiliación anarquista lo conecta con las ideas de la autogestión o el cooperativismo. Por ende, todo lo realizado se pensaba y financiaba colectivamente, se hacía con las propias manos y también se repartía y promocionaba por los mismos miembros del grupo. Recordemos que en esos años las editoriales autogestivas e independientes no contaban con la legitimidad que tienen en la actualidad ni recibían subsidios ni apoyo estatal.

⁸ Decimos “alternativa” en el sentido propuesto por Raymond Williams en su ensayo *Sociología de la cultura*. Según él, las formaciones culturales entablan diferentes relaciones externas y una de ellas es denominada “alternativa”, en el sentido en que la formación en cuestión (*Barrilete*, en este caso) aporta medios alternativos para la producción, exposición o publicación de las obras, dado que se considera que las instituciones existentes las excluyen o tienden a excluirlas (1994: 65).

⁹ Rafael Vásquez cuenta que la idea de llamarlo Informe era justamente que el lector esperara encontrar ahí información concreta o relevante relacionada con los hechos que involucraban al boxeador y no un grupo de poemas. Santoro decide además sacar los Informes antes que la revista porque eran mucho más baratos de hacer (y por lo tanto de vender) (Entrevista inédita que me concedió el 12/07/2018).

¹⁰ Ver: Patiño, Carlos (2009). “Los Informes del grupo Barrilete”, *Aromito*. Disponible en <http://aromitorevista.blogspot.com/2009/01/los-informes-del-grupo-barrilete-por.html> (13/07/2018)

¹¹ Lavorante había peleado antes con Cassius Clay, más conocido como Muhammad Alí, en Los Ángeles.

¹² Habría que analizar el contrapunto con Barletta con mayor detenimiento. Hay ahí una relación contradictoria o al menos conflictiva, ya que si bien *Barrilete* no reconoce “padres” o “figuras mayores” (como sí ocurre con *El Pan Duro* y *La Rosa Blindada*, tutelados por Raúl González Tuñón), podemos pensar en cierto “continuum ideológico-experiencial” –en términos de Sarlo (1988)– con las formaciones culturales y literarias de los años 20 y 30 (el llamado grupo ‘Boedo’ y experiencias revisteriles y editoriales cercanas). Por lo tanto, la expectativa puesta en la figura de Barletta, tiene que ver, en parte, con la búsqueda de un reconocimiento basado en esas conexiones y coincidencias.

¹³ Todavía es necesario un análisis minucioso de estas compilaciones, que se detenga en las particularidades poéticas de cada uno, que lea ahí también los usos de la tradición, el diálogo con la cultura popular, etc.

¹⁴ Coincidimos con Mabel Moraña cuando dice que las revistas son también “un vehículo del gusto de determinados sectores sociales o intelectuales, que buscan proponerlo, difundirlo, legitimarlo, a través de diversas operaciones conceptuales, y de diferentes apuestas estético-ideológicas” (2003: 68)

¹⁵ Seguimos la propuesta de Abastado, que supera la división entre “programa” y “manifiesto”. Según él, el manifiesto articula un programa ideológico y no solo estético y es el acto fundador de un sujeto colectivo. No es azaroso que hasta el n°6 de la revista no haya imagen de portada sino que la tapa sea justamente el texto-manifiesto. Abastado, Claude (1980). “Introduction”. *Littérature* 39, París.

¹⁶ Con esto nos referimos a que, por un lado, se configura una identidad propia de *Barrilete*, pero por el otro, hay heterogeneidad, por ejemplo en relación con las filiaciones políticas. Algunos apostaron por la militancia mientras que otros no y en el caso de los primeros, había mayoría de marxistas-leninistas pero también anarquistas y peronistas. Que se afirme esa imagen colectiva no implica borrar las diferencias o la diversidad; este proceso es propio de la construcción grupal.

¹⁷ Es interesante recuperar algunas ideas de Roger Chartier en relación con los problemas de la clase intelectual y sus derechos en tanto ‘clase trabajadora’, por ejemplo, el acceso a las fuentes de trabajo específicas, el salario y otros, ya existía desde el siglo XVII. Él se pregunta “¿cuáles son los efectos sobre una población intelectual dada –y sobre la sociedad en la cual se inserta– de la instauración de un estado de desequilibrio entre el número de puestos sociales abiertos a los graduados universitarios y el número (superior) de estos últimos?” (1999: 165). Los intelectuales tienen que trabajar de otras cosas para poder vivir y por eso habla de “intelectuales frustrados”, porque se genera un evidente desajuste entre sus estudios o conocimientos y su condición. En el siglo XIX, van a ser llamados “proletariado intelectual”, es decir, ejército de reserva para cualquier revuelta. Sin embargo, aunque es cierto que en la Argentina del siglo XX los intelectuales todavía deben realizar otros trabajos para subsistir y desarrollar de manera secundaria la actividad intelectual, no es del todo equivalente la cuestión del “intelectual echado de su clase”. Tal vez la idea de un “trabajador de la cultura” pretenda anular esas diferencias de clase, pero pensando en el caso de Santoro, por ejemplo, su procedencia de clase es obrera y no llegó a completar nunca sus estudios universitarios, como la mayoría de *Barrilete*.

¹⁸ El “decir simple” es una expresión utilizada por Santoro en su discurso pronunciado para el acto de la Alianza Nacional de Intelectuales en abril de 1964. Ver en línea: <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/discurso-para-el-acto-de-la-alianza-nacional-de-intelectuales-por-roberto-santoro>

¹⁹ En el primer número publican una nota titulada “Borges: afiliado n° 12.013”, en la que se lee una noticia extraída del diario *Clarín* donde se confirma la afiliación de Borges al Partido Conservador. Y en el caso de Juan Ramón Jiménez, se trata de una carta, “Derrota de Juan Ramón Jiménez en Buenos Aires”, publicada en el n°6 y firmada por Antonio de Undurraga (escritor chileno). En ella se critica la legitimidad de los premios y concursos que sacaba *La Nación* y se relata que, en una oportunidad, Undurraga participó copiando poemas de su “amigo muerto” Juan Ramón Jiménez, con el que además se comunica a través de espectrales mensajes. Este gesto podría leerse como desafío a las autoridades literarias o como un desconocimiento y satirización de las tradiciones que en otros momentos fueron valoradas.

²⁰ El Congreso Cultural de La Habana se celebró en enero del mismo año (1968) y fue, como su nombre lo indica, una reunión con personalidades de todas partes del mundo donde se debatió y se fijaron ciertos planteos respecto del rol del intelectual y del lugar de la cultura dentro de los procesos revolucionarios y de liberación nacional que se venían gestando en Latinoamérica.

²¹ Debray se reunió en los sesenta con Fidel Castro y con el Che Guevara ya que era miembro del Partido Socialista Francés. Luego acompañó al Che a Bolivia y jugó un rol durante los levantamientos en La Higuera, que años más tarde fue juzgado como polémico.

²² De hecho, esta es la lectura que hace *El Pan Duro*, diciendo textualmente que “La revista comparte la responsabilidad del artículo firmado por Barros”.

²³ *El Pan Duro* fue un grupo literario conformado por Juan Gelman, Héctor Negro, Juana Bigozzi, José Luis Mangieri, Julio Harispe, Hugo Ditaranto, Juan Hierba (Nemirosky), Carlos Somigliana, Julio César Silvain y otros/as, la mayoría militantes de la Juventud Comunista y que más tarde migraron a la revista *La Rosa Blindada*. El nucleamiento tenía como principal objetivo autopublicarse, para lo cual implementaron un sistema de venta anticipada y la realización de recitales de poesía en distintos lugares. Además, estos poetas compartían criterios y horizontes estéticos y políticos, lo cual no es un dato menor ya que demuestra que había además una cohesión interna y una identidad común que iba más allá de las metas editoriales. El agrupamiento y la eventual publicación de títulos tienen un sentido programático dado que involucran además una determinada concepción de la literatura y de la construcción de una figura de escritor. Nació en 1955 y perduró, según el testimonio de Héctor Negro, hasta 1964.

²⁴ Exactamente entre el 16 y del 23 de septiembre de 1955 se produjo el derrocamiento del gobierno democrático de Juan Domingo Perón. Sin embargo, el bombardeo a la Plaza de Mayo que anticiparía el golpe de estado ocurrió apenas unos meses antes, en junio.

²⁵ La llamada “Masacre de Ezeiza” fue un enfrentamiento entre distintas organizaciones armadas peronistas, el 20 de junio de 1973, día en que regresó al país Juan Domingo Perón, después de casi 18 años de exilio en España. Se estimó un total de 13 muertos y más de 300 heridos. Cfr. Vezzetti, Hugo (2009). *Sobre la violencia revolucionaria*. Siglo XXI, Buenos Aires.

²⁶ Participaron con ilustraciones y textos: Roberto Santoro, Haroldo Conti, Antonio Clavero, Enrique Courau, Juan Polito, Ricardo Carpani, Julio Canteros, Humberto Costantini, Carlos Vitale, Dardo Dorronzoro, Alberto Costa, Enrique Puccia, José Antonio Cedrón, Aida Victoria Delpiero, Felipe Reisin, Carlos Patiño, Vicente Zito Lema y Silvio Frondizi. Carlos Patiño (s/f) recuerda que la policía, primero prohibió la difusión y luego la triple A sacó de todos los quioscos el Informe.

²⁷ El FATRAC fue un frente de trabajadores culturales, vinculado al PRT, que se pensaba como espacio de intervención específica en el ámbito, sobre todo, artístico. Sus figuras más destacadas fueron Nicolás Casullo y el sociólogo Daniel Hopen. Nació en Rosario en el año 1968, con su primera actuación durante la entrega del premio Braque. Cfr. Longoni, Ana (septiembre de 2005). “El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP”, *Lucha Armada*, N° 4, Buenos Aires, pp. 20-33.

²⁸ Este trabajo forma parte de una serie o genealogía mayor de obras que tomaron este episodio como material literario, cinematográfico o artístico, y que se propusieron además dar testimonio de lo ocurrido, denunciar a los culpables y homenajear a las víctimas. Por ejemplo: *La patria fusilada* (1973) de Paco Urondo, *Ni olvido ni perdón* (1972) del cineasta Raymundo Gleyzer, *Souvenir del dolor* (1972), obra de Edgardo Antonio Vigo y un conjunto de poemas sueltos de escritores que dedicaron unas líneas a Trelew, por ejemplo: “Trelew y uno” de Carlos Aiub o “Por los compañeros fusilados en Trelew” de Gelman.

²⁹ Es probable que Zito Lema haya tenido acceso a esa carta o a esa información, ya que fue abogado de los presos, junto con Rodolfo Ortega Peña y Roberto Sinigaglia.

PAISAJE, HISTORIA Y POÉTICA URBANA EN JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO

Margareth Santos*

Resumen

Ese artículo pretende discutir el cruce entre historia, poesía y ciudad en la obra *Taller de arquitectura*, de José Agustín Goytisolo, especialmente en su poema “Bilbao song”. Integrante de la generación de los años 1950, Goytisolo demostró, frecuentemente, una gran preocupación por la condición del hombre en la sociedad moderna y por su vida en las grandes ciudades y *Taller de arquitectura* es una obra representativa de sus reflexiones sobre el hombre y su entorno. Por ello, discutiremos como el poeta articula distintas visiones de la ciudad de Bilbao con los diversos discursos que surgen a lo largo de dicho poema. A través de un recorrido por la historia política, social y estética del final de los años 1960 y principios de los '70 en España, examinaremos los procedimientos poéticos utilizados por el autor para configurar las relaciones entre historia, poesía y sociedad en “Bilbao song”. A lo largo de ese itinerario, exhibiremos como el autor captura y modula las voces de “Bilbao song” utilizándose de la yuxtaposición de imágenes, historias y ritmos, para componer un mosaico que revela las diversas caras de la ciudad, sus gentes, su fealdad y su encanto bajo el cielo de la dictadura franquista.

Palabras-clave: Goytisolo. Poesía. Ciudad. Historia Española Contemporánea.

URBAN SCENE, HISTORY AND POETICS IN JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO

The purpose of this article is to discuss the conjunction between history, poetry and city in *Taller de arquitectura*, by José Agustín Goytisolo, especially in his poem “Bilbao song”.

A member of the so-called Generation of the Years 1950, Goytisolo has often shown a concern for the condition of man in modern society and for his life in the urban centers and *Taller de arquitectura* as a representative work on his reflections about the human being and his environment. Therefore, we propose to discuss how the poet articulates different visions of the city of Bilbao with the various discourses that emerge from the poem. Through a tour of the political, social and aesthetic history of the late 1960s and the early 1970s in Spain, we have identified and examined the poetic procedures used by the author in configuring the relationships between history, poetry and society present in “Bilbao song”.

Throughout this itinerary, we will exhibit as the author capturing and modulating the voices of “Bilbao song” using the background of images, stories and rhythms, to compose a mosaic that reveals the various faces of the city, its people, its fealty and its charm, and the city of the Franco dictatorship.

Keywords: Goytisolo. Poetry. City. Contemporary Spanish history.

*Margareth Santos. Universidad de San Pablo (USP). Brasil. Profesora Doctora del Área de Lengua Española e Literaturas Española e Hispanoamericana- DLM/FFLCH. marsanto@usp.br.
Recibido 27/04/2019. Aceptado 20/08/2019.

Muchos han sido los rótulos puestos a la denominada generación de los 50: niños de la guerra, poetas industriales, poetas urbanos etc. Aunque ajeno a etiquetas, José Agustín Goytisolo sí ha compartido gustos, disgustos y paseos urbanos y poéticos con sus compañeros de viaje Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral y, desde Madrid, con Ángel González. Sin embargo y sobre todo, José Agustín demostró gran preocupación sobre la condición del hombre en la sociedad moderna y su vida en las grandes ciudades. Muchas de esas preocupaciones se reflejan en su obra *Taller de arquitectura* (1977). En ella, al enlazar historia, poesía y ciudad, el escritor catalán expuso sus reflexiones sobre el hombre y su entorno. De ahí que propongamos, en nuestro texto, pensar cómo el poeta articula distintas visiones de la ciudad de Bilbao con los diversos discursos que surgen a lo largo del poema “Bilbao song”, ubicado en el volumen aludido.

Para emprender esa discusión, planteamos un recorrido breve por la historia política, social y estética del final de los años sesenta y principios de los setenta en España, a fin de identificar y examinar los procedimientos poéticos utilizados por el autor en la configuración de las relaciones entre historia, poesía y sociedad presentes en “Bilbao song”.

Preámbulo histórico a un poema de música urbana

En los años 1960, empezaba a dibujarse en el horizonte español la constatación de que el régimen franquista no acabaría por acciones de fuerza política o por las armas de los que habían sido derrotados en 1939. En el callejón de una dictadura que insistía en alargarse, pegado a un rincón, se ubicaba su fin, concretado por la salida voluntaria del dictador, impuesta por su muerte y por la designación de un sucesor.

Paralelamente a esos hechos, definidos cada cual a su manera¹, se desarrollaba en la población española un curioso deseo por romper con el pasado inmediato de la guerra civil. En el ámbito económico, los tecnócratas del gobierno habían lanzado el *Plan de Estabilización*, a través del cual se permitía la entrada de inversiones extranjeras, y que, fundamentalmente, produjo pobreza interna y emigración:

(...) se lanza en 1959 y la primera consecuencia es la de una riada de trabajadores que emigra hacia Europa: en 1960, esa emigración alcanza oficialmente la cifra de 80.000 personas, con un 50 por 100 de aumento sobre 1959. El éxodo continuará de modo impresionante durante la década de los sesenta hasta pasar de los tres millones, al tiempo que mediante una intensa campaña de propaganda el país es inundado cada año por el turismo extranjero (once millones de visitantes en 1964 y unos treinta en los setenta) (Blanco Aguinaga, 2000: 487).

Con una economía nutrida en gran parte por las divisas generadas por el turismo y por los envíos realizados por los emigrados españoles, el régimen anuncia el *Primer Plan de Desarrollo*, idealizado a fin de conseguir el despegue del país rumbo a una industrialización más intensa, una vez que los números españoles no se comparaban a los de otros países de la Europa Occidental. De manera semejante a los planos europeos de aquella década, el país intenta encajarse en el concepto de desarrollo de los años 1960, que postulaba la industrialización como gran meta de los estados modernos.

En el panorama de las teorías sobre el trabajo, la producción y el desarrollo, Europa y los Estados Unidos absorbieron las directrices fordistas y en suelo europeo, éstas se han estructurado junto a los preceptos y acciones keynesianas, que tenían como

base un conjunto de prácticas de control del trabajo, tecnologías, hábitos de consumo y configuraciones de poder político-económico. La racionalización de la tecnología y la ampliación y fragmentación de la división del trabajo culminaron con el reconocimiento de la concepción de que la producción de masa significaba el consumo de masa.

De manera muy breve, se puede decir que los años 1960 se configuran como el punto álgido de esos preceptos, en que se fraguan la industrialización y la urbanización alrededor del mundo. Se consolida en España un nuevo modelo de trabajador: aquél que cree en la producción económica/industrial como camino hacia la igualdad y hacia la libertad. En último grado, cuanto mayor la producción, más empleos serían creados y más alto sería el consumo, lo que, supuestamente, conduciría la población a una “mayor igualdad y libertad”. A esa letanía tecnócrata, no sin ironía, Ángel González le contestaría desde su *Ciudad Uno*:

Así las cosas,
así las mercancías:
indiferentes, ciegos símbolos
de la felicidad, seguros
al otro lado del cristal manchado
con el aliento y la avidez de ese
tropel informe y presuroso
que vacila, se para, mira y sigue
buscando nuevas grietas en el muro (González, 1997: 209)

Como parte de ese engranaje, movido por el consumo, de una “época de envases”, las ciudades pasan a ser pensadas, planificadas y moldeadas a partir de las denominadas funciones esenciales: trabajo, vivienda, circulación y ocio², a fin de que favorecieran su expansión. En el centro de esas acciones, el gobierno surge como gran promotor, sobre todo en un estado de excepción, en una dictadura como la franquista, que buscaba afirmar un discurso de paz y bienestar social, en el cual el Estado actuaba como controlador y ordenador de esas condiciones. Eran los “años triunfales”, tan aclamados por el General Franco en su discurso de supuesta entereza social.

“25 años de paz”, tal ha sido la consigna que desde todas las fachadas, tapias, pantallas y periódicos ha fatigado los ojos de los españoles, hasta filtrárseles en la conciencia. De la paz habría mucho que hablar. Pero los 25 años son irrefutables. No vale decir, como dicen aún algunos frívolos, que Franco es simplemente un individuo grotesco que tiene buena suerte, porque eso no es más que la versión invertida de la imagen de Franco, hombre providencial, difundida por la propaganda. ¿Puede, en efecto, imaginarse algo más providencial que 25 años de buena suerte? (Gil de Biedma, 1980: 202).

Metidos en ese escenario, de “veinticinco años triunfales”, en el cual se ubica una España ávida por transformarse en una nación en vías de desarrollo, lista para incorporarse a los modelos americano y europeo. En 1964, miles de turistas visitan un país que mantenía como norte la industrialización a fin de alejarse, definitivamente, del fantasma de una supuesta inferioridad ibérica frente al resto de Europa. Y para que los españoles se sintiesen europeos “de hecho y derecho”, se aceptaba gustosamente las ayudas norteamericanas que, en una maniobra de atracción de aliados durante la Guerra Fría, inyectaban apoyos económicos y sociales.

Esa prosperidad española, aunque distante de la prosperidad de otros países de la Europa Occidental, provocó lo que el poeta Jaime Gil de Biedma denominó una “desradicalización de las clases trabajadoras”³: para gran parte de los jóvenes, la guerra civil era un recuerdo nebuloso en la memoria de los mayores o algo que se concentraba en la figura de un pariente exiliado, ahora convertido en un ente envidiado, puesto que vivía en el exterior. A partir de esa mezcla de deseos y frustraciones, se nota que la historia española de aquel entonces empezaba a consolidarse por jóvenes que querían aprovechar la vida, comprar un *seiscientos*, andar a más de cien por hora y, puesto está, no llevar cinturón de seguridad, todo al ritmo del rock and roll.

La empresa SEAT (Sociedad Española de Automóviles de Turismo) se fundó, creo, en 1950 o así, con una mayoría de capital social del INI [Instituto Nacional de Industria], algo más del 50%, para fabricar en España automóviles de la FIAT italiana (...) El 600 era el símbolo de una clase media, media-baja y de familias de obreros especializados que, con su vivienda bonificable o subvencionada a medio pagar, se lanzaron con sus 600 a la carretera y, muy pronto, se compraron una parcela de terreno en “el campo” o en “la playa”, y a vivir, que son dos días. (Goytisolo, 2009: 51).

Insertados en esa acción de “desradicalización”, consumo, ciudadanía y desarrollo pasan a caminar juntos y se vuelven (...) *inseparables de un modo específico de vivir y de pensar y sentir la vida* (Harvey, 1999: 121). Por consiguiente, se puede comprender el transcurso de la apertura de España hacia las inversiones norteamericanas y europeas como un doble proceso: por un lado representaba el intento de romper con el pasado inmediato y miserable, por otro lado se integraba a la nueva lógica desarrollista, que se sostenía por el modelo fordista-keynesiano. En la aprensión de ese panorama, podemos decir que a tal proceso se le debe ver *menos como un mero sistema de producción en masa y más como un modo de vida total* (Harvey, 1999: 131). Para decirlo sencillamente, un tránsito que apunta hacia la denominada modernidad capitalista.

Observándose tal mezcla explosiva, se llega a la constatación de que los españoles de la posguerra habían cambiado y lo que era más desconcertante, habían cambiado con Franco. Ese nuevo contexto atinge a los escritores junto a la percepción de que necesitaban modificar sus estrategias, puesto que sus frustraciones ya no coincidían con las del país, el público lector era otro, así como las nuevas preocupaciones que infligían las casas españolas. A pasos largos, la población iba convirtiéndose en una sociedad cada vez más consumista, considerándose cada vez más libre política, sexual y socialmente, hecho ese que se acentuó con la muerte del general Franco, en los años 1970. Por lo tanto, para manejar esa amalgama de percepciones, los escritores de la posguerra civil española buscaban nuevos horizontes. No se trataba sencillamente de bajar las armas, sino de luchar con otras, de rastrillar nuevos caminos éticos y estéticos, como indica Goytisolo en respuesta a un cuestionario de Antonio Hernández: “El país se industrializaba, pese a la dictadura, y los temas eran otros: el hombre urbano, la alimentación, la neurosis, las injusticias, la falta de libertad” (Hernández, 1978: 314).

Y será en ese cruce ético y estético que nos encontramos a la obra *Taller de arquitectura* (1977), de José Agustín Goytisolo, sus reflexiones sobre el hombre y la sociedad moderna y sobre su vida en el medio urbano. E interpelados por las discusiones que ese volumen suscita, llegamos al centro de nuestra propuesta de debate: por una parte, analizar cómo el poeta articula distintas visiones de la ciudad de Bilbao

con los discursos esparcidos por el poema, y por otra, pensar cómo el escritor modula el conjunto de voces que resuenan en sus versos, combinándolas a la historia social española en el presente narrado y en el pasado recuperado poéticamente.

Multitudes de historias y ruidos

Elaborado a partir de la confluencia de poesía, ciudad e historia, *Taller de arquitectura* se compuso en circunstancias comunes al método de escritura de Goytisolo: una obra nacida de la combinación de poemas inéditos con poemas extraídos de libros anteriores. Tal método del escritor se dictaba por el avance del tiempo y por su inclinación hacia determinados temas. De esa manera, él iba pinzando de volúmenes anteriores versos que pudieran incorporarse al libro en que estuviera trabajando en el momento presente. Ese es el caso de *Taller*, que presenta algunos títulos de *Algo sucede* (1968) y *Bajo tolerancia* (1973). Las tres obras se insertan en la línea de temas urbanos, que Goytisolo empieza a cultivar más intensamente en el transcurso de su amistad y colaboración laboral con el arquitecto catalán Ricardo Bofill.

El escritor y el arquitecto se conocieron en 1963, cuando le detuvieron a Bofill, bajo la acusación de subversión, como nos explica Goytisolo en una entrevista concedida a Jordi Guiu-Antoni Munne:

Estuvo en la cárcel y aunque tenía antecedentes en la Policía mucho antes que él, hice de su abogado defensor e iba a verlo cada día a la Modelo. Nos hicimos amigos, ya a la salida me contó por qué no le gustaba la profesión. A mí tampoco me gustaba la mía, nos entendimos rápidamente y empezamos a trabajar (Guiu-Antoni Munne, 1977: 45).

Goytisolo se incorpora al equipo interdisciplinario del taller de arquitectura de Bofill en 1964 y allí se queda hasta 1976. El grupo estaba formado por Salvador Clotas (crítico literario), Ana Bofill (matemática, arquitecta y hermana de Bofill), Manolo Núñez Yanowsky (arquitecto), Julio Romero (economista), Serena Vergano (actriz y esposa de Bofill) y Goytisolo⁴, que estaba encargado de escribir los textos de los anteproyectos propuestos por el taller. El poeta, como responsable por el taller de imprenta, redactaba todos los textos del taller, además de proponer ideas para nuevos proyectos.

El Taller era un colectivo ambicioso, inseparable de unos años en que la sociedad española mejoraba velozmente sus condiciones vida. Las ciudades crecían y los hombres debían adaptarse a nuevos espacios: se necesitaban con urgencia ideas originales en relación al hábitat...Y así florecieron artistas como Ricardo Bofill. Durante los cincuenta Bofill se había distinguido por una activa militancia antifranquista y coincidía con los Goytisolo en el sueño de un mundo mejor, en su caso una sociedad simbolizada por una arquitectura moderna, rupturista, de líneas avanzadas (Dalmau, 1999: 455-56)

La participación de Goytisolo agregaba a ese conjunto interdisciplinario una perspectiva poética y contestadora, pues para el escritor catalán, una arquitectura de los momentos presente y futuro sería la que fuera capaz de reflejar la complejidad y las contradicciones de las ciudades. Por consiguiente, esa postura se oponía abiertamente al racionalismo de Le Corbusier y al carácter funcionalista planteado por ese arquitecto y teórico urbanista. Se puede rastrear tal postura y contraposición en el fragmento del

poema dedicado a Bofill, “Canción de un escriba egipcio de la sexta dinastía”, que surgió en un primer momento en *Bajo tolerancia* y, más tarde, fue incorporado a *Taller de arquitectura*:

Y me encargaste a mí
que tradujera en signos mis sueños y obsesiones
y te ilustrara sobre el arte antiguo (Goytisolo, 1977: 86)

Para Goytisolo, esa era la proposición más atractiva de la labor: presentar una arquitectura con nuevas pautas, que no se guiaban tan solo por el tecnicismo, por la planificación, por el pragmatismo y por el consumismo, sino que pudiera traducir sueños y obsesiones, y que se distanciara de los bloques de pisos grises que se verticalizaban por aquellos años. En última instancia, que ofreciera un poco de utopía, belleza y bienestar sin que para eso desollara a la juventud trabajadora del país.

Durante ese período de idealización de sueños, surgirán construcciones emblemáticas como Walden 7, la Muralla Roja y Xanadú; simultáneos a esos planos en color y hormigón, convivirán en su un diario de trabajo, apuntes sobre aspectos relacionados a los proyectos en marcha y versos que compondrán el futuro libro de poemas.



De la izquierda hacia la derecha: Walden 7, La muralla roja y Xanadú en <http://www.ricardobofill.es/projects/walden-7-2/> y <http://www.ricardobofill.es/projects/la-muralla-roja/>.

De ese cuaderno de “gestación de poemas” manan versos que expresan una inclinación estética y urbanística enmarcada siempre en un contexto humanístico. Al fin y al cabo, para el poeta, el hombre debería ser el centro de las creaciones. Goytisolo apostaba por una arquitectura que viabilizara un espacio de vivencia, convivencia, descanso y ocio. Por lo tanto, lo que estaba en juego en sus observaciones era la relación del hombre con la ciudad, ambos pensados como objetos vivos, pulsantes. Así que, en

las descripciones de sus poemas, la conexión entre convivio y movimiento se manifiesta con vehemencia, pues el hombre zarandea por la ciudad en la cual se conecta con el otro, de ahí la importancia y presencia constante de la mirada observadora.

“Bilbao song”, poema central de nuestro análisis, se desarrolla a partir de esa mirada escudriñadora. En ella, el protagonista de los versos deambula por sus calles y bares, divisa el espacio, sus objetos y personas, como una especie de “flâneur baudelairiano”, cuyo “filtro imaginativo se revela fuertemente trasfigurador, pero a la vez, vigorosamente realista” (Berardinelli, 2007: 144). En su trayecto, establece una relación de atracción y repulsión con la belleza paradójicamente fea de Bilbao.

Clavado en ese paisaje contradictorio, el poema expone un fragmento autobiográfico, ya que los versos se desdoblán a partir de la experiencia de ver, por primera vez, la ciudad.

En el diseño del recorrido por el poema, notamos que este parte de una visión impersonal para alcanzar una personalización del espacio de Bilbao. Los versos arrancan con la forma “se puede”, que introduce varias posibilidades para conocer una ciudad, y, a continuación, exhibe una secuencia de gerundios que conducen el lector a través de una acción continua, configurada por un movimiento de idas, venidas y paradas (“paseando, emigrando, bebiendo”).

Se puede conocer una ciudad
paseando por sus calles emigrando
bebiendo en tabernas
y también por supuesto
de otras cien mil maneras (Goytisoló, 1977: 65)

Tras esa construcción impersonal, se pasa a un registro particular, patente por el “yo conocí”, que localiza el poema temporalmente y lo relaciona doblemente, pues expresa la experiencia urbana demarcada por un trabajo a ser realizado para el taller de arquitectura de Ricardo Bofill, en el cual trabajaba Goytisoló. En un primer momento, vida y poesía se combinan, creando una figuración entre la crónica biográfica y la ficción poética.

Yo conocí a Bilbao
yendo a comprar cristales
para una empresa en la que trabajé (Goytisoló, 1977: 65)

Así, de pronto, lo que parecía remitir a una experiencia abarcadora y corriente, se convierte, rápidamente, en un avance hacia una contemplación personalizadora que flanea por los diferentes cobijos de la ciudad. Derivada de esa práctica biográfica brota una propensión a particularizar la ciudad a través de la observación.

La palabra poética traduce Bilbao como una comunidad compleja, atractiva, contradictoria y repulsiva. Todo a la vez. Todas las historias corriendo para el mar de una historia española en búsqueda de la modernidad de la cual veníamos hablando, pero que el sujeto poético trata a partir de otra sensibilidad. En ese reducto, Bilbao se corporifica a través de una mirada simultánea y metonímicamente geográfica, que examina las calles, los edificios, y las personas de allí.

El instante y el paisaje capturados por esa exploración se identifican en el carácter único y por la imposibilidad de repetición. Dicha percepción se manifiesta en la

tensión entre el tiempo narrado y el vivido, expresa, sobre todo, por el contraste entre los verbos en presente, en pasado y en futuro hipotético:

y aunque después he vuelto muchas veces
pienso que como entonces
no la veré jamás (Goytisolo, 1977: 65)

El momento en que se conoce Bilbao se transforma en una experiencia individual y, como tal, irrepetible. Los sentidos identifican elementos que le llaman la atención al narrador, convirtiendo el espacio escrutado en una geografía sentimental, definida por la mirada que la delinea. De esa forma, lo individual se cruza con lo colectivo, que, en efecto dominó, incide en la historia de los lectores, que pueden compartir el paseo del sujeto lírico.

Ese juego de representaciones se edifica con adjetivos inusitados, éstos, aliados a las comparaciones, encarnan una ciudad igualmente inusual (*café de gatos y mujeres, barrio hermoso como la muerte, niñeras increíbles*), lo que refuerza la imposibilidad de reproducción de aquella primera visión de Bilbao, advertida al principio del poema.

Pienso que como entonces
No la veré jamás
con su café de gatos y mujeres
en aquel barrio hermoso
como la muerte y luego
anatemas murales niños blancos
llevados por niñeras increíbles (Goytisolo, 1977: 65)

Iluminada por una luz industrial, de plomo y de carbón, en un juego de claroscuro, se revela la ruta del sujeto poético por las calles de Bilbao. En ese trazado, la ciudad se transforma en una zona de reflexión, estructurada lingüísticamente por los encabalgamientos, por las enumeraciones y por la escasa puntuación, que instalan el lector en un aluvión de acciones y de imágenes. Sometidos a una secuencia veloz, esos recursos estéticos parecen mimetizar el ritmo frenético de una gran ciudad.

Luz de plomo y carbón
en los paseos
y monjas monjas monjas
y bocadillos de jamón
historias de un pasado tenebroso (Goytisolo, 1977: 65)

Bajo el efecto de ese ritmo electrificante y discontinuo las historias menudas se manifiestan en las voces en los bares. Entre *bocadillos de jamón*, frases entrecortadas nos remiten al cotidiano de aquellos personajes y de sus espacios urbanos, remontando a historias aparentemente lejanas, como las de la guerra civil española, entremezclándose a las muertes casi anónimas bajo el cielo de la dictadura franquista. Por los paseos, las monjas repetidas nos hunden en un presente miserable y en un pasado tenebroso.

El corte de las frases, algo telegráfico y nervioso, nos intima a pensar en el título del poema, “Bilbao song”. La escena construida parece conformar la imagen de un

sujeto que, en un bar bilbaíno, acompaña fragmentos de conversaciones, como quien cambia la estación de radio, como quien busca una canción preferida.

Pórtate bien qué leches
Sírvanos dos chiquitos paga éste
Ayer trincaron a Ramón
Ay mi chico me matas (Goytisolo, 1977: 65)

En ese “cambio de estaciones”, que aprehende distintas frases, la muerte aparece repetidas veces y enlaza las más diversas situaciones, desde una afirmación contundente, cimentada en una expresión coloquial: “ayer trincaron a Ramón”, hasta una frase casi jocosa “ay mi chico me matas”. De una muerte real, representante furtiva de actos igualmente subrepticios de la dictadura franquista, se pasa a una muerte amorosa y ficcional. Imbricados, lo singular y lo ordinario se transforman en una respuesta poética hacia una época de olvidos y envases.

A esas muertes reales e imaginarias se adhiere un “sigue sigue”, que imprime un ritmo acelerado al poema. Cargado de referencias al medio industrial, el compás de los versos va alzando una imagen de Bilbao dividida entre el avance industrial y la decadencia, entre aires típicamente españoles y rasgos ingleses y derrotados.

y el zumbido del martillo
la competencia de las vagonetas
todo rodeando aquel Bilbao absurdo con aire medio inglés y derrotado (Goytisolo, 1977: 66)

Un “oiga” nos quita del sopor y nos llama la atención para los ruidos de la ciudad y para el acopio de sonidos, a él se incorpora un verso ambiguo: “para nada”, que parece arrojarnos, en un primer momento, hacia la inutilidad de esa cadena sonora. Sin embargo, el encabalgamiento de la estrofa nos desvela la unión entre ruido y muerte.

ciudad para vivir para beber
si no te llevan los demonios oiga
y tanto ruido junto
para nada
tanta muerte en la guerra
y la perdimos
tanto placer y sólo por diez duros (Goytisolo, 1977: 66)

Los sonidos de la ciudad, en un encadenamiento vertiginoso, se suman a las muertes de la guerra, configurando una sensación de nulidad y una constatación de pérdida. Inutilidad, muerte y pérdida se inmiscuyen al placer y a las estampas estimuladas por la contemplación de Bilbao, de su arquitectura, de sus gentes, que en una fusión de cotidiano e historia, reverbera visiones de toda una España, enmarañada en frustraciones de un pasado inmediato y decadente y en esperanzas de un futuro brillante, moderno y libre.

En el escenario metropolitano de Bilbao, esos sentimientos y percepciones irrumpen de forma coetánea a través de los sentidos del narrador, que perfila un trayecto particular y suscita un encuentro con la ciudad, su cotidiano y sus habitantes. Al escarbar y auscultar la ciudad, el poeta exhibe el camino trazado por la historia española y europea en los años 1960 y 1970 (urbanización, industrialización, planificación, consumo y deseo de libertad). Entre las miradas y las escuchas que “viven” la ciudad, Goytisolo transforma sus versos en una “ruta” personal para explorar, en aquél presente, la historia y la poesía propias de Bilbao, más allá de los edificios grises y de sus calles funcionales.

Conducido por esa cadencia entre observación y reflexión, “Bilbao song” ensancha su música urbana, su multitud de ruidos, miedos, deseos y desengaños. Como un microcosmo de la sociedad española, la ciudad manifiesta los dilemas vivenciados y producidos bajo el cielo de la dictadura franquista, conformando una imagen peculiar del hombre y de la urbe. En esa disposición, los versos de Goytisolo fijan, metonímicamente, su propia condición de poeta y sujeto urbano, desentrañan las tensiones, contradicciones, dolores y amores de la metrópoli, y todo eso por sólo *diez duros*.

Bibliografía:

- Berardinelli, Alfonso (2007). “Cidades visíveis na poesia moderna” En *Da poesia à prosa*, Cosac Naif, São Paulo, pp.143-174.
- Blanco Aguinaga, C., Rodríguez Puértolas, J. y Zavala, I. M (2000) *Historia social de la literatura española*, Ediciones Akal, Madrid.
- Corbusier, Le (1971) *Principios de urbanismo. La carta de Atenas*, Ariel, Madrid.
- Dalmau, Miguel. *Los Goytisolo*, Anagrama, Barcelona.
- Gil de Biedma, Jaime (1980) “Carta a España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)” En *Al pie de la letra*, Editorial Crítica, Barcelona, pp.200-206.
- Goytisolo, José Agustín (1977) *Algo sucede*, Lumen, Barcelona.
- Goytisolo, José Agustín (1977) *Bajo tolerancia*, Lumen, Barcelona.
- Goytisolo, José Agustín (2009) *Más cerca. Artículos periodísticos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- Goytisolo, José Agustín (1977) *Taller de arquitectura*, Lumen, Barcelona.
- Guiu-Antoni Munne, Jordi (1977) Entrevista: “José Agustín Goytisolo: la arquitectura y la poesía” En *Athena. Letras*. Barcelona, nº 76, 1 de diciembre de 1977, pp. 44-49.
- Harvey, David (1999) *Condição Pós-Moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*, Loyola, São Paulo.
- Hernández, Antonio (1978) “Cuestionario y respuestas” En *Una promoción desheredada: la poética del 50*, Zero, Madrid.
- Jiménez Millán, Antonio (1996) “Arquitectura y utopía en la obra de José Agustín Goytisolo” En *Actas del Congreso “Jaime Gil de Biedma y su generación poética”*, Vol. II, Departamento de Cultura y Turismo, Diputación Gral. de Aragón.
- Rico, Francisco e Indurián, Domingo (2004) *Historia Crítica de la literatura española: época contemporánea*, Editorial Crítica, Barcelona.

Notas

¹ La transición española, de un estado dictatorial para una democracia, ocurre, de manera muy esquemática, tras los tres hechos mencionados: gracias a un pacto de silencio que aún guarda sus heridas abiertas y sin darle la oportunidad al duelo y a la elección de un régimen político-partidario por las vías democráticas, Franco sale del poder al borde de la muerte, pero no sin antes traer al país a Juan Carlos I de Bourbon, que será proclamado rey de España en noviembre de 1975.

² Esas pautas se encuentran en el manifiesto urbanístico titulado “La Carta de Atenas”, proclamado en el IV Congreso Internacional de Arquitectura (CIAM), en 1933. Allí, se proponía la llamada “Ciudad funcional”, en la cual se preconaba la separación de las áreas residenciales, de trabajo y ocio. CORBUSIER, Le (1971) *Principios de urbanismo. La carta de Atenas*, Ariel, Madrid.

³ Esa afirmación se encuentra en el artículo Gil de Biedma, J. (1980) “Carta a España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965” En *Al pie de la letra*, Editorial Crítica, Barcelona, pp.200-206.

⁴ El filósofo Xavier Rubert de Ventos participó del colectivo en los primeros años.

EL *FLÂNEUR* REFUGIADO O SOBRE EL POETA EN LA PARÍS DE ENTREGUERRAS, 1939-1940

Mayra Moreyra Carvalho*

Resumen

El artículo presenta una lectura del poemario *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, de Rafael Alberti, publicado en Argentina en 1942. La obra, sin embargo, había sido escrita en Francia, entre los años 1939 y 1940, durante el primer tiempo del largo exilio del poeta. A partir de la figura del *flâneur* que el itinerario del sujeto lírico por la ciudad de París sugiere, evocando no solo a Charles Baudelaire, sino también a Apollinaire y Aragon, tratamos de reflexionar sobre la manera como Rafael Alberti moviliza los recursos formales y la relación con la tradición literaria en ese momento clave de su itinerario poético y de la lírica del siglo XX. Asimismo, se considera que el poemario invita a pensar la condición del poeta y de la literatura en un periodo que anuncia los hechos más bárbaros que la historia humana conocerá.

Palabras clave:

Poesía Española siglo XX – Lírica moderna – Período Entreguerras – Rafael Alberti – Vanguardias

A REFUGEE *FLÂNEUR* OR ON THE POET IN PARIS DURING THE INTERWAR PERIOD, 1939-1940

Abstract

The present article approaches and interprets Rafael Alberti's *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, a set of poems published in Argentina in 1942. This work had been written between 1939 and 1940 in France, during the first period of Alberti's long lasting exile, though. Considering the motive of the *flâneur* suggested by the itinerary throughout Paris, which invokes Baudelaire, Apollinaire and Aragon, in a key moment of Alberti's poetry, we discuss the formal resources of the verses and the way they address the literary tradition. In addition, and from a wider perspective, *Vida bilingüe* enables us to investigate the condition of the poet and literature in a period that announces the most horrifying episodes of human History.

Keywords:

20th century Spanish poetry – Modern poetry – Rafael Alberti – Interwar period – Avant-garde poetry

* Doctora en Letras, en el área de Literatura Española, por la Universidade de São Paulo, Brasil (2019). Profesora Asistente de literaturas hispánicas y literatura brasilera en la Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil. E-mail: mayramoreyra@gmail.com
Recibido 10/03/2019. Aceptado 13/08/2019

Introducción

—¿Es que llegamos al final del fin
o que algo nuevo empieza?
Rafael Alberti

Los versos que tomamos como epígrafe de este texto se encuentran en la escritura errante y sinuosa de Rafael Alberti (1902-1999) en *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*.

Los nueve poemas que conforman la obra se escribieron mientras el poeta y su esposa, María Teresa León, vivían en París, entre marzo de 1939 y febrero de 1940, el primer periodo del largo exilio de la pareja tras la derrota republicana en la Guerra Civil Española

¹. El libro, sin embargo, solo se publicará por primera vez en 1942, en Argentina, por Bajel, una editorial que también estaba a cargo de dos exiliados republicanos, Epitafio Madrid y Enrique Naval (Loedel Rois, 2002), y con la cual Alberti colaborará con su traducción de los *Diarios íntimos*, de Charles Baudelaire (1943), y la organización y el prólogo de *Cartas sobre Amarilis*, de Lope de Vega (1944).

El momento límite de angustia y dudas de un sujeto que este pequeño fragmento de dos versos evidencia, efectivamente, se esparce por todo el poemario, subrayando la importancia de este conjunto no sólo en el itinerario de la poesía de Rafael Alberti, sino también en un contexto más amplio de la lírica del siglo XX.

Dentro de la fecunda escritura albertiana, *Vida bilingüe...* se ubica cronológicamente entre los vigorosos romances de la Guerra Civil, la poesía reflexiva de “Capital de la gloria” (1937) y la compleja trabazón del primer libro inédito del poeta publicado en Argentina, *Entre el clavel y la espada* (1941). La lectura de ese poemario francés permite ver su reacción lírica a un momento histórico —y, a la vez, íntimo— urgente y convulsionado por hechos como la caída de la República española, la salida de un gran contingente de españoles al exilio², la hostilidad hacia los refugiados que empezaba a diseminarse por Francia³ y la inminente invasión de este país por los Nazis. En otras palabras, la forma de *Vida bilingüe...* —su irregularidad, sus recursos vanguardistas, sus rimas pulverizadas, su multiplicidad de voces— plasma la experiencia de fragmentación a que la guerra y el exilio someten al sujeto (García Montero, 1990; Dennis, 2003; López de Abiada, 2004), una experiencia vivida en y por el lenguaje poético.

Desde una perspectiva más dilatada, en el ámbito de la poesía moderna, *Vida bilingüe...* pone al poeta nuevamente en un escenario que la tradición literaria consagró desde, por lo menos, mediados del siglo XIX: la ciudad de París. Es por los célebres sitios y calles de la capital cultural del mundo hasta aquel momento que camina el yo lírico de este poemario, un gesto que reactiva la relación fundamental a partir de la cual se instituyó la modernidad poética con Charles Baudelaire (1821-1867)⁴. Es decir, la mirada lírico-crítica de un sujeto hacia una realidad que, si bien no presenta las condiciones de posibilidad para la existencia del poeta y de la poesía y que, en verdad, los rechaza, es la única realidad disponible, es el espacio-tiempo en el que al poeta le toca vivir y de donde desentrañará su poesía⁵. En este sentido, el yo lírico albertiano

recorrería los caminos parisinos en compañía del *flâneur* baudelairiano. A él, se sumarían, sin embargo, otras figuraciones de esta ciudad en obras tan significativas como el poema “Zona”, de Guillaume Apollinaire (1880-1918), con el choque de su arquitectura cubista; o el relato surrealista *El campesino de París*, de Louis Aragon (1897-1982), y sus “peregrinaciones poéticas” (notas de Robert Marrast en Alberi, 2009: 1066) por los jardines y las famosas *passages* parisinas. En efecto, Baudelaire, Apollinaire y Aragon son tres nombres que habitan de manera profunda la poesía – forma y contenido– de Rafael Alberti⁶.

Por lo tanto, la duda que aquellos versos de nuestro epígrafe expresaban, duda que, al fin y al cabo, glosa la pregunta esencial del hombre sobre la vida y la muerte, exige que ubiquemos *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* en el vértice donde se cruzan la especificidad de la poesía de Rafael Alberti, la complejidad del momento histórico entre los años de 1939 y 1940 y la tradición literaria evocada por la figura de un poeta que deambula por las calles de una ciudad cuya constitución se confunde con la propia historia del arte. En última instancia, el poemario invita a pensar la condición misma del poeta y de la literatura en un periodo que anuncia los hechos más bárbaros que la historia humana conocerá.

Si las preguntas, ahora, las hacemos nosotros, vale interrogarnos hacia el estatuto de una “poesía de errancia, de *flânerie*”, es decir, si consideramos *Vida bilingüe...* como un texto organizado “en torno a un sujeto deambulante que percibe la ciudad y, en esa percepción, se percibe a sí mismo” (Molloy, 1999: 17), ¿qué sería la figura del *flâneur* en una París bajo tensión, que se convirtió, tras ser el corazón cultural del mundo⁷, en un refugio improvisado de artistas huyendo de guerras y persecuciones? ¿Cómo entender la *flânerie* en un tiempo de vigilancia y acoso de las autoridades que deberían representar un Estado democrático?

A partir de esos ejes, situaremos nuestra lectura de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, tratando de reflexionar sobre la manera como Rafael Alberti moviliza los recursos formales y la relación con la tradición literaria en ese periodo clave de su itinerario poético y de la lírica del siglo XX.

La poesía y el poeta en una “vida de inmigración”

El primer signo que caracteriza la experiencia del poeta en la París de entreguerras ya se nos presenta en la apertura del poemario. Los versos iniciales del poema 1 inauguran *Vida bilingüe...* con el ritmo del desasosiego:

Me despierto
París.
¿Es que vivo,
es que he muerto?
¿Es que definitivamente he muerto?
Mais non...
C'est la police.
Mais oui, Monsieur.
–Mais non...
(Es la Francia de Daladier
la de Monsieur Bonnet,

la que recibe a Lequerica,
la Francia de la Liberté.)

(Alberti, 2003: 257)

El sujeto que se despierta de sobresalto, como si saliera de una pesadilla, no encuentra, sin embargo, cualquier confortación en la realidad. Al contrario, en ella misma habita la pesadilla, lo inexplicable; donde el estado de consciencia se convierte en estado de duda, donde la lucidez descubre las contradicciones de lo real. El bilingüismo manifestado en la escucha del idioma extranjero que invade, como la propia policía, los versos en castellano dice respecto también a la postura ambivalente de algunas figuras políticas⁸ que, aunque hablaban en nombre de las democracias, circulaban en los mismos ambientes de Mussolini y Hitler.

Dicha información histórica que se exhibe entre paréntesis apunta hacia ciertos rasgos formales que recorrerán todo el poemario, es decir, la ruptura de un discurso fluido y la multiplicidad de voces. Esos recursos se evidencian no solo en la disposición de los versos en la página, diseñando idas y venidas, sino también en los cambios de perspectiva, de tiempos y de lugares. De esa manera, el movimiento de los versos, a veces brusco como en un montaje cinematográfico, señala un tránsito temporal y espacial hacia los recuerdos de un pasado reciente o un lugar ahora lejano. Además, el desplazamiento de las estofas acompaña el recorrido del sujeto por la ciudad, como sugiere Bénédicte Mathios (2016: 350). Esa disposición discontinua de los versos junto a la irrupción imprevista del idioma francés en el nativo castellano del poeta aturden al lector, un efecto que le convierte, al fin y al cabo, en un cómplice del poeta en la atmósfera de extranjería y soledad en la que él se encuentra sumergido (Laffranque, 1984: 252).

Por un lado, dicho discurso entrecortado de *Vida bilingüe...* guarda raíces en la formación vanguardista del poeta. Así, en el poema 3, donde se observa la incorporación de un anuncio de publicidad a los versos, se identifica el procedimiento del *collage* cubista:

Andar.
No son campos ni carreteras.
Es sobre todo
este subir y este bajar las escaleras
del Metropolitano,
este ir leyendo sin querer
DUBO DUBON DUBONNET
para ocultarle al flic y el agente de la Secreta
el deseo de abrir *L'Humanité*.

(Alberti, 2003: 261)

El mismo recurso le permite a Alberti la evocación de fragmentos de otros poetas y escritores, como Verlaine, Antonio Machado y Théophile Gautier. Asimismo ocurre con las palabras escuchadas por los refugiados españoles en Francia –“Las cuestiones de España/no interesan, Monsieur!”– o un verso del estribillo de la *Marsellaise*: “Aux armes, citoyens!”, incorporados en tono irónico.

El cambio repentino de tiempo y espacio también es una operación de vanguardia de que el poeta se vale en *Vida bilingüe...*, como se lee en la composición 4, donde la

presencia del yo lírico en el Louvre le hace recordar el episodio del traslado de las obras del Museo del Prado en Madrid para salvarlas de los bombardeos de la capital⁹. La evocación del Prado, en el caso de Alberti, es muy significativa. El Museo había sido adoptado por el poeta –entonces un pintor recién llegado a Madrid– como su “casa juvenil” en los primeros años de la década de 1920 (Alberti, 2009: 342). Además, como analiza Valeria De Marco, el Prado se convierte en “su espacio de iniciación en la vida adulta y en la actividad artística” a la vez que constituye “un espacio de inscripción simbólica de su memoria” (2015: 35). De hecho, en un momento de fragmentación de la vida y de la poesía de este sujeto, la memoria afectiva y estética del Prado también sufre un golpe semejante:

Musée du Louvre. El Prado.
Una peseta. Nada.
Mais ça c'est trop, 3 francos.
(Il ne faut pas oublier
Que vous êtes un pauvre émigré)

El Prado.
El Prado.
El Prado.

Arde Madrid. Ardía
por sus cuatro costados.
Llueve también. Llovía
mientras que sus paredes se quedaban vacías.
Tristes y ciegos claros,
salas sólo de huellas en los muros desiertos.

(Alberti, 2003: 263)

Como resultado de esas idas y venidas, se exhibe una construcción en flashes que remite a la simultaneidad de puntos de vista que la poesía del siglo XX aprendió de la pintura, de la fotografía y del cine. Una verdadera “poética de las tijeras y de los pegamentos”¹⁰ como antes hiciera Guillaume Apollinaire en su *Alcoholes* (1913), una referencia que seguramente Rafael Alberti pone en marcha en la escritura de *Vida bilingüe...* En efecto, Alberti organiza su poemario a partir de la “acumulación del heterogéneo en torno a un momento de melancolía evocativa”, como lo hace Apollinaire en su poema “Zona” según la descripción de Alfonso Berardinelli (2007: 150).

Asimismo, en tal inclinación hacia la heterogeneidad no se puede dejar de identificar puntos de contacto con la perspectiva surrealista y su propuesta de construir imágenes poéticas a partir del libre ejercicio de observación de la realidad. Si bien en *Vida bilingüe...* no se buscan sitios de la ciudad propicios a la creación, o “laboratorios de la imaginación” (Nascimento, 2006: 74), como lo hace Aragon en su *Campesino de París* (1925), el yo lírico albertiano tampoco rehúsa lo heteróclito.

Sin embargo, la simple identificación de esos recursos formales no nos parece suficiente. Aunque la preocupación de orden estética de las primeras vanguardias, que buscaban una nueva forma de expresión, cuestionando la naturaleza de la representación artística, no está ausente en esos versos de Alberti, los procedimientos vanguardistas en este caso responden a un problema del sujeto frente a su momento histórico. Es decir, la

organización fragmentada del poema, su constante discontinuidad y las irrupciones de la memoria son más que un proyecto estético. Dicen respeto a la imposibilidad de componer un discurso fluido y que sea obra de un único punto de vista. Esa condición, por supuesto, no es privilegio de Alberti, sino que concierne a todo artista moderno, pero se agudiza en la coyuntura compleja de los años 1939-1940. En este periodo empieza a quedar claro que los Estados Nacionales, fundados en los albores de la democracia moderna, de la secularización y de los derechos del individuo –o de los célebres lemas de la Revolución Francesa que repercuten como eco en *Vida bilingüe...*– no van a garantizar la libertad de expresión artística si ella constituye una amenaza a la manutención del poder y de las estructuras sociales dominantes¹¹.

Así, el exilio del poeta del mundo burgués, puesto en escena por Charles Baudelaire, vuelve a presentarse, pero a la actitud digna de aquel que elige no compartir los valores superficiales de una sociedad¹² se suma la lucha por la propia sobrevivencia. O sea, el poeta en la París de entreguerras se exilia para no morir.

En este sentido, la aparición de los recursos vanguardistas en esta poesía se reviste de otra camada de complejidad, puesto que responde a una necesidad inmediata del tiempo histórico. La discontinuidad, la fragmentación y la multiplicidad de voces se revelan como huellas de un momento confuso para el sujeto-poeta, en que la palabra, su forma de vivir y expresarse, le parece insuficiente para nombrar la experiencia de desagregación. Al mismo tiempo, es el único recurso que le queda. El propio arte, por lo tanto, es puesto en tela de juicio, en la medida que el empleo de sus mecanismos no responde ya a una elección exclusivamente poética. Es decir, las circunstancias históricas se imponen, y la urgencia del tiempo constriñe al poeta a la acción (Moura, 2016: 10), pero no le permite la elaboración y el detenimiento que la reflexión exige. Por eso, el lenguaje es, en algunos momentos, telegráfico, repetitivo y acortado por puntos suspensivos. En otros, la pena se disuelve en frases que tienen apariencia de un suspiro: “¡Qué terror, qué terror allá lejos!”.

De igual modo, los recuerdos que arrebatan el yo lírico tampoco se exhiben como totalidad y no resisten a muchos versos. Son frágiles como el pío de un canario en la París helada, figuración de Federico García Lorca que invade la memoria del poeta en un café parisino parecido a una mezquita:

Granada.

Yo te busco en Sierra Nevada.
Se sabía
en donde te mataron,
en donde te dejaron,
amigo, amigo mío...
“... Que el crimen fue en Granada”.

Y ahora te siento en este pío,
en este pío-pío
triste contra la cal del mediodía,
helada aquí en París,
falsificada.

(Alberti, 2003: 266)

La memoria, actividad por excelencia de la poesía, en *Vida bilingüe...*, se interrumpe una y otra vez por la acción del tiempo presente, que le echa arena a los ojos, dificulta la visión clara de la realidad y hace llorar. *Au brouillard*, la niebla de la capital francesa, como se lee en el poema 8, suele esfumar la posibilidad de que distintas entidades aparezcan de forma entera. Así, el poemario tiene la apariencia de un bosquejo; la memoria sobreviene al poeta no como un ejercicio deliberado de búsqueda, sino que los recuerdos surgen como una evocación, en el sentido en que Paul Ricœur¹³ define el término; el sujeto, en fin, no detiene la palabra, no controla el discurso; los tiempos equivalen a lapsos y los espacios presentes, lugares de pasaje. En una “vida de inmigración”, el poeta que camina por París es un espectro.

La ciudad que acogió los grandes artistas e intelectuales del siglo XX parece no poder ver en el yo lírico de *Vida bilingüe...* más que un refugiado indeseable. En efecto, en el itinerario que sus pasos delinear –desde uno de los tradicionales cafés parisinos, pasando por los límites sur y norte de la ciudad, por las plazas y los parques, el Louvre, un bulevar, un mercado, una tienda, hasta la Torre Eiffel– el sujeto va siempre amedrentado por la presencia de la policía que le podrá pedir el *récepissé*¹⁴ o del agente secreto que le sorprenderá leyendo un periódico prohibido¹⁵. En realidad, todo el trayecto que el poemario nos permite recomponer hace referencia a estaciones de metro, o sea, seguimos un poeta que se mueve por la ciudad usando un medio subterráneo. Según él mismo nos dice en el poema 3, lo que él hace no es andar por campos ni carreteras; es subir y bajar las escaleras del metropolitano, como en una actividad que se hace a escondidas por necesidad y por temor.

El poeta refugiado en la París de entreguerras ya no se siente, por lo tanto, “en casa” como el *flâneur* para quien los bulevares eran como interiores y las fachadas de los edificios como las cuatro paredes de la residencia del burgués (Benjamin, 1994: 35). Tampoco puede caminar entre la multitud como había hecho Charles Baudelaire –ebrio de la “santa prostitución del alma que se entrega entera, poesía y caridad, a lo imprevisto que se tercia, al desconocido que pasa” (Baudelaire, 1987: 88) – cuya actitud reconfiguró la noción de heroísmo al percibir “encantos en las cosas damnificadas y corrompidas”, en la “basura de la sociedad” (Benjamin, 1994: 55 y 78)¹⁶. Aquel poeta traperero no se resignó a la pérdida de su aureola, sino que ambiguamente se rio de ello para exponer “la experiencia del choque” (Benjamin, 1994: 110), la complejidad y las contradicciones de la vida moderna. En pocas palabras, a Baudelaire le interesaba el efecto de la vida moderna sobre la percepción y la sensibilidad del hombre moderno (Berman, 1989: 150-151). En las calles aturdidoras, su mirada descubrió la belleza efímera de una transeúnte; en la “mezcolanza de gritos, de trompetas y de estampidos de cohetes” (Baudelaire, 1987, 89) de un día festivo en París, encontró la figura muda y triste de un viejo saltimbanqui como si se viera a sí mismo en un espejo.

Sin embargo, el vínculo entre la poesía y la ciudad que esa poética estableció no significa que Baudelaire haya llegado a describir París y a su gente. De hecho, Walter Benjamin subraya que el poeta francés nunca lo hizo en sus versos o en su prosa poética, sino que todo ese escenario se imprimió “como una imagen oculta” en “su proceso de creación” (1994: 113-116). Ahora bien, en Rafael Alberti tampoco encontraremos una descripción propiamente dicha de la ciudad de París. Lo que se inscribe en los versos de manera bastante clara es la atmósfera de tensión, miedo y urgencia que se vivía en la capital francesa entre los años de 1939 y 1940 –años clave de la “era del antifascismo”, según la denominación de Hobsbawm para las décadas de 1930 y 1940 (1995: 186). Eso se logra a través de la forma discontinua, las constantes

interrupciones y el aparente caos del texto. Además, se puede decir que el poeta elige la contraposición de espacios como manera de adensar su visión de París, lo que ocurre en los momentos en que la memoria lo lleva de vuelta a Madrid.

Madrid vencía y resistía
con un poco de pan
amasado por los soldados,
y bajo un cielo continuo de granadas
dormía y trabajaba asombrado hasta las raíces de la tierra,
conquistando hora a hora y dolor a dolor
el ser la capital del honor
y las libertades del mundo.
(Madrid soñaba esto
y diariamente lo escribía
mientras que turbias manos
lo mataban y lo vendían).

(Alberti, 2003: 261)

Frente a la resistencia de Madrid a los bombardeos, a la violencia, al hambre y al cansancio de la lucha no hace falta que el poeta describa la indiferencia de la democracia francesa durante la Guerra Civil Española¹⁷. Mientras “allá lejos” la vida cotidiana estaba suspendida por el conflicto y sus consecuencias, todo seguía aparentemente normal en la placidez del paisaje parisino: “Que por el Luxemburgo/no pasa nada, nada./No pasa nadie, ¡ay!”. A la “levedad” de la cervecería Closserie de Lilas, por ejemplo, el poeta contrapone el intenso tono morado de la bandera republicana en el poema 5 (Ruta, 2010).

La ironía que se insinúa en esta asociación de colores –y que se presenta en otros momentos del poemario, como en los versos entre paréntesis cargados de amarga contundencia– se profundiza en la composición más irreverente del conjunto. El tono satírico y, a la vez, melancólico del poema 7 recuerda *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, obra que Alberti escribe al final de la década de 1920 en homenaje a personajes del cine mudo, como Buster Keaton y Charles Chaplin. De hecho, como en el libro de 1929, en un escenario que es más bien triste que gracioso, el desconcierto de la risa molesta, y esa es la reacción que efectivamente el poeta parece buscar en *Vida bilingüe...*:

Pis.
Sigo estando en París.

Es perro se hace pis,
los perros se hacen pis,
todos los perros se hacen pis.
[...]
Pipiadero.
Pis a la puerta del Printemps,
pis al pie de la estatua de Danton,
pis sobre la Revolución,
y los Derechos del Hombre.

(Alberti, 2003: 268)

La imagen *nonsense* de un perro que se hace pis sobre todas las cosas sin distinguir los monumentos de la ciudad tampoco los íconos franceses reclama una reflexión sobre lo que sería realmente sin sentido en un periodo tan conturbado de la historia humana. Al final del poema 7, queda como eco una pregunta que concierne al propio destino del sujeto que sigue estando en esa ciudad: “¿Se salvará París?”.

Poesía informe: la otra cara de la *flânerie*

Ese “sarcasmo al revés” (Mathios, 2016: 352) nos conduce de vuelta a las cuestiones iniciales de nuestro texto. Si en la *flânerie* el “sujeto deambulante” “percibe la ciudad y, en esa percepción, se percibe a sí mismo” (Molloy, 1997), el yo lírico de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* se ha dado cuenta de la fragilidad de un espacio consagrado por la tradición poética de que él mismo forma parte como creador. La París, cuna de algunos de los movimientos artísticos más revolucionarios, se disuelve entre fuerzas ideológicas e intereses políticos que le impiden acoger los hijos de la vanguardia que ella misma engendró. Lo que era una “poesía de errancia” por elección del *flâneur* decimonónico se convierte en “poesía de errancia” por necesidad para el poeta refugiado, una errancia que se imprime en cada paso de los versos que figuran su caminata a escondidas por los subterráneos de París.

El *flâneur* Rafael Alberti ya no puede buscar la belleza de la vida moderna en la ciudad donde esa experiencia se vivió de forma intensa. En efecto, *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* nos habla de la imposibilidad de emprender dicha búsqueda en tiempos de destrucción. Sin embargo, el poemario se escribe. Y no se puede entenderlo solo como el “primer intento de Alberti de registrar las sensaciones de desplazamiento”, como argumenta Nigel Dennis para llegar a decir que el libro “no representa más que un intento de reproducir” esos momentos “directamente, con lo mínimo de intervención” (2003: 266-269). Tampoco sería posible comprender ese poemario como un “esbozo de libro”, en las palabras de Torres Nebrera (2012: 155).

En realidad, la forma fragmentada de este conjunto es ya la intervención de la conciencia creadora, que lo engendra, de hecho, como un esbozo. A propósito de este problema, es muy oportuno hacer referencia a la reflexión de Rosalind Krauss acerca de lo “informe” en el arte¹⁸:

Es demasiado fácil pensar lo *informe* como lo opuesto a la forma. [...] Pensemos, mejor, lo informe como lo que la forma misma crea, como la lógica actuando lógicamente para actuar contra sí dentro de sí misma, como la forma produciendo una heterología. Pensémoslo no como lo opuesto a la forma sino como la posibilidad que trabaja en el corazón de la forma, para erosionar la forma desde adentro. (1996: 166-167)

Desde esta perspectiva, si los poemas de *Vida bilingüe...* tienen el ritmo de la urgencia y del desasosiego es porque no son simple resultado de una experiencia, sino que son la experiencia misma. Es por el lenguaje y en el lenguaje que Rafael Alberti vivió los once meses de poeta español refugiado en París.

La inconstancia que impregna esos versos en todos los niveles tal vez sea su punto más fuerte, puesto que exige que el lector reaccione. Si algo subsiste del complejo heroísmo baudelairiano en el *flâneur* que vaga por la París de entreguerras quizás sea esa poesía hecha de pedazos, que mínimamente resiste depositando en la otra punta del texto –esta que ahora lo lee– la posibilidad de rehacer sentidos y reconsiderar historias.

**

Agradezco a la profesora Valeria De Marco sus inquietantes preguntas que me hicieron volver a este poemario albertiano.

Bibliografía

- Alberti, Rafael (2003) *Poesía II*. Ed. Robert Marrast. Seix Barral, Barcelona.
- Alberti, Rafael (2009) *Prosa II*. Memorias. La arboleda perdida. Ed. Robert Marrast. Seix Barral, Barcelona.
- Aznar Soler, Manuel (2002) “Literatura y cultura del exilio republicano español de 1939 en Francia: el estado de la cuestión”. En Alicia Alted Vigil, Manuel Aznar Soler (Eds.), *Literatura y cultura el exilio republicano español de 1939 en Francia* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/literatura-y-cultura-del-exilio-espanol-de-1939-en-francia--0/html/>> (consultado en 16-11-2019).
- Baudelaire, Charles (1987) *Pequeños poemas en prosa*. Icaria, Barcelona.
- Beevor, Antony (2007) *A batalha pela Espanha*. A Guerra Civil Espanhola. 1936-1939. Trad. Maria Beatriz de Medina. Record, Rio de Janeiro.
- Benjamin, Walter (1994) *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. Vol. III. Trad. José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. Brasiliense, São Paulo.
- Berardinelli, Alfonso (2007) *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. Cosac Naify, São Paulo.
- Berman, Marshall (1989) *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. La aventura de la modernidad. Trad. Andrea Morales Vidal. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Caudet, Francisco (2002) “Dialogizar el exilio”. En Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*. Volumen 1. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, pp. 30-55.
- Décaudin, Michel (1993) *Michel Décaudin présente Alcools de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard.
- Dennis, Nigel (2003) “Vida bilingüe de un refugiado español en Francia (En torno a la gramática del exilio)” En Manuel Ramos Ortega, José Jurado Morales (coord.), *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*. Servicio de publicaciones de la UCA, Cádiz, pp. 265-276.

- Dreyfus-Armand, Geneviève (2009) “La presencia española en Francia: la profunda huella dejada por los republicanos” En *Un siglo de inmigración española en Francia*, Grupo de Comunicación Galicia en el Mundo, Vigo, pp. 29-45. Disponible en: <<http://www.cronicasdelaemigracion.com/libro/coleccion-cronicas-de-la-emigracion/un-siglo-de-inmigracion-espanola-en-francia/20120529151425000292.html>> (consultado en 16-11-2019).
- Gálvez Ramirez, Pascual (2000) “La poesía producida por los exiliados en Francia: Rafael Alberti, José María Quiroga y Jacinto Luis Guereña” En Manuel Aznar Soler (ed.), *Las literaturas del exilio republicano de 1939*. Associació d’Idees-GEXEL, Barcelona, pp. 491-507.
- García Montero, Luis (1990) “Alberti, poeta del exilio”. *Cuadernos hispanoamericanos*. Homenaje a Rafael Alberti. Madrid: Noviembre-Diciembre, n. 485-486, pp. 179-188.
- Hobsbawm, Eric (1995) *Era dos extremos*. O breve século XX. 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita, Companhia das Letras, São Paulo.
- Krauss, Rosalind (1996) *The optical unconscious*. MIT Press, Massachusetts.
- Laffranque, Marie (1984) “Rafael Alberti, réfugié Espagnol” En *Dr. Rafael Alberti: el poeta en Toulouse*. Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, pp. 243-260.
- Loedel Rois, Germán (2012) *Los traductores del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona, 2012. Tesis doctoral – Departament de traducció – Ciències del llenguatge, Universitat Pompeu Fabra.
- López de Abiada, José Manuel (2003) “Vida bilingüe de un refugiado español en Francia, o el mundo al revés” En Gonzalo Santonja (coord.), *El color de la poesía* (Rafael Alberti en su siglo), Tomo I, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, pp. 363-378.
- Marco, Valeria De (2015) “Rafael Alberti no Prado: da autobiografia às biografias do exílio republicano espanhol de 1939” En Isabel Jasinsky (org.), *Literaturas em trânsito, teorias peregrinas*. Ed. UFPR, Curitiba, pp. 35-60.
- Mathios, Bénédicte (2016) “Le regard contraint sur l’ailleurs, le regard étranger sur l’ici. Influences de la guerre civile et du franquisme sur quelques poètes espagnols contemporains” *L’Ull crític*, núm. 19-20, pp. 341-353. Disponible en <https://repositori.udl.cat/bitstream/handle/10459.1/58726/ullcri_a2016n19-20p341.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. (consultado en 16-11-2019).
- Molloy, Sylvia (1999) “Flâneries textuales. Borges, Benjamin y Baudelaire”. *Variaciones Borges – Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*. n. 8, pp. 16-29. Disponible en: <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/0803.pdf>>. (consultado en 16-11-2019).
- Moura, Murilo Marcondes de (2016) *O mundo sitiado*. A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial. Editora 34, São Paulo.
- Nascimento, Flávia (2006) “A Paris d’o camponês”. *Revista Letras*, [S.l.], v. 70, dez., Disponible en <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/4600>> (consultado en 16-11-2019).
- Ricœur, Paul (2007) *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Editora da Unicamp, Campinas.
- Ruta, Maria Caterina (2010) “La etapa parisina del exilio de Rafael Alberti” En Pierre Civil y Françoise Crémoux (coord.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 2, pp. 319. Disponible en

<https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_320.pdf>. (consultado en 16-11-2019).

Santonja, Gonzalo (2004) *Las primeras sílabas del exilio*. Rafael Alberti y El Manuscrito Penagos (París, 1939). Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid.

Thomas, Hugh (1964) *A Guerra Civil Espanhola*. Volume 2. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.

Torres Nebrera, Gregorio (2012) “Exilio y compromiso en la obra de Rafael Alberti”, En Gregorio Torres Nebrera, *Fiel en la dicha, fiel en la desgracia*. Temas y textos albertianos. Xorqui, Madrid, pp. 151-169.

Notas

¹ En París, Alberti y María Teresa sobreviven trabajando en la Radio París-Mundiale. Gonzalo Santonja cuenta con detalles los sucesos de la pareja en la capital francesa (2004). Asimismo, se puede leer sobre este periodo parisino en Laffranque (1984), Gálvez Ramírez (2000), Dennis (2003), López de Abiada (2004), Ruta (2010), Marco (2015), Mathios (2016), que se referencian al final de este estudio.

² En el inmediato posguerra, entre enero y marzo de 1939, aproximadamente 500.000 personas dejaron España rumbo a Francia (Caudet, 2002, Dreyfus-Armand, 2009).

³ Hacemos referencia a las acciones del gobierno francés como el decreto de mayo de 1938 que prescribía que los extranjeros en situación irregular permanecieran bajo vigilancia, lo que luego se convirtió en un orden de internación de los “indeseables”. Hacia febrero de 1939, se habían enviado a los campos de Argelès-sur-Mer e Saint-Cyprien, entre otros, 275.000 personas que se encontraban en esta condición (Dreyfus-Armand, 2009: 37-38). Además, las autoridades francesas presionaban a que los refugiados españoles volvieran a España o se dirigieran a otros países. Hubo casos de políticos, artistas e intelectuales españoles enviados a la Gestapo y al gobierno de Franco y que terminaron en la cárcel o fusilados (Aznar Soler, 2002).

⁴ En las palabras de Marshall Berman, Baudelaire y su escritura “fijaron el programa de todo un siglo de arte y pensamiento” en relación a lo moderno (1989: 130). Para Alfonso Berardinelli, Charles Baudelaire es, al lado de Walt Whitman “el héroe legendario y fundador de la poesía moderna”, una insignia que la lectura de sus obras poéticas confirma puesto que establecen “la frontera no solo de una época, sino también de un género”, el lírico. El crítico italiano, en la estela de Walter Benjamin, entiende Baudelaire como un “poeta urbano” en cuya poesía se encuentran “formas de equivalencia o de homología estructural entre la nueva sensibilidad artística, el estilo de la modernidad y la experiencia urbana” (2007: 143-144).

⁵ Dicha reflexión se presenta en la serie de clases titulada “Visões da modernidade: filosofia e intuição poética”, a cargo del filósofo Franklin Leopoldo e Silva. El curso se dictó en 2011 y se encuentra en el canal UnivespTV en YouTube: <https://youtu.be/9a9kWXpnjWk>

⁶ La biblioteca de Rafael Alberti en su Fundación en El Puerto de Santa María corrobora la lectura temprana y la presencia de esos poetas en su formación, asimismo las referencias a ellos que se encuentran en *La arboleda perdida*.

⁷ Walter Benjamin acuñó la expresión, hoy clásica, de París como la “capital del siglo XIX” (1994), epíteto que condensa la importancia de la ciudad como sitio donde nacieron y/o se desarrollaron los grandes rasgos que configuran la ciudad moderna (la multitud, la bohemia, la prensa, la mercancía, los centros de compras, la circulación de los bienes culturales, la industria). Ese papel protagonista de París, “el centro cultural del Occidente”, “la capital del arte y de la estética”, como afirma Berardinelli (2007: 68-70), se extenderá hasta la Segunda Guerra Mundial.

⁸ Édouard Daladier (1884-1970), presidente del Consejo de Ministros de Francia; Georges Bonnet (1889-1972), ministro de Asuntos Exteriores en el gobierno de Daladier; José Félix Lequerica Erquiza (1891-1963), embajador de España en Francia en 1939.

⁹ El bombardeo de Madrid durante el mes de noviembre de 1936, acción que tuvo apoyo militar italo-alemán, atingió, entre otros edificios históricos, el Museo del Prado (Beevor, 2007; Thomas, 1964). Ante la amenaza de destrucción del patrimonio artístico, la Junta de Incautación del Tesoro Artístico del gobierno republicano decidió por la evacuación de la mayoría de las obras maestras del Museo. En el mismo mes de noviembre, los lienzos se llevaron a Valencia, y luego a Ginebra. Volvieron a España en 1940. Rafael Alberti y María Teresa León participaron de manera muy cercana de esos sucesos. El poeta los recuerda en muchos textos como la crónica “Mi última visita al Museo del Prado” (1937), algunos capítulos de su autobiografía *La arboleda perdida* y la obra de teatro *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956). María Teresa se refiere a aquellos hechos por primera vez en *La historia tiene palabra. Noticia sobre el salvamento del tesoro artístico* (1944). Luego en su novela *Juego limpio* (1956) y en su *Memoria de la melancolía* (1970).

¹⁰ Parfraseo aquí el comentario de Michel Décaudin sobre la poesía de Guillaume Apollinaire: “Une poétique des ciseaux et de la colle, morcellement, démantèlement et patchwork, remembrement, structure donc la fabrication du poème” (1993: 53).

¹¹ Como analiza Hobsbawm en *Era de los extremos*: “A tragédia dos artistas modernistas, de esquerda ou direita, foi que o compromisso político muito mais efetivo de seus próprios movimentos de massa e de seus próprios governantes – para não falar de seus adversários – os rejeitaram. [...] os novos regimes autoritários da direita e da esquerda preferiam prédios e vistas monumentais anacrônicos e gigantescos, representações edificantes na pintura e na escultura, elaboradas interpretações dos clássicos no palco e ideologia aceitável em literatura” (1995: 187)

¹² Al reflexionar sobre el exilio de Rafael Alberti, Luis García Montero llama la atención para la tradicional imagen del poeta como un exiliado que nace con el Romanticismo y llega a las vanguardias, según la cual el poeta se convertiría en un “exiliado moral y el exiliado en un héroe poético” puesto que se aleja de las convenciones sociales y lingüísticas que someten al ser humano (1990: 179).

¹³ El filósofo francés propone la distinción entre evocación y búsqueda en su estudio fenomenológico de la memoria. La evocación sería el surgimiento de un recuerdo, mientras que la búsqueda supone el esfuerzo del sujeto que se pone a recordar; significa un trabajo que acciona las dimensiones afectiva e intelectual del sujeto (Ricœur, 2007: 45-48).

¹⁴ El documento emitido por el gobierno francés a cada refugiado español a que se hace referencia en el poema 1.

¹⁵ El diario *L'Humanité*, fundado en 1904 como medio de comunicación del Partido Comunista Francés, y que el yo lírico desea leer a escondidas en el metro.

¹⁶ La crítica dialéctica de Walter Benjamin impide que se entienda dicho hallazgo del encanto en la modernidad en clave de solución o idealización. En efecto, como recuerda Marshall Berman, cuando Baudelaire admite una belleza de la vida moderna, la entiende como “una belleza auténtica y distintiva, inseparable, no obstante, de su inherente miseria y ansiedad” (Berman, 1989: 140).

¹⁷ Durante la Guerra Civil, Alberti, de paso por París para organizar el II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, escribe el poema “Lejos de la guerra”. En la composición, fechada de febrero de 1937 y publicada en “Capital de la gloria” en septiembre de aquel año, el yo lírico dialoga irónicamente con el pacífico paisaje francés al cual presenta el escenario destruido de Madrid. De esa manera, se denuncia la postura hipócrita de las democracias europeas al decidir por la no intervención en el conflicto español, mientras Alemania e Italia hacían llegar armas y recursos al ejército nacionalista (Beevor, 2007).

¹⁸ Debo esta referencia a la lectura del excelente artículo de Florencia Garramuño sobre Candido Portinari y Graciliano Ramos que forma parte de la compilación a cargo de Andrea Giunta titulada *Candido Portinari y el sentido social del arte* (2005). Como el texto de Krauss está en inglés, lo cito a partir de la traducción que presenta Garramuño (2005: 194-195).

UNA VANGUARDIA DISIDENTE: EL CASO CASEY

Carina González¹

La Revolución cubana ha generado distintas formas en las que el arte interviene en lo político. Dentro y fuera de la lógica dominante, la escritura disidente de Calvert Casey (Baltimore, 1924 – Roma, 1969) trabaja desde una estética afectada por el bilingüismo y el exilio que explora el deseo ligado a la experimentación vanguardista. Este ensayo examina la construcción de la identidad en “El regreso” (1962) y su vínculo con *Notas de un simulador* (1969) a través de estrategias formales y genéricas que enmarcan la nouvelle dentro del fantástico moderno (Rosemary Jackson) analizando sus lazos con la literatura gótica (María Negroni) y el vampirismo (Rosalba Campra).

Palabras clave: Casey - Exilio – Simulación – Frankenstein- Vampirismo

A DISSIDENT AVANT-GARDE: THE CASE CASEY

The Cuban Revolution has generated different forms in which the art intervenes in politics. Inside and out of the hegemonic order, the dissident writing of Calvert Casey (Baltimore 1924 – Roma 1969) works from an esthetic affected by bilingualism and exile that explores desire tied at the Avant-Garde experimentation. This essay examines the construction of the identity in “El regreso” (1962) and its tie with *Notas de un simulador* (1969) across formal and generic strategies that frame the nouvelle inside the modern Fantasy (Rosemary Jackson) analyzing its bonds with the Gothic literature (María Negroni) and vampirism (Rosalba Campra)

Keywords: Casey- Exile - Pretending- Frankenstein- Vampires

¹ Dra. en Letras por la Universidad de Maryland, investigadora adjunta CONICET-CELEHIS farruggio@gmail.com. Recibido 05/06/2019 Aceptado 11/11/2019

1. Vanguardia, exilio y revolución

Una revolución se transforma en acontecimiento cuando asume la irreversibilidad de los hechos. Sin embargo, cuando se abandona el nivel de la utopía para constituir un orden revolucionario, la potencia del mismo acontecimiento manifiesta la arbitrariedad de sus prácticas liberando una fuerza que escapa al control del orden institucional.¹ (Badiou 1999) En Cuba, durante la década del sesenta, el triunfo de la Revolución inauguró un nuevo régimen que no escapó a la multiplicidad de prácticas que manifestaron las contradicciones del mismo proceso. Bajo la representación hegemónica que la Revolución impuso como institución, una imagen creada en torno al discurso mesiánico (un orden divino que desciende a la isla para fundar una nueva política) y a un radical régimen óptico capaz de hacer visible la explotación y de volver transparente los objetivos perversos del orden burgués, existen otras miradas que desafían los principios revolucionarios dentro mismo de la revolución. Si la Revolución cubana funcionó como un espacio “iluminado e iluminador” para el resto de América Latina (Quintero-Herencia, 2014: 59) fue justamente por este sistema visual que opacó la perspectiva unidireccional del resplandor institucional. A pesar de estar incorporadas a la Revolución, ciertas prácticas críticas de la rigidez moral y del colonialismo empiezan a deslindarse apropiándose de un espacio de exposición para los temas abandonados o prohibidos.

Este espacio abierto a la experimentación produjo frutos muy diversos, escrituras excéntricas como las de Cabrera Infante, Virgilio Piñera, Antón Arrufat o Calvert Casey, que desarrollaron otra manera de estar en la Revolución desafiando el discurso institucional. Construidas sobre el desajuste y la estética de lo impropio exhibieron otro modo de participar de la política. Esto quiere decir que, dentro de los órganos de difusión oficiales, se podía pensar el vínculo con la cultura norteamericana tanto desde la liberación sexual promovida por el movimiento *hippie* (que habilitó también la entrada de la homosexualidad a la experimentación vanguardista), como desde el desaliento sosegado de la *generación beat* (que opone al capitalismo la vitalidad de la intemperie). Ambas estrategias anticapitalistas proponen otros sentidos del cuerpo que muestran también otra forma de intervención política. Una revisión similar se plantea desde la Historia al discutir el mito de origen del nacionalismo hispano, la lucha contra el Imperio y el lugar de los héroes nacionales. Esta relectura crítica crea otros cuerpos de sentidos que de-construyen los discursos triunfantes y alertan sobre el monopolio de una identidad que equiparaba lo cubano a la Revolución.

Este espacio en el que relumbran las opacidades del proceso revolucionario se vuelve, a partir del giro stalinista, un espacio clandestino. Las prácticas abiertamente libres se silencian luego del caso Padilla (1971) y las escrituras se desplazan al exilio o a estéticas menos arriesgadas o tan extrañas que no puedan admitir sospechas de sedición. Calvert Casey (Baltimore 1924-Roma 1969) inscribe ya en su nombre la disidencia como carta de identidad que le permite, sin embargo, exacerbar ciertos modos de representación que le dan a su escritura una singularidad corporal alejada de la tradición. Como intelectual,

participa de la euforia inicial que la Revolución dirige hacia la cultura y, como el protagonista de su cuento “El regreso”, vuelve a la isla como un hijo pródigo atento al llamado de la Historia.

Quién sabe. Con sus conocimientos de idiomas, sus nuevos libros, su prudencia, su personalidad inesperada, ¿no podría servir de mensajero de la concordia y la tolerancia entre sus compatriotas? Al fin, todos eran hermanos, se entendían en el gran lenguaje atávico y no hablado con el que se entienden los hombres de una misma tierra... (114).²

Su experiencia extranjera avala una suerte de tradición propia que se aloja no solo en la lengua, el bilingüismo nativo en el que se pierden las fronteras entre la lengua vernácula y la extranjera sino también en el contacto con otras escrituras y con otro canon que admite una nueva forma de relacionarse con el otro. Como se verá más adelante, esta nueva modalidad está relacionada con una escritura radical que utiliza la modalidad del fantástico moderno como forma de subversión de las normas estéticas y políticas determinadas por el nuevo régimen.

La inserción de estas escrituras disidentes dentro de las políticas de la Revolución no es uniforme ni homogénea pero lo que sí puede aunarlas es una singular atención por la fisiología del cuerpo y del deseo, por la disposición sensorial que permite otra percepción de los límites y por una experimentación que no es solo formal sino vital, en el sentido que lo fue para las vanguardias históricas, una ruptura de toda convención pero que ataca por demás a las que parecen transparentemente progresistas o liberadoras. Rafael Rojas señala este rasgo desnaturalizado de las “vanguardias peregrinas” y lo atribuye al estrecho vínculo entre vanguardia y exilio. No se trata del cosmopolitismo que desborda en la interrelación de estéticas y movimientos que se ordenan alrededor de viajes, residencias y nomadismo, sino de una particular lectura y apropiación que surge de la descontextualización. El exilio contrasta lo propio y lo ajeno, las identidades colectivas que se cruzan en las políticas de recepción y percepción. En esta coyuntura la porción del exilio cubano que elige experimentar con la vanguardia critica el giro político de la Revolución pero además se enfrenta a cierta mirada Occidental que ve a la Revolución como símbolo de una utopía hecha realidad. El destierro ideológico es quizá el obstáculo que más incide en estas escrituras desplazadas que se han quedado sin casa, sin *Casa de las Américas*, pero también sin tiempo porque el movimiento revolucionario se apropia del calendario y restringe las publicaciones. Al cerrar *Lunes de Revolución* muchos escritores debieron construir otros albergues y otra forma de ser contemporáneos en el exilio. En el caso de Casey, la desterritorialización se produce en dos momentos distintos, la experiencia de vivir afuera en los Estados Unidos antes de la Revolución y su exilio definitivo en Roma después de que rompe los lazos con Fidel Castro. En el primer caso, su regreso a La Habana coincide con el impulso expansivo que la cultura obtiene del régimen. Aquí comienza a colaborar en *Lunes* publicando notas sobre escritores y obras extranjeras.³ Se puede pensar en una vanguardia excéntrica porque se aleja de los movimientos que influyen en la escritura barroca y exuberante de la isla para recuperar otra lectura y otras tradiciones. Entre los autores que Casey difunde aparece Kafka, con su impasibilidad, su alienación ante la maquinaria del poder y el desconocimiento absoluto de cómo debe comportarse el sujeto dentro del nuevo sistema de la modernidad, un sujeto que también para Casey, puede ser atropellado por el absurdo de una justicia local antes y después de la Revolución.⁴

Kafka también es el despojo y la precisión de una escritura que trabaja desde la economía de elementos, una narrativa que Casey toma como modelo y que está muy alejada de los lineamientos del boom porque no responde al imperativo tropical ni al imaginario de una naturaleza desbordada. La lectura de Casey pasa por el asombro y los afectos, encuentra el *sensorio* de Kafka, el deseo del que espera y posterga, la mística religiosa que libera al hombre de la culpa cristiana y el mitigado sentido del humor que le permite al sujeto intentar nuevamente, y a pesar de sus frustraciones, una comunicación con el otro. Ya desde *Ciclón* (1955) pudo transitar los bordes de aquella exhibición prodigiosa que se anticipó a la Revolución. Allí escribió sobre D. H. Lawrence sabiendo quizá que la sexualidad dará un vuelco que se estrellará contra la moral del cuerpo revolucionario y que será censurada y perseguida.⁵ Henry Miller, otro de los autores que Casey reseña, es valorado por saber incorporar lo sexual como parte de los actos más cotidianos de la vida, un credo poético que el escritor cubano vuelve a encontrar en su segundo exilio, el definitivo. Casey en esa exploración estética, que es también la búsqueda de un lugar de pertenencia, transita el desplazamiento de las vanguardias peregrinas, se desterritorializa de Cuba para reterritoriaizarse en la *generación beat* y apropiarse de una tradición que le pertenece por placer y por la impunidad de la periferia.⁶ Dentro de la isla intervino en la cultura con las condiciones que la Revolución impuso, fuera de ella, regresó a la lengua paterna y a la liberación de los estrechos lazos de una nacionalidad que se equiparaba equivocadamente con el régimen.

2. El regreso de un simulador. Lengua y apariencia

La vida en el exterior implica un movimiento de reconversión en el que lo propio y lo ajeno ajustan cuentas. El sujeto puede encontrar un refugio en el pasado, en su herencia, o en su cultura de origen, construyendo una identidad que hace de lo exótico un valor, o clausurar los rasgos nativos para adoptar y adaptar los del nuevo territorio cultural. Sin embargo, la mirada del otro es la que determina la integración o la exclusión, ese complejo vínculo en el que un extranjero es convertido o reconvenido, siempre sujeto a un proceso de evaluación para ser aceptado o constantemente perseguido por la sospecha de no ser exactamente lo que “dice” ser. En este sentido, el juego de las apariencias encubre no solo el problema de la identidad como construcción simbólica, discursiva y cultural sino también el conflicto con lo auténtico y la verdad desde los cuales el poder ejerce su hegemonía. Resulta más que interesante plantear entonces, la imagen del sujeto exiliado como un sujeto en el que las apariencias suceden, como un sujeto habitado por la diversidad y en el que las verdades se disuelven para dar paso a la duda, la simultaneidad y la contradicción.

En la escritura de Casey la experiencia del exilio está marcada por la simulación, un mecanismo que le sirve para mediar entre los territorios y las culturas y que le permite cierta versatilidad para ocupar todos los espacios. Entre sus muchas manifestaciones, la simulación es, en primera instancia, una cualidad inscripta en el lenguaje. “¿Cómo se llamaban esas cosas? ¿Actos fallidos? ¿Alienación del yo? Traducía mal los conceptos psicológicos a la moda, que había leído en inglés sin entenderlos mucho, más bien para impresionar a los demás.” (Casey, 2009:103) Desde este inicio, la falsa apariencia se presenta como atributo de una lengua extranjera que adultera los sentidos y que parece incapaz de traducir lo real. El protagonista de “El regreso” (1962) contrasta permanentemente su existencia desterritorializada oponiendo geografías, su exilio en New

York y su antigua patria en la Isla, el fuerte frío del Norte con el cálido sol del trópico, las vidas vacías del falso progresismo americano con la sosegada vida de los caribeños, los “actos fallidos” que determinan sus conductas en el exterior y los “actos auténticos” que le resultan esquivos y para los que parece totalmente negado. Estas oposiciones se condensan en la sutura principal que separa al individuo de lo social. Por sobre todas las cosas, el sujeto afectado por la fractura (un sujeto que reconoce su alienación y que se halla “fuera de sí”, (Julia Kristeva, 1988:8) quiere seducir, ingresar al mundo de los afectos a través del arte de la conversación. El lenguaje, aunque sea un lenguaje atravesado por la prótesis de origen, amputado, prohibido o impropio, es la herramienta que le permite estimular el vínculo, simular una sensación de pertenencia que no se ancla en una lengua nativa capaz de equiparse a la identidad sino en una lengua extraña, que tartamudea, que crece en la euforia de la elocución y que es también hablada por otros.

No pocas veces Casey pone en escena su bilingüismo, que se inicia en su primer relato escrito en inglés “The Walk”, cambia al español en “Los visitantes” (donde los muertos hablan a través del cuerpo de los vivos) y se cierra en un regreso a la lengua paterna en el fragmento de su novela inconclusa “Piazza Morgana”. En esta última pieza que para Víctor Fowler es marca de una tradición cubana que inaugura el deseo expuesto (“nuestro supremo texto del goce” Fowler, 1998:124), la promiscuidad de lenguas es contundente: en ella se hermanan y adoran el latín, el inglés medieval, el italiano y el fantasma castizo de su lengua habanera.⁸

Pero el lenguaje no solo opera sobre las reglas de la comunicación. Entre lo auténtico y lo fallido, el exiliado encuentra una intersección que se articula discursivamente en el nivel de la ficción. Los actos únicamente cobran sentido al inscribirse como discurso en la imaginación. “Su imaginación alzaba proporciones no vistas. Y era, se decía a sí mismo con dolorosa lucidez, su única, su *auténtica*, su verdadera vida”. (*énfasis mía* Casey, 2009:104)⁹

Esa vida discursiva en la que el lenguaje es la única realidad construye el marco de la simulación. El sujeto aprende a hablar y actúa como los otros, atraviesa cuerpos y seduce auditorios alimentándose de formas y modos que le permiten adoptar distintas apariencias.

A todos imitaba fiel e irresistiblemente, copiaba sus gestos, sus palabras, sus malas buenas costumbres, y no descasaba hasta haberse convertido en facsímil exacto de ellos, tratando al mismo tiempo de conservar la primera impresión de conquistador de amante difícil y deseado que creía haberles causado. (106)

En el traslado a la vida real, los gestos copiados no alcanzan para esconder la procedencia del afuera pero la habilidad adquirida en la simulación sirve para construir una identidad esquivada capaz de penetrar el círculo endogámico de la comunidad y de convertir los actos fallidos en actos autenticados por el discurso.

Su vago acento extranjero atraía, como también el contraste entre las maneras desacostumbradas, el nombre impronunciado y los patéticos esfuerzos para sonar criollo. Gran lector de contraportadas, sabía cómo y cuándo citar y lo hacía con suma habilidad, dejando las frases incompletas, sugiriendo ideas que los demás completaban, cubriendo su ignorancia de los temas con el aluvión taquicárdico de su charla”. (113)

Lo que el sujeto sabe es traducir los actos fallidos, las vidas de otros, las historias que su imaginación forjara en el exilio, en actos que se vuelven auténticos al entrar en contacto con los otros de la isla.

Pero esta facultad concentrada en un lenguaje multiplicado por la extraterritorialidad no hace más que poner en evidencia la imposibilidad de permanecer. En este juego de identidades el protagonista busca desesperadamente un lugar al cual regresar, algo que le dé sentido a sus actos. Desde esta perspectiva la Revolución llama a hacer “acto de presencia” y la identidad se magnifica equiparada a la nacionalidad, a la isla y a una causa que requiere del sudor de los cuerpos. En esa disyuntiva, el imperativo del regreso se traduce como una llamada ética pero también es un intento por recuperar la permanencia del “ser” fracturada por el “estar” afuera. De nuevo, esa escisión se traduce en una cuestión marcada por el lenguaje. Entre el “ser” y el “estar”, entre la esencia que persiste y la vacuidad de la vida en el exilio, el sujeto queda atrapado en un vaivén que revela la fragilidad de los actos y la invención de lo real. El contraste entre verdad y apariencia, persigue una prueba que la comunidad impone, ya sea desde un orden institucional (la Revolución iluminadora de la verdad) o desde la identificación con el paisaje, lo natural, lo instintivo, lo que no se puede aprender o adquirir sino que se tiene por dado. Por eso los actos auténticos, aquellos que con la fuerza de la verdad no necesitan ser documentados intrigan al personaje que, desde el exterior, anhela despojarse de sus máscaras.

Contemplaba a estas gentes vivir, deformándolas con generalidades risueñas
-Parecían felices, infinitamente más felices que las de la hosca ciudad donde él vivía. Tenían el rostro plácido, el aire tranquilo, las carnes abundantes y serenas. Lo banal, lo diario, no avergonzaba aquí, como en aquel otro mundo donde él vivía. Esta gente sabía estar. Se repitió la frase varias veces: *sabían estar, saber estar*, regocijado del descubrimiento feliz. En aquel frío Norte, él había perdido el viejo arte de saber estar (*la frase allí era incluso intraducible*) y tendría que aprenderlo de nuevo, pacientemente, amorosamente. (*énfasis mío* Casey, 2009:112)

En ese “saber estar” reposa una permanencia que solo puede ser entendida desde la “intimidad inconscientemente sensual” (112) que trasuda la isla. A partir de ese “dejarse” ser, la identidad se presiente como una propiedad y como una permanencia lograda a partir de la integración con la naturaleza en donde “La renovación sería completa, pronto iba a ser él, él, a estar en su cultura, en su ambiente, donde no tenía que explicarse nada, donde todo “era” desde siempre”. (115) Para el protagonista, el saber estar se transforma entonces en una simulación del ser que busca adaptarse a la transitoriedad de las apariencias.

Esa facultad camaleónica confabula contra él hacia el final del relato. A pesar del acento extranjero, de su piel blanca y de su extraño nombre, los oficiales lo asaltan en la calle, lo torturan y lo abandonan medio muerto a la orilla del mar confundéndolo con un revolucionario. La muerte es el lugar de pertenencia y el sacrificio un absurdo, el único acto “auténtico”, el momento en el que la lengua se restaura antes de callar para siempre. “Notó que tenía la boca llena de coágulos de sangre que lo ahogaban. Cuando quiso hablar para pedir agua, se dio cuenta de que se había cercenado la lengua con los dientes. Pensó que ya nunca volvería a tartamudear. Sintió que sonreía” (120). El trágico final del protagonista no impide que Casey siga explorando las virtudes de la simulación. En *Notas de un simulador* (1969) volverá a plantear la amenaza que lo extraño genera dentro de una comunidad fuertemente cohesionada por el discurso nacionalista de la isla.

3. Frankenstein, Drácula y otros monstruos

La vida anglosajona de Casey, su transversal inserción en la Revolución y las circunstancias de su exilio profundizan el silencio en el que cayó su obra después de que se suicida en Roma. El escaso trabajo crítico se concentra en el análisis de su libro de relatos *El regreso* (1962) pero muy pocos se han adentrado en la nouvelle *Notas de un simulador* (1969) que Casey publica poco antes de su muerte. Este texto continúa la estética despojada y sobria de sus cuentos pero introduce un lugar siniestro que rebasa las historias de aparecidos y las sesiones espiritistas que suelen poblarlos. En principio la mutación de la escritura marca un desarrollo distinto y una génesis más calculada ya que *Notas* tiene su origen en un relato titulado “La plazoleta” que Casey agrega en la edición de Einaudi (1966) de *El regreso*. Sin adentrarnos en el exhaustivo análisis de la crítica genética podemos aun anotar algunos puntos que señalan un viraje en su estética; un giro que sirve para explicar la resonancia explosiva y las protuberancias sensuales de “Piazza Morgana”. En primer lugar hay un cambio de estructura que habilita el género policial formulado a partir de las notas que el sujeto escribe desde la prisión donde espera ser ajusticiado, “por abuso de confianza y premeditación” (Casey, 2009:241).¹⁰ De entrada la oscura exploración de la muerte que perturba al protagonista está señalada por el delito y enfrentada a la ley. Sin embargo, el marco genérico (que está ausente en el cuento) no es el de un policial clásico porque no hay un criminal a quien encontrar sino que la incógnita se traslada a la naturaleza del delito cometido. El sujeto parece haber terminado con la vida de desahuciados, vagabundos y desprotegidos con la morbosa intención de descubrir el sentido de ese final, la ausencia “del bien supremo” (243) que define lo viviente. Con el formato de las notas, se mantiene el tono biográfico del cuento, el relato en primera persona que funciona como una especie de construcción del “yo”; la escritura de un diario en el que se explora la naturaleza de la obsesión por la muerte. Pero desde el título, la simulación regresa como estrategia que oculta la “verdad”, una verdad que el policial anhela desentrañar y que el protagonista desarrolla como método para adentrarse en “otra” realidad. El juego de las apariencias que en “El regreso” funcionaba como espejo de las muchas vidas posibles del exilio se mantiene como una fuerte impronta que permite la integración. En este caso, el protagonista imita los gestos de los indigentes, copia los hábitos de los vagabundos y se inventa ocupaciones extravagantes para poder ingresar a la comunidad sin ser percibido como un extraño. En la plazoleta duerme sobre pedazos de cartón y en los hospitales recurre al artilugio de la venta ambulante pero siempre tiene que mutar para no ser descubierto. “Otras apariencias que asumí después tropezaron con un rotundo fracaso. No lograron cruzar la barrera que me oponía el personal de guardia que, a pesar de mis precauciones siempre se las ingeniaba para descubirme al cruzar yo por el corredor. Creo que llegué a ser muy conocido”. (227)

El método para introducirse en lo social (las estrategias del simulador) repercute también en la minuciosa metodología que emplea para documentar su investigación y se repite en las anotaciones científicas que persiguen la verdadera finalidad de su exploración: auscultar el pasaje entre la vida a la muerte. Para llevarla a cabo no solo observa y vigila los síntomas de la degradación corporal, “la blancura extrema, elafilamiento increíble de las facciones, que suelen alcanzar un grado indecible de hermosura, la fijeza de la expresión, el cese de todo cambio, la irrupción de una serenidad profunda...” (204) sino que también teoriza sobre el contraste de las técnicas de comprobación forense, como el empañamiento

de un espejo o la inmovilidad de la llama de una vela, para determinar cuál es el medio más eficaz para certificar la muerte.¹¹ Por un lado, la simulación es una forma de acceder a los especímenes de laboratorio; por otro, las particularidades de su estudio requieren un sistema de observación, exploración y pruebas de ensayo y error relacionados con la ciencia.

Pero si la obsesión por develar el misterio de la vida se ubica en el momento de trance en el que ésta se acaba, es preciso entenderla a partir de una relación que vincula la muerte con lo morboso y lo siniestro. En este sentido, *Notas* se desvía del policial para adentrarse en los confines del fantástico, género que no toma a la muerte simplemente como crimen sino como un elemento que define el ambiente, la estructura y el límite de lo real.¹² Como lo señala Rosemary Jackson lo sobrenatural cuestiona la manera en que se construye la norma, ya sea como representación de la realidad o como norma moral pero al no estar anclado en una estructura textual determinada, aumenta su capacidad de subvertir el orden y de actuar como crítica social desde un enfoque menos inmanentista. Por esta razón, lo fantástico excede las delimitaciones de un género literario al transformarse en una modalidad que atraviesa toda clase de textos en diferentes periodos. Así las narraciones góticas entran a formar parte de esta aparición sobrenatural cuestionadora de la razón.¹³ La obsesión mortuoria, el merodeo por lugares sórdidos, el regocijo por la degradación física, la particular satisfacción por generar empatía con el enfermo son el escenario definitivo del gótico que, abandona el encierro del castillo y la fragilidad de las figuras femeninas para deambular por callejones, plazuelas y pasillos de hospitales.¹⁴ Más cerca del Dr. Frankenstein que del conde Drácula, en un primer momento las anotaciones del protagonista se inscriben en la lógica del diario íntimo que sirve como documento de una expedición hacia el “progreso”, el sujeto que ansía dominar la naturaleza y sellar con el conocimiento científico su entrada en la modernidad. Pero si en el libro de Shelley la intención era reanimar lo inanimado y con ello usurparle a los dioses el poder de la creación, en *Notas* se observa la angustia por el vacío, una especie de fracaso original que impide la realización del deseo. Lo que el personaje quiere es saber cómo y por qué la vida debe terminar, no busca cómo prolongarla; el pecado de hybris que Frankenstein tiene que expiar presenciando la muerte de sus seres queridos no es tan radical en el texto de Casey como la imposibilidad de acceder al conocimiento que es, en la escritura, la lucha por el sentido entendido como el sentido de la vida, pero también como el sentido de la Revolución.

No es la muerte lo que me obsesiona, es la vida, el humilde y grandioso bien siempre amenazado, siempre perdido. Me intriga el momento en que se extingue para siempre; aún no he podido explicármelo, está más allá de toda comprensión. He tratado de sorprenderlo. Siempre se me escapa, es evasivo. (243)

Rosalba Campra señala que el fantástico moderno funciona a partir de los silencios del texto, es decir, construyendo el sentido por medio de una elipsis que hace posible el ingreso de lo sobrenatural.¹⁵ Si el instante final de la vida se muestra siempre como algo esquivo e inabordable, el texto reproduce este vacío a través de un mismo mecanismo que utiliza lo “no dicho” para reemplazar “lo real” y desplazarse hacia lo fantástico. Lo que se establece como visible es una identificación con algunos elementos propios de la novela de Shelley pero en un pliegue que la escritura revela desde el silencio, esa mediación se traslada a la novela gótica encarnada por la figura de Drácula. Lo que el texto silencia es la

verdadera naturaleza del narrador que se revela al final como un monstruo encarnado en el vampirismo. No se trata de lo monstruoso de sus crímenes, que la sociedad y el policial condenan, sino de la sobrenatural morbosidad de su deseo alimentado por la interrupción de la vida de los otros. Esta revelación que permite encuadrar a *Notas* dentro del fantástico moderno se manifiesta de manera discursiva en la estructura del texto. Hay una elipsis que encubre la verdadera naturaleza del narrador, un vacío en la cadena causal que oculta el verdadero por qué de sus crímenes y un final ambiguo en el que se contrasta el alegato racional de la ley con las declaraciones pseudocientíficas del preso.¹⁶

Desde esta perspectiva, el monstruo que habita en el gótico como elemento que perturba la claridad de la razón y los principios civilizados de la modernidad es retomado por Casey para introducir el terror de la etapa revolucionaria y la corrupción del espíritu nuevo esgrimido como legitimador, no solo de la historia, sino de la Cuba de la Revolución. Así como el gótico descubrió la opacidad de lo real y cuestionó la lógica constatable del Iluminismo, los cuerpos expuestos del deseo y la liberación de lo abyecto pronuncian un desacuerdo con la mística del discurso revolucionario. En este sentido, como lo ha señalado Rosmary Jackson, es pertinente hablar de una reescritura del gótico como estética que posibilita la internalización del mal. Tanto en el origen de la perversión de un sujeto que se regocija hurgando en la muerte de los indigentes como en el exceso de una Revolución que reprime su propio impulso progresivo, por ejemplo, con la censura y control de la homosexualidad, la propuesta de Casey se puede enmarcar dentro de la literatura gótica moderna. En *Notas de un simulador* las actividades que el narrador realiza durante el día, recolectar la ropa de los muertos para los indigentes, buscar víctimas de accidentes fatales, enfermos terminales o parientes moribundos, están emparentadas con la búsqueda de cadáveres que los profanadores de tumbas realizaban a comienzos del siglo XIX para suplir de cuerpos materiales a las Escuelas de Anatomías. La ciencia y el delito se juntaron en esta etapa crítica de la modernidad para determinar el límite de la ley que se expide desde lo biológico pero también desde lo ético; una ley que impide el desarrollo de una vida contra-natura surgida de restos humanos.¹⁷ En esta nueva etapa del siglo XX, la exploración científica encarada por el interés morboso que el narrador tiene ante la muerte, ronda también el cuestionamiento ético, ya que el sujeto termina siendo sospechoso de provocarla.

A pesar de que el protagonista insiste en que lo que le importa verdaderamente es la vida, el interés oscuro por la muerte y sus síntomas lo ubican en las antípodas de lo viviente. Como el Dr. Frankenstein estudia los procesos vitales de la descomposición pero invierte su destino; no para revivir lo inanimado sino para entender la fisiología de la muerte. Por eso, irrumpe allí cuando los sujetos menos lo esperan y, no sólo se dedica a observar, sino que parece esperar con regocijo el último aliento del moribundo. Como una alegoría de la muerte misma su mera presencia es símbolo del final. “Pienso sobre todo en los solitarios, los abandonados, los miserables, de los que nunca tuve un mal gesto, que me acogían al final de su soledad con expresión de infinita gratitud, sin atreverse a dudar ni por un instante de los motivos de mi presencia, por muy improbable que fueran aceptándola como la cosa más natural del mundo”. (217)

Por otro lado, el mismo exceso de saber que condena a Víctor Frankenstein exalta el ánimo tranquilo del narrador cuando descubre el poder que tiene para afectar la vida de los moribundos. En la última etapa de su investigación, monta una biblioteca ambulante con la que prolonga o acorta la vida de los enfermos y allí se asombra ante el alcance de sus intervenciones.

Pensé que un puro golpe de azar me permitía devolver el interés a ciertas vidas y prolongarlas brevemente. Una lógica muy simple me hizo pensar que el azar también tenía sus leyes y que una vez establecido podía ser llevado hasta sus últimas consecuencias. Habiendo excitado el interés en la vida, ¿no podría yo abolirlo retirando simplemente el objeto?, ¿no equivalía esto a abreviarla? La amplitud de mis poderes me dejó absorto. (226)

Por último, el prisionero se identifica con Frankenstein al escribir sus memorias, no como advertencia contra el exceso del poder científico sino como prueba de su inocencia, como una forma de reponer el vacío de información y de defenderse contra falsas acusaciones. En este caso, las notas presentan un documento que confronta la ley con otro tipo de verdad revelada por las apariencias. Dice el narrador, “La historia se hace con la verdad y con las mentiras. A las toneladas de papel y ríos de tinta que narrarán mi caso, solo puedo oponer estos párrafos que redacto con dificultad a la mala luz que llega hasta donde trabajo. (242) El texto que se escribe para que se sepa la verdad cuestiona los alcances de la modernidad, de sus leyes y prejuicios, pero al mismo tiempo revela la verdadera naturaleza de su actos y la irrupción de lo sobrenatural. De este modo, se salta del vacío del texto que Campra señalaba como categoría semiológica característica de lo fantástico para pasar al abordaje de la crítica social que ubica el mal en la otredad radical. El viraje en este sentido no es menos contundente. Mientras que el monstruo del gótico se ubica siempre fuera del “yo”, en el fantástico moderno la bestia se acerca peligrosamente a lo humano y rompe el silencio de la voz. Si dejamos de ver en el protagonista de *Notas* la imagen del doctor Frankenstein ahogado por la culpa, aparecerá la criatura abominable que él mismo creó. La narración en primera persona revela la voz del monstruo que explica cómo se convirtió en “eso” que la sociedad repudia. Dado que “En el fondo las apariencias no engañan” (242) el narrador se acerca a la verdad de la confesión para volverse el monstruo que la ley moral condena. En este sentido, el prisionero se identifica esta vez con la bestia sin nombre que produce los asesinatos y no con su creador.

Este cambio en la tipología de lo monstruoso introduce un nuevo acercamiento a lo insondable. Drácula es la otredad del vampiro, el sujeto que se adviene a su propio deseo, que no padece la soledad porque se viraliza en otros y que contamina con su sangre lo social. De alguna manera, Drácula vence la frontera de la comunidad y arma su propia genealogía. Su padecimiento tiene que ver más con la carga de una inmortalidad que se le hace intolerable, al contrario de Víctor Frankenstein que busca crear vida a partir de la muerte, el conde Drácula persigue a la muerte como deseo, un final que tiene que estar siempre en manos de otro y que puede ser conjurado por medio de la cruz o de la estaca. Leyendo *Notas* dentro de los parámetros del fantástico moderno se pueden encontrar las marcas de este pasaje, signos que señalan cómo el personaje abandona las intenciones científicas o monstruosas de Frankenstein y se convierte al vampirismo. Si regresamos al principio, la narración comienza in medias res “Para poder descansar por la mañana decidí cambiar mis horas de trabajo. De ese modo, estaría más alerta, menos agotado después de la medianoche” (189). Esta decisión inicia la intriga que sigue al personaje en su expedición por la plazoleta a la que se acerca con la caída del sol cuando los indigentes regresan de sus actividades diarias para cobijarse y dormir bajo las arcadas. La medianoche, anuncia la salida del vampiro, las horas propicias para que ejerza su naturaleza inhumana en un mundo que lo expulsa. El narrador deja el escenario sórdido y subterráneo de los resurreccionistas

para explorar otros planos de aproximación desde las alturas. En su merodear nocturno, abandona la oscuridad de las arcadas y pasillos para deambular por las azoteas.

Otra vez, por algún rato, volví a sostener la mirada de los ojos que entre burlones y agradecidos me esperaban. Pensé que durante horas habían vigilado mi aparición en la azotea. Quizá, con enorme alivio, verían caer la tarde y disolverse la luz, esperando la sombra que débilmente iluminada se asomaría al muro, desaparecería y reaparecería y con un gesto del brazo les haría una señal amistosa, al cual sólo podrían corresponder con inmovilidad. (238)

La víctima espera con inmovilidad, en su lecho, la llegada del vampiro que, como ser deseado y liberador, la transportará hacia una muerte humana que trascenderá en una vida de otra especie.

La seducción y la exploración de formas de erotismo prohibidas en otros géneros literarios son elementos narrativos que el gótico adopta como propios. Por eso, la metamorfosis del monstruo habla también de la transgresión de un límite en el que el yo se funde con el otro. Frankenstein es el monstruo repudiado por su composición mortuoria pero no tan temido por ser único en su especie. En otra dimensión, Drácula encarna un peligro más profundo, es el monstruo que combate su soledad prolongando su especie, es el deseo sin resistencia, es el contagio y la contaminación, la exteriorización del otro hacia la comunidad, la con-fusión sanguínea que ya no distingue identidades.¹⁸ La integración tan anhelada en el exilio, la verdadera comunión con la isla, la penetración de lo otro como batalla de identidades y como conquista amorosa se traducen en la fusión de flujos que definen la unión sexual y erótica del vampirismo.

Los relatos de Casey trabajan lo oculto a partir de las prácticas espiritistas de la isla. Reuniones donde los muertos hablan desde el cuerpo de los vivos, voces que se alzan para conquistar, en otra lengua, el cuerpo del otro. La oculta intención del vampiro que presenta otra interpretación de las *Notas* presagia la incisión amorosa y la promiscuidad fisiológica y estética de su última obra. Así el ventrilocuismo inocente de estos relatos desemboca en el vampirismo orgánico de “Piazza”. La anécdota aparece en las primeras líneas, “Se me ocurrió mientras te estabas afeitando un día en una tregua de nuestros momentos de odio mutuo. La hoja te hizo un pequeño pero profundo corte en la barbilla. Mientras presionaba la herida para limpiarla, y tu sangre manaba de tus venas cortadas, sentí un tremendo impulso de probarla”. (26) A partir de allí, el narrador, ese monstruo otro que desata su propio deseo, se sumerge en los órganos del amado en una conquista amorosa más firme que la posesión carnal. La fantasía antropofágica esconde la aparición del deseo homoerótico que, menos absurdos que los cuerpos lamidos de Piñera, desborda el texto.¹⁹

Por último, para admitir el vínculo con el gótico moderno²⁰, volvamos hacia el final de *Notas* donde los silencios del texto, las huellas de lo no dicho por donde se enuncia lo sobrenatural, también enfatizan el vacío a través de la inconclusión. Oigamos la voz del monstruo:

Estoy contento. No lamento lo vivido, los lances que a muchos podrán parecer sórdidos y que quizá lo sean. Si recuperara la libertad volvería a empezar. Mi obsesión no requiere ser justificada, está en el fondo de todas las acciones humanas. Volvería a tratar de sorprender el momento; algún día tal vez me sería revelada su desconcertante explicación.

El guardián acaba de entrar. Presiento que seremos amigos. Es una lástima que tenga este oficio. Todo en él respira deseos de vivir. En él saludo a la vida. Pero nunca se sabe... (243)

Bibliografía

- Badiou, Alain (1999) *Ser y acontecimiento*. Trad. Raúl Cerdeiras. Manantial, Buenos Aires.
- Barthes, Roland (1998) *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Borges, Jorge Luis (1997) "El escritor argentino y la tradición". En: *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires.
- Cabrera Infante, Guillermo (1998) "¿Quién mató a Calvert Casey?". En: *Vidas para leerlas*. Alfaguara, Madrid.
- Campra, Rosalba (1991) "Los silencios del texto en la literatura fantástica". En: *El relato fantástico en España y en Hispanoamérica*, Enriqueta Morillas Ventura (ed.) Siruela, Madrid.
- Casey, Calvert (2009) "El regreso". En: *Cuentos (casi) completos*. DR singulares, México.
- .(2009) "Notas de un simulador". En: *Cuentos (casi) completos*. DR singulares, México.
- . (2014) *Memorias de una isla*. Ediciones Sed de Belleza, Villa Clara.
- Cross, Esther (2013). *La mujer que escribió Frankenstein*. Emecé, Buenos Aires.
- Derrida, Jacques (1997) *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Trad. Horacio Pons. Manantial, Buenos Aires.
- Fowler, Víctor (1998) *La maldición. Una historia del placer como conquista*. Letras cubanas, La Habana.
- Jackson, Rosemary (1986) *Fantasy. Literatura y subversión*. Catálogos, Buenos Aires.
- Kristeva, Julia (1988) *Poderes del horror*. Trad. Nicolás Rosa. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Negroni, María (1999) *Museo Negro*. Norma, Buenos Aires.
- Pérez Firmat, Gustavo (2002) "Bilingual blues, bilingual bliss. El caso Casey". En: *Modern Language Notes* vol. 117, Nro. 2, pp. 432-448.
- Quintero-Herencia, Juan Carlos. (2014) "Casey expuesto". En: *Fuera del canon. Escrituras excéntricas de América Latina*. Carina González (ed) Iberoamericana, Pittsburgh.
- Rojas, Rafael (2013) *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*. Fondo de cultura económica, México.

Notas

¹¹ Alain Badiou insiste en la intervención del azar dentro del acontecimiento como poder catalizador de los cambios y las transformaciones. En este sentido el quiebre entre una antes y un después no escapa a la contingencia y debe tenerse en cuenta para estudiar el devenir de un acontecimiento histórico, como por ejemplo, la Revolución francesa. Con respecto a la Revolución Cubana es significativamente relevante el modo en que ciertas prácticas culturales escaparon al control de los acontecimientos y fundaron un canon cultural disidente dentro mismo de la Revolución.

² Calvert, Casey. (2009) “El regreso”. En: *Cuentos (casi) completos*. DR singulares, México. Todas las citas de “El regreso” pertenecen a esta edición.

³ Cabrera Infante recuerda como decisiva la influencia de Casey en la trayectoria de *Lunes*. “Pero ciertamente Calvert salvó con uno de sus raros artículos o sus penetrantes ensayos más de un número del magazine, rescatable del olvido porque Calvert Casey aparece ahí. Esta publicación semanal masiva (el magazine literario de mayor circulación jamás editado en Cuba y muy posiblemente en toda América que habla español), más la autoridad casi oficial que tuvo durante un tiempo el periódico *Revolución*, hicieron que muchos cubanos estuvieran en contacto por primera vez con diversos autores extranjeros de renombre y valor, algunos ya clásicos inclusive”. (Cabrera Infante, 1998:20)

⁴ Su nota sobre Kafka hace hincapié en el nuevo “método de percepción” creado por el autor checo. Quizás el relato más cercano a Kafka sea “La ejecución” pero me interesa leer su influencia también en “El regreso” en este sujeto que no encaja y no puede integrarse a la sociedad revolucionaria, que termina procesado y que alcanza una muerte absurda confundido irónicamente con un revolucionario.

⁵ En “Notas sobre pornografía” Casey analiza el manifiesto que D. H. Lawrence escribe para defenderse contra la censura de su obra basada en la hipócrita moral del puritanismo. “Lawrence ve en lo secreto toda la cuestión de la pornografía, la condición esencial para que ésta pueda respirar (...) Acusa a la mayor parte de la literatura y los pasatiempos populares de excitar a las gentes a la masturbación, “el supremo acto secreto y estéril” [al que Lawrence, autor de mil himnos entusiastas a la unión de los dos sexos, prefería la relación homosexual, tachando a la industrial de civilización de onanistas]”. (*Memorias de una isla*, 2014:106). Es significativo que Casey destaque el lugar de la homosexualidad que será censurada represivamente por la Revolución.

⁶ En esa irreverencia con la que Casey se acerca a los autores de Occidente se reconoce el privilegio de los escritores de la periferia que Borges reclama en su clásico ensayo sobre “El escritor argentino y la tradición”. No podemos olvidar que la ausencia de un fuerte enraizamiento en lo nacional permite la libertad de acercarse al canon central de Occidente como si fuera propio y que toma como ejemplo autores desplazados por la desterritorialización del exilio y por la extraterritorialidad del bilingüismo; ambas características son centrales y definitivas en el caso de Casey.

⁷ Jacques Derrida expone esta alienación del lenguaje en *El monolingüismo del otro*. Para Casey no se trata de una lengua interdicta por el imperialismo (el español es su lengua materna) sino de una lengua retorcida por los estertores de un tartamudeo que lo afecta tanto en inglés como en español. Antón Arrufat menciona varias anécdotas en las que lo somático interviene en el discurso de la “garguita”. “Como Gagarin. Tartamuda. Tartajea todo y a veces, como ahora, se ahoga con las palabras que no puede tragar.” (*Vidas para leerlas*, 1998: 21)

⁸ En su excelente ensayo Pérez Firmat analiza el regreso a la lengua paterna, el inglés de “Piazza Morgana” como un retorno que visibiliza la sexualidad y la desinhibición vinculando la promiscuidad del deseo con la promiscuidad de las muchas lenguas involucradas en el texto.

⁹ En su experiencia del afuera, el sujeto vive a través de las historias que se inventa. “Imaginaba que podía hablar con todos los seres humanos, de los que se sentía separado por aquel extraño vacío infranqueable. Compensaba el vacío imaginando que hablaba y era escuchado con viva atención y luego citado por todos e invitado a todas partes”. (Casey, 2009:105) El personaje imagina episodios amorosos totalmente discursivos, en el sentido que Barthes le atribuye a la expresión del amor “que nunca pasaban a la realidad” pero que tejían el entramado del discurso amoroso.

¹⁰ Todas las citas de *Notas de un simulador* corresponden a: Casey, Calvert (2009). *Cuentos (casi) completos*. DR Singulares, México.

¹¹ “La llama de una bujía permite una exactitud de comprobación que ningún otro método puede superar (...) Debo confesar, sin embargo, una ventaja en el uso del espejo. Muchas veces el aliento ha dejado de empañar el cristal, y cuando creemos que va a iniciarse la agudización extrema de las facciones, señal del fin, un movimiento subrepticio del rostro (...) nos ofrece la espléndida sorpresa; la vida no ha terminado”. (Casey, 2009:203)

¹² Para el análisis de los elementos del fantástico nos referiremos a la caracterización de Todorov, que incluye dentro del siglo XIX algunos relatos de fantasmas y aparecidos y al estudio de Rosemary Jackson quien retoma algunas de sus premisas para definir qué sucede con el género fantástico en el siglo XX, después de las vanguardias históricas cuando las precisiones del psicoanálisis hace tambalear la teoría de la vacilación acuñada por el crítico búlgaro.

¹³ La crítica norteamericana tomará dos importantes mitos de la literatura gótica para definir la naturaleza de lo demoníaco en el fantástico moderno, por un lado, Frankenstein en donde el mal procede del interior del sujeto por una ambición que se paga con la muerte; por otro, Drácula en donde el mal es una amenaza exterior que contamina y contagia, que no funciona como culpa sino como deseo y que solo puede ser combatida con elementos propios de la superstición. Esta segunda metamorfosis es mucho más peligrosa para lo social ya que el mal se encuentra liberado y en expansión. Para nuestro análisis consideramos que polarización del relato gótico dentro del fantástico funciona de manera ejemplar en Casey ya que, en primera instancia *Notas* se presenta como un mito que recrea la figura de Frankenstein pero hacia el final, y de manera menos evidente, se transforma en una inquietante alusión al vampirismo.

¹⁴ María Negroni define el *locus* del gótico como un escenario marcado por el castillo, los cuartos claustrofóbicos y los mobiliarios que intentan compensar la orfandad del ser humano; una arquitectura corrosiva que mezcla el encierro con lo errático “Son casas más que barrocas, atravesadas por el movimiento y la irrupción del subsuelo. Ensoñaderos (...) plataformas para la contemplación melancólica, lugares de autoexclusión a los que se ingresa para vivir la ilusión maravillosa y el terror concomitante de la unión con lo perdido ...” (Negroni, 1999:38)

¹⁵ Según Campra el fantástico debe frustrar las expectativas del lector. “El sistema prevé la interrupción del proceso comunicativo como condición de su existencia, el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de lo real” (Campra, 1991:52). Como veremos más adelante, a partir de la segunda década del siglo XX, el fantástico no desaparece sino que modifica su estructura proponiendo nuevas formas para representar lo inexplicable o innombrable, en términos discursivos. A ese vacío que Campra identifica con la modernidad del género, se suma un cambio de perspectiva en la ubicación del mal. Mientras que, desde una lectura antropológica, el Otro (ya sea el monstruo, la mujer, o el extranjero) siempre refería a una amenaza exterior, en este fantástico moderno, el mal se percibe como parte de la propia identidad. El monstruo se humaniza a partir de un relato en primera persona que, al contrario que el rechazo, genera la empatía con la víctima y, por ende, efectiviza la crítica social.

¹⁶ La denominación de “fantástico moderno” parte de la revisión que Rosmary Jackson hace del clásico libro de Zvetan Todorov quien, en su recorrido histórico y temático del género, había anunciado el fin de la literatura fantástica subsumida por el psicoanálisis. A partir de la *Metamorfosis* de Kafka, un texto que inaugura la vanguardia del alto modernismo, Jackson construye otra forma de acercarse al fantástico ligada a su potencial modo de subvertir las normas. En este sentido, la crítica norteamericana adopta un enfoque menos estructuralista que el de Todorov, al considerar que el fantástico moderno expone la crítica social a partir de temas prohibidos, como el erotismo, el incesto o la homosexualidad.

¹⁷ La ciudad de Londres fue el escenario en donde esta alianza entre ciencia e ilegitimidad reprodujo el costado “negro” de la revolución industrial. Los resurreccionistas tenían sus propios métodos para desenterrar cadáveres y conservarlos. También debían evadir a la policía y escapar de la vigilancia de los vecinos que comenzaron a protegerse contra los robos. “Cuando las personas se enteraban del nombre del cirujano que los contrataba, se armaban los *skimmington* (...) Los vecinos se ayudaban, se organizaban, hacían guardia en la tumba, custodiaban la ventana durante el velorio, amenazaban al sacristán, interpelaban a la policía” (Cross, 2013:66)

¹⁸ No conozco una definición más adecuada que la que da Negroni para esta atracción melancólica. “Un vampiro es un ser enamorado de su propio desconsuelo. Se aferra a lo perdido como un escudo. En los laberintos del castillo abandonado del afecto, se lo ve deambular, cabizbajo y mudo y voluptuoso, sediento de una sed implacable, atormentado por la memoria de algo que acaso nunca ocurrió”. (Negroni, 1999:25)

¹⁹ El vampirismo ha sido una de las metamorfosis en las que el sujeto manifiesta el deseo reprimido por la sociedad. La incisión de sus colmillos, la succión de la sangre y el acto de penetración inundan de erotismo la noche de estos monstruos que, en lugar de esconder su deseo lo expulsan hacia la sociedad. Rosemary Jackson encuentra en estos contenidos prohibidos la fuerza crítica del género. “En el fantástico moderno, este deseo (romper los límites humanos) se manifiesta como una violenta transgresión de todas las limitaciones humanas y todos los tabúes sociales que prohíben la realización del deseo. (Jackson, 1986:54)

²⁰ Utilizo este término para señalar la reescritura del gótico de finales del siglo XIX en las narrativas posteriores a la aparición de las vanguardias. Dentro de esta perspectiva, la estética de Casey transforma el gótico desde la modalidad del fantástico moderno. Otras estéticas del siglo XXI, como la de Mariana Enriquez o Giovanna Rivero, trabajarán con la reescritura del gótico pero sin apelar a una reelaboración fantástica.

LOS ACTOS DE HABLA EN EL DISCURSO PUBLICITARIO DE LA PRENSA RURAL ESCRITA: EL CASO DEL PERIÓDICO *MI CANTÓN*

Rosberly López Montero*

RESUMEN

Este artículo propone analizar un corpus de anuncios publicitarios del periódico rural *Mi Cantón*, de la comunidad de Esparza en la provincia de Puntarenas, situada en el Pacífico costarricense, con base en la teoría de los actos de habla de Austin (1991), y la metodología de análisis propuesta por Searle (1986), para determinar los tipos de actos de habla empleados en este tipo de discurso y si existe una predominancia en el uso de actos de habla directos en contraposición a los actos de habla indirectos en los mensajes publicitarios. A través del estudio se concluye que, si bien la mayoría de actos de habla empleados en la publicidad son directivos, estos no se limitan a esta categoría por lo que existen diversas funciones en el lenguaje publicitario rural. Asimismo, estos se dan a través de actos de habla indirectos, lo que evidencia una tendencia por parte de los anunciantes a mitigar la fuerza ilocutiva en los enunciados para expresar lo que desean de parte del lector.

Palabras clave: Actos de habla, Medios de comunicación, Pragmática, Prensa rural, Publicidad.

ACTS OF SPEECH IN THE ADVERTISING DISCOURSE OF THE WRITTEN RURAL PRESS: THE CASE OF THE NEWSPAPER MY CANTON

ABSTRACT

This article aims at analyzing advertisements from the local newspaper *Mi Cantón*, located in the Costa Rican Pacific region. Such analysis is based on the speech act theory proposed by Austin (1991) and a methodological framework based on Searle (1986), and it intends to determine the types of speech acts used in this kind of discourse, and if they are more direct or indirect. This study reveals that there are different types of speech acts, although most of them are directive; additionally, most of the speech acts found in the advertisements are indirect, which indicates a tendency by the addressers to mitigate the illocutionary force in this kind of messages in order to express what they want the readers to perform.

Keywords: Speech acts, Mass media, Pragmatics, Rural press, Advertising.

*Máster en Lingüística. Licenciada en la Enseñanza del Inglés. Profesora de la Universidad de Costa Rica, Sede del Pacífico. Dirección de correo electrónico: rosberly.lopezmontero@ucr.ac.cr
Enviado 14/03/2019. Aceptado: 20/10/2019

1. INTRODUCCIÓN

El estudio del lenguaje publicitario desde la ciencia lingüística es una tarea pendiente en Costa Rica. Si bien se han publicado algunos estudios desde otras disciplinas, no se han encontrado estudios específicos que analicen textos publicitarios desde un marco conceptual lingüístico-pragmático, como es la teoría de los actos de habla, tal como se propone en esta investigación.

Los estudios más cercanos a los actos de habla en un medio periodístico en Costa Rica los presentan Vergara (2006) en su estudio sobre los actos de habla en los editoriales del periódico *La Nación* y Cuvardic (2008) sobre el análisis de los actos de habla en la sección de “Cartas a la Columna”, del mismo diario.

También es importante destacar que no hay en Costa Rica muchos estudios sobre la prensa rural. Para el caso de Puntarenas, solo encontramos el de Gutiérrez (2000), quien destaca que este tipo de prensa recoge lo autóctono y singular de una región, aspectos usualmente descuidados por la prensa de cobertura nacional.

Gutiérrez informa que entre los años de 1955 y 1960, las empresas puntarenenses empiezan a interesarse por la publicidad de su negocio, lo que marca el inicio de los espacios publicitarios en los periódicos puntarenenses. Según esta misma autora, el campo publicitario en estos medios de comunicación se desarrolla mediante todo un proceso a través de los años, con un formato de anuncio de texto sencillo en un inicio, el cual evoluciona hasta la incorporación de un componente visual, para lograr un mayor efecto en el lector, factor que continúa hasta el día de hoy. Este tipo de espacio no ha sido analizado desde una perspectiva del lenguaje en los periódicos de la provincia de Puntarenas, en el Pacífico costarricense, por lo que su abordaje resultará novedoso en el campo de la investigación lingüística.

Lo presentado en este artículo son los resultados de una indagación sobre los tipos de actos de habla presentes en el periódico puntarenense *Mi Cantón*, tomando en cuenta si el lenguaje empleado en estos anuncios tiene una mayor tendencia a presentarse de manera directa o indirecta.

2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

La teoría de los actos de habla fue primeramente propuesta por Austin (1991) en su estudio sobre la filosofía del lenguaje; posteriormente, distintos autores han desarrollado metodologías y categorizaciones con base en dicha teoría. A continuación, se presenta el marco teórico en el que se basa este análisis.

2.1. Los actos de habla

De acuerdo con la teoría de los actos de habla, las personas no necesariamente comunicaremos lo que enunciamos, ya que existe una acción consecuente con cada enunciado que no será expresada de manera explícita. El estadounidense John Searle amplía esta teoría (1986). En su planteamiento, los actos de habla, también conocidos como actos lingüísticos o actos del lenguaje, son definidos como las “unidades básicas o mínimas de la comunicación lingüística” (1983: 26). Básicamente, esta teoría plantea que hablar es participar en un comportamiento gobernado por reglas.

Desde este punto de vista, todos los hablantes manejamos una serie de convenciones que ponemos en práctica a la hora de llevar a cabo toda acción lingüística. Para ilustrar lo anterior, se puede tomar como ejemplo el acto de habla de la petición a través de la expresión lingüística “¡qué calor hace!”, la fuerza locutiva se expresa en una oración exclamativa, pero la fuerza ilocutiva implica que la persona desea que se realice algo para disminuir el calor. La fuerza perlocutiva se cumple cuando el interlocutor toma acción al respecto, ya sea que enciende el aire acondicionado, abre una ventana, etcétera, es decir, se cumple el efecto esperado por el enunciador. Al respecto, Austin (1991) manifiesta:

Un acto locucionario, acto que de forma aproximada equivale a expresar cierta oración con un cierto sentido y referencia, lo que a su vez es aproximadamente equivalente al «significado» en el sentido tradicional. En segundo lugar (...) también realizamos actos ilocucionarios, tales como informar, ordenar, advertir, comprometernos, etc., esto es, actos que tienen cierta fuerza (convencional). En tercer lugar, también realizamos actos perlocucionarios; los que producimos o logramos porque decimos algo, tales como convencer, persuadir, disuadir, e incluso, digamos, sorprender o confundir. (Austin, 1991: 151).

Por su parte, Calsamiglia y Tusón (2012) ilustran las tres fuerzas de un enunciado a través del siguiente ejemplo de una interacción:

A: Te pido que friegues los platos

B: Voy a fregarlos (al tiempo que se levanta y se dirige a la cocina)

En dicho caso, el acto locutivo se manifiesta en la oración “te pido que laves los platos”, la cual se trata de un acto referencial de petición de algo. El acto ilocutivo es una petición mientras que el acto perlocutivo es el cumplimiento de la petición por parte de B.

Sobre el mismo tema, Murillo (1994: 97) destaca que “Lo que tienen en común todos los actos de habla es que con ellos el hablante quiere motivar al oyente para que realice un acto de habla concreto”. Dicho en otras palabras, el emisor desea lograr un efecto perlocutivo en el destinatario por medio de actos ilocutivos.

Ahora bien, para que un acto de habla tenga lugar, se deben dar cuatro tipos de condiciones, las cuales son presentadas por Escandell (2008) con base en lo establecido previamente por Searle (1986):

Condiciones de contenido proposicional: se refieren a las características significativas de la proposición empleada para llevar a cabo el acto de habla.

Condiciones preparatorias: son todas aquellas condiciones que deben darse para que tenga sentido realizar el acto ilocutivo. Su cumplimiento se presupone por el mero hecho de llevar a cabo ese acto.

Condiciones de sinceridad: expresan lo que el hablante siente, o debe sentir, al realizar el acto ilocutivo.

Condiciones esenciales: son aquellas que caracterizan tipológicamente el acto realizado. O, dicho de otro modo, la emisión de cierto contenido proposicional en las condiciones adecuadas, tal y como aparecen expresadas en los otros tipos de regla, cuenta como la realización del acto que se ha pretendido llevar a cabo. (Escandell, 2008: 70)

Por su parte, se presenta la tipología de actos de habla de Searle (1986), los cuales son categorizados según su intencionalidad comunicativa. Estos actos, se detallan a continuación:

Actos representativos: el objeto es presentar una realidad, sea esta verdadera o falsa, correcta o incorrecta.

Actos directivos: la intención ilocutiva consiste en que el hablante intenta, más o menos enérgicamente, mover al oyente a hacer algo.

Actos comisivos: la intención es comprometer al hablante en el curso futuro de las cosas.

Actos expresivos: expresan una actitud psíquica del hablante respecto a la realidad caracterizada en el contenido proposicional. Su intención ilocutiva es la de expresar su condición de sinceridad.

Actos declarativos: su propiedad definatoria es que la realización lograda de uno de sus miembros da lugar a una coincidencia entre el contenido proposicional y la realidad.

Así también, estos actos de habla pueden manifestarse como un acto de habla en un sentido más general, o lo que van Dijk (1996: 72) denomina *macroacto de habla*: “un acto de habla que resulta de la realización de una secuencia de actos de habla linealmente conectados”. En otras palabras, puede haber un texto con distintos actos de habla, pero la fusión general de esa secuencia de actos de habla es la que determina el acto de habla general de dicho texto; es decir, el macroacto de habla.

La comprensión de la noción de macroacto de habla es importante para alcanzar el objetivo del enunciador a la vez que contribuye a la comprensión de los actos de habla indirectos, en este sentido, los actos de habla pueden manifestarse tanto de forma directa como indirecta. En cuanto a los actos de habla directos, Haverkate (1994:154) menciona que son actos que se encuentran “marcados por una correlación entre estructura sintáctica y objeto ilocutivo”. Es decir, el enunciado representa un significado literal.

Así, la locución coincide con la fuerza ilocutiva del enunciado, tal como se da en el ejemplo anterior de Calsamiglia y Tusón en el que tanto la fuerza locutiva como la ilocutiva reflejan una petición: “Te pido que friegues los platos”.

En un análisis por parte de Calvo (1994), el autor indica que en los actos de habla de tipo directo hay una supremacía de las estructuras de tipo semántico-sintáctico y un apego a la interpretación estricta, tal situación implica que los interlocutores hagan uso y también comprendan las reglas por las cuales se encuentra gobernado el lenguaje, premisa básica de Searle al decir que el lenguaje se encuentra gobernado por reglas. Al respecto, Escandell (2008: 72) agrega que en caso de actos de habla directos “se ejemplifica el caso más simple de significado: aquel en que el hablante emite una oración y con ella quiere decir

exactamente lo que dice; en tales circunstancias, la fuerza ilocutiva deriva directamente del conocimiento que el oyente tiene de las reglas que gobiernan la emisión de dicha oración”.

Sin embargo, en el discurso diario, los hablantes emplean ciertas estrategias para mitigar la fuerza ilocutiva de los enunciados y de esta manera formulan un enunciado indirecto, el cual necesita de cierta competencia pragmática por parte de los interlocutores para lograr la fuerza perlocutiva final de los enunciados. Se requiere de un conocimiento del contexto para codificar la no literalidad presente en ellos: “parten del conocimiento implícito de los interlocutores” (Calvo, 1994: 174).

Calsamiglia y Tusón (2012: 188) agregan la siguiente modificación a su ejemplo anterior sobre fregar los platos. Tal interacción puede reducirse a:

A: Hay platos en el fregadero

B: [Se levanta y va a fregar]

En este caso, el análisis proporcionado por las autoras es el siguiente:

Acto locutivo: una oración enunciativa afirmativa formada por un verbo existencial en forma impersonal -hay- acompañado de un objeto directo que denomina un tipo específico de utensilios -platos- y un locativo –en el fregadero.

Acto ilocutivo: mandato y/o reproche, algo así como aún no has fregado y te toca a ti.

Acto perlocutivo: B cumple el mandato. (p. 188).

A pesar de que realizó un solo enunciado, A evita emitir una orden directa y en su lugar acude a la competencia pragmática de B para que se realice lo que A desea, en este caso, que B lave los platos. A su vez, esta intencionalidad ilocutiva es comprendida por B como el mandato que A pretende, por lo que se levanta y cumple la orden sin necesidad de que se le mande de manera directa.

Así las cosas, es claro que un enunciado indirecto tiene la característica de expresar una comunicación distinta de la transmitida por la forma meramente lingüística. El hablante utiliza distintos recursos disponibles en su lengua para transmitir una intención comunicativa, en muchas ocasiones por un asunto de respeto hacia su interlocutor o simplemente porque es una estrategia para apelar a información que tanto emisor y receptor conocen. En este sentido, el emplear lenguaje indirecto es, según Brown y Levinson (1987), una estrategia de cortesía.

De modo que, un corpus de mensajes publicitarios será analizado mediante la aplicación de la teoría de los actos de habla, por lo que se hace necesario conocer sobre el lenguaje en este tipo de discurso.

2.2. El lenguaje publicitario

La publicidad es un tipo de discurso que emplea tanto el componente visual como el verbal y cuyo análisis puede ser comparado al estudio de la literatura ya que emplea elementos como metáforas o prosodia, según Cook (1992) el sentido de una frase puede ser ilustrado junto con ella, así como también un significado puede evocarse pictóricamente, sin escribir una sola palabra, este es el sentido metafórico. También, afirma este autor que la publicidad escrita contiene prosodia en el sentido de la organización de las palabras, estructuran las líneas como poesía permitiendo una correspondencia entre lo escrito y las unidades habladas cuando se lee en voz alta.

Con respecto a la intencionalidad de los anuncios publicitarios, existen contraposiciones en la literatura. Por un lado, Adam y Bonhomme (1997:28) manifiestan con respecto al discurso publicitario que su “única línea directiva es incitar al consumo comercial”. Siendo así, los actos de habla presentes en la publicidad son meramente directivos. No obstante, para Cook (1992), los objetivos de estos mensajes son varios: desde vender hasta entretener; solicitar apoyo o informar.

Si bien, para este autor, hay una mayoría de anuncios publicitarios con la intención de vender un producto, existen otros propósitos alternativos, por lo cual es necesario analizarlos en términos de su función. Por otra parte, con respecto a la teoría de los actos de habla en la publicidad, Adam y Bonhomme (1997) emplean la terminología austriaca para definir la estructura pragmática del discurso publicitario:

La fuerza locutiva → producción escrita textual e icónica de un discurso publicitario.

La fuerza ilocutiva → fuerza persuasiva inscrita en el anuncio.

La fuerza perlocutiva → efecto logrado con tal persuasión, si el lector ha sido persuadido o no de adquirir el producto.

En este trabajo, se hace énfasis en las fuerzas locutivas e ilocutivas ya que son las que representan la literalidad y la no literalidad de los enunciados respectivamente.

3. Metodología

Para este análisis, se trabaja el periódico *Mi Cantón*, periódico rural de la provincia de Puntarenas, en el Pacífico Central de Costa Rica, que cubre noticias principalmente de las comunidades de Esparza y Miramar de la provincia de Puntarenas, con publicaciones mensuales. Sus notas hacen referencia a temas varios de interés comunal, y cuenta con secciones exclusivas en ámbitos como deportes y cultura. También cuenta con espacios publicitarios.

El periódico *Mi Cantón* inició en agosto de 2010 con la premisa de “tomar la independencia de un periódico nacional y adaptarla a periódicos a nivel local, y de esta forma ofrecer una ventana para que asociaciones y diferentes personas se enteren del acontecer regional desde un punto objetivo, no politiquero”, manifestó R. Soto (comunicación personal, 13 de setiembre, 2014), propietario de dicho periódico.

El corpus ha sido compilado a partir de las ediciones del periódico a lo largo de un año, de julio del 2013 a julio del 2014, con lo que se cuenta con un total de 36 ediciones tanto en su versión impresa como digital. Para este artículo, el corpus seleccionado consta de 10 mensajes publicitarios elegidos al azar, los cuales serán analizados mediante la aplicación del concepto de condiciones para la realización de los actos de habla de Searle (1986), presentados por Escandell (2008). A través de esos anuncios se determinará si existen distintos tipos de actos de habla en los mensajes publicitarios y cuáles son estos, o si predomina un macroacto de habla, así como si hay una tendencia a utilizar actos directos o actos indirectos en el lenguaje publicitario escrito de Puntarenas. Además de la clasificación y el análisis que derivarán de esa investigación, el corpus será una fuente valiosa para posteriores estudios en el ámbito del lenguaje publicitario costarricense.

4. Análisis del corpus

Cook (1992) afirma que el mensaje publicitario es el efecto de la interacción de un número de elementos. Entre estos, se encuentran los componentes enunciados (denominado como "palabras" en la terminología de Cook) y función. Esclarecer la función de los mensajes ayudará a determinar la fuerza ilocutiva en ellos. Para apreciar mejor los anuncios, se adjunta su imagen, de este modo, se analizan desde su mensaje original. Se procede, entonces, a analizar cada uno de los anuncios publicitarios que conforman el corpus, tomando en especial consideración la noción de macroacto de habla. Los elementos que se incluyen en el análisis son los siguientes:

Identificación.

Imagen con Enunciados.

Función.

Distinción acto directo/indirecto.

Identificación: Mi Cantón 1

Imagen:



Ilustración 1. Mi Cantón 1: Evento de zumba

Función:

Este anuncio cumple la función de invitar a la población a una actividad a beneficio de una asociación de adopción de perros de la calle.

Condiciones para la realización del acto de habla:

Condición de contenido proposicional: la emisión de los enunciados predica una acción a realizarse a futuro al anunciar un evento próximo en un espacio de la localidad, por lo que apuntan fecha y hora.

Condición preparatoria: el anunciante denominado *Adopciones Colitas* quiere que los destinatarios asistan a la actividad a realizarse en pro de su organización.

Condición de sinceridad: el anunciante desea lograr un compromiso por parte de los destinatarios para que asistan al evento de zumba pues consideran que la adopción de canes es una causa válida.

Condición esencial: lo que se pretende mediante los enunciados es convocar la mayor cantidad de asistentes posible para colaborar con la asociación de adopción de animales.

Clasificación del acto:

Si bien hay actos de habla representativos, estos se enuncian para que la invitación surta efecto; es decir, los precios, datos de contacto y nombre de la actividad se incluyen para que las personas conozcan del evento y acepten la invitación que se les hace. Al tratar de mover al lector a realizar una acción, el acto de habla predominante en este anuncio, o macroacto, se califica como directivo, el cual se encuentra representado mediante una invitación principalmente, pero también a través de una solicitud de colaborar una vez presentes en la actividad.

Acto de habla: directivo

Distinción acto directo/indirecto:

Como ya se ha determinado, la intención principal del anuncio es que las personas asistan a la actividad, para recaudar fondos. Esta intención es expresada de manera directa, al coincidir tanto la fuerza locutiva con la ilocutiva en el enunciado *“Los quiero invitar al evento...”* el cual al ser una referencia a futuro funciona como una invitación y *“Ven y disfruta y colabora con mis primitos de la calle”* que al ser una oración imperativa se presenta como una solicitud directa.

Identificación: Mi Cantón 2

Imagen:



Ilustración 2. Mi Cantón 2: Cooperativa

Función:

Este mensaje ofrece una opción de financiamiento para la compra de lote o vivienda. Para tal efecto, intenta identificarse con la población al expresar que comprende su sueño de tener casa y le ayudará a cumplirlo.

Condiciones para la realización del acto de habla:

Condición de contenido proposicional: la proposición brinda información de una cooperativa.

Condición preparatoria: el anunciante, *Coopesparta*, insta a los destinatarios a elegirlos como su opción de financiamiento inmobiliario.

Condición de sinceridad: el anunciante, se compromete con el destinatario a cumplir su sueño de tener casa propia al emitir como auténticos los enunciados que predica.

Condición esencial: el anunciante intenta que el lector se acerque a su cooperativa para efectuar un plan de financiamiento.

Clasificación del acto:

Lo que se busca es que las personas elijan esta cooperativa para el financiamiento de la compra de lote o vivienda, por lo que se está tratando de mover al destinatario a hacer algo. Por tal motivo, los enunciados presentes en el mensaje componen un macroacto de habla directivo.

Acto de habla: directivo

Distinción acto directo/indirecto:

En este mensaje hay un acto de habla directivo directo: “*Haga realidad su sueño de tener casa propia*”. No obstante, la intención del mensaje como tal se manifiesta a través de otros actos de habla, los cuales se ejecutan indirectamente puesto que la intención ilocutiva del mensaje, más allá de que los destinatarios cumplan su sueño de tener vivienda, es que realicen el financiamiento para tal fin mediante su cooperativa, y esto se realiza mediante actos de habla representativos, por lo tanto el macroacto de habla presente en el anuncio es indirecto.

Identificación: Mi Cantón 3

Imagen:



Ilustración 3. Mi Cantón 3: Residencial

Función:

Se anuncia la preventa de viviendas en un residencial y las promociones existentes para que los destinatarios acudan a ver las condiciones de vivienda y planes de pago para la adquisición de una de las casas del residencial.

Condiciones para la realización del acto de habla:

Condición de contenido proposicional: los enunciados anuncian la existencia de un residencial con ofertas para los destinatarios indicando sus condiciones para ello.

Condición preparatoria: la intención del anunciante es que los destinatarios adquieran una casa en el residencial *Fiesta del Mar*, para lo cual emplea adjetivos con carga semántica

positiva que llamen la atención del lector y denoten las cualidades del producto: *excelentes acabados, novedosos esquemas, excelente ubicación.*

Condición de sinceridad: el anunciante cree que al emplear lo descrito anteriormente, logrará el efecto esperado en el receptor, de que su ofrecimiento es una óptima opción de vivienda y financiamiento.

Condición esencial: la emisión de los enunciados intenta que un grupo de receptores compren en el residencial.

Clasificación del acto:

Una vez más, estamos ante un anuncio compuesto por distintos actos de habla representativos, los cuales manifiestan una realidad. Sin embargo, la composición de los enunciados se ejecuta para mover al receptor a hacer algo, que en este caso es adquirir una de las viviendas de este residencial, a través de la información ofrecida en el mensaje.

Acto de habla: directivo

Distinción acto directo/indirecto:

Tal como se encuentra indicado en el apartado anterior, una serie de enunciados se ejecutan para transmitir un mensaje en particular. De esos enunciados, únicamente “*aproveche oferta de preventa*” es un acto de habla directivo manifestado de manera directa que transmite la intención del mensaje. El resto de enunciados son actos de habla manifestados indirectamente pues se emplean para transmitir la intención principal del anuncio, por lo cual el macroacto predominante es indirecto.

Identificación: Mi Cantón 4

Imagen:



Ilustración 4. Mi Cantón 4: Saludo de Independencia

Función:

El motivo de este mensaje es celebrar el aniversario de la Independencia del país por lo que el emisor saluda a la comunidad y la invita a participar de las actividades cívicas.

CONDICIONES PARA LA REALIZACIÓN DEL ACTO DE HABLA:

Condición de contenido proposicional: los enunciados anuncian la conmemoración de la Independencia del país.

Condición preparatoria: existe una intención por parte del gobierno local para que la comunidad participe de las actividades de conmemoración en el marco de la semana cívica.

Condición de sinceridad: el emisor se siente complacido por la conmemoración y desea transmitirlo a sus destinatarios, los habitantes de su comunidad.

Condición esencial: el objetivo de los enunciados es que la comunidad participe de la celebración.

Clasificación del acto:

Existen dos actos de habla predominantes: a través del saludo expresado a la comunidad en el anuncio se hace extensiva una felicitación por haber alcanzado 192 años de Independencia, lo cual representa un acto expresivo. Asimismo, al manifestar una invitación, existe un acto de habla directivo.

Acto de habla: expresivo y directivo

Distinción acto directo/indirecto:

Debido a que el saludo está explícito en el texto mediante el enunciado “Municipalidad de Montes de Oro saluda a toda la familia oromontana”, la felicitación se encuentra manifestada explícitamente. Del mismo modo, el enunciado “Y les invita a participar de los actos conmemorativos de la Semana Cívica” expresamente invita a la población a asistir a las actividades patrias, por lo cual estos actos se catalogan como un tipo de acto de habla directo.

Identificación: Mi Cantón 5

Imagen:



Ilustración 5. Mi Cantón 5: Aniversario de bar

Función:

El mensaje comparte con la clientela distintas promociones a lo largo de la semana con motivo de la celebración de sus diez años de servicio.

Condiciones para la realización del acto de habla:

Condición de contenido proposicional: la emisión de los enunciados predica la realización de eventos.

Condición preparatoria: el comercio, *Deport Bar*, crea una promoción de cerveza por la celebración de su aniversario.

Condición de sinceridad: el anunciante se siente complacido por la celebración e intenta festejarlo con la clientela con una serie de promociones.

Condición esencial: los enunciados se dan para que las personas aprovechen las promociones durante la celebración de aniversario y asistan al bar.

Clasificación del acto:

Al intentar atraer al público a su local mediante el ofrecimiento de una serie de promociones, los productores del texto emplean actos de habla que se manifiestan como directivos, pues lo que se requiere es que los clientes asistan a las instalaciones para que así adquieran dichas promociones. Si bien tomados por sí solos, es decir, cada uno de manera independiente, se tratan de actos representativos al dar a conocer una realidad, su función es la de atraer a la clientela, por lo que el macroacto predominante es la invitación o solicitud a que se acerquen al local, lo que hace el acto de habla, directivo.

Acto de habla: directivo

Distinción acto directo/indirecto:

A pesar que se está anunciando una promoción, esta es con el fin que la clientela asista a las instalaciones, para que así las personas compren los productos de la promoción. Al emplear la promoción para que se cumpla tal fin, se trata de actos de habla indirectos.

Identificación: Mi Cantón 6

Imagen:



Ilustración 6. Mi Cantón 6: Rifa de carnes

Función:

Este mensaje presenta varias funciones: por un lado, el anunciante se encuentra informando de una rifa a realizarse en su negocio, insta a la clientela a participar de dicha rifa y por otro lado, manifiesta sus deseos de felicidad para las fiestas navideñas.

Condiciones para la realización del acto de habla:

Condición de contenido proposicional: la emisión de los enunciados predica una acción a realizarse en el transcurso de un período determinado así como la felicitación por las fiestas navideñas.

Condición preparatoria: la intención del *Centro de Carnes Veyma* es informar a la clientela de la realización de la rifa, a la que pueden participar en cualquiera de sus locales como parte de la celebración navideña.

Condición de sinceridad: el anunciante desea celebrar de alguna manera las fiestas navideñas con su clientela al proporcionar parte de su producto para una rifa, lo cual, a la vez, promociona su negocio.

Condición esencial: la emisión de los enunciados cuenta como un intento de que los destinatarios participen de la rifa.

Clasificación del acto:

En este anuncio existen varios actos de habla que cumplen una función importante. La intención principal del anuncio es que las personas conozcan de la rifa de varios productos del establecimiento: *“Centro de carnes Veyma. Gran Rifa: Dos medios cerdos, tres piernas de cerdo enteras, tres piernas de cerdo ahumadas. 8 GANADORES”*. Estos son actos de habla representativos.

Aunado a estos, los anunciantes, mediante los enunciados: *“Participa en cualquiera de nuestros puntos. Fecha sorteo 21 de Diciembre 2013”* intentan que una vez que las personas conozcan de esta rifa, participen de ella, los enunciados invitan a los receptores a ser parte de la rifa en la fecha indicada por lo que estos son actos de habla directivos.

No menos importante, *“Les desea a todos Feliz Navidad”* expresan la actitud del anunciante con respecto al festejo navideño, por lo que se trata de actos de habla expresivos.

Hay pues en este anuncio tres tipos de actos de habla pues se reflejan tres intenciones comunicativas en un mismo mensaje: representativos, directivos y expresivos.

Actos de habla:

Representativo → *afirmación, descripción*

Directivo → *invitación*

Expresivo → *felicitación*

Distinción acto directo/indirecto:

Al coincidir las fuerzas locutiva con la ilocutiva en los enunciados, los tres tipos de actos de habla presentes en el mensaje se clasifican como directos.

Identificación: Mi Cantón 7

Imagen:



Ilustración 7. Mi Cantón 7: Tope

Función:

El anuncio invita a la población a ser parte del tope de la comunidad, el cual se trata de un desfile de caballos y jinetes por las principales calles del pueblo.

Condiciones para la realización del acto de habla:

Condición de contenido proposicional: los enunciados predicen la realización de un evento que describen como muy bueno.

Condición preparatoria: el anunciante organiza una actividad popular en la comunidad: un tope.

Condición de sinceridad: el anunciante considera que valdrá la pena asistir a la actividad anunciada y considera los enunciados como verdaderos.

Condición esencial: la emisión de los enunciados pretende que los destinatarios coincidan con la intención del anunciante y asistan al tope a la vez que colaboran con la Cruz Roja de la localidad.

Clasificación del acto:

Los enunciados describen la realización de un evento, son actos aseverativos; sin embargo, la unión de todos los enunciados conforma un macroacto de habla directivo pues el objetivo es hacer que las personas asistan al tope ya sea como espectadores o como participantes.

Directivo → *invitación*

Distinción acto directo/indirecto:

Uno de los actos de habla se manifiesta de forma directa: “*Inscríbete el día del tope*”; sin embargo, este se da como un enunciado informativo sobre cómo pueden ser parte

de la actividad. La invitación principal se da a través de todos los enunciados, por lo que el acto de habla predominante es indirecto.

Identificación: Mi Cantón 8

Imagen:



Ilustración 8. Mi Cantón 8: Aniversario cooperativa

Función:

La función principal del mensaje es celebrar el aniversario del anunciante y el hecho de ser la primera sucursal fuera del Valle Central del país.

Condiciones para la realización del acto de habla:

Condición de contenido proposicional: la emisión de los enunciados comunica el aniversario de una cooperativa.

Condición preparatoria: el talento humano y la clientela de la institución, son reconocidos por Coopecaja como los causantes del éxito de su cooperativa.

Condición de sinceridad: el anunciante considera que a través de la expresión de gratitud, mantendrá el apoyo de los miembros de la comunidad.

Condición esencial: los enunciados cuentan como expresiones de agradecimiento al destinatario por parte del emisor.

Clasificación del acto:

Debido a lo analizado en las condiciones para la realización de actos de habla, el objetivo del anunciante es expresar su actitud psíquica con respecto a lo establecido en la

proposición mostrándose agradecido por lograr lo que expresan los enunciados, lo cual es la obtención de su primer aniversario, hecho que no hubiese sido posible de no ser por las personas a quienes va dirigido este mensaje. Por lo tanto, los actos de habla en este anuncio son clasificados como actos expresivos.

Acto de habla: expresivo

Distinción acto directo/indirecto:

El acto locutivo coincide con el acto ilocutivo al agradecer de manera directa a los usuarios por permitirles llegar a un año de trabajo en la sucursal puntarenense.

Identificación: Mi Cantón 9

Imagen:



Ilustración 9. Mi Cantón 9: Publicidad en autobuses

Función:

El mensaje da a conocer un servicio de publicidad a través de un sistema de circuito cerrado en los autobuses de la zona.

Condiciones para la realización del acto de habla:

Condición de contenido proposicional: los enunciados predicen la realización de un servicio y las opciones para costearlo.

Condición preparatoria: los enunciados se dan para que los destinatarios conozcan esta opción y la elijan para promocionar sus propios productos o servicios.

Condición de sinceridad: el anunciante realmente considera que puede obtener clientes a través del nuevo servicio ofrecido.

Condición esencial: la emisión de los enunciados cuenta como un intento para conseguir una mayor cantidad de clientes, ya no solamente mediante usuarios del transporte, sino mediante comercios que decidan promocionar sus servicios o productos.

Clasificación del acto:

A diferencia del enunciado: “*contáctenos*”, todos los demás son actos de habla que presentan una realidad por lo que serían catalogados de representativos; sin embargo, la unión de todos ellos constituye un intento para que los destinatarios del mensaje realicen algo por lo que el mensaje constituye a su vez, un acto de habla directivo.

Acto de habla: directivo

Distinción acto directo/indirecto:

De manera similar, “*contáctenos*” es el único enunciado directo encontrado en el anuncio. Todos los demás enunciados se dan para que las personas implícitamente comprendan que esta es una opción efectiva para anunciar sus productos o servicios, por tanto, se trata de un macroacto de habla indirecto. El enunciado directo que expresa una solicitud explícita, se emplea únicamente para pedir que se comuniquen con los anunciantes una vez que han decidido que esta es una buena opción para sus necesidades de publicidad. Por lo anterior, se ha catalogado este macroacto de habla como indirecto.

Identificación: Mi Cantón 10

Imagen:



Ilustración 10. Mi Cantón 10: Soda

Función:

Este anuncio tiene como función presentar a las personas la opción de un establecimiento de alimentación y parte de lo que se ofrece en el menú.

Condiciones para la realización del acto de habla:

Condición de contenido proposicional: a través de los enunciados se anuncia la existencia de un local de comidas en la comunidad.

Condición preparatoria: se quiere que los pobladores se acerquen al establecimiento y consuman lo que ahí se ofrece.

Condición de sinceridad: Soda Don Frutos considera que realmente se puede conseguir un mayor número de clientes a través de las opciones gastronómicas que anuncia en este mensaje.

Condición esencial: la intención de los enunciados es atraer clientes para el negocio.

Clasificación del acto:

Al existir una intención de hacer que el destinatario realice una acción, en este caso, asistir al establecimiento a consumir, el acto de habla se califica como directivo. En este sentido, se solicita a la clientela que pruebe su menú.

Acto de habla: directivo

Distinción acto directo/indirecto:

Al no estar esta solicitud manifestada de manera explícita, el acto de habla aquí empleado es indirecto. La fuerza locutiva e ilocutiva del acto no coinciden.

A continuación, se presenta una tabla detallando el tipo de acto de habla de cada anuncio y su distinción de directo-indirecto, para una visualización más sencilla de los resultados del análisis del corpus.

Cuadro 1. Actos de habla encontrados

Identificación	Tipo	Directo / Indirecto
Mi Cantón 1	Directivo (invitación/solicitud)	Directo
Mi Cantón 2	Directivo (ofrecimiento)	Indirecto
Mi Cantón 3	Directivo (ofrecimiento)	Indirecto
Mi Cantón 4	Expresivo y directivo (felicitación e invitación)	Directo
Mi Cantón 5	Directivo (invitación/solicitud)	Indirecto
Mi Cantón 6	Representativo (Afirmación - descripción) Directivo (invitación) Expresivo (felicitación)	Directo
Mi Cantón 7	Directivo (invitación)	Indirecto

Mi Cantón 8	Expresivo (agradecimiento)	Directo
Mi Cantón 9	Directivo (solicitud/petición)	Indirecto
Mi Cantón 10	Directivo (solicitud)	Indirecto

5. Conclusiones

La mayoría de los actos de habla encontrados en este periódico lo constituyen solicitudes que se dan de manera implícita, es decir, son actos de habla indirectos. Un aspecto importante es que en este periódico es posible encontrar anuncios con actos de habla expresivos, los cuales enuncian la condición psíquica del emisor y apelan a la emotividad de los receptores. En los anuncios con actos de habla expresivos de este corpus se emite una felicitación por un acontecimiento, o bien, como una manifestación de agradecimiento hacia la población por ser una clientela fiel.

Por supuesto, en un texto se realizan varios actos de habla, por ejemplo, en este corpus es posible encontrar un mismo anuncio con tres tipos de actos de habla diferentes, todos directos: se reflejan tres intenciones distintas, la de presentar una realidad (representativo), el de emitir un saludo de felicitación a la clientela (expresivo) y el de hacer que el lector haga algo (directivo).

En vista que hay más de un tipo de acto de habla en los anuncios, queda claro que, si bien existe un predominio de actos de habla que pretenden hacer que el lector realice una acción como adquirir un bien o servicio, existen otros propósitos en la publicidad, al menos en medios de prensa rurales; en este caso, felicitar y agradecer, lo que confirma lo expresado por Cook (1992) al decir que los objetivos del discurso son variados y no se limitan a incitar el comercio.

Con lo que respecta a la distinción de actos directos-indirectos, un poco más de la mitad de los actos de habla son empleados mitigando la fuerza ilocutiva de los enunciados. Esta tendencia es posiblemente ante los anunciantes una manera más apropiada para comunicarse a sus destinatarios y lograr la fuerza perlocutiva deseada, por un asunto de cortesía, principalmente. Tal parece que, para los anunciantes de esta región, es importante mantener un uso cortés de la lengua, ante los destinatarios.

Adicionalmente, como dato interesante de la publicidad rural, es necesario destacar que se han encontrado algunas características propias de la localidad a la que el periódico pertenece, las cuales reflejan la identidad de la comunidad, específicamente a través del uso del lenguaje. Por ejemplo, este periódico pertenece al cantón de Esparza; dicha localidad posee características particulares; esto se manifiesta en la publicidad para el desfile de caballos de la comunidad, mejor conocido en Costa Rica como “tope”, el cual denominan como “Garrobín” en alusión al término popular empleado para los habitantes de Esparza: “garroberos”. Esto se relaciona al contexto sociogeográfico del lugar, se emplea un lenguaje específico para la población meta que no funcionaría, o bien, no tendría el mismo efecto en otra zona geográfica. Lo anterior se encuentra estrechamente relacionado a una referencia de Cook (1992) que tiene que ver con la sociedad y todos los elementos que hacen la publicidad comprensible en un contexto determinado.

Por otra parte, una de las limitaciones encontradas para la realización de este estudio es la poca bibliografía existente en el tema de la aplicación de la teoría de los actos de habla en el lenguaje publicitario escrito. Existe documentación importante en lo referente al estudio de los actos de habla aplicado a otros aspectos, pero hay escasez específicamente en el tema propuesto para esta investigación.

Sería interesante para futuros estudios, comparar este corpus con uno tomado de periódicos de circulación nacional, o de otra comunidad del país, para determinar si las intenciones se transmiten en su mayoría implícita o explícitamente y si cumple una variedad de funciones. Se espera entonces, que el análisis aquí expuesto sea útil para investigaciones futuras sobre el estudio de los actos de habla en el lenguaje publicitario.

Referencias bibliográficas

- Adam, Jean-Michel y Bonhomme, Marc. (1997). *La argumentación publicitaria. Retórica del elogio y de la persuasión*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Austin, John. (1991). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Brown, Penelope. y Levinson, Stephen. (1987). *Politeness: some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Calsamiglia, Helena. y Tusón, Amparo. (2012). *Las cosas del decir. Manual del análisis del discurso*. (3 ed). Barcelona: Editorial Planeta.
- Calvo, Julio. (1994). *Introducción a la pragmática del español*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cook, Guy. (1992). *The discourse of advertising*. Londres: Routledge.
- Cuvaric, Dorde. (2008). “Los actos de habla en las Cartas a La Columna de La Nación”. *Revista de Ciencias Sociales*. 2 (120), pp. 101-112.
- Escandell, María V. (2008). *Introducción a la Pragmática*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Gutiérrez, Evelyn. (2000). “El periodismo rural: el caso del diario La Voz del Pacífico”. *Revista Latina de Comunicación Social*. 3 (29), pp. 1-3.
- Haverkate, Henk. (1994). *La cortesía verbal. Estudio pragmalingüístico*. Madrid: Editorial Gredos, S.A.
- Murillo, Marielos. (1994). “Actos de habla y control de grupo en preescolar: un enfoque cualitativo”. *Revista Educación*. 18 (1), pp. 93-102.
- Searle, John. (1986). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. (2 ed.). Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Van Dijk, Teun. (1996) *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*, décima edición, México: Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.
- Vergara, Adrián. (2006). “Actos de habla en editoriales del periódico La Nación de Costa Rica”. *Onomázein*. 14 (2), pp. 141-161.