

Materia: Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva

Cátedra: Alabarces.

Teórico N° 13

Profesor: Pablo Alabarces.

Fecha: 09/11/2016

[suena Gilda, “Un amor verdadero”:

<https://www.youtube.com/watch?v=4k1X6mKM8UI>

Buenas noches. Alguna vez, hace creo que ocho semanas, una cosa por el estilo, argumenté que esta cátedra no iba a ser un noticiero, pero que se jactaba de no permanecer ajena a las cosas que ocurren en el mundo. Bueno, por eso me vine de remera; una cultura como la norteamericana, que dio un escritor como Mark Twain, que es este señor, del cual ustedes por supuesto ya no tienen... ¿conocieron a Mark Twain? ¿Leyeron a Mark Twain? *Tom Sawyer, Huckleberry Finn*, etc. Un escritor maravilloso de final del siglo XIX y comienzos del siglo XX. En medio de los debates que circularon por las redes, Berenice Corti, una de las compañeras de la cátedra, me decía: “tenés que patentar esa frase”; la frase es *Hillary es Scioli*. Es lo más parecido a Scioli que puede haber. Quiero decir, pierde las elecciones contra un nabo, un semianalfabeto, teniendo todo el aparato del Estado a su favor, ocupando el poder durante ocho años tenía todo el aparato a su favor, pierde elecciones que no podía perder de ninguna manera. Es lo más parecido a Scioli que ha dado la cultura norteamericana en los últimos años.

Se vienen tiempos difíciles; una de las ex compañeras de la cátedra, todavía hoy muy amiga, Valeria Añón, preocupadísima decía *nosotros tenemos niños en edad escolar*, como diciendo... ella está menos jodida que yo porque es mucho más joven, pero qué mundo le estamos dejando a nuestros niños; nuestros niños van a ser los niños del mundo que nos va a dejar Trump si es que queda algo en pie. Le han dado a un mono con navaja un botón rojo que cuando Trump diga basta, me tienen podrido, paf, vuela Pekín. No es que uy, me enojé, cuidado, tengamos... no, voló Pekín. Y detrás de Pekín vuela Los Ángeles. Entonces, digo, no vamos a hacer de esto gran cosa, salvo, insisto, pasan las horas y más me convengo de eso, Hillary es Scioli. Vamos a parafrasear a Pujol en el texto que ustedes han leído para hoy, en el texto que dedica a la cumbia, donde al final dice algo así como que mientras hay vida

hay fiesta y mientras haya fiesta no podemos dejar de bailar. Y eso es lo que nos queda. En el mundo que tenemos por delante, y además el tipo de mundo que estamos explorando en estas reuniones, sólo nos queda seguir bailando, que es la única esperanza que nos queda. Es una forma de paráfrasis de la famosa frase *a cojer que se termina el mundo*. Como todos sabemos se termina el mundo, entonces bueno, como no vamos a dedicarnos a cojer acá en la clase, sí nos podemos dedicar a bailar. Así que, bueno, empezamos con el baile.

[suena “Paisaje” de Gilda: <https://www.youtube.com/watch?v=e-uNMZ1wFR4>]

Tengo una mala noticia. Sumamos un texto a la bibliografía obligatoria. Para el final tienen que leer un texto sí o sí, tienen que ir a ver *Gilda*. Problemas del calendario. Digo, si la película se hubiera estrenado dos meses antes arrancamos el curso con *Gilda*, arrancamos el curso con la película. ¿La fueron a ver? [Sí] ¿Sí? ¿Vieron? Les solucioné la vida, la mitad ya leyó el texto obligatorio. Vayan a verla. Está todavía en el Gaumont, vale 30 mangos, es mucho más barato que un módulo de los atorrantes de acá arriba y realmente, guau, vengo de verla, me dio vuelta la clase. Venía con un guión, entro con otro. ¿Se acuerdan cuando en algún momento reivindicué el derecho a la pedorrez masculina? Lloré como un pelotudo. ¿Les pasó? Los que la fueron a ver. ¿Cómo les fue? Está llena de golpes bajos, y uno, porque está entrenado críticamente los señala y dice [snif] golpe bajo. Más por la actuación de Oreiro, esas actuaciones que valen una carrera. Alguien hace eso y puede retirarse perfectamente, es una actuación espléndida, maravillosa. Les pido por favor sus opiniones respecto de cuáles son las diferencias con esto.

[suena “Paisaje”, por Franco Simone:
<https://www.youtube.com/watch?v=95K4kkYlPEo>]

Me podría haber dedicado a la canción melódica, pero no a la cumbia. Obviamente, ésta es la última.

[suena “Paisaje” por Vicentico: https://www.youtube.com/watch?v=baYp-Sn_cgM]

¿Con cuál se quedan? [Gilda] ¿Gilda? ¿Alguien vota por Vicentico? ¿Alguien vota por Franco Simone? El pobre cristo fue el que tuvo la idea, fue el que hizo la primera versión de la canción. La tengo en español si quieren también, pero bueno, así está bien.

-Como cuando nos pasaste el tema de Juan Gabriel y después el de Maná.

-Claro, cuando les pasé Juan Gabriel y Maná. ¿Vos por qué decís, a favor de Vicentico?

-No, a favor de Gilda.

[...]

-La versión que tengo de Franco Simone es justamente en una película que él filma acá. Sí, los cantantes italianos en una época venían seguido, Nicola Di Bari, Adriano Celentano, Mina, algo que se ha perdido. ¿Hay algún tano que esté viniendo a cantar a la Argentina? ¿Hay algún tano que canta? (...) En los 60 y los 70 era un sistema bastante frecuente. Franco Simone esta canción la graba en el 78... [...] No te escuché.

-Gianfranco Pagliaro vivía acá.

-Exactamente. Hay muchos, muchísimos. Raffaella Carrà, cómo nadie nombró a Raffaella Carrà. Y ahora esto se ha perdido, pero en una época era muy frecuente y Franco Simone graba la versión en español y encima la canta en una película que filma acá en la Argentina, creo que fue *La discoteca del amor*, un bodrio de esos. ¿Por qué el voto de cada uno? Vicentico, alguien por Vicentico. ¿Por qué? Porque te gusta Vicentico. Bien. El viejo chiste del Papa, voglio una donna con una teta cosí, ma perché, perche me piace. ¿Alguien tiene algo más sustancial para defender a Vicentico? Por favor. [...] El sonido, claro. Una diferencia básica entre las tres versiones es el sonido. El sonido incorpora muchas variantes. Una variante rítmica, claramente son tres ritmos distintos. Las tres versiones están marcadas rítmicamente distinto. Ahora bien, el sonido incorpora también ciertas tímbricas. La tímbrica de Vicentico es más rockera. Es decir, es una balada, no puede ser otra cosa que una balada, es la nueva versión de Vicentico que abandonó a los Fabulosos para dedicarse a su carrera de *crooner*, esta especie de Frank Sinatra del subdesarrollo y del siglo XXI, esta especie de Palito Ortega revivido y con más onda. Pero la rítmica, la textura es más rockera. ¿Y Franco Simone? ¿Quién votó por Franco Simone?

-Porque me hace acordar de cuando escuchaba el combinado de mi papá.

-¡El combinado de tu papá! El vinilo que ponías en el combinado de tu papá. ¿Cómo es tu nombre?

-Juliana.

-Y tu papá decía vení, Juliana, mirá qué lindo esto. Y claro, porque discúlpeme, hace dos semanas hablábamos de Simon Frith y decíamos una de las funciones de la música es ese trabajo sobre la memoria, esa cosa de la apropiación de la música como parte de no sólo el coleccionismo, sino también una biografía, una identidad, etc, y Franco Simone es ese sonido de tus viejos, digamos, obviamente no es el sonido de ustedes. Ahora bien, rítmicamente es

la clásica balada romántica. Esto es, a Franco Simone lo podríamos poner mucho más cerca de cierto Sandro (no todo Sandro), cierto Favio; no Palito Ortega, porque es otra la rítmica, otra la textura, otros los sonidos, pero sí en la mejor tradición de la balada romántica. Y ahí los nombres pueden ser infinitos, desde Julio Iglesias hasta Camilo Sexto pasando por lo que se les ocurra.

-[...] una versión de Sandro muy buena.

-¿De qué?

-De Vicentico, en ese momento [...]

-Ah, sí.

-Me gustó más que por Sandro.

-A mí me gusta mucho la versión de Vicentico, eh, ojo. Es una de mis canciones favoritas de las cosas que ha hecho Vicentico en los últimos años desde que empezó la carrera solista. ¿Por qué Gilda? Alguien que defienda la versión de Gilda.

-Porque se puede bailar [...]

-¡Ahí está! Y con Vicentico uno no puede; con Vicentico uno puede hacer lo que hace Vicentico en el video.

-[...] Gilda transmite algo más allá [...]

-Hay diferencias. A ver, hay una rítmica, se vuelve cumbia, la marcación es de cumbia. Listo. Hay un sonido, una tímbrica, que tiene que ver con la tímbrica cumbiera, y además la tímbrica cumbiera en la versión de Gilda, que no es... ustedes saben que decir cumbia es no decir nada, decir cumbia es hablar de un mapa complicadísimo en el que solamente los nativos pueden establecer diferenciaciones con mucha claridad. Uy, dije los nativos, dije ellos, los otros. ¿Hay alguien acá que pueda establecer con precisión, si uno lo deja con los ojos cerrados, la diferencia entre la cumbia santafesina y la cumbia santiagueña? Alguien tiene que haber porque nunca nos falta un negro adentro de esta facultad (es un chiste, por favor, todo lo que diga es irónico). Quiero decir, aquellos que están adiestrados en el submundo de la cumbia saben que decir cumbia es no decir nada; que decir cumbia en realidad es poner un paraguas debajo del cual se guarecen una enorme cantidad de posibilidades, y cuando digo enorme digo *enorme*: santafesina, romántica, santiagueña, colombiana, villera. [...] ¿Llegó a Berlín la cumbia?

-Yo el otro día escuché bandas de Berlín que hacen cumbia.

-Hay cumbia en casi todo el mundo. En América Latina, en toda América Latina salvo en un país.

-Está de moda.

-Hay cierta cosa de moda, igual no es tanto lo que me preocupa. A ver, hay un sólo país de América Latina donde no tienen cumbia: Brasil. El lugar que ocupa la cumbia, el tipo de público que satisface la cumbia, el tipo de deseos que estimula la cumbia, el tipo de funciones que cumple, en Brasil son ampliamente cubiertas hasta la saturación por muchas otras posibilidades. No puede ser la música de los negros porque hay mucha música de los negros en Brasil; no es la música para bailar porque hay muchísima música para bailar; no es la música festiva porque hay mucha música festiva. Esto es, todo aquello que en casi toda América Latina es satisfecho por la cumbia, en Brasil lo satisfacen muchas otras posibilidades. Es el único país donde la cumbia no funciona, no hay cumbia. Ahora bien, en el resto de América Latina, en el Estados Unidos hispanoparlante y en partes de Europa llevado por migrantes o simplemente por hacer experimentación, porque la cumbia es justamente a partir de esa riqueza en términos de variedades, posibilidades, etc, también tiene cumbia electrónica: hay versión de cumbia tecno, cumbia dance, etc. Y por ese camino puede, por ejemplo, llegar a Berlín, espacio de la experimentación y la vanguardia si las hay en la música popular.

Regreso. En Gilda hay algo distinto. Además de ritmo, baile, onda, orquestación, tímbricas; además está ella. Y no hay caso, no resisto la prueba. Por eso lloré como un pelotudo, no eran sólo los golpes bajos; Natalia Oreiro es ella. Hay un momento en el cual hay una cosa fantasmática que se apodera de la pantalla y durante 90 minutos uno suspende la incredulidad. ¿Recuerdan esa vieja frase de Coleridge citada por Borges, “la suspensión momentánea de la incredulidad”? Dice Borges citando a Coleridge que hay un momento en el cual el espectador tiene que hacer de cuenta que lo que aparece delante de sus ojos es real; tiene que hacer de cuenta que delante suyo está Julio César siendo muerto por Bruto en la escalera del Senado. Esa es la función básica de la ficción, esta suspensión momentánea de la incredulidad. Entonces, la película logra eso; con muchos problemas que podríamos discutir, no lo vamos a hacer acá, pero básicamente logra eso, hay una suspensión voluntaria de la incredulidad. Y en un momento entra el fantasma de Myriam Alejandra Bianchi en la pantalla y se apodera de la uruguayana, se apodera de Oreiro. Y entonces, cuando

uno suspende esa incredulidad, la vuelve a ver. Y además están muy bien trabajadas las texturas, los colores, etc. Y uno entonces la vuelve a ver y cuando la vuelve a ver dice “la concha de su hermana”... no me gusta la cumbia, yo no escucho cumbia. Por razones de clase, por razones de gusto musical, por... digo, he suspendido ya mis prejuicios por decirlo de alguna manera, y sin embargo no me gusta. No soy bailarín, entonces no me interpela tanto esta cuestión básica del baile, sobre la cual vamos a volver en el curso de la reunión, y sin embargo llega Gilda y me sacude. Y esto no es una prueba de “uh, si le gusta a Alabarces qué bárbaro que es Gilda”. Digo, estoy contando una relación personal, hay algo ahí. Hoy me acordé mucho de Benjamin en la película. Me dije: acá hay algo aurático. Paradójicamente, aurático e irrepetible, porque lo estoy viendo... fíjense, este doble proceso de pensar en algo aurático tratándose de una película sobre alguien muerto que no puede estar ahí. Y sin embargo había algo aurático.

Alejandro Seselovsky, en un texto publicado en La Agenda de la Ciudad de Buenos Aires al estreno de la película, dice: “la vida se fractura porque hay gente que tiene el pulso suficiente para permitírselo: está el que sueña con ponerse un bar en la playa y está el que va y se lo pone. Bien, Myriam Bianchi era una chica de Devoto sin sobrepeso que escuchaba Sui Generis y no trabajaba limpiando la mierda de nadie, así que no tenía ningún atributo para convertirse en la santa patrona de la cumbia argentina. Sin embargo, a Myriam le daba lo mismo, el asunto era cantar. Lo que fuera, lo que se pudiera y salir de una vida para pasar a la vida siguiente. No cualquiera. En serio: no cualquiera. Myriam fue una chica que arregló con la cumbia porque fue el único género que le permitió subirse a un escenario y hacer lo que quería. Como el pibe que se mete en periodismo porque quiere escribir y publicar y esa, a los veinte años, es la única la plataforma posible”. Agrega Seselovsky, “conozco un pibe así”; obviamente, él. “Y viste que al cine ‘se llega’, viste que el cine es una validación. Tenés que hacer las cosas bien en el campo de la transacción de la popularidad, que incluye morirte de muerte pronta dejando algún compuesto más o menos artístico que tu muerte elevará hasta el cenit del consumo de masas, y entonces tenés chances de que el cine, con su opulencia de producción, figuras, industria y mercado, se ocupe de vos. Myriam lo hizo. Y un día dejó de ser Myriam. Porque no es Myriam la que se murió. Lo será para su gente, para su familia, pero a nosotros la que se nos murió fue Gilda. Y no hay mito sin cultura.”

Dice Sergio Pujol en un muy lindo textito en el libro que tanto cité, *Canciones argentinas*, dedicado a “Fuiste”; dice así: “Gilda empezó grande y murió joven”. Saben que ese es un dato biográfico; Gilda empezó grande, empieza cerca de los 30, se muere a los 35. “Pero si los mitos se validan de acuerdo a su presencia social y al afecto que despierta una vez cruzada la línea entre la vida y la muerte, entonces Gilda se ganó con creces su lugar y lo sostuvo con sus canciones. ¿Por qué? (dice Pujol) Porque las canciones de Gilda siguen resplandeciendo, a pesar de que”, agrega Pujol, y sobre esto una de las cosas que vamos a explorar el resto de la reunión, “la cumbia ya no es lo que era en el momento en el cual brilla Gilda”, en el momento de su explosión como cantante. ¿Qué está diciendo acá Pujol? Está hablando del proceso que ocurre entre aproximadamente 1989 y 2000 y pocos, en el cual la cumbia deja de ser una música subalterna para las clases subalternas y se transforma en otra cosa. De pronto es una música (vamos a volver sobre esto, insisto, en el curso de la reunión) que ocupa espacios que no le eran propios; ocupa espacios básicamente transclasistas. La película no trabaja sobre eso. La película sí trabaja sobre una cuestión de lo transclasista, pero que es el descenso de una maestra jardinera de Villa Devoto al inframundo de la cumbia. Y lo trabaja como descenso; es decir, la chica de Devoto que de golpe tiene que descender al infierno a entrevistarse con los productores. Y tiene que descender a cantar en lugares donde nunca jamás hubiera cantado. Es decir, una chica de Devoto que se hubiera sentido mucho más cómoda ascendiendo a un teatro para cantar por ejemplo canciones de Sui Generis. Hubiera sido infinitamente feliz reemplazando a Hilda Lizarazu en vez de la pelotuda de Rosario Ortega. Pero sin embargo no, acá hay un descenso. Así como en principio, esto por supuesto son todas metáforas, la cumbia asciende socialmente a través de Ricky Maravilla y todo lo que sigue durante los años 90 y comienzos del siglo XXI, la biografía de Gilda es por el contrario, y la película trabaja mucho sobre eso, la idea de un descenso; el descenso de la chica blanca, de clase media, maestra jardinera que descende al inframundo de la cumbia, al inframundo de la cumbia y al inframundo de sus públicos. Sus públicos, tal y como se representa de una manera magnífica en la película, son los públicos de las clases populares. Y con esos públicos es que Gilda establece un contrato que es absolutamente original, absolutamente irreplicable creo yo en el mundo de la música popular argentina.

Entonces, la cumbia ya no pertenece a ese lugar transclasista, vamos a volver sobre esto, la cumbia ahora está sujeta a operaciones de blanqueamiento, que no es lo mismo. Una cosa

es que Ricky Maravilla te toque en el cumple de 15 de tu hijo y vos sos un garca o que le abran el Colón, cosa que no ocurrió, a Los Palmeras y otra muy distinta es que le abran el Colón a Agapornis. ¿Se entiende la diferencia? Entonces, la cumbia ya no está en ese lugar transclasista y sin embargo Gilda sigue resplandeciendo, dice Pujol. Sobre todo esto, insisto, vamos a volver varias veces en la hora y pico que nos falta. ¿Por qué? dice Pujol; porque hay que preguntar. A ver, dónde está lo aurático de Gilda. ¿Por qué? Él dice que hay dos razones. La primera, por elemental no dejará de ser repetida en este curso: cantaba bien. Cantaba bien. La afinación es fantástica. Les propongo una pequeña deriva por culpa de una conversación que tuve al respecto el día de hoy.

[suena “Cómo le digo a mi mujer” por Rodrigo:
<https://www.youtube.com/watch?v=Zfrr8nd7QzY>]

Tengo por ahí un papelito, que no lo voy a encontrar ahora, hablando de un tema, sólo un tema de Rodrigo. Lo vuelvo a escuchar hoy al mediodía, ahora no me acuerdo cuál era, y mi mujer me dice “ah, temazo”. ¿Te parece?, le dije. Temazo, y me lo empieza a cantar, me lo canta desde el comienzo hasta el final. Me dice: “cultura popular de las pelotas das vos en ese curso, ¿cómo puede ser que yo sepa más de Rodrigo que vos?”. Uno dirá: bueno, vuelvo atrás, el cuarteto tampoco me gusta; Rodrigo nunca me movió un pelo. Uno dirá: bueno, eso ratifica tu condición heterosexual; no se crean. A mí Caetano Veloso me hizo dudar de mi heterosexualidad, por ejemplo. Entonces no es que la tengo tan clara ni tan firme y toda la pelota, no, no. Hay una vieja historieta de *Boogie el aceitoso*, ¿conocen al personaje *Boogie el aceitoso* de Fontanarrosa? Está por ahí la historieta, no la voy a buscar ahora, en la que un amigo mexicano de Boogie le dice: yo soy un macho probado; ¿qué es un macho probado? Un macho probado es aquel que para probar que no es homosexual prueba la homosexualidad y así demuestra que no es homosexual. Y entonces “yo, Boogie, yo pruebo y pruebo y pruebo”. Regresando. No, Rodrigo tampoco, digo, Rodrigo evidentemente trabaja sobre esa idea de ícono gastronómico/símbolo erótico. Esto que podemos seguir viendo acá [continúa], ésta es su última gran actuación en vivo. Y esto uno lo mira y dice “papito, te como entero”. Ahora bien, escuchémoslo. No es buen cantante. ¿Qué querés decir, Mary? ¿Que no es buen cantante? ¿Que sí? [...] ¿Lo disfrutás de principio a fin? No me mueve un pelo. [...] Vos sabés que estuve escuchando, ustedes no saben las cosas que hago para preparar esta clase, se creen que vengo desarmado; no, le di más de una oportunidad, probé, probé, probé y no hubo caso.

A ver, no es tan buen cantante, es un tipo con cierta expresividad, muy expresivo, su puesta en escena es fantástica; ese cierre de su carrera era chapeau, loco, te felicito, te merecés todo lo que la vida te dio y no está incluido el choque. Pero cantante, a ver, cantante, una cuestión técnica; dice Pujol en el sentido de tal y como entendemos técnicamente cantar bien hay una cuestión que tiene que ver con la afinación (en Gilda, digo), hay una cuestión que tiene que ver con el timbre, hay una cuestión que tiene que ver con el caudal que realmente es muy, muy bueno. Es muy entonada, tiene un gran sentido del ritmo dice Pujol y agrega “sabía darle a sus interpretaciones la dirección dramática de sus letras”; e inmediatamente entre comas pone “sin dudas simplonas y muy poco literarias”. Esto nos pone en un problema: Pujol es posiblemente el tipo que más sepa de música popular en la Argentina, pero tiene con la cumbia un problema descomunal: sobre 100 canciones pone sólo una. Así como varias veces les conté cuatro de Charly, dos de Favio, tres de Sandro, 25.302 de Mercedes Sosa, 84 de Atahualpa Yupanqui. Su sistema de elecciones queda claro: una cumbia. Una sólo. Y se la dedica a Gilda. Es decir, Pujol tiene un problema con la cumbia, sin ninguna duda. Lo ven con mucha claridad en el texto que ustedes han leído, “Los caminos de la cumbia”, donde habla de cierta degradación de la cumbia desde su origen colombiano a su actualidad argentina. Y este concepto de degradación lo podemos poner en cuestión. Esta idea de letras simplonas y muy poco literarias, es cierto, sin embargo. Las letras de Gilda son letras simplonas. ¿Qué quiere decir simplonas? Right to the point; no me voy a andar en vericuetos, no voy a buscar metáforas sofisticadas y si puedo evitar todas, las evito. No voy a buscar rimas increíbles ni ningún tipo de variación rítmica, la letra es octosílabo-endecasílabo, bien regular, etc. En ese sentido son simples, en ese sentido son poco literarias. Sin embargo (esto no lo dice Pujol, lo digo yo), son profundamente eficaces. Eficaces, además cantadas por Gilda. Pero, agrega Pujol, lo que es decisivo, el segundo gran factor que hay en Gilda, es que es una voz femenina más o menos autónoma en un mercado donde reina el insulto sexista. Es posiblemente la voz femenina más potente que ha aparecido en la cultura popular argentina en los últimos 20 años. Cuando digo voz femenina no digo simplemente que tiene la tímbrica y la coloratura de una voz femenina; no, no, porque afirma en un lugar femenino. Obviamente que acá lo que tenemos que escuchar es lo que todos están imaginando.

[suena “Fuiste” por Gilda: https://www.youtube.com/watch?v=mm_SwD5PYvY]

Como en misa, por favor. Dice Pujol que las letras de Gilda en general trabajan con mucha eficacia (es buena la frase) la verosimilitud sentimental de la canción romántica. Es buena la idea. No es que la canción romántica es soplar y hacer botellas; no es que cualquiera con dos dedos de frente y un par de experiencias amorosas va y te hace una canción romántica. Para ser más precisos, hagamos una encuesta como buenos sociólogos que somos: ¿quién escribió alguna vez una canción romántica? ¿Te fue bien? ¿Sí? Felicitaciones. Yo jamás. Para eso está la música popular justamente, para que uno robe canciones. Hay verosimilitud sentimental, pero en este relato la verosimilitud sentimental se basa en el “te lo perdiste, flaco, fuiste”. Del “Fuiste” nadie regresa; aquello que fue no puede regresar. Dice Pujol: “la bravura de sus canciones, ese yo lleno de dignidad, sobresaliente entre tanta cosificación de lo femenino, le permitió no ser subalterna dentro de una cultura ya de por sí subalterna”. Buena frase esa. Le permitió no ser subalterna dentro de una cultura ya de por sí subalterna. Saben que además al interior de esa cultura subalterna el tipo de gradación respecto de la noción de subalternidad en la cumbia explota y cuando se trata de mujeres más todavía. ¿Por qué? Porque estamos hablando de música popular, pero que sin embargo es subalterna al interior del espacio de la música popular, cantada para colmo por una mujer, lo cual significa una doble articulación de subalternidad al interior de la música subalterna. Y en ese espacio, al que sólo habían accedido pocas mujeres, el modelo con el cual se accedía era otro. Se dice varias veces en la película que Gilda no tiene tetas. Oreiro tampoco las tiene. Gilda no tiene tetas. ¿Cuál era el modelo femenino en ese momento? [...] Lía Crucet y Gladys la bomba tucumana; es decir, mujeres con tetas, pero sin voz. Son malas cantantes, es puro culo y tetas. Entonces, ese era el modelo en el cual... ojo, Lía Crucet y Gladys la bomba tucumana por el contrario explotan cierto isotipo de la mujer popular, esto es, grandota, opulenta; en ese sentido acarrear una eroticidad que es muy clásica del mercado erótico popular. Gilda en cambio le entra por otro lado totalmente distinto, y sin embargo en ese lugar encuentra algo, toca algo.

Hay una cosa que me interesó mucho y es que yo fui con muy mala expectativa a la película porque la película la dirige Lorena Muñoz. Lorena Muñoz fue la directora que hizo una larga serie... hizo otras cosas, hizo con Sergio Wolf, ex profesor de la casa, *Yo no sé qué me han hecho sus ojos*, una biografía de Ada Falcón, que no la vi y en general tuvo muy buena crítica; pero hizo una larga serie de textos para Encuentro de los cuales hemos hablado

que se llamó *Soy del pueblo*. Algunos más o menos, otros un poco mejores, muchos bastante redundantes. Los vi todos porque, inclusive les hice algún comentario como que hay un *Soy del pueblo* de Gardel, un *Soy del pueblo* de Yupanqui, un *Soy del pueblo* de Sandro, un *Soy del pueblo* de Favio, pero no hay un sólo *Soy del pueblo* de Palito Ortega. Hice ese comentario en una de las clases. Hay, por supuesto, un *Soy del pueblo* dedicado a Gilda. Lo hace Lorena Muñoz; Lorena Muñoz además cuenta que luego de hacer ese documental es que le dieron ganas de saltar a la película. Cuando ustedes ven el *Soy del pueblo* de Lorena Muñoz dedicado a Gilda hay un momento en el cual les debería dar ganas de matarla, porque hay uno de los testimonios que dice que Gilda hablaba con las mujeres. La voz que está ahí es la voz de las mujeres, ella habla con las mujeres, con el público básicamente femenino. ¿Por qué dan ganas de matarla? Porque en todo el documental no hay una puta voz femenina, todos los que hablan son tipos. Habla el Toti, habla Pujol, habla Margulis; ¿sigue siendo profesor de la casa Margulis, alguien sabe si sigue acá o ya lo echaron? [...] No, Paola no, el otro, ¿Alejandro Margulis era, no? Sí. Nada. Pero tuvo su cuarto de hora de fama porque escribió una biografía de Gilda entre las 8 o 9 que se publicaron. Digo, hablan todos tipos, entonces uno dice “Lorena, escuchá a tus propios informantes”. El informante le dice Gilda habla con las minas, pero resulta que las minas no hablan en la película. [...] Exacto. Más ganas de matarla. [...] Es la autora, pero la autora sólo presenta voces masculinas. En cambio, no, no, no, voy a esto, en cambio en la película esa cuestión de que el diálogo de Gilda se produce fundamentalmente con las mujeres por el contrario está bien adelante. Muy adelante. Especialmente en cómo va filmando los públicos. Salvo otra escena, una escena descomunal que vale una carrera cinematográfica, que es Gilda cantando en un penal, que según leí por ahí lo reconstruyó a partir de ciertos videos que había sobre una actuación real que Gilda hizo en un penal de hombres. Y ver a los sopres viendo y escuchando a Gilda cantar es realmente desopilante. Vuelvo: en la película en cambio está muy bien trabajada la cuestión de las mujeres. Esto es, Gilda es una voz femenina, lo cual no implica que su público sea puramente femenino, pero claramente esa voz femenina impacta de manera muy potente en las mujeres.

Permítanme mostrar, sin ir más lejos, esto que está acá.

[suena “No me arrepiento de este amor” en Encuentro:
<https://www.youtube.com/watch?v=fhUVJvMOgwk>]

Nuevamente Encuentro, nuevamente qué hace el Estado con aquello que narra. Es buena, éste es bueno también. Ahora, fíjense que trabaja básicamente sobre dos sujetos: ampliamente clases populares, de manera más precisa mujeres. Con pocas excepciones. Son mujeres de clases populares. Me animaría a decir que entre todo lo que Encuentro hizo con músicos populares, toda esta serie de la cual ya vimos varios, éste es fundamentalmente el más centrado en clases populares, pero muy fundamentalmente en mujeres de clases populares. Algo hay en el infaltable León Gieco de “La cultura es la sonrisa” donde todos los pibitos que aparecen son pibes de las clases populares; pero acá son mujeres de las clases populares. Esto es, el tipo de captura que hace Encuentro sobre Gilda es una captura que tiende a producir un tipo de identificación. Son mujeres y son de las clases populares. Voy a volver sobre esto porque, como ustedes bien saben, especialmente aquellos que siguen el Facebook, no es la única captura por parte de la máquina narrativa estatal que se ha producido sobre Gilda.

Hay más sobre esto, pero permítanme pegar una vuelta. Dice Seselovsky: no hay mito sin cultura. Entonces, sobre Gilda se construye el mito; ese mito puede construirse porque hay una cantante excepcional, porque además ella, no es solamente su afinación, la calidad de sus letras, la orquestación, la orquestación es muy piola, muy sólida, es brillante; es también el modo como se mueve en el escenario, cosa que la película nos permite ver, pero igual la película está trabajando sobre todos los videos que podemos ver, hay mucho de Gilda en vivo, hay mucho video de Gilda en vivo, eso le permite a Lorena Muñoz y a Natalia Oreiro trabajar de una manera realmente fantástica la captura de esa puesta en escena descomunal que hay en Gilda. Pero además de todo eso hay una cultura. Esa cultura se llama cumbia. Gilda, por más que le hubiera gustado, no es la mina que reemplaza a Hilda Lizarazu en el escenario al lado de Charly García. Es muy lindo en la película cuando cuentan... esto era un dato biográfico, todo el mundo lo sabía, esto de que Gilda, Myriam Alejandra Bianchi era una señorita que nació el mismo año que yo y entonces su subjetividad biográfica fue fuertemente armada por Charly García como banda de sonido y que ella lo que quería era cantar y lo que más cantaba en la casa era Sui Generis y Charly. Pero ella no sube al escenario a cantar con Charly; lo que le aparece es la cumbia, y entonces es capturada por esa maquinaria porque ella decide ser capturada por esa maquinaria. Y esa maquinaria, ¿de dónde viene?

Dice Tomás Rodríguez Ansorena, ex alumno de la cátedra al que ya cité en el primer teórico porque un día, el día menos pensado, después de 3 años, va a venir y va a traer su tesina sobre Palito Ortega; seguramente después de que alguno de ustedes haga la tesis sobre Santaolalla, como todos sabemos. Dice Tomás: “en 1949 Juan Domingo Perón, que ejercía el gobierno desde hacía tres años, no sólo impulsó la reforma de la constitución, sino que estableció la gratuidad de los estudios universitarios. A esa curiosa variación del general debemos infinitos hechos. La incalculable publicación de artículos referidos a la épica de José Como Birche, el cartonero que se recibió de médico; una inobjetable insuficiencia edilicia; la ruina del capital político de Ricardo López Murphy; la reedición de la obra de Florencio Sánchez de 1903, *M'hijo el doctor*; la diseminación de cátedras ‘filtro’”. Todo eso se lo debemos a la gratuidad de los subsidios universitarios puesta por Perón en 1949. “Pero además le debemos la existencia de la cumbia argentina”.

Ustedes ya saben, este seminario tiene dos lemas. El primero, somos todos peronistas hasta que demostremos lo contrario; y el segundo es que la culpa de todo la tuvo Perón. Por culpa de la gratuidad es que tenemos cumbia en la Argentina.

“La historia del nacimiento local de este magnífico género musical es la historia de Mario Castellón, primer hijo de un juez de la ciudad de Heredia, Costa Rica, nacido en ese país en 1934. Él llegó a la Argentina en 1952 apenas cumplidos los 18 años para estudiar medicina en la Universidad de Buenos Aires, y tal como hicieron miles de estudiantes latinoamericanos de esos años y de hoy, aprovechar la universalidad del sistema educativo terciario argentino.” Uno podría agregar que la paráfrasis, esta paráfrasis que hace Tomás es obviamente borgiana. ¿Nadie reconoce el texto? Búsquenlo. Pero es una paráfrasis de un viejo texto de Borges en el cual lo que él hace es decir que a Perón y a la gratuidad del sistema universitario le debemos una serie de ventajas o de desgracias; una de ellas, esto por supuesto es ironía, es la cumbia. También le debemos, podríamos agregar, un programa de Jorge Lanata junto a, ¿quiénes fueron, Ernesto Tenenbaum, Romina Manguel y quién fue el tercer fascista que dijo que el problema de la educación argentina eran los inmigrantes? ¿Alguien se acuerda? No importa. ¿Saben de qué estoy hablando, no? Montenegro, ahí está. ¿Saben de qué estoy hablando? Hace tres semanas descubrieron finalmente que el problema de la Argentina son los inmigrantes. En la universidad es donde más se ve eso porque seguramente que hay algún chileno escondido por ahí que está usufructuando la gratuidad del sistema público. (...) un

colombiano, (...) un ecuatoriano. Lo cierto es que gracias a eso tenemos cumbia. ¿Por qué? Porque la cumbia la inventan un grupo, para ser más preciso el señor Castellón de Costa Rica, Carlos Cabrera de Perú, Sergio Soler de Chile, Hernán Rojas, Enrique Salazar y Rafael Haedo de Colombia, todos ellos estudiantes de medicina en la Universidad de Buenos Aires en los años 50 aprovechando la gratuidad. De todos esos sólo se recibió uno, lo cual muestra nuevamente que el problema de la universidad argentina es la deserción. Estos seis tipos, todos hijos de la burguesía latinoamericana, llegan a estudiar medicina a la Argentina con las rentas de la familia, obviamente; pero como no les alcanza el mango deciden sumar unos pesitos y deciden hacer un grupo de música. Ese grupo de música se llamó Los Wawancó, y tienen un éxito descomunal.

-¿Año?

-Ellos empiezan a tocar en 1953, ahí se forma el grupo, 53, 54... No, se conocen en el 54, el grupo se forma en el 59. Desde entonces hasta el año 2013 grabaron... ¿será 8,7 o será nomás 87 longplays? ¡*Ochenta y siete!* Con el cual recorrieron toda América Latina, Estados Unidos, Europa, embajadores del género, tocaron en Europa, en Japón, en Australia, en Canadá, en Sudáfrica, etc. Los Wawancó son el origen de todo esto. No es que vamos a rendir tributo acá a Los Wawancó, tampoco forma parte de mi discoteca. Hay algo en Los Wawancó que me parece sumamente interesante y es lo que sigue. Los Wawancó entre 1964 y 1967 aparecen en cuatro películas; actúan sólo en tres, pero aparecen en cuatro. En 1964 aparecen en la película *El gordo Villanueva*, la película en la cual “debuta” Jorge Porcel (había tenido algunas apariciones)...

[suena El Gordo Villanueva, fragmento de los Wawancó:
<https://www.youtube.com/watch?v=7YO-NdkX7UA>]

Porcel es un clásico chanta argentino que tiene a unos buscas, entre los cuales está Juan Carlos Altavista, allá a la izquierda, a los que decide vender como Los Wawancó, los tipos hacen fonomímica. ¿Se acuerdan lo que es la fonomímica, no es cierto? Hacer playback con un disco atrás. Bueno, los lleva a un club, los venden a un club, etc. [continúa] Y pasa lo obvio, el disco se raya.

Luego de lo cual van a juicio; asterisco. Siempre me hizo una gracia bárbara que todos los juicios en el cine argentino son orales y nunca hubo un juicio oral. Juicio oral y hasta les faltaría con jurado; claro, los tipos capturan la representación del juicio por jurados

norteamericana, entonces ponen un juicio por jurados que en la realidad no existe, nunca ha habido juicio por jurados en el sistema jurídico argentino, pero sí en el cine. Bueno, entonces, para justificar toda esta tramoya aparecen Los Wawancó. [continúa] Pero presten atención al público.

¿Qué les llama la atención del público, como podría haberles llamado la atención del público antes en la escena del club al comienzo? [...] ¿Perdón? [continúa] [...] La clase. Esto no es música de negros para negros, esto no es un espectáculo de clases subalternas ni cosa que se le parezca; los públicos son blancos y de clase media. La corbata está de más, todo el mundo usaba corbata en 1964.

En el año 1965 Los Wawancó aparecen en una película ómnibus muy habitual de la época que se llamó *Viaje de una noche de verano*, en la cual había una especie de ficción en la que unos turistas japoneses recorrían la noche porteña. En la noche porteña por supuesto que hay tango, hay melódico y también hay cumbia.

[suena Los Wawancó en *Viaje de una noche de verano*:
<https://www.youtube.com/watch?v=8WpRndK0q1I>]

Lamentablemente ahí no se ven los colores que yo veo, pero sin embargo todos pueden decir rápidamente dónde está lo tropical de la música tropical. [...] En las camisas floreadas, muy bien. ¿Y en qué más? [...] En las palmeras. No en vano Los Palmeras era el nombre del más famoso e importante grupo de cumbia santafesina, Los Palmeras. Saben que en Santa Fe no hay muchas palmeras, al menos hay muchas menos palmeras que ombúes. ¿Qué nos está diciendo esta película? Que acá la cumbia está incorporada a un circuito de consumos culturales aceptados y reconocidos en el mismo lugar que el tango o que el melódico. Tampoco se trata, insisto, de una música en la cual lo marcado sea la condición subalterna. En 1967, no por último sino salteándome algo, Los Wawancó aparecen en otra película, la última de su historial, que se llamó *Villa Cariño*. Nuevamente por favor presten atención a los bailarines.

[suenan Los Wawancó en *Villa Cariño*:
<https://www.youtube.com/watch?v=IjzKHW4fE78>]

Perdonen la textura, pero bueno, está muy pixelado. Y nuevamente, Los Wawancó no actuaban en bailantas de piso de tierra en el conurbano bonaerense, lugar que como saben dará lugar tiempo más tarde al nombre que denomine el género, la bailanta, la música

bailantera. ¿Qué era la bailanta? Era el espacio. El espacio en el cual, en los años 70, 80, aparece esta profusión de ritmos tropicales. Vuelvo sobre esto en un momentito. Lo tropical de la cumbia hasta acá parece ser sólomente las camisas floreadas de Los Wawancó, parecen ser las palmeras de la puesta en escena anterior, y sin embargo hay algo más tropical. ¿Qué es? El ritmo. ¿Qué es el ritmo, qué marca el ritmo? No marca sólomente tropicalidad, tropicalismo, como le quieran llamar. Marca lo afroamericano, chicos. Aunque no hay ningún negro en escena, la escena se ennegrece. Pero no se ennegrece en términos étnicos o en términos de clase. La escena se ennegrece rítmicamente. Estos ritmos son afroamericanos. El público en cambio no es afroamericano; Los Wawancó no tocan en bailantas de piso de tierra. Los Wawancó circulan por, valga la redundancia, un circuito de discotecas o lo que en los años 60 se conocían como las *boites*, palabra que durante años yo pensé que se pronunciaba */voites/*. Yo descubrí las boites en *Las locuras de Isidoro*. ¿Alguien ha visto *Las locuras de Isidoro* alguna vez? La historieta de Dante Quintero donde actuaba el viejo Isidorito, que se autonomiza como Isidoro Cañones, etc, y se encontraba con sus amigos en las boites. Las boites como Mau Mau, África, etc, eran lugares de esparcimiento de las clases medias y medias altas; ese circuito de discotecas es el que frecuentan Los Wawancó. Entonces, todo esto no me habla de una relación directa con públicos subalternos. Sin embargo, dije cuatro películas, en tres aparecen Los Wawancó, los acabamos de ver; en la cuarta no aparecen. Es una película de 1966 exactamente en la cual Los Wawancó no están y sin embargo están. Esa película es *El romance del Aniceto y la Francisca* de Leonardo Favio. Ustedes saben que *El Aniceto* está ambientado en un pueblo popular, para ser más preciso mendocino. La música no es música popular; ¿alguien sabe de quién es la banda de sonido del *Romance del Aniceto y la Francisca*? [...] No. Frank Pourcel, no, ni ahí... Vivaldi.

-(...) la última versión, ahí se nota más.

-La última versión es otra cosa. La versión original del *Romance del Aniceto y la Francisca* Favio lo filma con Vivaldi de fondo. ¿Pero qué pasa? Los personajes van a bailar. Entonces, cuando van a bailar los personajes se escucha tango, salvo en un momento en el que lo que se escucha son Los Wawancó. Esta presencia en el cine sería uno de los indicios más sólidos que tenemos para establecer que la cumbia en los años 60 funciona a dos velocidades. Por un lado, sobre públicos de clases medias y medias altas, por otro sobre públicos populares. Es decir, acá tenemos una primera aparición transclasista de la cumbia.

El problema es que sólo tengo estos indicios. Hay algunos testimonios, la investigación musicológica no se pone de acuerdo respecto de si Los Wawancó eran para clases populares o no eran para clases populares. No hay un acuerdo unánime por una razón muy sencilla: no hay datos. Cuando se empieza a investigar un poco más seriamente sobre música popular, a principios de los 70, nadie le da más bola a la cumbia, la cumbia se está desvaneciendo de los espacios de las clases medias. En consecuencia es como si no existiera, se esfuma, se clandestiniza la cumbia. No hay textos, no hay testimonios, no hay datos, no hay películas, no hay un carajo. La cumbia desde 1966 en adelante parece que desaparece del mapa cinematográfico, desaparece del mapa periodístico y sin embargo la cumbia sigue funcionando. Los Wawancó siguen grabando, sigue habiendo un mercado cumbiero, pero nadie lo registra, nadie le da bola, pasa a la clandestinidad.

Pujol sostiene que la cumbia es el trópico degradado. Dijimos, lo tropical está en las palmeras, está en las camisas floreadas y está en el ritmo afro fundamentalmente. Pero en algún momento parece ser reemplazado por trópicos más eficaces. La música brasileña por ejemplo, el tropicalismo brasileño, el éxito de la bossa nova en Buenos Aires a finales de los 60, comienzos de los 70; la salsa, el resto de los ritmos tropicales, los ritmos caribeños, todos ellos afroamericanos, todos ellos sincopados, pero la mayoría de ellos legitimados por la industria cultural norteamericana, cosa de la que ya hemos hablado en otro momento. La cumbia parece evanescerse o desvanecerse hasta que de pronto reaparece a mediados de los años 80 y reaparece explosivamente y de pronto todo el mundo mira alrededor y dice “y de dónde salieron todos estos negros”. ¿Qué había ocurrido? Que la cumbia sobrevivía en el espacio de la bailanta. Y en la bailanta además había iniciado una cópula infernal, un *ménage à trois* junto con el chamamé y el cuarteto.

¿Qué quiero decir con esto? La bailanta no es un género, la bailanta es un espacio. Luego la industria utiliza el término, y muy especialmente las clases medias para hablar del género utilizan el término; al decir *la bailanta* están diciendo *cosa de negros*. ¿Por qué? Porque eran los espacios populares en los cuales las clases populares se juntaban a bailar. Porque lo que no habían dejado de hacer era de bailar. En ese espacio entonces confluyen la cumbia, popularizada en los 60 por Los Wawancó, ¿qué más? [...] ¿Perdón? [...] Chamamé, exactamente. (...) Viene el chamamé. ¿Y por qué el chamamé? Porque el chamamé era la música más desprestigiada del folclore, la música que nunca había terminado de ser legítima

del folclore, la música subalterna del folclore. Si el folclore se había instituido como boom, como representación de lo nacional, como el lugar donde le darás tu mano al indio y eso te hará bien y tendrás la tierra para que tu hijo salga a caminar por la cintura cósmica del sur y la concha de su hermana, en el chamamé no pasaba nada de eso. El chamamé era “El rancho de la cambicha” digamos. Esta noche hay fiesta en el rancho de la cambicha, vamos a bailar, hoy me toca, capaz que la pongo. Porque para colmo el chamamé, ¿cómo se baila? [agarradito] El chamamé es el ritmo másailable del folclore.

Me falta el tercer ingrediente de este *ménage à trois* satánico que produce el género tropical. ¿Cuál es? El cuarteto, exactamente. Traído por desdichados migrantes cordobeses y que nos traen la perdición del señor a nuestras tierras. Ustedes no se imaginan cuánto más felices hubiéramos sido sin el cuarteto. No importa. El cuarteto... acá podría iniciar una deriva por el cuarteto que creo que la voy a suspender, voy a volver dentro de un ratito. El cuarteto, como todos sabemos, es un género tropical. No, boludo. ¿Qué tiene de tropical el cuarteto? [...] El ritmo. [...] No tiene nada de tropical. El cuarteto se puede tropicalizar, pero el cuarteto nace de, nuevamente, la cópula infernal entre tarantela y paso doble. O sea, tan tropical como yo. ¿Se entiende lo que estoy diciendo? Es mejor escucharlo.

[suena Paso doble: <https://www.youtube.com/watch?v=9dcz0si4qT0>]

[suena Tarantela: <https://www.youtube.com/watch?v=OgCma7n7Etc>]

Muy bien. Estas dos cosas se unen, copulan y paren un hijo bobo que es el cuarteto. ¿Pero por qué? La historia es realmente fantástica. Resulta que en los años 40 un señor, el señor Augusto Marzano, era a la vez no sé si bombero, mecánico o qué corno, y en los ratos libres era músico. Pero Augusto Marzano, como músico, tocaba el bajo en una orquesta característica; la característica eran las orquestas que tocaban en los pueblos música gringa, tarantela, polca, paso doble, música de pampa gringa. Son cordobeses. Están poblados de gringos chacareros. Hacían cosas también de jazz, Glenn Miller por ejemplo, Maurice Chevallier de la música francesa, algo de Antonio Tormo. Bien, la orquesta característica tenía entre 10 y 12 músicos, entonces no se podían ir de gira fácil. A Augusto Marzano se le ocurre una idea, que es formar un cuarteto para irse de gira por los pueblos rurales. Entonces arma el cuarteto, un cuarteto que estaba destinado a ser quinteto, nunca fue cuarteto el cuarteto; éste es otro truco del mito. Él toca el contrabajo, Luis Cabero toca el violín; Miguel Guelfo, que apenas tenía 23 años, toca el acordeón y llevan un presentador, Fernando

Achabal, que introducía las canciones, los temas, pedía el baile, un animador que el cuarteto mantuvo hasta nuestros días, siempre tiene un presentador y cantante. Van cuatro hasta ahí. Pero resulta que Marzano tenía una hija y era viudo. La hija, Leonor Marzano, tocaba el piano. Tocaba bastante mal, gracias a dios, pero Marzano no tenía con quién dejarla. La piba tenía 18 años, una cosa por el estilo. Y Marzano empieza a decir “y ahora qué hago con la pendeja”. Digo, me fabrico el cuarteto, tengo para salir a probar, ¿qué hago con la piba? Más sí, la llevo, dice; que toque el piano. Entonces carga el piano en la chata, se suben el contrabajo, suben el violín, el acordeón, vamos a probar suerte. Sacan unos temas y la Leonor se pone a tocar el piano con el cuarteto, cuarteto que se llama Cuarteto Leo en homenaje a la hija de Augusto Marzano, Leonor Marzano. Bueno, salen a tocar y salen a tocar esto, polca, tarantela, paso doble, bien de gringo y la Leonor empieza a tocar. Pero la Leonor era muy mala tocando, entonces la Leonor lo único que sabía hacer era esto: Tunga tunga tunga tunga. E inventa el cuarteto. Es decir, como era muy mala, todo lo pasaba por ese ritmo de dos tiempos, tunga tunga. Eso es el cuarteto. El cuarteto es la tunguificación pasada por las manos mediocres de Leonor Marzano de la música que se les ocurra. No hay otro secreto, no hay tropicalidad, no hay ningún tipo de tropicalidad en el cuarteto cordobés. Ninguna. Es música de pampa gringa. Después, dicen por ahí, la instrumentación, el ritmo; no, no, no. Sobre el ritmo básico del tunga tunga pueden aparecer duplicaciones, sobreritmos, que le agregan, especialmente en los años 80, más especialmente en los 90, la aparición de músicos centroamericanos. Migración dominicana, etc; inclusive se habla en esos años de la aparición del merenteto. ¿Qué es el merenteto? Otro hijo bobo nacido de la cópula entre merengue y cuarteto. Ahí hay un condimento tropical. En esta condimentación rítmica, además por supuesto, el acordeón y el violín pueden ser reemplazados por las trompetas, los saxos, etc.

-¿Guitarra nunca hubo?

-Guitarra eléctrica sí, pero no en el origen. Después puede aparecer... La Mona Jiménez por ejemplo. La Mona Jiménez es una suerte de reacción tradicionalista a la contaminación dominicana. La Mona reaparece y dice no, no, eso es merenteto, nosotros hacemos cuarteto-cuarteto. ¿En qué consiste el cuarteto-cuarteto? Tunga tunga, sin más aditamentos. También esto es mentira. Con la Mona tocan dos tecladistas, 16 percusionistas, dos guitarras eléctricas, cuatro bajos y un coro polifónico, más o menos. La Mona se dice tradicionalista, que hace

cuarteto-cuarteto, pero no son cuatro boludos, hay mucha más inteligencia en la Mona que eso.

Lo cierto es que de ese cruce, sobre el cual volveremos, entre cuarteto, chamamé y cumbia surge la música bailantera, que explota, como les dije, en la segunda mitad de los 80 sencillamente por, primero, la aparición de sellos específicos, Magenta y Leader Music, por la aparición de las FM, la multiplicación de las FM que ocurre a mediados de los 80 es otro factor que influye en la difusión de la música bailantera; son los años en los cuales se descubre que armar una radio FM es muy barato, entonces cualquier boludo instala en la casa una FM trucha alimentada con la facturación de publicidad del barrio y dedicada a pasar todo el día música bailantera, una atrás del otro, hasta que llega la noche y aparecen los pastores evangelistas, pero eso es otra historia. ¿Me siguieron hasta ahí? Y de pronto es el Fantástico Bailable; esto es, la bailanta de piso de tierra inunda el centro de las ciudades. Mientras tanto, mientras todo este proceso de clandestinización y salida de clandestinidad ocurre, en toda la Argentina la cumbia se ha vuelto la música popular por excelencia. Digo, por ejemplo Las Panteras en Santa Fe, Koli Arce en Santiago del Estero; no se trata de un fenómeno porteño. Por el contrario, Buenos Aires va a ser nuevamente la caja que multiplique y donde resuene una producción fundamentalmente del interior. Sin ir más lejos, un salteño es el tipo que hace explotar todo esto, que la pega de una manera que nadie la había pegado hasta ese momento, ya todos saben de qué salteño estoy hablando, ¿no es cierto?

[suena “Qué tendrá el petiso”: <https://www.youtube.com/watch?v=BMIQVuy9DNw>]

Me quedé pensando: la guitarra eléctrica aparece con mucha fuerza en la cumbia santafesina, pero después sí, se disemina por todo el espacio tropical. Acá en Ricky no hay nada nuevo. Es un morocho, salteño, cabezón, que canta cumbia picaresca. Desde “se va el caimán, se va el caimán, se va para Barranquilla”, de 1947, que la cumbia tiene una zona picaresca. La cumbia básicamente trabaja sobre dos zonas: la picaresca y la romántica. No hay en Ricky Maravilla entonces, que no hace cumbia romántica, hace básicamente picaresca o costumbrista, no hay novedad. La novedad está en que coincide punto por punto, año por año, minuto por minuto con la aparición del menemismo en la sociedad argentina. Menemismo entendido no como proceso político, definido como conservadurización del peronismo, transformación de un relato nacional popular a un relato populista, pero conservador, sino entendiendo el menemismo como el momento clave de esto que ya hemos

descripto un par de veces como plebeyización de la cultura. Es decir, un sujeto no plebeyo como es Menem, pero sin embargo presentado como plebeyo en términos del peronismo, la condición de tipo del interior, riojano, las patillas facundianas, etc, llega al poder y comienza una política blanca y neoconservadora, el momento en el cual Bernardo Neustadt lo mira a Menem a los ojos y le dice “usted cada vez se me parece más alto, rubio y de ojos celestes”, y Menem no le dice “ay, salí, Bernardo”, sino que dice “sí, bueno, yo estoy de acuerdo”. El momento en el cual Macri decide que era hincha de Boca, cosa de la que nadie se había enterado hasta ese momento.

Usé durante mucho tiempo un reportaje de una gran boluda, Fernanda Iglesias, la deben conocer ustedes, que en ese momento estaba en Clarín, a la hija de Mirtha, Marcela Tinayre, una entrevista a Marcela Tinayre a fines de los 90 en el cual, es decir, dos boludas a la enésima; Fernanda Iglesias que le dice “bueno, vos sos una mujer fina, una mujer paqueta, vivís en Palermo Chico y sin embargo tenés un lado muy popular”, y Marcela Tinayre le responde “ay, sí, adoro las cosas populares, dice, soy muy mal hablada y tengo una platea en la Bombonera”. Ese día estuvimos a punto de cerrar el Seminario de Cultura Popular porque finalmente Marcela Tinayre había encontrado la fórmula de la Coca-Cola: putear y ser hincha de Boca, y con eso ya eras popular. No hacía falta darle más vueltas. Esto es lo que hemos descripto como plebeyización de la cultura. Es decir, un momento en el cual prácticas, lenguajes, bienes culturales, tradiciones, memorias y sonidos tradicionalmente sobremarcadas por su condición subalterna de pronto podían ser utilizadas e inclusive ostentadas por sectores no plebeyos, sectores de clases medias y medias altas. Es el momento en el que Ricky Maravilla termina tocando en las fiestas de la burguesía en Punta del Este. Habiendo explotado el mercado entonces, la industria discográfica; la industria no sólo discográfica, saben que en la cumbia, en el mundo tropical, la cuestión no es tanto la discográfica como también la presentación y el baile, y así se matan Gilda y Rodrigo, yendo de baile a baile, la discográficas comienzan a decir “si la pegamos con el petiso cabezón, cómo más la pegaremos con otro tipo de variantes”. Y ahí empiezan a aparecer los grupos de casting. Después voy a colgar en el aula virtual la nota que empecé citando, la de Tomás Rodríguez Ansorena, su compañero, es una larga nota que publica en Playboy con una magnífica historia de la cumbia, muy bien escrita además, en la cual aparece esto de los grupos, Magenta y Leader Music, tratando de fabricar grupos, armando grupos de casting

con tipos que no pueden tocar ni el timbre. Pero antes de eso, a partir de este modelo que éste sí sabe tocar... no sé si sabe tocar, pero canta bien.

[suena “La ventanita” de Daniel Agostini:
<https://www.youtube.com/watch?v=jz5TdglJD2Y>]

Ésta la saben, ¿no? Si ustedes ven las fotos de Rodrigo de ese momento, Rodrigo es Agostini cordobés. El lope por acá, flaquito, con onda, y ahí empiezan a salir todos de ese tenor, especialmente estos cuatro, que todos saben también de qué estoy hablando. Está muy pixelado esto, es una cagada.

[suena “Tonta” de Comanche: <https://www.youtube.com/watch?v=wIwyuzx2LXU>]

Hace muchos años... [...] No, pero es jodido, sacamos Agostini y pusimos esta mierda, es muy jodido. Puedo volver a Gilda si quieren. No estaría mal. [...] Pero junta todo... el glamour, el metal glamoroso, te mezcla todo. Pero además la música es música mexicana pasada por cumbia con cuatro animales a los que les cuelgan cuatro instrumentos y les enseñan a hacer el pasito, pero no pueden tocar ni el timbre. Hace muchos años, espero que no les pase, no cometan el mismo error, el narcicismo es jodido, es mal consejero, y en ese momento, en los años 90 empieza el cable, esos programas de plantas y escritorios, por todos lados programas de cable y si no de cable, de aire y empiezan a llamar a los *expertos*, y de golpe me invita a mí, ¿cómo se llamaba esta mina?; bueno, no importa, ahora ya salió de escena. Para hablar de no me acuerdo qué carajo, pero en el estudio aparecen los Comanche, hicieron una cosa en vivo, obviamente un playback monumental. ¿A dónde iba? Bueno, nada. Esto, no vayan a un programa de televisión sin verlo antes. La escena se vuelve muy... A ver, es un juego interesante porque estos grupos desplazan a viejos actores tradicionales de la cumbia, por ejemplo Pocho la Pantera. Pocho la Pantera no da el pinet para entrar en esta reelaboración del mercado de la cumbia. O sea, no salen de la escena, es como que son relegados, van a los márgenes de un sistema; Gilda nunca ocupa el centro. Gilda es contemporánea a todo esto, recuerden que Gilda muere en 1996, pero ella no ocupa el centro, no está en el centro de la escena cumbiera de ese momento, es muy popular, es muy conocida, vende mucho, cambia (esto es muy lindo, está muy bien en la película) del micro escolar pintado de naranja y blanco al micro con asientos como para que puedan dormir los músicos; va pegando pequeños ascensos, pero Gilda no está en el centro de la escena. El gran crecimiento de Gilda, el estallido gildeano, viene después de la muerte.

Rodrigo en cambio no, Rodrigo hasta el año 2000, el año de la muerte, está bien en el centro de la escena. ¿Me meto con el cuarteto, no me meto con el cuarteto? Rodrigo vuelve a poner algo... ustedes van a leer el texto de Gustavo Blásquez sobre el mundo del cuarteto, que es muy interesante. Algo que no dice Blásquez es, que no lo dice acá o apenas lo menciona, es el hecho de que el mundo del cuarteto es un mundo familiar, es un mundo armado por sistema de parentesco. ¿Qué quiero decir con esto? Que la Mona Jiménez es sobrino de Coquito Ramaló; Coquito Ramaló es hermano de Rolán, que es el del cuarteto Berna; la Mona Jiménez va del cuarteto de Coquito Ramaló, que es el cuarteto Berna, al Cuarteto de Oro, nuevamente con Ramaló, y recién se va en el 84 como solista. Pero Coquito Ramaló y Berna están emparentados con los Marzano. Es como que son todos primos. Tengo por ahí un árbol genealógico del sistema cuartetero, acá está. El señor Marzano es el papá de Leonor Marzano, que a todo esto y eso para demostrar que llevarte a tu hija de paseo para tocar el piano sirve para inventar el cuarteto, pero no para cuidarla, a Leonor Marzano se la coje el violinista, que es Guelfo. Finalmente por supuesto se casan, ¿no es cierto? Ellos son padres de Eduardo y Marta; Marta se casa con Coquito Rolán, que a su vez es primo de Coquito Ramaló, que a su vez es cuñado de Chela que a su vez es la tía de la Mona. No es joda. Y una de éstas, no me acuerdo cuál es, es la mamá de Rodrigo, que está casada con el señor Bueno que era productor discográfico. No hay acá ascenso desde las clases subalternas por el propio impulso de... no, no, en el mundo del cuarteto son todos primos, todos.

Rodrigo aparece en el medio de ese sistema, lo que ocurre es que, la novedad rodrigueana digamos, es que decide nacionalizarse y que para nacionalizarse él sabe que tiene que pasar por Buenos Aires. La Mona en cambio toca Buenos Aires y vuelve; la Mona se hace fuerte en Córdoba fundamentalmente. Se nacionaliza desde Córdoba, mientras que Rodrigo intenta nacionalizarse desde Buenos Aires. Esa es la diferencia fundamental; y además la Mona siempre le reprochará a Rodrigo cierto tipo de traición respecto del respeto por los orígenes del género. Alguien dijo por ahí “cuando Rodrigo hacía melódico”; claro, Rodrigo no hace solamente cuarteto: hace melódico, hace merengue, hace romántico, hace salsa y de pronto dice sí, vamos a probar con el cuarteto, y en el cuarteto encuentra el filón y ahí se planta.

Por su parte la Mona Jiménez hace, como dice Blásquez, hace género, hace raza y hace, cómo era que decía el texto, hace clase afirmándose en cierta tradicionalidad del cuarteto. ¿En qué consiste esto de hacer género, hacer raza y hacer clase? Ratifico la heterosexualidad

normativa, se proclama el más negro de los negros, y esa negritud, que es por otro lado morfotípico, está en su cuerpo, está inscrita en su cuerpo, la vuelve también negritud de clase. Entonces, se afirma, en esa afirmación subalterna en principio encuentra el filón, encuentra la distinción. Esa afirmación subalterna es una afirmación puramente narrativa. No es negro, pero parece; no es pobre, pero lo simula; es heterosexual, de eso no les quepa ninguna duda. Para ratificar este símbolo de heterosexualidad, ¿cómo se presenta la Mona? Se presenta como el gran cogedor, se presenta como el tipo pijudo, el tipo que tiene un gran bulto; es decir, destacar una serie de atribuciones fisonómicas de la eroticidad que ratifican esa condición de heterosexual. En esto Blásquez, que ha investigado magníficamente bien el mundo de los cuartetos, es muy tajante: el mundo de los cuartetos no admite la homosexualidad. Todos los músicos reproducen continuamente esa heterosexualidad normativa. Pero también hace esa afirmación de clase que acá podemos ver en toda su plenitud.

[suena “Por portación de rostro”, por la Mona y el Pity:
<https://www.youtube.com/watch?v=9ZjkyjwjkUc>]

Fíjense el tunga tunga. Sí, es Pity. [continúa] La letra. Si quieren la ponemos toda, está buena, tiene onda. Es muy gracioso verlo al Pity, que está perdidísimo, no puede cantar ni el arrorró; la Mona le señala el atril donde están las letras, porque no se las sabe, y ahí entonces puede cantar “yo no tengo la culpa de tener este rostro porque es una obra de mamá y papá, piel oscura por fuera, pero blanco por dentro”. Andá a la concha de tu hermana; el ídolo de la resistencia subalterna está reproduciendo el discurso en torno del cual se produce la estigmatización. Quiero decir, no podemos esperar... la Mona trabaja sobre esa idea de líder de los quemados; más que de los quemados, de líder subalterno, de líder irredento de las clases subalternas que describe las condiciones objetivas de opresión de clase, de persecución y estigmatización. Sobre eso construye el mito, pero las letras todo el tiempo están señalando las contradicciones del mito; por ejemplo en esto, en la cual la denuncia por la persecución por portación de rostro de golpe se disfraza con soy negro por fuera, pero soy blanco por dentro. Y esto es un discurso Blumberg. ¿Alguien se acuerda de Blumberg? El tipo al que un día interrogaron al respecto, le preguntaron “y usted cree que hay discriminación contra los rubios”; sí, dijo Blumberg, hay discriminación contra los rubios. Yo en cambio no discrimino, le digo más (y como todos ustedes saben cuando alguien dice le digo más, hay que temblar),

tengo un amigo en Brasil que es negro, pero tiene alma blanca. Dios santo. Pero esto lo dice la Mona Jiménez.

Esta clase vino mucho menos guionada que todas las anteriores por esta novedad gildeana que me estremece y me sacude y venía para seguir otra serie y me encuentro con Gilda irrumpiendo y no sé si respetar los textos o seguir en parte la próxima, pero tengo que acá confesar algo: ¿les conté que yo le hice los coros a la Mona Jiménez? [...] Así como me ven, yo le hice los coros a la Mona Jiménez. [...]

[suena filmación privada no disponible de recital de la Mona Jiménez en el Sargento Cabral] ¿Me vieron? Ahí está. A mi derecha está Carolina Spataro y un poco más allá Pablo Semán. Le hicimos los coros a la Mona. Es una larga historia, no tiene sentido que la cuente ahora, pero yo bajé del escenario diciendo “le hice los coros a la Mona, me falta cantar con Charly”.

Vamos a tratar de cerrar en esto. Con aquello que vengo amenazando desde el comienzo. No son las únicas posibilidades... La versión que vimos de “No me arrepiento de este amor” hecha por Encuentro no es la única posibilidad de la captura política de la cumbia, como todos saben.

[suena Macri en el balcón de la Casa Rosada:
https://www.youtube.com/watch?v=3xBPZp_aAWA]

Ya está bien de la Gabriela Michetti cantando “No me arrepiento de este amor”. En un texto que pusimos en el Facebook hace dos meses, Eloísa Martín, amiga de la casa, colega, socióloga de la UBA, antropóloga de la Universidad Federal de Río Grande de Sul, trabaja hoy en la universidad del estado de Río de Janeiro, Eloísa se doctoró con una tesis sobre la santidad de Gilda. La especialidad de Eloísa no es la música popular, es la religiosidad popular; entonces trabajó largamente la cuestión de Gilda como santa, es un muy lindo trabajo, lamentablemente hay sólo fragmentos, no está publicada por completo la tesis. Cuando se estrena la película, Eloísa escribe un largo texto (no tan largo, 4 páginas) en Ñ que ustedes tienen reproducido en el Facebook de la cátedra; búsquenlo. Dice Eloísa hablando de Gilda que en el momento, hacia mediados de los 90, Gilda era bastante conocida, pero no famosa como otras cantantes del género, tenía sus seguidores, que eran bastante menos que las legiones que hoy la veneran, y además no había pasado aun al consumo de la clase media. “Su muerte, inesperada, violenta, injusta, fue el catalizador que la consolida al mismo tiempo

una estrella, una santa y un ícono de la cultura popular contemporánea”. A partir de ahí Eloísa sostiene que la recolocación de la figura de Gilda es más que nada producto de los medios que rápidamente trabajan sobre esta idea de la santidad, a pesar de que, como dice Eloísa, la “santidad” es un fenómeno básicamente producido entre sus fans. Sería un fenómeno, no es un... compárenlo con Rodrigo. Se muere Rodrigo, al día siguiente alguien arma un santuario; un año después lo cierran, porque no va nadie. Es decir, sobre Rodrigo, que muere 4 años después que Gilda, se intenta fabricar la santidad popular. Sobre Gilda en cambio, esa santidad popular se construyó directamente por parte de sus usuarias, porque eran fundamentalmente mujeres. Se trata de un fenómeno, no voy a decir de espontaneísmo, no quiero caer en eso, pero, ¿se entiende?, es un fenómeno de fabricación por parte de los practicantes. El de Rodrigo quiso ser una fabricación por parte de la industria. Eso no quiere decir que la industria con Gilda no haya hecho, como dice Eloísa, después de la muerte Gilda publicó más discos que antes de morirse, más la película, documentales, programas de televisión, etc. El trabajo de los medios lo que contribuye, dice Eloísa, no es a la santidad popular, que, insisto, es construcción de los practicantes, sino que colabora en la reinstalación en otro lugar mediático de la figura de Gilda, especialmente en otro lugar de clase. Le permite a Gilda acceder al consumo de las clases medias. Dice Eloísa, algo que yo he recuperado hoy, lo que se conoce como bailanta, la palabra bailanta no es un término de los propios usuarios; bailanta es el término con el que las clases medias llaman al género. Desde este lugar es que la música de los bailes populares ha sido incorporada en la fiesta de clase media y alta. “Pero la fiesta bailantera de la clase media alta sólo puede ser legítimamente consumida desde la parodia, desde la carnavalización, y eso es lo que pudo ser observado en cadena nacional el día de la asunción presidencial de Mauricio Macri”. Esto es, acá hay que cancelar la “tentación populista” de decir “hemos triunfado, hemos logrado que la cumbia penetre inclusive el mundo de la clase alta”. La relación que las clases altas establecen con la cumbia a través de la figura de Gilda no es de incorporación, legitimación y práctica, sino que es de parodia. Y esto lo explica Eloísa: “la ‘bailanta’ y Gilda le permiten este floreo con los gustos populares de forma legítima; como el carnaval carioca de los casamientos, como la sección de pachanga en las fiestas de 15 y en algunos boliches, los movimientos expansivos, sincopados, cuanto más caricaturescos y equivocados más auténticos y festivos. Mauricio Macri performatiza la apropiación valorativa que las élites hacen de la cumbia, y no sólo no

se esfuerza en bailar bien, sino que hace del ridículo su marca registrada. Y en ese movimiento de incorporación de un ridículo aceptable, pasteuriza su performance de niño bien y su acento cheto, volviéndose una figura presidencial más digerible para la mayoría y un político al cual acercarse desde algún tipo de afecto. Algo parecido intentó Gabriela Micheti cantando. El día de la asunción presidencial, en el karaoke oficial de la Casa Rosada, Gilda no fue entonada con la energía de los acordes graves de una hinchada, que desde hace dos décadas corean cantitos al ritmo de Gilda, ni fue cantada por la voz de Natalia Oreiro, que está lejos de ser unanimidad entre los fans, pero que se respeta porque observan en ella una posibilidad de mantener viva la memoria de Gilda”.

La apropiación de Natalia Oreiro no es ni con mucho una apropiación distanciada y paródica; es, por el contrario, muy respetuosa y tramada básicamente en el afecto. No lo dice Eloísa, lo digo yo. “Tampoco sonó la versión de Gabriela Micheti con la emoción con que la cantan las verdaderas herederas de Gilda, aquellas que afectan su garganta al timbre más idéntico posible al original. La falta de afirmación, de energía, de emoción en la voz de Micheti es resultado de esta apropiación de la cumbia por las clases medias y altas”. Dice más adelante “en su performance terminó demostrando que no es más que una mujer de su clase”. Es decir, no hay, a pesar de la ilusión macrista de presentar esto como gesto democrático, no hay tal democraticidad. Lo que hay es, por el contrario, en la parodia una exacerbación de esta distancia.

Con esto quiero decir, y con esto cerramos, así como antes dijimos que el Estado narra y captura absolutamente todo lo que toca, hay formas distintas de capturarlo, hay formas distintas de relacionarse con esto. La de Macri con Gilda creo que no ha sido la más afortunada y no muestra democraticidad; lo que está mostrando es, por el contrario, distancia y parodia. Y sin embargo, para mostrar que todo puede ser capturado por la máquina narrativa de la industria cultural, nos despedimos con esto.

[suenas de Levi's con Pablo Lescano:
<https://www.youtube.com/watch?v=LtSfpGeSJ7s>]

Nos vemos el miércoles, chau.

Desgrabación, irreprochable como siempre: A.A.V.

Versión corregida: P.A.

