

Materia: Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva

Cátedra: Alabarces.

Teórico N° 1

Profesor: Pablo Alabarces.

Fecha: 26/08/2016

[suena “Sabor a nada” en versión big band:
https://www.youtube.com/watch?v=_85ezbFJ85Q]

Desde que iniciamos el curso con la hipótesis de las reescrituras de Palito Ortega, las maneras como Palito Ortega se va reescribiendo, van dos semanas y encontramos un ejemplo por cada una. La semana pasada hablábamos de Kevin Johansen, esta semana la atención cazadora de Berenice Corti nos trae esta versión de “Sabor a nada” hecha por una big band con un arreglo, si no recuerdo mal (porque no es el director de la orquesta) del tipo que dirigió la orquesta que Palito le puso a Frank Sinatra. Sobre Frank Sinatra no pudimos hablar en la primera reunión, lamentablemente siempre estamos dejando cosas afuera, pero el rol que cumple Frank Sinatra en la carrera de Palito Ortega es algo que también podríamos indagar. Es interesante que el propio Palito es el que, cuando al comienzo frasea un poquito la canción, y además la frasea distinto a lo que la cantaba habitualmente, hace esta referencia: bueno, el tipo que me arregló esta canción es el mismo que dirigió la orquesta de Frank Sinatra. Es decir, las vinculaciones que Palito intenta establecer con Frank Sinatra son continuas. Pero esto además es un texto absolutamente reciente y forma parte de esa operación de reescritura a la que Palito Ortega está sometiendo todo el tiempo su carrera, su perfil, su legitimidad especialmente: y el pasaje por la big band sería otra muestra más en este sentido. Están abiertas las colaboraciones, se abre el concurso. Cada semana, una reescritura de Palito, otro modo en el cual podemos leer esta reubicación de Palito en el universo cultural argentino.

La semana pasada cerré con una referencia y una cita de un texto de Juan José Becerra, un periodista y escritor argentino contemporáneo, al que deben conocer, un tipo bastante activo, un texto que me mandó una colega de Filosofía y Letras, María Aimaretti, que voy a tratar de colgarlo. Estamos tratando de colgar materiales en el aula virtual. La facultad nunca nos hace las cosas fáciles; a nadie, ni a ustedes ni a nosotros. Sé que ustedes tienen problemas

con los apuntes; estamos tratando de ver si podemos colgar todo el material digital en el aula virtual, pero el aula virtual no nos deja subir más que un texto por vez. Son muchos y a veces además se corta en el medio; en fin, esas cosas a las cuales ustedes estarán tan acostumbrados. Pero vamos a tratar de colgar ese texto en el aula virtual, aunque ese texto debió haber sido bibliografía obligatoria, pero como lo conseguimos tarde se salvaron. Igual va a ser una bibliografía altamente recomendada. Pero yo cumplo mis compromisos, el programa es un contrato, entonces voy a cumplir con el contrato que establecimos antes de comenzar el curso y no vamos a agregar bibliografía. Este texto de Becerra es un texto realmente muy muy bueno, y además, como dijimos, sobre la música de Favio se habían escrito solo tres páginas. Encontramos cuatro más, no podemos despreciarlas. Por más que signifique un aumento de 120%. El texto es muy muy lindo; dice en un momento que Favio no hace covers, en general Favio graba sus propias cosas, pocas veces hace materiales de otros autores, y dice Becerra que cuando Favio hace cosas de otros autores no hace covers, no los reproduce, sino que interviene los textos. Esto es, los trabaja de una manera que pasan a ser otros textos. Se pregunta Becerra ¿son canciones que canta o son canciones que escucha? Para Becerra el mejor ejemplo es “La zenaida”, que es una cumbia colombiana que tenemos por acá, pero bueno, es muy larga, apenas el comienzo.

[suena “La zenaida”: <https://www.youtube.com/watch?v=pJkoWwDTCEI>]

¿De dónde viene la cita? “Atención pido al silencio y silencio a la atención”, ¿de dónde es eso? De la segunda parte del *Martín Fierro*, exactamente. Favio trabaja sobre una cumbia no tradicional, pero una cumbia importante, de un colombiano, Rosendo Romero, y lo primero que hace es intervenirla metiendo el *Martín Fierro*, pero metiendo el *Martín Fierro* no con un acorde de milonga por detrás, sino sobre la propia orquestación de la cumbia. Igual es un texto muy largo porque es una cumbia de 13 minutos en la cual Favio narra la historia de la viejita Zenaida, una viejita de pueblo, etc. Lo que más me gusta a mí es esto, conocido.

[suena “Para saber cómo es la soledad” por Favio: <https://www.youtube.com/watch?v=-xmBdxLZE1Y>]

¿La conocen, verdad? Acá ya cambió. Otro cambio. Interviene el texto de tal manera que hasta le cambia la rima.

[suena “Para saber cómo es la soledad” por Almendra: <https://www.youtube.com/watch?v=qAL9HCUEC4>]

Y el ritmo por supuesto. Y la tímbrica. “Luces en torno a tí y ya nunca he de morir”. Cuando Favio la interviene y le pone “luces en torno a vos” cambia inclusive la rima, desaparece la rima, pero claro, el trabajo de Favio consiste en que casi toda su letrística está puesta en *vos* a diferencia de lo que es la letrística contemporánea de su género, la balada romántica, donde el predominio es el *tú*, todo el mundo habla de tú en la letrística de la balada romántica de ese momento; inclusive el propio rock habla de tú. Esto tiene que ver con varias cosas, entre otras con el mercado internacional, lo vamos a ver ahora con Sandro. No solamente la escritura, las letras, sino también el modo de pronunciar, el modo de cantarlas. Sandro busca una especie de castellano neutro como se suele decir porque él está trabajando con un público internacional.

Digo esto y tengo que seguir adelante porque el tema de la reunión de hoy es otro. Dice en un momento Becerra, y me pareció un buen punto de arranque, algo tiré la semana pasada y dije que lo retomaba en la próxima; dice Juanjo Becerra: “la de Sandro es la escuela de los hombres que lloran. La de Favio es la de los hombres que no pueden llorar”. Y dice más adelante: “en Favio encontramos el semblante reconcentrado, expresando por elevación la paradoja de que todas emociones, todas las intimidades, todos los dolores y todas las desgracias del amor son corrientes internas incommunicables, verdaderas retenciones de la expresión a la que nunca hay que rebajarse. Para Favio el amor, tenerlo, padecerlo, perderlo, recordarlo, es una cosa seria sin conexiones con el exterior”. En realidad, antes que eso habla de Sandro para establecer la comparación y dice: “en Sandro tenemos el expresionismo rococó del ídolo de América con sus sobreactuaciones soberbias, dominadas por un simulacro de incontinencia, los temblores, la coreografía prefabricada y el recitado lacrimógeno situado en un intersticio que como un pegamento une la ópera con la telenovela”. Es una buena comparación. Y es una comparación que además no implica juicios de valor en el sentido de que una cosa sería mejor que la otra. Si bien, claro, la de Becerra es una apuesta por Favio, él se queda por esa expresión de, valga la redundancia, retención de la expresión, aquello que cuando hablábamos del cine llamábamos el recato, la austeridad, la ausencia de desborde, y en Sandro en cambio es la sobreactuación, el desborde y, una palabra que aparece por ahí, simulacro de incontinencia. Simulacro es una de las palabras claves para entender a Sandro.

Pero antes de seguir con esto, un poquitito nada más.

[suenan Sandro y Leonardo Favio haciendo “Quiero aprender de memoria”:
https://www.youtube.com/watch?v=H_YKTZDppwg]

Los recitados son geniales. Tendríamos que tener clases de 5 horas, 4 de las cuales estarían ocupadas pasando música. Y viendo esto, es muy tierno, es muy fuerte; estos dos tipos se murieron hace poco, fueron muy pesados, fueron muy importantes, fueron muy potentes para la cultura popular argentina y como yo sigo siendo un pelotudo y llorón voy a reivindicar esto en algún momento del curso de la reunión. Pero no quiero someterlos a ustedes a mis propias pedorradas.

Termina diciendo Becerra, y algo dijimos también la vez pasada, que por eso los contenidos de Sandro se prestan a la parodia, la caricatura y la comedia si es que no parte de ellas, dice Becerra, condicional con el que yo no me prendo. Pero decíamos la vez pasada: Favio no se parodia, Sandro se parodia, Palito *es* la parodia; Palito parece una parodia de sí mismo. Una de las más famosas, entre unas cuantas que hay, es ésta de la que vamos a ver sólo un fragmento...

[suena “Me quedé ciego”, por Cha Cha Cha:
<https://www.youtube.com/watch?v=ESU4Z3kjsCk>]

...y es la que le hizo Casero con *Cha-cha-cha* a *Siempre te amaré*, la película del año 71, 73, ahora no me acuerdo exactamente; la famosa película en la cual Sandro es corredor de carreras, finalmente se queda ciego, paralítico, lo salva una mina que termina siendo monja y resulta que después la monja... en fin, una película inolvidable que Casero somete a la parodia. Ahora, lo que más me importa es la parodia no del Sandro actor; el Sandro actor es flojo, es de madera, el problema es cuando canta, ahí es donde aparece el actor, el intérprete que es absolutamente irremplazable. Entonces, el momento en el que canta...

[suena fragmento de la parodia]

Esto es Los Náufragos. La parodia es muy inteligente, el problema es que trabaja con textos... vamos a volver sobre esto de la parodia y el problema de la parodia que exige el conocimiento de los textos parodiados. Entonces, por ejemplo que de pronto aparezca Donald Clifton Mc Cluskey y sólomente uno se rió, apareció Donald y todos los mayores de 40 acá presentes, que somos 4, dijimos jajaja. Donald, ¿quién era Donald? Y Donald para nuestra generación era “las olas y el viento, sucundum sucundum, y el frío del mar shalalala”. Porque claro, la parodia lo que hace es tomar imágenes propias y además imágenes de archivo y lo

que hacen es yuxtaponer esas miradas de atención sobre el cantante típicas de las películas de Sandro, Palito, Favio, etc. En el momento en que el cantante canta lo que se buscan son las miradas de amor, porque en la mirada está buena parte del encanto y de la seducción de estos textos. Pero la parodia no termina ahí; la parodia es un Casero que parodia una película de Sandro en la cual busca parecerse a Sandro y busca cantar como Sandro una canción que se titula como una canción de Favio. “Fuiste un pedo en el verano”, una obvia referencia a “Fuiste mía un verano” de Favio. Es decir que la parodia está trabajando más que sobre un personaje, está parodiando una época y una zona de la cultura. Como digo en el texto, Mirta Varela, colega de la casa, dice: “Alfredo Casero en *Cha-cha-cha* parodió muy inteligentemente a Sandro en esas películas. Le dedicó al gitano uno de sus ciclos en homenaje al cine argentino de todos los tiempos, “Me quedé ciego”. Casero supo combinar muy bien el acercamiento afectuoso al personaje, la estética que formaba parte de su memoria y la crítica despiadada que sólo puede hacerse a algo que se considera propio”. Buena frase. “Roberto, protagonista del film de Casero, cantaba con la inconfundible dicción del gitano “Fuiste un pedo en el verano nada más” o “Qué macana me quedé ciego”, otra de las canciones de la parodia. Recopilaba de esa manera el gesto irreverente, el rasgo entrañable del personaje homenajeado”.

Está Favio también, con lo cual la parodia no se dispara sólo sobre Sandro, sino que se dispara sobre toda una época y toda una zona de nuestra cultura. En las canciones, en los colores, en las vestimentas, en las texturas musicales también, hasta diría en el grano de la película. Y no sé si hay tanto afecto como dice Mirta. Es decir, Mirta insiste en que acá la parodia está tramada con un afecto por una época, una época que forma parte de la memoria de Casero y también ésta es la época en la que Casero además es un tipo inteligente. Quizás puede ser nuevamente el problema de las drogas en exceso, empezamos el curso con Cordera y eso, no quiero hacer de esto por favor una liga por la temperancia y la moralidad o cosa por el estilo, pero algunos casos son preocupantes. También la crítica puede ejercerse sobre un texto que se considera radicalmente ajeno; esto es, que en realidad Casero considere el texto de Sandro como un texto tan distante que debe ser parodiado y sometido a crítica. Pero eso por ahora lo dejamos en suspenso.

Vuelvo a Sandro. ¿De qué me permite hablar Sandro? Me permite hablar absolutamente de todo. La mayor parte de las cosas que estoy diciendo y que vamos a decir y que ustedes

tienen por escrito fueron producto de una clase que le dedicamos a Sandro el año de su muerte porque descubrimos que Sandro nos permitía hablar absolutamente de todos los temas del curso. La relación centro-periferia en la cultura; digo, entre el Elvis criollo y el Sandro de América tenemos todo el programa cubierto. Sobre la sexualidad, una sexualidad que además está marcada por la clase y lo étnico. Sobre cuestiones de subalternidad, de discriminación. Sobre la dimensión cultural popular del territorio, lo que está entre el barrio y la Nación (vamos a volver sobre esto también). Sobre la industria cultural como máquina de producción, imposición, negociación, narración. Sobre la idea de la transgresión, la herejía, el desvío, la resistencia, vamos a poner esto en escena también hoy. Sobre el lugar de los intelectuales y de la crítica, de la cual ya hemos hablado y volveremos a hablar. Sobre cuestiones del populismo y la plebeyización; del populismo hemos hablado, hoy vamos a hablar de la cuestión de lo plebeyo. Sobre la parodia y el humor como mecanismos de crítica y de interpretación, como acabamos de mostrar. Y también sobre, por ejemplo, la idea del Estado como máquina narrativa, que algo de esto ya apareció cuando hacíamos referencia a Encuentro contando a Favio. ¿Se acuerdan? La semana pasada mostrábamos cómo Encuentro narraba a Favio y producía sobre Favio una segmentación, producía un fragmento. Decía de Favio “qué gran cineasta” y no producía ni media palabra respecto a qué gran cantante y músico había sido. Esto es lo que hace entre otras cosas el Estado argentino con Sandro.

Esto es maravilloso, y si no bailan jódanse.

[suena “Dame fuego” de Sandro: https://www.youtube.com/watch?v=5Oa0IDFwV_c]

¿Nadie va a bailar? ¿Qué carajo les tengo que poner para que aunque sea muevan los piecitos, hagan un ritmito sobre la mesa? Digo, esto está buenísimo. ¿No les dan ganas de bailar? ¿O es la hora de la mañana, es el ambiente? En esta aula hemos hecho un bailongo. ¿Fue en esta aula? Ah, no, tenés razón, fue en la de allá al lado. Nos tendríamos que mudar. Me olvidaba, la próxima nos mudamos exactamente arriba, a la 115. No, no es arriba, es arriba de esa justamente, arriba de la 8. Es más amplia, tiene un poco más de luz y especialmente más ventilación. Ahora que se acerca el veranito va a ser un cambio drástico, entonces a partir de la próxima, aula 115.

Decía, esto es lo que el Estado narra sobre Sandro. No es lo único. También la vez pasada contaba que hay una serie de documentales del 2013 titulado *Soy del pueblo* que incluyen a Favio, incluyen a Sandro por supuesto y no incluyen a Palito Ortega. Es un documental que

está más o menos bien, vamos a hacer alguna referencia en algún momento, es absolutamente celebratorio, Sandro es el héroe máximo de la nacionalidad, patatín patatín patatero. Esto es mucho más inteligente. Esto concentradamente, ¿qué es lo que está mostrando? Primero, es una puesta en escena policlasista y transgénero. Sandro puede ser masculino o femenino, puede ser leído tanto por hombres como por mujeres, todos ellos pueden cantarlo y bailarlo. Y ahí está la cosa, se canta y se baila, todo el tiempo es canto y baile y lo que se pone es el cuerpo en movimiento, tanto en la canción como en la danza. Otro dato, la mayoría de estos documentalitos dedicados a músicos populares trabajan sobre la cuestión de la fonomímica, esto que la vez pasada decía que está en el origen tanto de Palito como de Sandro como de Favio, esta cosa de cantar sobre el disco; bueno, también está presente como argumento narrativo en este pequeño fragmento. Y esta presencia muy potente del rock antes que nada como baile. Sobre esto volveremos más adelante cuando hablemos del rock vía Charly García. Lo que hay también claramente, y esto es lo que más me interesa, es Encuentro, es el Estado nacional. Es decir, lo que el Estado produce sobre Sandro es una suerte de patrimonialización. Todo lo que el Estado convierte en objeto de su narrativa, de este tipo de narrativas, no narrativas condenatorias, críticas o el silencio; el momento en el que el Estado narra algo, lo captura y lo patrimonializa, es decir, lo vuelve parte de un patrimonio material o no, en este caso un patrimonio puramente simbólico. Sobre esto vamos a regresar insistentemente, la próxima vez con mucha fuerza, porque acá la deriva obvia es qué es el Estado. Hemos atravesado en la última década, cómo decirlo, cierto adelgazamiento del debate sobre el Estado, que lo transformó en palabra puramente fetiche. Primero era “achicar el Estado es agrandar la Nación”; después “cuanto menos Estado mejor estaremos”; después resultó que el Estado era la solución a todos los males; ahora no tenemos claro para qué carajo sirve. Lo que falta por detrás es por supuesto una teoría del Estado, pero esa teoría del Estado, desde mi perspectiva, debe incorporar el hecho de que el Estado es una máquina de narrar y al narrar oculta, por ejemplo, las violencias que lo constituyen y lo constituyeron. El Estado se construye sobre una operación violenta, básicamente, la semana que viene algo diremos, la operación de represión sobre sus clases populares para construirse como Estado de clase, como Estado burgués, en el siglo XIX. A partir de ahí el Estado continuamente sigue narrando y en la narrativa oculta esa violencia constitutiva. Todo el tiempo está ocultando las violencias que lo constituyen como, valga la redundancia, Estado. Entonces, cuando produce

este tipo de operaciones uno se pregunta si seguimos estando frente a una máquina de narrar y ocultar la violencia que lo constituye o de pronto estamos frente al Estado popular democrático que puede patrimonializar también los patrimonios (valga la redundancia) de las clases populares. Por supuesto no es una pregunta que vayamos a responder en los próximos 30 segundos; nos tomaremos 12 semanas más.

Pero además con Sandro... ¿es que estamos frente a otro misterio, como el misterio Palito (como lo dijimos en su momento)? ¿Se acuerdan? El misterio Palito es cómo un cantante mediocre, autor de letras de mierda, un actor de cuarta, colaboracionista de la dictadura, etc, sin embargo es semejante fenómeno de éxito, continuidad, memoria, adoración popular. En el caso de Sandro la cosa parecería más sencilla. No habría tanto misterio, y sin embargo hay, sigue habiendo ahí varias preguntas para hacerle al objeto.

Vamos a concluir con eso. En principio, respecto del Favio cantante, no del Favio cineasta, y por mucho respecto del Palito cantante, Sandro está revestido de mayor legitimidad. Uno no dice oh, vamos a hablar de Sandro, es la primera clase en la universidad pública sobre Sandro... no, es como la cuarta ya a esta altura. Hay más escrito. Las clásicas tres páginas de Pujol, que también le dedicó tres páginas a Sandro de las cuales vamos hablar enseguida. Pero por ejemplo en una de las primeras cosas que publiqué sobre el rock argentino en el 93, hace 23 años, ya estábamos hablando bien de Sandro. La reivindicación de Sandro no es un fenómeno de los últimos 4 o 5 años, no es una reivindicación post-mortem, sino que viene de más atrás. Ayer me reencontré con un texto de Eva Giberti, no sé si se acuerdan de Eva Giberti, fue una famosa psicóloga, con Florencio Escardó escribió uno de los libros más vendidos de los años 60 que era la *Escuela para padres*, un libro muy vendido porque nuestros padres no sabían qué carajo hacer para ser padres, entonces era un muy buen manual de autoayuda. Y Eva Giberti tiene un libro que se llama *Hijos del rock* en el cual le dedica también párrafos bastante elogiosos en la línea, por decirlo de alguna manera, psicoanalítica y libidinal en la cual también nosotros vamos a incurrir. Hay mayor legitimidad; ojo, por supuesto que el funeral de masas de Sandro no fue para despreciar. La conmoción que genera la muerte no pasa inadvertida. La cantidad de textos que se publican en las dos semanas siguientes a la muerte de Sandro muestra de manera muy clara cómo había pasado a ocupar un lugar de mayor legitimidad sobre el que también volveremos en la reunión de hoy. Se lo veló también en el congreso, pero no hubo un duelo nacional de tres días. Mercedes Sosa se

había muerto tres meses antes si no recuerdo mal, una cosa por el estilo; ahí sí, la bandera a media asta y tres días de duelo. Con Sandro no, y Marisol De Ambrosio, que está acá presente, que como muestra de esa legitimidad escribió la primera tesis dedicada a Sandro en la Carrera de Comunicación, encuentra uno de los testimonios que se pregunta por qué no declararon duelo nacional por Sandro, pregunta que también nos podríamos hacer. Sí lo hicieron por Mercedes Sosa, sí lo hicieron por Leonardo Favio, no lo hicieron por Sandro. El mismo Estado que pa pa pa pa, al mismo tiempo no hizo ta ta ta ta. Hay una zona interesante para discutir. Sobre Sandro habría mayor legitimidad, pero una legitimidad derivada de una suerte de, vamos a llamarlo así, consenso tardío. Sandro no es un fenómeno indisputado entre los 60 y los 70, cae en la volteada de cierta crítica general sobre el campo de la música romántica que se ejerce a comienzos de los 80; casi toda la década del 80 Sandro la pasa triunfando afuera, es hasta actor de telenovelas en Venezuela. Él sigue vendiendo lo que se le ocurre, pero muy especialmente en el resto de América Latina, y acá hay cierta suspensión del sandrismo que a partir de los 90 en cambio explota y se vuelve directamente sandrofilia hasta llegar, como digo, a esta especie de consenso tardío.

Pujol, en el año 2010, en este libro que ya hemos citado varias veces y del que ustedes han leído un par de textos, se dedica a “Trigal”. De entre las canciones de Sandro, dice Pujol, me quedo con dos, el problema es que tengo dos, “Rosa rosa” y “Trigal”. Y finalmente elige “Trigal”; dice Pujol... esperen un poquitito. Digo, hay que oírla.

[suena “Trigal” de Sandro: <https://www.youtube.com/watch?v=UfRnaBqMN6s>]

Es parodiable, pero es imitable. Si me saliera eso, cuánto más hubiera levantado en mi vida... Siete horas deberíamos pasar escuchando música. Es un genio. Dice Pujol que en Sandro también es muy visible la influencia de Charles Aznavour, del cual hablamos la semana pasada, que es muy potente en Favio, pero Pujol agrega: en Sandro también está Tom Jones como otro de los crooners de la época. Por supuesto que está Elvis Presley, claramente, pero en cuanto a la herencia presleyiana, Aznavour es contemporáneo, es la *chanson*, la melodía romántica, y Tom Jones como un modo de expresión de esa canción romántica muy... está por venir, estaba anunciado que venía a la Argentina Tom Jones. En silla de ruedas debe venir ya. ¿Sí?

-Hay una versión que hace en el Rex con Valeria Lynch donde en un momento hace una especie de actuación muy llevada al extremo donde él fuma mientras Valeria le canta al lado.

-Pero Valeria Lynch, ¿actúa o también canta?

-Valeria Lynch canta...

-Entonces no la pienso ver. Todo populismo tiene sus límites y Valeria Lynch me lo pone muy cerca, por decirlo de alguna manera. No la he visto nunca. También Pujol pone el acento en la aparición, y esto son datos, todavía no lo metimos, la aparición de los orquestadores de los años 60. En el caso de Sandro es Jorge López Ruiz. Jorge López Ruiz era bajista originalmente, gran músico de jazz; paradójicamente es el autor de la música jazzera que acompaña a *Pajarito Gómez*, es decir la película que hace la parodia de Palito Ortega. Jorge López Ruiz es el arreglador y orquestador de casi todo Sandro; en el comienzo está Oscar Cardozo Ocampo, tipo sobre el cual volveremos hablando de María Elena Walsh, porque Oscar Cardozo Ocampo fue el gran arreglador de María Elena Walsh. Pablo Vila, colega al cual hemos nombrado, alguna vez decía que con Sandro había una cosa notoria que era la gran calidad de la orquestación y además la gran calidad de los músicos que trabajaban con él. En realidad, inclusive cuando Sandro disuelve Los de Fuego y arma Black Combo, que fue su segundo grupo, entre Black Combo había algunos músicos de la hostia, por ejemplo Adalberto Cevasco y Bernardo Baraj. Siempre tuvo un gran criterio para elegir los músicos que lo acompañaran. Entonces, dice Pujol, esto no es un dato menor, y por supuesto está el jazz de por medio, en el jazz donde está esa cosa de acá somos todos geniales, no bajamos de ahí, y entonces vamos a cobrar unos mangos para acompañar a estos giles, pero lo vamos a hacer bien. La calidad de la orquestación que acompaña a Sandro, insiste Pujol y yo también, no es un dato menor a la hora de pensar qué pasó con él.

Dice Pujol que la historia de “Rosa rosa” es una historia conocida; ¿saben a quién se la dedicó? Está dedicada a Rosa Díaz, a la sazón su empleada doméstica que le cocinaba las milanesas y Sandro la adoraba entre otras cosas porque le cocinaba unas milanesas fantásticas, entonces le prometió que le iba a dedicar una canción y así le dedicó “Rosa rosa”, como dice Pujol, un nombre luego vuelto populista hasta la saciedad por culpa de Neustadt. Se acuerdan que Neustadt transformó a doña Rosa en una suerte de clímax del sentido común. ¿Y por qué Rosa, por qué justo ese nombre? Porque había sido terriblemente popularizado por Sandro a partir del 73 con esta canción. En cambio, dice Pujol, en “Trigal” hay algo más; me parece una muy buena... no, miento, Pujol dice *una buena canción*, no dice *una muy buena canción*. A mí me parece una muy buena canción, a Pujol le parece una buena canción.

Agrega, y sobre esto pongan un asterisco porque voy a volver, “no es tan importante conocer las motivaciones psicológicas y culturales de su público, esas nenas de Sandro, para comprender su calidad. Digámoslo así, “Trigal” forma parte de la historia de la canción y “Rosa rosa” de la historia de la sociedad argentina”. *No es tan importante conocer las motivaciones psicológicas y culturales de su público para comprender su calidad.* Esta afirmación es fuerte y yo la comparto. Pujol lo que está diciendo es que puedo someter al análisis los textos de Sandro sin que me preocupen, sin que me importen los testimonios de su público. No es que el público solamente transformó a Sandro en algo valioso. Sobre el público hay también tela para cortar, vamos a volver sobre eso, claro que sí, pero lo que Pujol dice es que la canción no es buena porque le gustó a la gente; la canción es buena. La canción es buena entre otras cosas porque, dice Pujol, comienza... lo que pasa es que en este video es casi inescuchable, a ver si... voy a tardar mucho en buscarlo. La versión original se ve muy bien lo que Pujol describe, que es que la canción comienza con una guitarra batida como bossa nova y con la aparición de una flauta que está testimoniando una muy buena lectura, una buena audición de Tom Jobim y la tradición de la bossa nova que en ese momento era también bastante prestigiosa en la Argentina. Dice Pujol: se escucha la batida de bossa nova de la guitarra, la canción rítmicamente es una bossa nova, la aparición de la flauta, los contracantos de cuerdas, la base rítmica; hay un muy buen trabajo melódico, armónico y rítmico que coloca la canción entre una de las cosas mejor arregladas de Sandro. Luego, dice Pujol, Sandro liga las notas con ese fraseo sofocado que recuerda a Elvis Presley, pero que ya no es Elvis Presley, es Sandro. Ya hay un fraseo que es absolutamente original, absolutamente novedoso y absolutamente único. Uno reconoce la voz de Sandro, aunque no lo vea, en cualquier situación, es un fraseo absolutamente inconfundible, absolutamente personal.

Dice Pujol: Trigal funciona como anáfora... ¿saben lo que es una anáfora? Esa palabra que aparece al comienzo de un verso, que se repite en los comienzos de versos. Trigal funciona como anáfora, pero agregaríamos que también funciona como metáfora. En el documental *Soy del pueblo* al que hacía referencia hace un rato, donde hay pocos entrevistados, ninguno demasiado interesante, aparece Nora Lafon. ¿La ubican a Nora Lafon, periodista de espectáculos? No me acuerdo si está publicando ahora o en qué radios. Es una periodista de espectáculos bastante junada y Nora Lafon muy suelta de cuerpo dice claramente: “Trigal”

es una metáfora de la pelvis femenina. Obviamente la podemos corregir, es una metáfora del pubis femenino, no de la pelvis. Uno no tiene, que yo sepa, en mi trabajo de campo nunca he encontrado mujeres con pelos en la cadera. En el pubis sí, suele haber. Entonces el “Trigal”, siguiendo a Lafon, remite a ese pubis femenino donde además Sandro insiste con ser “el dueño de tu surco”, lo que, cómo decirlo, duplicaría la metáfora. La idea de que ahí hay insinuada una relación con... no son exactamente los genitales, pero con la zona más claramente sexualizada de la mujer, y al mismo tiempo escamoteada porque Sandro no puede producir enunciados explícitos. Sandro no es Pablo Lescano. Ni por mucho es Pablo Lescano; por el contrario, dice Pujol, en efecto, Sandro es un suplicante del amor. Para Pujol, “Trigal” es una súplica y las súplicas sólo surgen efecto cuando son insistentes como la de esta canción, y ahí esa reiteración de la palabra *trigal*. Y a continuación dice: “en efecto Sandro es un suplicante del amor”. Es buena la idea, no es un tipo jactancioso de su seducción, sino que todo el tiempo está suplicando por más amor. No me imagino, creo que no se puede construir una lírica y un imaginario cultural como el sandriano sobre la base de la jactancia. El macho que se jacta de cuántas mujeres que tengo no puede construir ni mucho menos un imaginario seductor y tan erotizado como el de Sandro. No se puede construir sobre la jactancia; “no sabés todas las que me cogí”. Sobre eso, no. Sandro todo el tiempo está suplicando el nuevo amor. Cada uno es un encuentro novedoso. Dice entonces Pujol: Sandro es un suplicante del amor que siempre pide con metáforas más o menos delicadas. Este registro de poesía lugoniana, clara referencia a Leopoldo Lugones, no tapa la demanda sexual de nuestro gitano apócrifo. No la tapa porque la sugiere; la esconde, la disimula, la desplaza, pero no la tapa. La demanda sexual está, pero escondida, disimulada detrás de la metáfora. “Esto dista mucho de lo que serían las súplicas descarnadas de la llamada cumbia villera”. Sobre esto por supuesto volveremos más adelante en el curso.

Termina Pujol diciendo que “Sandro cantaba como un bolero un poco zarpado, pero no por metafórico dejó nunca de ser elocuente en su deseo. Además sus canciones salían tanto de su garganta como del resto de su cuerpo”. Y esto es, claro que sí, la base de la interpretación.

[suena “Trigal”, nuevamente]

Es bossa, ¿viste que es bossa? La boca, mírenle la boca. No hay mucho que discutir. La canción es buena y creo que el análisis de Pujol es inteligente. La canción es buena, pero

además la canta él, la canta de ese modo. Digo en algún momento del texto: por eso es que Sandro versionado no es tan bueno. Digo más adelante: cuando Sandro sea sometido a la operación reivindicatoria del rock, hay un disco entero del cual uno zafa dos o tres versiones. Hay una que yo creo que es mejor que el original: “Tengo” me gusta más por Divididos que por Sandro. Pero después no, porque no son tan buenas canciones; es Sandro el que las vuelve absolutamente inigualables. Hay una cuestión de relación muy estrecha entre ese cuerpo cantando; vuelvo sobre esto, la boca, los ojos, las manos, el cuerpo, la cadera, su pubis, el grano de voz, todo eso vuelve una cosa muy densa, muy pesada, que además en el encuentro con ciertas buenas canciones lo vuelve una mezcla absolutamente irrefutable, absolutamente indiscutible.

Antes de lo de Pujol, como dije, lo que escribí en el 93, lo de Eva Giberti, poco más. Lo de Eva Giberti es bueno. En un momento dice que para meterse con Sandro es preciso vencer una resistencia cultural que se denomina prejuicio. Sobre esto volveremos y volveremos, pero está en el eje de lo que venimos hablando en estas tres reuniones. Para poder trabajar estos temas hay que vencer una resistencia cultural que se llama prejuicio. ¿Desde cuándo estos temas pueden ser objeto de un trabajo más o menos serio? Hay que desmontar esa resistencia. A pesar de lo que dice Mariano del Mazo, ustedes van a encontrar que en el texto arrancho de la biografía que Mariano del Mazo hizo sobre Sandro, ayer me puse a revisar algo que hace rato no oía; vengo escuchando Sandro hace bastante, pero desde ayer a la noche hasta hoy hice casi un corrido en el cual estaba escuchando a Sandro narrando su vida en una edición del diario Clarín (por supuesto, no se la podía perder) y Mariano del Mazo que vuelve a escribir una especie de pequeña biografía en la cual se contradice con la anterior, pero bueno, para eso están los periodistas. Mariano del Mazo empieza su biografía diciendo: bueno, acá, con Sandro se preocuparon los sociólogos, estaban todos los sociólogos que iban a hacer tesis en los cumpleaños de Sandro y haciendo sociología barata. Es muy gracioso, no hay un puto texto escrito por un sociólogo, parasociólogo, antropólogo o logo de lo que se les ocurra desde el nacimiento de Sandro hasta la muerte. Y sin embargo el periodista, que es por el contrario el que está *tramado con la gente*, el que la tiene clara y que lo entiende todo, alerta sobre esos sociólogos hablando de Sandro; no había ninguno. No hay ninguno, busquen. Horacio González escribe un texto sobre Sandro... el día de la muerte. El día de la

muerte sí, pum, salieron todos. Antes de eso nadie se había dedicado porque había que vencer una resistencia cultural llamada prejuicio, como bien decía Eva Giberti.

Digo, deconstruir el mito Sandro es algo relativamente sencillo porque está toda la información a la vista, es simplemente cuestión de juntarla, ordenarla y leerla con un poco de inteligencia. Inteligencia, sin prejuicio, con mucho respeto por el objeto, con... uy, carajo, es la fórmula para hacer análisis cultural. Con cualquier cosa. Con Sandro, como lo hizo Marisol; con los otaku, como lo hizo Federico Álvarez Gandolfi; con la maternidad, como lo hizo Marina Sánchez de Bustamante; con la prensa amarilla, como lo hizo Leandro Araoz Ortiz; con el jazz y los negros, como hizo Berenice Corti; con el fútbol, como hice yo. Para hablar sólomente de los ejemplos de la cátedra; bueno, no en vano tengo que hablar de los ejemplos de la cátedra. ¿Cuál es la fórmula? Eso, respeto por el objeto, ausencia de prejuicios, rigor para construirlo, inteligencia para leerlo, una buena bibliografía para apuntalar, un buen conocimiento de todo el mapa en el cual se sitúa el objeto en cuestión y audacia para interpretar. Mis queridos y queridas, esa es la fórmula del análisis cultural. No hay otra. No voy a decir que un ingrediente es más importante que el otro, todos a la vez. Sin respeto por Sandro, por ejemplo... hasta con Palito he tenido respeto, pasa que hay un momento en que te vence, Palito te puede. Pero hay que encararlo con respeto. Y después de analizar, analizar, analizar, llega un momento en el cual podemos decir: no hay caso.

Sandro, que nace dos meses antes del nacimiento del peronismo, es absolutamente contemporáneo, volveré sobre esto que no es sólo una metáfora, nace en Parque Patricios, pero se muda al barrio de su familia que era Valentín Alsina y le gusta la música; abandona la primaria, termina la primaria a duras penas (igual que Palito, igual que Favio y no averigüé por Leo Dan, pero seguramente debe tener 6to grado y gracias), le gusta la música, hace fonomímica hasta que un día el disco se rompe y el loco dice *déjenme que canto igual*. Y ahí comienza su carrera vertiginosa, porque no era un tipo de karaoke. Carrera vertiginosa imitando a Elvis. Hoy a la mañana lo escuché de su propia boca el testimonio en el que dice “fue un exitazo, salí a bailar con las pibas más lindas de la noche y me dije esto es lo mío”. ¿Para qué uno hace estas cosas? ¿Por el arte, por la creatividad, por sublimar sus experiencias, por alcanzar un grado mayor de espiritualidad y conocimiento del mundo, por elaborar las condiciones objetivas de vida, para poder explicar...? NO. Los hombres se dedican al arte para conseguir fama, dinero y mujeres. No hay otra. Fama, dinero y mujeres. Por supuesto

que algo les tiene que gustar lo que hacen y evidentemente a Sandro le gustaba la música. Y además era un ambiente, el ambiente básicamente de Bill Halley primero, Elvis Presley después. Y para colmo, hacerlo y seducir; esta mezcla es absolutamente insuperable. En ese momento en que el disco se rompe y Sandro tiene que imitar a Elvis con su propia voz nace el Elvis criollo y es sin duda una gran leyenda.

Pude finalmente... en el texto digo que esta película no la vi, pero esta película finalmente sí la ví y la tengo y no se las voy a pasar completa, pero *Convención de vagabundos*, una película bastante... una película que aspiraba a más y termina siendo frustrada; aspiraba a una cosa de crítica, un vagabundo que recibe una herencia insospechada y el tipo decide convocar una convención de vagabundos, una convención de linyeras. Piensen que es de 1965, es después de la crisis de los misiles, la carrera atómica y la mar en coche, está la idea de la paz en el mundo, el hambre de los niños, etc. El protagonista es Ubaldo Martínez, que está ahí. El asunto es que en medio de todo eso la película cae por cierto convencionalismo del guión, un convencionalismo insoportable del guión, y la presencia infalible de Palito Ortega. Éste es el texto en el cual se juntan los dos: está Sandro y está Palito. En el minuto 41:50 ocurre esto.

[suena *Convención de vagabundos*, completa en <https://www.youtube.com/watch?v=c9aNQaxMpz4>]

Sandro se acabó, pero presten atención al cierre de la escena. Esta es la primera vez que Sandro aparece en el cine, en 1965. Aparece televisado en el cine. Esto es, lo que hace la película es pasar alguna filmación de *Sábados circulares* de Mancera; Mancera, así como fue importante con Palito, fue muy importante con Sandro. Lo banca inclusive un día en que en medio de todo ese quilombo rompen una cámara y el canal decide prohibirlos y Mancera amenaza con la renuncia. Esto es, Mancera lo defiende inclusive en la censura. Un productor de Mancera es el que le dice a Sandro: tirá la campera. ¿Vieron el gesto ese? Es un invento de un productor, tirar la campera en medio del baile, y ahí Sandro lo empieza a hacer todos los sábados, sacarse la campera y tirarla. Además una cámara que en un momento intenta duplicar el gesto frenéticamente presleyiano de Sandro. Claramente ese Sandro, que es Sandro y los de Fuego, ese Sandro es Elvis, pero mejor, mejorado. No es el Elvis criollo. Elvis, como todos sabemos, era el Sandro de Memphis. Es un Elvis mejorado. Pero además el cierre, es muy interesante, porque cuando Osvaldo Miranda buscando un pañuelo saca una

bombacha, todavía esa idea de tirar las bombachas no existía. Quizás acá estamos encontrando que la idea de tirar las bombachas al escenario fue de esta película. Además es muy gracioso que saca una bombacha de este tamaño y dice “cada día las hacen más chicas”. Andá a la puta que te parió. Termino muy brevemente... hay dos apariciones de Palito en las que aparece como un changuito cañero, un changuito en un pueblo del noroeste hasta que finalmente hace su entrada en acción al final de la película cuando finalmente los linyeras abandonan sus amenazas y deciden trabajar por la paz, acá... [continúa con la última escena del film]

¡Un horror! ¡Es un horror! Es muy interesante que en el mismo texto en el cual se presenta el Sandro presleyiano y aparece una relación metonímica con una bombacha, el changuito cañero desemboca de traje en un hotel rodeado por mujeres que no se lo quieren coger, sino que sólo quieren que cante una canción absolutamente pedorra sobre el hambre en el mundo y los chicos y la paz y la mar en coche. En ese sentido esta película, que es muy mala, es fantástica, porque los está uniendo exactamente a estos dos universos; los está poniendo de modo contrastante. La crítica de la época dice que esta película por cierta originalidad, tratamiento, amenazaba ser la película del año hasta que su convencionalismo (el guión es de Hugo Moser, que escribe la canción junto con Palito) en los argumentos, en el tratamiento y la canción berreta de Palito Ortega la demolieron; esto es, ya Palito Ortega para la crítica no podía hacer otra cosa que esto, exactamente.

Seguimos. Sandro es entonces, por el contrario, Elvis, pero Elvis mejorado, no un Elvis acriollado, es un Elvis absolutamente mejorado. Y sin embargo, también hay, como con Elvis, cierta pavimentación. Saben que Elvis juega a ser negro, a fingir una revuelta y entre la industria cultural y el ejército norteamericano lo pavimentan y lo vuelven un gordo boludo cantando tonterías en su palacio de Memphis. ¿Exageré? Sí, exageré, pero algo por el estilo ocurre con Elvis. Los Beatles en cambio hacen explotar todo eso. Con Elvis, sexo, droga y rocanrol se transforman en reclamo de masas. Esto que en Elvis no puede aparecer y si aparece está pavimentado, con los Beatles se vuelve un reclamo de masas. En Sandro todo eso reaparece, pero reaparece como epigonismo y como imitación. Es epigonismo porque no puede inventarlo, él sólo puede reproducirlo. La fonomímica es una buena metáfora de esta imitación. Sandro comienza imitando a partir de un sonido que aparece por detrás, en un disco. Pero también en el comienzo, en los primeros discos de Sandro y Sandro y los de

Fuego, esa relación epigonal, esa relación de repetición y simulacro está muy clara: se la pasa haciendo versiones de otros. De Paul Anka, de Elvis Presley por supuesto, de Adriano Celentano y también de los Beatles. La mayoría de esas versiones son bastante ridículas. Son versiones musicales literales y traducciones absolutamente espantosas debidas todas ellas a Ben Molar. Hay una canción que a mí me parece fantástica por el tratamiento que se hace de ella. Se las mostré en un video, es ésta, pero nadie le dio bola.

[suena “Ticket to ride” por los Beatles: <https://www.youtube.com/watch?v=70-WSgZn1MQ>]

[suena “Ticket to ride” por Sandro: https://www.youtube.com/watch?v=_ITJdiwYhYw]

[suena “Ticket to ride” por los Carpenter: <https://www.youtube.com/watch?v=NMXQXUIWQyM>]

Que en la canción original de los Beatles era “she”. Karen Carpenter; se trata de Karen y su hermanito, los Carpenters... ¿no les suena para nada, no es cierto? Esto era la cumbre del bolerismo mediopop con una pequeña inflexión rockera y un destino trágico. Karen Carpenter muere anoréxica a comienzos de los 80, en 1983. Al lado de esto, la versión de Sandro, que es una cagada, es milagrosa. Cómo destruir una canción en 3 minutos y medio, así se llama la versión de The Carpenters. Pero no termina ahí la cosa, sino que hay una nueva versión.

[suena “Ticket to ride” por Charly García: <https://www.youtube.com/watch?v=K1d1XOZXL4>]

Como todos habrán visto, esto es Charly García con Casandra Lange, el disco en el cual hace básicamente covers. No sé qué carajo pasa con “Ticket to ride”, no lo sé, pero tiene esa presencia constante. En realidad “Ticket to ride” y otras cosas. Sandro en esos años graba “Seguiré el sol”, “Anochecer de un día agitado”; y lo digo todo en español porque eran las versiones en español que inventaba Ben Molar para que grabara Sandro. Es decir, también, como dije al comienzo de la reunión, Sandro nos permite pensar la relación entre centro y periferia en nuestra cultura. El repertorio se arma sobre la cancionística norteamericana o sobre el rock británico, que era básicamente los Beatles. Inclusive, el primer grupo de Sandro se llama Los Caniches de Oklahoma. ¿Por qué? Porque el rock anglosajón exigía el nombre sonoro que no significara un carajo, pero que sonara más o menos como si, y así fue los de Fuego y luego Black Combo, que fue como se llamó el tercer grupo de Sandro.

Todo el tiempo la cuestión de Sandro como simulacro está muy presente en el análisis. No como mentira, sino la idea de simulacro, que no es exactamente lo mismo. Por ejemplo, la cuestión del gitano. Sandro no es gitano. Habría un porcentaje de sangre, algo así como el 9,5%; un bisabuelo y que no queda claro, porque aquellos que insisten en que el bisabuelo sería real, dicen que se llamaría así y luego se llamaría asá, pero nunca es Sánchez, entonces uno nunca entiende cómo un bisabuelo paterno llega al Sánchez. Algo de gitano puede haber habido, por ejemplo, en el hecho de que el mamá y el papá lo querían llamar Sandro cuando nació, pero que el registro civil no se los permitió, y el Sandro vendría justamente de una tradición gitana. Esto es, Sandro no es gitano, es un simulacro de gitano. Ahora vuelvo sobre eso. Lo que permite una subalternidad trucha, desviada. En vez de groncho del suburbano, gitano. En vez de una discriminación de clase, cierta discriminación étnica, pero un poco más suavizada y, como lo veremos en la película, finalmente reivindicada. Me había olvidado de algo: dentro de esos covers hay uno que yo no conocía y descubrí hace dos días.

[suena “Soplando en el viento” por Sandro:
<https://www.youtube.com/watch?v=21MgusLGY-0>]

De este disco, “Alma y fuego”. ¿La reconocen, no es cierto? “Blowing in the wind”, uno de los clásicos de la historia del rock, canción de Bob Dylan versionado por Sandro, lo cual le permite años después, cuando se le reprocha una distancia absoluta con el mundo político y en sus canciones, que no había hecho protesta, Sandro dice: “eso no sirve para una mierda y además fui el primero que hice canción de protesta en Argentina”, porque había grabado a Bob Dylan con “Blowing in the wind” que se había vuelto una suerte de himno de la generación beatnik, antivietnam, etc.

Pero, afirmo en el texto, tiene que haber algo más que simulacro y epigonismo para entender a Sandro. Creo que la cuestión central pasa, como ya dijimos o sugerimos dos o tres veces, por el cuerpo. La cuestión central está en el cuerpo, en esos gestos que marcamos cuando cantaba; en los ojos, en la boca, en las manos, en la pelvis, en todo ese cuerpo significando todo el tiempo y además cantando y bailando. Ese cuerpo significa simultáneamente con muchos textos; con sus fragmentos, con su totalidad, con el canto y con el baile. No hace falta acá que recuerde que al cantar lo que se escucha es una voz que está soportada solamente por el cuerpo.

Las películas de Sandro son en general de muy malas a espantosas. Las películas no están para ser juzgadas en términos de su calidad narrativa, su habilidad de montaje... y además las primeras las dirige Emilio Vieyra, que era un delincuente, un fascista, un hijo de puta, el mayor narrador de películas parapoliciales durante la dictadura. Uno no podía esperar de esos directores buen cine. No importa, las películas no están para eso, las películas están para... vamos al comienzo: ésta es la tercera. Vean para qué está el cine de Sandro.

[suena la primera escena de “Gitano”:
<https://www.youtube.com/watch?v=QVgJPHlrLqY>]

Una obra de arte. Fíjense que no canta. A propósito, estaba esperando esto: el culo. No hay en toda la película ni caballos ni mar ni pantalones blancos. Ésta es la secuencia inclusive anterior a los títulos, es una secuencia puramente musical en la cual ni siquiera canta, sino que se lo filma en esta actitud del torso desnudo (que no vuelve a tener el resto de la película), con el pantalón blanco (que no se vuelve a poner en el resto de la película), arriba de un yobaca (que no vuelve a aparecer en el resto de la película) y al borde del mar (que no aparece en todo el resto de la película). Entonces, ¿para qué está Sandro narrado ahí? Para esto. Esto es un ícono gastronómico, claramente. Me hicieron gracia las risas; loco, esto es “papito, te parto en cuatro, te morfo entero, dudo de mi sexualidad”. Para eso está esta secuencia, no está para otra cosa. Y los públicos no iban al cine a ver la calidad narrativa o la calidad cinematográfica de Emilio Vieyra, que no la tenía en absoluto; iban para ver esto. Al que además en muchos casos no podían ver en vivo; fíjense la función que cumple el cine en el interior del país, al cual Sandro podía visitar, pero no con la misma frecuencia... en realidad, hay un momento en el que Sandro deja de cantar en la Argentina porque no da abasto con las presentaciones en el exterior. El cine cumple esa función, una función básicamente indicial: ahí está, casi lo puedo tocar, lo tengo a mano. Más aun, quisiera tocarlo. Pruebo con otra imagen... Favio hizo dos de estas. *Fuiste mía un verano* y *Simplemente una rosa*. Exactamente. Palito ni hablar, hizo mil. Lo que pasa es que en Favio no aparece este condimento fuertemente marcado por un erotismo mucho más salvaje, un erotismo, no lo digo ni despectivamente... es la mejor categoría: un erotismo groncho. Sandro es el morochazo. Y eso reenvía a cierta etnificación de lo sexual según la cual el morocho es mejor amante, más fogoso, más apasionado, la tiene más larga, etc. Se ríen cuando afirmo verdades de hecho. Fíjense esto.

[suena *Quiero llenarme de tí*: la película completa está en <https://www.youtube.com/watch?v=9qjdPb6tatM>; el fragmento inicial, “Porque yo te amo”, está en <https://www.youtube.com/watch?v=3YrIYObnTr8&list=RD3YrIYObnTr8&index=1>]

Muy mala película también, fue la primera, *Quiero llenarme de tí*. Esta es una de las mejores canciones de Sandro, además. Pero ahora vean este fragmentito; Soledad Silveyra y Marcela López Rey son las dos mujeres en oposición. Él viene del barrio y llega a la fama, y además se llama Roberto para que nadie se confunda; y llega a la fama y se encuentra con otro mundo en el cual seduce a una chica bien, una chica cheta, que es Marcela López Rey, que estaba condenada a hacer de chica cheta en esos años. Pero en el barrio se vuelve a encontrar con Soledad Silveyra muy jovencita, que era una especie de... ¡ahí está! Que era una especie de noviecita de su gran amigo Walter Vidarte (un desperdicio, Walter Vidarte es un actorazo y acá hace un papel de pelotudo infame) y hay un coqueteo ahí, que me gano a la mina del amigo, pero el barrio también implica el código. Como todos sabemos la mujer del amigo no tiene tetas. Entonces finalmente Sandro se queda con Marcela López Rey, con la chica cheta, dejando a la muchacha de barrio. Cuando hablábamos de este texto, Caro Spataro me decía es una novedad melodramática porque el muchacho se tiene que quedar con la chica de barrio y para colmo rubiecita, en cambio se queda con una morocha y cheta. Pero Sandro va a cantar a la escuela de su barrio como corresponde y ahí están Walter Vidarte, Soledad Silveyra y la directora del colegio...

[suena “Como lo hice yo”: https://www.youtube.com/watch?v=WsUVFiQH_eI]

Pero además el juego de plano y contraplano es espantoso, es muy berreta. Pero todo no está para ver el juego de planos y contraplanos, la precariedad de los planos, etc. Está para esto y para esto. Lo miran las dos minas. No es risa; sí, ríanse todo lo que quieran, pero es buenísimo. Lo juro por ésta. ¿Uno puede pensar que ahí hay simulacro? Por supuesto que hay representación, que hay actuación, pero no simulacro. No hay simulacro. No es lo mismo. Es signo de la pasión, no simulacro de la pasión.

1967 es la explosión de Sandro cuando abandona a los de Fuego y toda esa pedorrada, graba “Beat latino”, que es el último disco de su etapa rockera y en el nombre ya está diciendo que acá hay algo nuevo, “Beat latino”, y acá es donde Sandro se transforma en el inventor del pop latino. Esto es, si bien es contemporáneo, por supuesto, de Raphael, de Nino Bravo,

de José Feliciano, de Palito Ortega, de Leonardo Favio, de Nicola di Bari, es como que... ni siquiera lo tomen en cuenta como conjetura, es la primera vez sí que se nombra de esa manera, “Beat latino”. Que de esto desemboquemos en Shakira, no, paren, hay un largo camino por el cual ese beat se asume finalmente como pop, pero el condimento latino en el sentido de la... por ejemplo, la contaminación con el bolero, sobre la cual volveremos enseguida, más esa característica, esa condición étnica, son latinoamericanos, sin duda se está poniendo en juego ahí en ese “Beat latino” de 1966. Hasta que en 1967 participa del festival Buenos Aires de la Canción con una canción que habían hecho con su ya entonces empresario y mánager Oscar Anderle a la que consideraban menor y que sin embargo gana. Esa canción fue “Quiero llenarme de tí”. Con “Quiero llenarme de tí”, listo, basta, se va todo al re carajo. Empieza a vender, a vender, a viajar, a viajar, a vender, a viajar, a actuar. En 1971 mete 60 mil personas en el Viejo Gasómetro, la vieja cancha de San Lorenzo de Almagro, único momento en el cual la cancha de San Lorenzo de Almagro vio tanta gente de cerca; imagínense si hubiera sido en Vélez. Y claramente queda instituido... esto es, abandona todo coqueteo con el rock, aunque para mí en “Dame fuego” y “Rosa rosa” ese coqueteo permanece, nunca lo abandona del todo. Pero el tema es que el eje es el esmoquin, la balada, el bolerazo, el melódico digamos. Es decir, inscribirse decididamente en esta línea que venimos transitando: la música grasa, música mersa, música para planchar. Y ayer me dijeron una que no conocía: música cebolla. Es una categoría chilena. Obvia, digamos. La música brega de la cual ya hablamos la semana pasada. Todo gira en torno de lo mismo: música menor, desjerarquizada, no me vengas con eso, eso no tiene valor; *es sólo para mujeres*, esto es una cuestión clave. Se acuerdan que decíamos con el brega que remite a la empleada doméstica o la prostituta. Música para planchar; eso es una inscripción claramente femenina. Música cebolla; otra inscripción claramente femenina, porque como todos sabemos las que lloran son las mujeres, los hombres machos no deben llorar (dentro de dos semanas volvemos sobre esto).

Dice, no un informante, fue una alumna, una compañera de ustedes que un día cuenta esto:

“no puedo olvidarme cómo subestimé a Sandro. De pendeja le pregunté a mi abuela, una mujer de clase alta de Vicente López, primera generación de inmigrantes de padres italianos, quién era Sandro y me contestó textual, “es el cantante de las mucamas”. Pero semanas

después de la muerte de Sandro nuevamente le pregunté si alguna vez había escuchado a Sandro y me respondió: cuando yo era chica Sandro y fútbol eran cosas de otro grupo de gente, pero ahora no. Y la verdad que entre tanta porquería actual, Sandro me resulta mucho más sano.”

Entonces, hay una cuestión, una discriminación de género y hay una discriminación de clase, y las dos juntas, como todos sabemos, son explosivas. Es cosa de minas, y además de minas grasas, mersas, pobres, gronchas. Esto con el tiempo se va perdiendo. La cuestión femenina va a seguir estando muy fuerte en la relación con Sandro, aunque ahora le vamos a dar un giro a eso también. Digo, de brega a legítimo, de mersa, grasa a legítimo, de música para planchar, música para domésticas a patrimonio nacional de la cultura argentina. Ese es el trayecto que vamos a llamar en un momentito plebeyización de la cultura. Inclusive su apropiación por el rock, cosa que puede ocurrir sólo recién en los 90. El primero que lo hace, lo saben, es Gieco. ¿Lo saben eso, no? El primero que reivindica a Sandro es Gieco, que en el 88 graba “Mi amigo” y luego en el 91 Charly y Pedro Aznar graban con él “Rompan todo”. Ahora vamos a volver sobre eso. Lo cierto es que estas clasificaciones, brega, grasa, negra, groncha, para planchar, para llorar, etc, lo que nos están insistiendo es cómo aun al interior de la música popular persiste la diferencia, persiste el desnivel. No es que con decir *popular* lo solucionamos. Al interior de la música popular también aparecen continuamente divisiones, diferencias, clivajes, desniveles, jerarquías. Cuando hablamos de cultura popular, y al hablar de música popular esto queda muy claro, no estamos hablando de nada si no le ponemos más precisiones. Dentro de la música popular pueden aparecer elementos más legítimos y elementos más ilegítimos; se fijaron que no dije ilegítimos. Elementos centrales, dominantes, hegemónicos y otros subalternizados, dominados, inferiorizados. Aun, insisto, dentro del propio campo de la cultura popular.

¿Cómo hacer para en los próximos 16 minutos poner las 43 páginas que tengo escritas acá? No tengo idea. El gitano, vamos con el gitano. El gitano es una construcción vicaria, una construcción... un argumento de ventas, sólomente. No hay tal condición gitana en Sandro, no va a haber jamás una reivindicación étnica y los únicos gitanos que aparecen en toda la carrera de Sandro son un pequeño grupo de gitanos o de gitanzados que aparecen en la película *Gitano*. Obvio, ¿por qué? Porque Sandro, Roberto nuevamente, hace de hijo de

gitano perseguido y discriminado, acusado injustamente como ladrón, padre e hijo, por su propia condición étnica. Esa es la única referencia que aparece al drama étnico (por decirlo de alguna manera) en toda la carrera de Sandro y en particular en esta película, de la cual vamos a ver uno de sus fragmentos más gloriosos. Ya vimos el primer fragmento glorioso que es Sandro en cueros, en culo, arriba de un caballo y con mar. No se me ocurrió nada más erótico para ponerle digamos. Ahora vean esto.

[suena *Gitano*, “La vida sigue igual”:
<https://www.youtube.com/watch?v=MFFKIRtWUPc>]

Esto es lo más cerca de la gitaneidad que ha estado Sandro en toda su carrera. Pero el punto nuevamente no es la ficción, no es ese simulacro de gitano, lo que sigue importando es esto. Una vez, por supuesto, tuvo que ser una compañera la que me dijo ¿no le viste la boca? Yo le veía los ojos. No me hagas ese gesto, Mari, ¿qué querés que te diga? Yo no le veía la boca porque no estaba preparado para verlo. Es parte del entrenamiento que tuve que agarrar. En serio, la mía era una lectura masculina, posiblemente envidiosa, no lo sé, pero la cosa es que yo no lo podía ver; veía los ojos, no veía la boca. La boca es terrible, es de una potencia infinita. Además de buscar esto, buscar sus imágenes, buscar ese cuerpo significativo, porque Sandro es la voz y la música y la orquestación y el ritmo, pero es también, como insistimos tanto, es también el cuerpo y por lo tanto el cuerpo tiene que ser visto, completo o en sus fragmentos; la otra cosa que buscan sus públicos es eso otro que Sandro pone en escena de manera tan magnífica: el romance.

Sandro no habla de otra cosa que de amor. No hay otra cosa. Hay alguna boludez, alguna canción más o menos costumbrista, pero básicamente de lo que habla Sandro es del amor, de la pasión, del romance, de lo romántico, aquello a lo que el género (si es que puede llamarse género) nos reenvía: lo melódico, la canción melódica, la balada. De manera amplia, una de las funciones centrales de la cultura de masas, una de las razones principales por las cuales estamos discutiendo este tipo de cosas en este curso. ¿Para qué sirve la cultura de masas? Entre otras cosas, posiblemente ésta sea una de las centrales, para la expresión pública de lo privado. La cultura de masas nos sirve para hacer público lo privado. No sólo en la música popular, piénselo en el cine, piénsenlo en... tenía por acá el fragmento que me encanta pasar hablando de estas cosas de, es un momento en el cual en *Casablanca*, la gran película con Humphrey Boggart...

[suena la Marsellesa en *Casablanca*: <https://www.youtube.com/watch?v=Z6EP-AtizRU>]

La mujer más bella de la historia del cine, Ingrid Bergman. ¿Es o no es la más bella? En medio de posiblemente uno de los mejores melodramas de la historia del cine romántico internacional está esta escena, donde no se narra la relación entre hombre y mujer, es decir la pasión legítima, correcta, heterosexual y normativizada. No, es el amor por la patria. También para esto sirve la cultura de masas. Para mostrar cómo poner en escena ese amor por lo patriótico. Y digo en el cine, también, porque hoy releendo un viejo texto del colega Marcos Meyer me acordaba de la mejor definición del amor que se ha hecho alguna vez en la historia de la literatura, la cultura, la representación y la filosofía y la concha de su hermana. ¿Qué es el amor? *El amor es nunca tener que pedir perdón*. ¿Por qué te reís? ¿Es que acaso Bourdieu lo supo decir mejor? ¿De dónde viene esto? Están todos en bolas, lo van a saber cuatro personas en esta aula. [...] ¿De la película...? [¿*Tango feroz*?] Hijos de puta, no sé si en *Tango feroz* se dice, pero no, *Tango feroz* no puede decir eso. ¿Dónde? [...] *Love story*. *Love story*, traducida como “Historia de amor”, fue uno de los melodramas más exitosos de la historia del cine; no de los mejores, para mí el mejor es *Casablanca*, pero sí uno de los más exitosos. Es de 1971 y esta frase, dicha en el transcurso de la película, era Ryan O’Neal y ahora no me acuerdo quién era la actriz, “amor es nunca tener que pedir perdón” hizo estragos en la industria del póster. ¿Saben lo que quiero decir con esto? El póster es otro de los lugares donde la cultura de masas enseña a hacer público lo privado. Las superficies en las que la cultura de masas hace público lo privado, esto es, nos permite expresar aquello que no sabemos decir porque no tenemos esa capacidad, porque no somos músicos, no somos poetas, no somos escritores, no somos cineastas, no somos danzarines, somos una mierda y por suerte están los artistas de la cultura de masas a mano para poder musitar al oído la palabra correcta. “Amor, amor es nunca tener que pedir perdón”. Y yo, por ese palpar... ¿Se entiende lo que quiero decir? La cultura de masas está para esto. El espacio de lo romántico. Digo, la cultura de masas permite narrar, dije antes, el amor por la patria, las situaciones límite, el nacimiento; el nacimiento desbarata todo. Alguna vez hice al interior de la cátedra una encuesta en la que preguntaba cuáles eran las canciones que habían marcado un antes y un después en la vida. Era muy claro, los padres y madres ubicaban una canción que tenía que ver con su maternidad y paternidad. ¿Por qué? Porque la paternidad se desestructura de tal manera que entonces aquello que buscás en la cultura de masas es aquello

que te permita contar tu paternidad, narrar tu paternidad. Para los que no eran padres, en cambio, era algún tipo de música que hubiera tenido impacto en algún romance de adolescencia, un casamiento o cosas por el estilo. Insisto, la cultura de masas está para eso, para permitirnos procesar estos datos fuertes, límites, cruciales de nuestra vida privada y además poder hacerlos públicos.

Dice Simon Frith, posiblemente el inventor de la sociología de la música popular, “otra función social de la música (no importan las otras que describe) es proporcionarnos una vía para administrar la relación entre nuestra vida emocional pública y la privada. A menudo se señala, aunque pocas veces se analiza, el hecho de que el grueso de las canciones pop sean canciones de amor”. ¿De qué otra cosa va a hablar el pop? ¿Qué hay más importante que el amor? El nacimiento o la muerte. Tan importante como el amor no hay otra cosa. ¿La política? No me jodan, ¿a quién le importa? Y no lo digo irónicamente. Cosas realmente importantes en la vida privada de los sujetos: el nacimiento, la muerte (la muerte de los seres queridos básicamente) y el amor. La cultura de masas está ahí a mano y la música popular en particular está ahí a mano para hablarnos de esto, para poder procesar los sentimientos. En esa tradición de la música popular, el bolero sin duda fue el gran género latinoamericano, el género que enseñó a generaciones de latinoamericanos a volver público lo privado, a procesar las experiencias límites y fundamentalmente la experiencia amorosa.

¿12.58? Entonces, lo último y no voy a tener más remedio que solapar la próxima reunión. Dice Carmen de la Peza en el texto que ustedes tienen: el bolero permitió la expresión del deseo heterosexual con metáforas de la sexualidad y del amor pasión, porque el amor si no es frenesí y no es locura, ¿a quién le importa? Dice de la Peza: el bolero evitaba la mención del cuerpo y de las secreciones. El cuerpo no podía aparecer en el bolero, todo tenía que estar duramente metaforizado, muy oculto, muy tapado. Lo que tenía que aparecer adelante era ese amor de frenesí y de locura, muy misógino porque el único activo era el hombre (como todos sabemos), por lo tanto el hombre era el sujeto de la enunciación amorosa y la mujer en cambio quedaba colocada como objeto del deseo, como un lugar pasivo, como un lugar de recepción de ese frenesí y esa locura. Dice de la Peza: entonces se propone en el bolero una representación cultural de lo femenino caracterizada por la delicadeza, la fragilidad, la dulzura y la pureza. Frente a eso, sólo queda la prostituta. Es decir, o se es delicada, frágil,

dulce y pura o se es, lisa y llanamente, una prostituta, lugar que también el bolero codifica de manera muy muy dura.

Es decir, el bolero es entonces un dispositivo de enunciación que prescribe y proscribe... prescribe una relación puramente monogámica y heterosexual y prescribe toda ruptura de esa relación monogámica y heterosexual. Dirá de la Peza que en las canciones románticas contemporáneas, esto es más modernas, esto puede ser roto, esto puede flexibilizarse de alguna manera, puede aparecer la infidelidad, el intercambio de lugar activo pasivo, la mujer activa, mayor explicitación, menor metaforización, más cuerpo, más secreción (aunque no en demasía) y, lo que es fundamental, puede aparecer la homosexualidad que estaba prescrita en el bolero tradicional. Sobre esto vamos a volver la próxima, nos despedimos entonces como corresponde con más música. Nos vemos la semana que viene.

[Suena Luis Miguel y "No sé tú": https://www.youtube.com/watch?v=T_oE3qkbo5s]

Desgrabación: A.A.V., demoledor

Versión corregida: P.A.