

## **Materia: Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva**

Cátedra: Alabarces.

Teórico N° 4

Profesor: Pablo Alabarces.

Fecha: 31/08/2016

[suena himno de Brasil: <https://www.youtube.com/watch?v=wy0r4RDsuOU>]

Debo confesar que les envidio hasta el himno. Les envidio el paisaje, les envidio las playas, les envidio el sol, les envidio la antropofagia, les envidio las mujeres (por supuesto que sí), también les envidio a los hombres, les envidio las sungas, les envidio absolutamente todo y les envidio hasta el himno. No les envidio la situación política, se los puedo asegurar.

Esta cátedra tiene muchas diferencias, tiene muy pocos acuerdos y tiene tres convicciones. La primera de ellas es que lo que estudiamos es absolutamente cotidiano y es estrictamente actual, hasta cuando hablamos de un ignoto analfabeto tucumano (autodidacta, perdón) que grabó su primera canción en 1962. Todo lo que estudiamos y trabajamos no son abstracciones, sino que todo está absolutamente tramado con la vida cotidiana de nuestras gentes, de nuestros pueblos, de nosotros mismos; no hay una distancia, aunque insistamos en la distancia, aunque insistamos en la cuestión de la otredad, aunque insistamos en la cuestión de ser muy conscientes de dónde estamos parados cuando hablamos de las cosas de las que hablamos, estamos convencidos de que aquello de lo que hablamos es cotidiano, es actual y está tramado todos los días con experiencia cotidiana de nuestros pueblos. La segunda convicción no es una convicción, es más un acuerdo, es que somos una especie de cruce trotsko-peronista, esto es, nuestras afiliaciones y nuestras preferencias oscilan más o menos entre un trotskofiloperonismo y un peronismo filotrotskyista o algo por el estilo, más a la derecha, más a la izquierda. Y eso entonces nos implica, nos vuelve, nos exige ser al mismo tiempo latinoamericanistas e internacionalistas; dialogamos con las dos tradiciones, digamos, la tradición latinoamericana, nacional, popular, mestiza, morena, profunda, y al mismo tiempo la tradición internacionalista de la solidaridad entre los pueblos, de que el capital es uno, que no tiene fronteras, etc. La tercera convicción, y está relacionada con la primera, es que lo que trabajamos no es banal ni es inútil; hoy, en un raptó de furia, puse en el facebook que la acababan de destituir, la acababan de derrocar a Dilma y yo enredado entre Sandro,

Juan Gabriel y Mercedes Sosa. Puse: nunca me sentí tan banal ni tan inútil; podría agregar nunca me sentí tan pelotudo haciendo esas cosas. Lo digo en serio, lo decía con mucha bronca.

Y sin embargo lo pensaba y decía *cómo arranco, con qué voy a arrancar* y me daba cuenta de que en realidad lo que trabajamos no es banal ni es inútil porque las cosas que trabajamos nos desplazan todo el tiempo a la pregunta por lo democrático. Lo dije la segunda reunión, no la primera; en la segunda reunión dije muy claramente que lo que organiza este curso es la pregunta por lo democrático. La pregunta por lo popular es la pregunta por lo democrático en las sociedades contemporáneas. La pregunta por la cultura popular es por una cultura más democrática en las sociedades contemporáneas y en consecuencia, como la pregunta que hacemos es por lo democrático, las nuestras son preguntas políticas. Y entonces, aunque interroguemos banalidades, aunque interroguemos cosas en principio ridículas o menores tales como el amor, la vida, la muerte, la situación límite a través de Sandro, Favio, Palito, Juan Gabriel o el que fuere, seguimos haciendo preguntas políticas porque nuestras preguntas son por lo democrático. Lo democrático en el reparto de la renta, lo democrático en el reparto y la distribución de los bienes simbólicos, en cómo reconocemos el derecho imprescriptible al simbolismo que tienen los grupos subalternos o la pregunta por el poder, que en realidad ésta es la pregunta crucial que se hace este curso.

Entonces, en ese contexto el golpe de hoy en Brasil no nos puede ser indiferente. No puede. Por razones biográficas, afectivas. Somos brasileños. Esa cuestión de los hermanos con la cual tanto se jode... los propios brasileños que se cagan de risa con *los hermanos esto, los hermanos lo otro, lo de más allá*, por qué son hermanos y no amigos, por qué; porque a los amigos uno los elige, dicen los brasileños. En toda esa chicana, hay algo que es real: no somos ni hermanos ni primos ni amigos, somos brasileños, carajo. Hay cuestiones biográficas, de acuerdo. Viví en Brasil, trabajé en Brasil, amé en Brasil, canté en Brasil, mi segunda lengua es el portugués; no soy de esos turistas argentinos que van a Florianópolis y dice “¿você sabe lo que está pasando aquí?” y se creen que con el *você* ya manejan el idioma. *Eu falo muito bem*. Y estoy convencido que es imprescindible... un amigo uruguayo me decía que el único lugar donde el Mercosur funciona es en la delantera del Barcelona. Pero nosotros creemos que no, que eso tiene que ser una apuesta real, que la patria grande no puede limitarse

a puestas en escena de alguna festividad especial o eso, ir a Florianópolis diciendo cómo me gusta Brasil, “¿você sabe con quién está hablando?”.

Antes de ayer, cuando Dilma habló ante el senado brasileño, citó a un gran poeta ruso, Vladímir Mayakovski, y dijo así: “no estamos alegres, es cierto (lo voy a leer en español, no en portugués), pero también ¿por qué razón deberíamos estar tristes? El mar de la historia es agitado, las amenazas y las guerras tenemos que atravesarlas, romperlas por la mitad, cortándolas como una quilla corta las olas”. Dijo Dilma que dijo Mayakovski. Me parece una cita magnífica.

De acuerdo a nuestras experiencias, a nuestras experiencias y entrenamiento, no vamos a hacer análisis político, no es el objetivo de esta cátedra, no es el objetivo de este curso y no somos los más indicados para hacerlo. Lo que vamos a hacer es llorar con ellos, cantar con ellos por supuesto que sí, acompañarlos en lo que sea necesario, sabiendo que de lo que estamos absolutamente convencidos es que mañana va a ser otro día, entonces qué mejor que pasar esto...

[suena “Apesar de você” de Chico Buarque: <https://www.youtube.com/watch?v=33-bMTOlvx0>]

Chico Buarque dedicó ese tema a la dictadura brasileña del 64 al 84 y volvió a cantarlo nuevamente ahora. Y la manera como Chico describe la relación con la dictadura es la relación entre la alegría y la tristeza, entre el cantar y el silencio, el amor y la prohibición. Esa es la manera como Chico cantó esa relación con la dictadura y así es como Chico volvió a cantar *mañana va a ser otro día*; eso sí, *se las vamos a cobrar*. Y eso es lo que nunca hay que olvidarse, se las tenemos que cobrar.

Pero como somos latinoamericanistas, esta semana la comenzamos con Juan Gabriel, muriéndose a los 66 años de un infarto y todo un pueblo llorándolo en las calles y en las redes sociales, que son algo parecido a las calles, últimamente. No sabemos cómo va a ser el funeral de Juan Gabriel. Lo imaginamos multitudinario, también pomposo y estatal, seguramente en panteón de los héroes y seguramente con presencia del imbécil del presidente Peña Nieto. ¿Lo conocen a Peña Nieto, no? Uno que parafraseó a los militares argentinos, que cuando les regalaron un libro respondieron “pero ya tengo uno”. Peña Nieto anotició de la muerte de Juan Gabriel por twitter. Hasta ese nivel es la relación de Juan Gabriel con el Estado

mexicano. Imaginamos que la muerte de Juan Gabriel va a ser un funeral de Estado, una cosa pomposa, importante, mexicanizada.<sup>1</sup> ¿Y qué tiene que ver con todas estas cosas que estamos discutiendo? Tenemos que seguir dando vueltas. Confien. Hace muchos años, uno de mis grandes maestros, Aníbal Ford, profesor de esta facultad durante muchos años, nos enseñó que un tipo llamado Gregory Bateson... ¿lo escucharon nombrar a Bateson alguna vez o no se da más Bateson en esta facultad? Bateson tenía una frase maravillosa que decía *hay que encontrar la pauta que conecta*. Y la pauta que conecta era justamente el argumento teórico, epistemológico, político, cultural, disciplinar, lo que fuere, que permitiera tender puentes, saltar de un lado al otro uniendo cosas en apariencia disímiles como ser por ejemplo el golpe de Brasil, Mercedes Sosa, Sandro o la muerte de Juan Gabriel. Vamos a intentar hacer algo por el estilo.

La semana pasada, el viernes pasado, dejamos en el momento en que decíamos para qué sirve la música romántica, para qué servía la música de Sandro y también para qué servía la música de Favio. Y decíamos que sirve para una de las funciones claves de la cultura de masas que es exactamente hacer público lo privado. Parafraseando a Simon Frith, ese gran creador de la sociología de la música popular, la mayoría de las canciones de la música popular son canciones de amor. Entonces, ¿para qué hablar de lo sentimental y de lo afectivo? Justamente, la cultura de masas y la música popular junto con el cine, la televisión, la radio y otros espacios permiten hacer públicos los sentimientos privados, hacer público lo privado en general, pero muy en particular los sentimientos, darle forma y voz a las emociones, dice Simon Frith y tantos otros. La música popular es justamente uno de los espacios más intensos en los que la cultura de masas permite procesar de manera pública lo privado y en América Latina hay montones de géneros dedicados exclusivamente a eso: el bolero, el pop latino, lo que se ha llamado el melódico, inclusive la ranchera, volveremos sobre ella con Juan Gabriel, en buena parte la bossa. Esto es, géneros que sirven especialmente para hablar del amor, hablar de lo afectivo. El amor, el nacimiento, la muerte, lo que importa de veras. Citábamos a Carmen de la Peza, el texto que ustedes tienen sobre el tema: decía cómo el bolero es una forma de narrar el deseo, deseo que es básicamente heterosexual, a través de una serie de metáforas que hablan de la sexualidad y el amor pasión, el amor apasionado, con frenesí y

---

<sup>1</sup> En este momento desfilan un millón de personas por el Palacio de Bellas Artes, apenas para saludar una pequeña urna con las cenizas de Juan Gabriel (nota al 6 de septiembre).

locura, condimentos básicamente del melodrama latinoamericano, pero de eso se va a ocupar Libertad Borda la semana próxima y ahí seguramente se va a extender. Dice de la Peza que el bolero en cambio no toca el cuerpo, evita el cuerpo, evita las secreciones del cuerpo; es un género muy misógino donde el hombre es el sujeto activo, es el que enuncia el amor, la mujer suele ser el objeto del deseo, ocupa un lugar fundamentalmente pasivo, mostrando una representación cultural de lo femenino basado en la delicadeza, la fragilidad, la dulzura y la pureza frente a lo que es obviamente la prostituta; o se es pura o se es prostituta. El bolero entonces, dice Carmen de la Peza, es un dispositivo de enunciación que prescribe y proscribe, dice cómo se ha de ser e indica cómo no se puede ser; lo que se debe ser y lo que está prohibido al mismo tiempo. Eso implica que el amor es normativamente heterosexual y además normativamente monogámico. La ruptura tiene que preceder al nuevo romance. No puede haber un nuevo romance solapado. Por supuesto que, dice Carmen de la Peza, esto cambia con cierta modernidad de la canción latinoamericana, del bolero en particular y del género romántico en general, esto puede cambiar, puede haber mayor flexibilidad, puede haber intercambios entre activo y pasivo, puede haber una sexualidad más libre, puede aparecer inclusive, en casos muy particulares, insisto, la cuestión de la homosexualidad, que ya ha sido tratada reiteradas veces. Un ejemplo que a mí me encantaba pasar y como ya estoy convencido de que la intención de hacer clases monográficas ya está casi definitivamente perdida, voy a perder un poco más de tiempo; decía, un ejemplo que me encantaba pasar es el momento de ruptura justamente en la canción romántica que se produce en las transiciones democráticas, de las que esta canción es un muy buen ejemplo.

[suena “Puerto Pollensa” por Sandra Mihanovich y Marilina Ross:  
[https://www.youtube.com/watch?v=tsF\\_bDE9bGw](https://www.youtube.com/watch?v=tsF_bDE9bGw)]

Viendo esto, una ex compañera de ustedes, hoy graduada, tesista de la cátedra, dijo: las veo y me quiero hacer lesbiana. Y yo también. ¿Saben cuál es la historia de este tema? Lo escribe Marilina Ross en el exilio, habla de un amor homosexual femenino; son dos colmos, homosexual y femenino. Chiste fácil: había que ser muy macho para aceptar el lesbianismo en los años 80. Escribe esta canción de amor homosexual y lésbico en los años 80, cuando la traen a la Argentina todavía no... o sea, se rumorea, se dice, se murmura, se sospecha, mmmm, me parece que esto es cosa de tortas se dice, pero nadie sale del placard; ni siquiera se usaba la expresión salir del placard en ese momento. Luego, más tarde, y ahí está clarísimo,

esas dos miradas de vieja pareja que se miran y dicen *hubo brasas*, ¿no? ¿Se ve eso? Se ve eso en la mirada, se ve eso en el canto, hay una flor de brasa ahí. Y está claro que entonces la canción romántica ha virado, ha girado y permite inclusive expresar lo que llamaremos sexualidades disidentes, sexualidades heréticas. Diría que el mundo de la canción homosexual masculina a veces tiene bastantes más problemas, aunque parezca mentira.

Ahora, una vuelta: una cosa en la que insiste Carmen de la Peza es este borramiento del cuerpo en la canción romántica. ¿Recuerdan el análisis de Pujol, los que estuvieron el viernes pasado? Cuando Pujol analiza “Trigal” y dice que es básicamente metafórico, el lenguaje de Sandro está distante de las corporalidades enfáticas y explícitas de por ejemplo la cumbia villera. No hace falta ir tan lejos; Marcos Meyer, hace un par de años hablando de Sandro, recordaba cómo en Sandro el deseo también aparece metafóricamente, como en “Trigal”, esa metáfora del trigal que Nora Lafont dice es una metáfora de la pelvis y en realidad está queriendo decir el pubis. Dice Marcos Meyer que en Sandro el cuerpo femenino es una caja de resonancia de lo que se agita en su interior, el palpitar. ¿De qué nos habla el palpitar de “Por ese palpitar”? De algo que está adentro y que el trabajo erótico tiene que hacer salir, pero que la canción no puede explicitar. ¿Qué es el palpitar sino el deseo? “Por ese palpitar que tiene tu mirar yo puedo presentir que tú debes sufrir”, dice Sandro.

En Arjona, dice Meyer (sin llegar a Pablo Lescano), eso se vuelve corporalidad manifiesta. Dos de las canciones más célebres de Arjona, ¿cuáles son? Una que textualiza la menstruación y otra que textualiza la gordura. En “Señora de las cuatro décadas” y eso de las carnes flojas, la grasa floja, ese tipo de pelotudeces. No hace falta llegar a Pablo Lescano para encontrar cómo la canción melódica puede corporalizarse, puede virar cierta relación de la metáfora con lo corporal, volverla más explícita o más banal o más berreta también posiblemente. Frente a cada afirmación de ésta, mi querida colega Carolina Spataro pone el grito en el cielo y dice “cómo berreta, por qué el juicio de valor” y ahí volvemos a discusiones que tendremos de acá hasta el final del curso. Lo que Carolina agrega, muchos de ustedes conocerán su trabajo, es la versión de las fans; las fanáticas de Arjona que rechazan enfáticamente el tipo de afirmaciones que estoy haciendo y esto Carolina lo ha discutido infatigablemente viendo la reivindicación de Arjona que hacen sus fans. Claro, en Carolina hay un debate muy bien dado, creo yo, con cierto feminismo hegemónico que le asigna a las mujeres poca capacidad de agencia (cito casi textualmente) frente a las industrias culturales.

Y la cuestión de la relación de las mujeres con la música melódica es uno de los tópicos fuertes de esta reunión. Porque por ejemplo, dice uno de los críticos de Juan Gabriel en un texto que publica hoy no me acuerdo ahora qué diario mexicano, mostrándose despectivo dice: “no me gusta, he escuchado poco; hay pocos discos en mi casa de Juan Gabriel”, dice este señor cuyo nombre está al final. Dice más, “hay solamente dos discos, que es un disco doble, que es el celeberrimo concierto de Juan Gabriel en Bellas Artes en el año 96. Es el único disco que está en mi casa y es de mi mujer”. Y ahí todos nos levantamos y aplaudimos, claro, porque es cosa de minas.

Entonces, Spataro trabaja con Arjona y se encuentra en su club de fans con sus fans mujeres y entonces se encuentra en la obligación de debatir con cierto feminismo hegemónico, que dice “claro, las minas son maltratadas y no se dan cuenta”, es decir, sufren una doble dominación. Son maltratadas tanto en términos reales, en términos de violencia de género, y son también maltratadas simbólicamente; la industria cultural maltrata a la mujer. Cosa que todos sabemos, pero cierto feminismo da una segunda vuelta y dice “y para colmo no se dan cuenta. Para colmo no se dan cuenta que la industria cultural las maltrata a través de estos...” ¿cómo era la frase con que calificaban...? *Terrorista morfosintáctico*, ahí está. Lo dijo Eduardo Aliverti. *Terrorista morfosintáctico* para hablar de Ricardo Arjona. En consecuencia se produce, señala con mucha inteligencia Caro, una doble victimización. Son dominadas y encima les gusta; esa sería la doble victimización. Mientras que, en cambio, lo que Caro encuentra en el club de fans de Arjona es que el club de fans funciona como un lugar para elaborar colectivamente sentidos de género y además una posición en la estructura etaria. Claro, porque la gran mayoría son mayores de 40 a las que “Señora de las cuatro décadas” les parece el himno de una generación. Uno se ríe, dice *canción de mierda*, y sin embargo es posible que sea las dos cosas: una canción de mierda y al mismo tiempo el lugar en el cual determinados sujetos pueden elaborar una posición etaria, una posición de género y cronológica a la vez.

Creo yo que hay dos problemas en este tipo de lecturas que insisten en los fanáticos, sobre los que además volveremos (Libertad Borda le va a dedicar una clase entera a la cuestión dentro de algunas semanas), problemas desde mi perspectiva de trabajo. La primera es que no se pregunta por lo que la música es, sino por lo que la música permite hacer. ¿Se entiende la diferencia? Este tipo de enfoques que cargan el peso de la significación sobre el trabajo

del público no se preguntan por lo que la música es, se preguntan por aquello que la música permite hacer. Es decir, pone tintas en la agencia de estos sujetos, lo cual implica otro problema, pero es un problema teórico que no vamos a resolver ahora y es la propia palabra agencia, la categoría de agencia, que es una traducción rápida al inglés de la categoría inglesa *agency*. Y *agency*, tanto como *empowerment* (rápidamente traducido como empoderamiento), son dos palabras que a mí me causan bastante escozor porque se han vuelto tan frecuentes, tan cotidianas en el lenguaje de la política cultural contemporánea como en el lenguaje del Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, que entiende que la cuestión pasa por fortalecer *agencies* y *empowerment* de los sectores subalternos para así competir más libremente en el mercado. Y ahí tengo enormes diferencias con ese tipo de perspectivas. Pero el punto central respecto de este enfoque que privilegia la acción de los públicos, la recepción crítica, la resignificación, etc, es que lo que estos enfoques tienden a olvidar (o tienden a no preguntarse) es qué hay en la música que además les permite hacer cosas a sus públicos.

La segunda cuestión que reaparece a lo largo de esta reunión y a lo largo de todo el curso es que estos debates debaten (valga la redundancia) básicamente contra los intelectuales y la academia, pero no contra el mercado. El mercado no da ese tipo de debates. Al mercado francamente todo esto le chupa un huevo. ¿Camina? Que camine. ¿Funciona? Que funcione. ¿Hacen cosas con eso? ¿Y a mí qué me importa? Mientras se venda, estará bien vendido. Algo de eso veremos respecto de Juan Gabriel. Ahí no está el problema. En el mercado no está el problema, con el mercado no se debate. Se debate sí con la crítica; básicamente en el caso de Carolina, la crítica académica y la crítica académica feminista. Pero el poder, y eso no se lo debate, sigue siendo del mercado. El poder del crítico, nuestra capacidad como críticos, sigue estando limitada al espacio letrado, no al espacio fuera de lo letrado, fuera del aula por decirlo de alguna manera. Veamos por ejemplo qué opina el mercado respecto de esto que estamos diciendo.

[suena propaganda: <https://www.youtube.com/watch?v=A-FLez6hzUk>]

Y mientras tanto, yo tributo al mercado, pero ésta es Zero, porque no están entregando la Coca Light. Yo creo que es un complot contra el mundo crítico e intelectual. La publicidad es magnífica. De un lado está el goce, el disfrute, incluso solazado en esta especie de texto hiperbanal y frente a eso la voz del crítico que dice “son boludeces pá minitas”. Le falta



agregar eso, no es para minitas en una tarde de lluvia, por eso además aparece la imagen femenina. En algún lugar había anotado que en algún momento de esta clase, pero no creo que aparezca el momento, tenemos que ejercer la reivindicación del derecho masculino a la pedorrada. Porque así como tenemos que desmontar esta atribución cerrada, machista, sexista, esta atribución clásica del mundo de lo sentimental como mundo específicamente femenino, pareciera que el espacio donde el hombre puede gozar y sufrir, el espacio donde el hombre puede llorar es solamente, como todos imaginarán, el fôbal. El fôbal es el ejemplo más perfecto de la dominación masculina; es el espacio administrado racionalmente por los hombres y a la vez el espacio en el cual los hombres se apoderan de lo afectivo. Esto es, los hombres organizan el fútbol, lo juegan y luego le dicen a las mujeres “vos no podés sentir como yo, nena”. En ese espacio entonces ver un hombre... algo de esto les dirá Libertad hablando de los fanáticos. En realidad, cuando se piensa en los fanáticos se piensa en las fanáticas, que son todas histéricas, *groupies*, seres con capacidad mental cercana a cero, etc, y al lado de eso están las hordas de fanáticos del fútbol que claramente son sujetos cuya capacidad de raciocinio es similar al de una ameba. Algún día tendremos que hacer una buena reivindicación del derecho masculino también a la pedorrada y a la pelotudez. ¿Por qué, por ejemplo, me gusta cantar “La distancia” de Roberto Carlos? Pongámosle. Pero bien, provisoriamente, de esta cultura de los fanáticos vuelve Libertad en algunas semanas a hacerse cargo, dejémoslo por ahora ahí, aunque sin olvidar recordar que hay una clave metodológica que nunca hay que olvidar: los fanáticos además mienten. Sustancializar la palabra nativa en términos de *acá está la posta, esta es la significación con que los públicos asignan a los productos culturales que el mercado proporciona* es cometer un error metodológico. Los fanáticos mienten.

Un ejemplo maravilloso que encontró Marisol De Ambrosio, compañera de ustedes que hizo su tesis de grado sobre los y las fanáticas de Sandro: encuentra un día un fanático que le dice que Sandro, como forma de demostrar hasta qué punto Sandro manejaba recursos simbólicos y capitales culturales mucho más extensos que lo que uno podía suponer de un morocho de Valentín Alsina que había terminado su primaria a duras penas y que se dedicaba a cantar canciones boludas, el tipo le dice: “Sandro tiene más de 300 composiciones de música clásica en la casa, pero no se las muestra a nadie”. Y yo me cagué de risa y le dije: Marisol, ¿y vos le creíste? ¿300 composiciones de música clásica? A ver si somos claros...

es más que Bach, que le pagaban para componer música clásica. Marisol vuelve, repregunta, qué sé yo, y el tipo no, bueno, fue una exageración; en realidad nunca en su vida había escrito una composición de música clásica. Pero, ¿qué pasa? La mentira funciona para reforzar el argumento, entonces uno tiene que entender eso como testimonio en una dirección de significación, pero no como dato. Así como los fans de Sandro, y esto nos vincula con algo que no sé si llegaremos en el curso del día, de la reunión, cuando Sandro canta en el Luna Park exige que todos los lugares sean con butacas diciendo *mi público merece estar sentado*. Saben que hay dos zonas del Luna Park que no tienen butacas, que son las populares del Luna Park. Frente a eso entonces los fans lo oponían a Mercedes Sosa cantando en el Luna Park diciendo *esa negra de mierda se las da de comunista, pero sin embargo no respetaba a su público igual que el gitano*. Como dato, esto era falso. Los nativos, los públicos, los fanáticos mienten. En consecuencia, no podemos sustancializar esa palabra del fan, del público, como información en la cual debemos creer a pie juntillas.

Retomo. Dice Mariano Del Mazo en la biografía de Sandro que los 80 son los años en los cuales se extiende despectivamente la idea de un Sandro mersa. Creo que como toda la biografía de Del Mazo, es bastante imprecisa sociológicamente. Sí es cierto que a Sandro le pasa algo parecido a lo de Palito. En Palito Ortega está exasperada la cuestión política; Palito era un cómplice de la dictadura. Sandro no. Sandro participaba políticamente de cierto apoliticismo peronista, es decir era un Gatica hecho y derecho, nunca me metí en política, siempre fui peronista, sin afirmar ese peronismo. Recordemos como dije la vez pasada que Sandro nace exactamente con el peronismo, nace dos meses antes del 17 de octubre. La cosa de Sandro siempre fue mucho más sutil, estuvo cercano en general a los gobiernos democráticos de Alfonsín para acá. Hay cierto nacionalismo popular al estilo Crónica de alguna manera que cuando llega Malvinas lo lleva a Sandro a decir “yo iría a Malvinas, pero no a cantar, de voluntario”. O en algún otro momento a decir “necesitamos héroes, pero héroes como los del Billiken”. Es decir, ese nacionalismo entre Crónica y la escuela. Por ahí oscilaba ideológicamente Sandro, y entonces no se le achacó ningún tipo de vinculación con la dictadura que era absolutamente improbable. Supongo que el corrimiento de Sandro de escena tiene más que ver con cierto espíritu modernizador que aparece en la transición democrática con la que el rock calzaba mucho mejor que el baladismo. Los baladistas pasan a un segundo plano entre el 83 y el 90. Es como que no aparecen tan relevantes, tan

mostrables, tan modernos. Moderno es el rock que se está modernizando, fundamentalmente. Y al mismo tiempo, simultáneamente, en el mundo de lo subalterno lo que está explotando es el mundo de la cumbia, sobre lo cual volveremos en otro momento del curso. Pero a partir del 90 la cosa es distinta. Saben que, y esto sí lo dijimos la reunión pasada, otra cosa que aparece a fines de los 80 es la reivindicación rockera de Sandro cuyo primer índice es éste.

[suena “Mi amigo” por León Gieco: <https://www.youtube.com/watch?v=9Gt-GwqptHo>]

Y a esto le sigue, en el programa de 1990...

[suena Sandro cantando con Riff: [https://www.youtube.com/watch?v=gd5Z\\_O29IXM](https://www.youtube.com/watch?v=gd5Z_O29IXM)]

Uno de los guitarristas es Pappo. Los que están tocando ahí es Riff. A Sandro, en 1990, Canal 13 le da un programa de televisión, ésta es una especie de punto de partida del renacimiento de Sandro, se llamó *Querido Sandro*. De *Querido Sandro* era el fragmento que vimos el viernes pasado de Sandro con Leonardo Favio. Uno de los gustos que se da, porque el gitano era un jugueteón, era un hijo de puta, es decir... ¿rockero, quieren saber lo que es un rockero? Y lo lleva a Pappo y a Riff y él se disfraza de esta especie de cantante del glam rock a hacer sus propias canciones con, insisto, Riff como banda soporte. El siguiente paso es en 1991, esto que es una de las mejores cosas de Sandro y de Charly y de Pedro Aznar.

[suena “Rompan todo”: <https://www.youtube.com/watch?v=Cy6hz9sID7k>]

[suena “Tengo” por Divididos: <https://www.youtube.com/watch?v=JJcibRQ46pc>]

¿Soy el único pelotudo que se mueve en esta aula? Loco, esto es rock... [...] Lo dejo, no te haga problema. [continúa] Pero el tiempo es tirano, como se dice en televisión. Esto está buenísimo. El proceso es bastante sencillo: el rock recupera a Sandro. Eso que comenzamos en el curso contando cómo la operación la tiene que hacer el propio Palito Ortega yendo a la búsqueda del rock diciendo “homenajéenme, homenajéenme”, en el caso de Sandro es a la inversa: el rock va a buscar a Sandro. Primero León Gieco, luego Pappo, luego Charly con Aznar y finalmente, en el año 99, el disco tributo a Sandro subtulado *Un disco de rock*. En el caso de “Rompan todo”, la canción que hace Sandro con Charly y Pedro Aznar, como cuento en el texto, es muy interesante porque el tema es de los hermanos Fattorusso, los uruguayos, que lo habían grabado en 1965 con la banda Los Shakers y en inglés. Es decir, la etapa del puro simulacro, la etapa fundacional como puro simulacro del rock rioplatense en relación con el rock anglosajón. En cambio, 25 años después Sandro lo vuelve a grabar, pero

lo graba en español como una especie de autohomenaje al hecho de que él había sido el primero en hacer rock en español. Por favor...

-El vínculo igual que tiene Sandro con el rock es distinto al que tenía Palito Ortega en sus inicios. Sandro y los del Fuego imitando a Elvis...

-Y la diferencia es que Palito, que era un gran admirador de Elvis, no hace Elvis. Es decir, lo hace como fonomímica, todos los testimonios y su biografía insisten en que lo primero que hace Palito es imitar a Elvis, pero sobre eso no construye el resto de su carrera, lo abandona rápidamente, mientras que en cambio Sandro comienza imitando a Elvis en televisión. En el abandono de Elvis construye el giro de su carrera. La diferencia la existencia o no de un giro. En Palito no lo hay, la carrera de Palito es chata como un electrocardiograma muerto, mientras que en cambio la de Sandro muestra estos giros. El disco de rock del 99, como lo decimos acá, parece afirmar qué gran rockero habría sido Sandro si no hubiese producido ese movimiento de concesión a la CBS. ¿Concesión en qué sentido? Concesión en el sentido de que Oscar Anderle, su mánager, le dice en 1965 que el rock tiene un techo y entonces la decisión de Sandro de hacer otra cosa es esa convicción de que con el rock iba a ganar fama, dinero y mujeres, pero mucha menos fama, muchísimo menos dinero y bastante menos mujeres que si incursionara en el melódico. En los 90 ya esto no le importa a nadie, si fue giro, si no fue giro, si fue concesión, si no fue concesión, considerando que el rock argentino no hacía otra cosa que concesiones, una atrás de la otra.

Pero Del Mazo sostiene que en los 90 otros públicos se acercaron a los fenómenos populares con una pátina inequívocamente *snob*. Nuevamente, acá tenemos una mala descripción sociológica; la clave de interpretación está en entender que eso se llama plebeyización de la cultura y es algo sobre lo cual volveremos en más de una ocasión a lo largo de este curso.

En los 90 todo cambia. *Querido Sandro* como programa de televisión y Martín Fierro incluido. En el 93, el primer ciclo en el Gran Rex, *30 años de magia*: 60 mil espectadores en 18 funciones batiendo el récord que tenía Soda Stereo. En el 96, Sandro decide competir consigo mismo y hace 27 funciones con 90 mil espectadores. En el 98 decide competir otra vez consigo mismo y hace 40 funciones con 120 mil espectadores. Y ahí viene Gardel de oro, Konex de platino, Grammy latino, homenaje del Senado y también el enfisema, el deterioro, la muerte y el velorio en el Congreso. En ese momento Martín Caparrós dice: “yo creo que

la apoteosis del señor Sandro es un episodio más de la plebeyización del gusto que empezó con el menemismo, cuando los ricos argentinos y sus repetidoras habituales consiguieron por fin deshacerse del deber ser que decía que tenían que alabar la alta cultura y se entregaron sin tapujos a la cumbia y el fútbol y legitimaron esos gustos, los convirtieron en valores”. En Caparrós hay un gesto muy elitista y muy despectivo con Sandro; a Caparrós nunca le gustó Sandro. Pero la descripción de la plebeyización de la cultura es bastante atinada; la idea de que de pronto, como decimos en el texto, bienes, prácticas, costumbres y objetos tradicionalmente marcados por su pertenencia, origen o uso por parte de las clases populares pasan a ser apropiados (y a veces literalmente expropiados), compartidos y usados por las clases medias y altas. Esto se ve con mucha claridad en el fútbol, se ve con mucha claridad en el lenguaje, se ve con muchísima claridad en el mundo de la música popular; como veremos más adelante, son los años en los que Ricky Maravilla es llevado a pasear por todas las discotecas de las clases medias altas o a las fiestas *high* de Punta del Este. Y es un fenómeno complejo y perverso porque parece afirmar la democratización de la cultura, la idea de que los bienes populares pueden ser compartidos por otras clases sociales, una especie de cultura proletaria en la que de pronto las clases bajas le han impuesto su hegemonía a las clases dominantes, contrariando ya no sólo a Gramsci, sino a un siglo y medio de teoría progresista. De pronto todos cantan y bailan cumbia y Sandro. Las clases subalternas se han vuelto hegemónicas, que es un enunciado contradictorio en sí mismo. Por un lado, entonces la plebeyización parece describir este proceso en el mismo momento en el cual la vida real ratifica la peor desigualdad material. Es decir, esto no ocurre en cualquier contexto; ocurre exactamente en la década en la cual la distribución de la renta se vuelve más desigual que nunca en la Argentina, en la cual se produce el proceso de pauperización, segmentación y exclusión social más radical del siglo XX. Entonces, ¿cómo combinamos plebeyización, es decir una suerte de democracia imaginaria de los bienes simbólicos, con, por el contrario, una distribución radicalmente conservadora y antidemocrática de los bienes materiales? De todo esto seguro que sí, Sandro no tenía la culpa absolutamente de nada.

Del Mazo termina la biografía con la idea de que la complejidad de Sandro es una alegoría de la movilidad social, el deseo colectivo, pa pa pa, una veintena de canciones memorables que flotan en el viento y el artificio del hechicero que es genial. “Esta complejidad finalmente define las aristas afiladas nunca ingenuas de un artista total o una simple ilusión suburbana

que se disolvió en el mito, y el mito es perfecto, hermoso y eterno”. Y como bien sabemos, nosotros que somos cultos y leemos a Barthes, el mito también es una engañifa, es una cortina de humo, es algo que disimula, que oculta, que escamotea y que además puede ser desmontado, analizado, desmenuzado; el mito es invención humana y en consecuencia pasible de ser sometido a desconstrucción y análisis –cosa que ni Sandro tiene por qué hacer ni Mariano Del Mazo puede hacer, porque Mariano Del Mazo es periodista, no estudió en comunicación como ustedes. En cambio, ustedes tienen la obligación de someter el mito a análisis, tienen la obligación de barthesianar el mito, de desmontarlo, de deconstruirlo.

Bueno, encontré un papel en el que reconozco el autor de la cita y no pude encontrar la cita; Claudio Benzecry, un sociólogo argentino que trabaja en Estados Unidos, que tiene un libro maravilloso sobre el amante de la ópera en el teatro Colón, dice en un momento (pero no pude encontrar dónde) algo así como que cuando la crítica y el análisis sociológico, cultural, se dedica a las zonas de lo mágico o lo misterioso, como por ejemplo esto, por qué Sandro fue lo que fue, por qué Juan Gabriel fue lo que fue, analizar ese tipo de cosas, criticar ese tipo de cosas, no suprime el misterio o la magia. Dice, en una muy buena comparación, es como si investigar por qué corren las gacelas las volviera más lentas. El símil es bueno. Tener una relación crítica, analítica, dura, desconstruccionista con este tipo de fenómenos no significa abolirlos, no significa suprimirlos. Pero sí, como veníamos diciendo por cuarta semana consecutiva, someter el misterio a análisis no implica anular lo mágico. Significa que queremos entender por qué se produce ese misterio.

Martín Kohan, escritor al que ya hemos citado, al momento de la muerte de Sandro, entre el abanico de notas destinadas a tratar de poner algún sentido a la muerte del gitano y a tanto velorio, muestra la cantidad de contradicciones que tenía el mito de Sandro, por ejemplo que le decían gitano, pero vivió 40 años en la misma casa. Saben que el gitano es el símbolo perfecto del nomadismo. Y sin embargo vivió 40 años en la misma puta casa de Banfield. O por ejemplo, que era el gran amante que se casó con la Olga. Saben que con Sandro se habló de múltiples romances, pero tuvo apenas dos mujeres públicas: una con la que se casó vía México, como se hacía en épocas predivorcio, y luego con Olga Garaventa, su viuda. O, dice Kohan muy afilado, la relación entre esplendor y decadencia: Sandro tramó una hazaña bien distinta que fue lograr que la decadencia pasara de algún modo a formar parte del esplendor y del apogeo. Y Kohan lo dice muy bien, porque claro, cuando se muere Sandro todos dicen

*se murió Gardel*. No. Era mejor que Gardel, dice Kohan. Pero no por la calidad artística (volveremos sobre Gardel en muy poco tiempo), sino porque las que lo reivindicaron como Gardel eran las momias: Susana Giménez y Mirtha Legrand, las que pretendidamente nunca envejecen, mientras que Sandro en cambio envejecía. Y jactancioso decía: miren lo gordo y viejo que estoy. Exhibía ese declinio, esa decadencia, ese envejecimiento. Dice Kohan: ellas desean que Sandro sea como Gardel y por eso firman la comparación. Desean, necesitan que se muera joven porque no pueden aceptar que Sandro envejezca mientras ellas rejuvenecen y no pueden tolerar que la decrepitud, el envejecimiento y la gordura formaran parte de la belleza. Sandro volvió bello el envejecimiento, la decrepitud y la gordura. Sus chicas lo amaban *más* porque envejecía, porque decaía, porque engordaba. También en eso, dice Kohan, fue el Elvis Presley argentino y no un Gardel: “Sumó canas a las patillas y varios kilos al contoneo y demostró que podía superar también la dicotomía entre la cumbre eterna y el declive. Volcado al género melódico, saturó como corresponde la metáfora del corazón y vino a morir con el corazón del otro, víctima final de la literalidad”.

Otra vuelta que le dan a Sandro en el momento de la muerte me parece todavía más interesante, aunque la de Kohan lo es mucho, y está la vuelta homoerótica y la vuelta feminista. ¿En qué sentido homoerótica? Diego Treretola, en Página 12, recuerda que Sandro sin ser un ídolo gay ni cosa que se le parezca, sin embargo era profundamente amado por los homosexuales. Y esto es algo que no suele aparecer en la superficie de la cultura de masas en la Argentina: el deseo homosexual. Digo, nosotros tenemos un montón de gente que sale del clóset, pero no tenemos un Ricky Martin, un tipo que construya su carrera sobre la seducción del joven latino, latin lover, y que un día abre la puerta y dice *hola, soy puto*. Mucho menos, aunque esto está cambiando, la posibilidad de afirmar que Sandro estimulaba el deseo homoerótico. Esto es, que así como estimulaba a las nenas, también podía estimular perfectamente a los nenes. Claro, el propio Sandro, que así como participaba de un nacionalismo popular estilo Crónica participaba de cierto machismo de superficie profundamente homofóbico, dijo en algún momento: “yo cometí todos los errores que un ídolo puede cometer; menos tomar falopa y ser trolo, pasé por todas”. Es decir, Sandro también participa de un machismo vulgar que en el mundo de la cultura de masas argentino es muy difícil de cuestionar.

Por el lado feminista, por el lado femenino, mejor dicho, Marta Dillon en Página 12 afirma lo que todos sabíamos: Sandro no era otra cosa más que sexo. “Él seguía entregando un relato para que las manos se perdieran bajo la ropa interior de mujeres que ya se suponen expulsadas de ese paraíso”. Es decir, doble pecado. Triple. Masturbación, femenina y de mujeres mayores. Y ahora hagan el esfuerzo de pensar en sus madres haciéndose la paja, y los quiero ver. ¡No, no nos pidas eso! ¿Por qué no? ¿No tienen derecho? Quiero decir, es un terreno complicado. La masturbación, todos sabemos que es desperdicio, les salen pelos en las manos, Dios te va a castigar. Y uno se pasa la adolescencia mirándose la mano a ver si le salen pelos o no le salen pelos, o si viene un ángel con la espada flamígera. Estamos jodidos, pero somos tipos. Nos la bancamos, en última instancia tenemos pito, hacemos lo que se nos canta. ¿Masturbación y encima femenina? Mmmmm, eso es mucho más complicado; mucho más complicado de narrar, de mostrar, de asumir, aceptar. Y para colmo... esperen. Masturbación como herejía, y para colmo femenina, por lo tanto doblemente prohibida, en tanto que masturbación y en tanto que femenina, sexualidad inútil como dice la biblia, condenada con el fuego del infierno, pero además femenina y eso significa que para colmo es sexualidad autónoma. Aunque esté sujeta al estímulo del macho o de la hembra, si la masturbación puede tener origen hétero u homoerótico, entonces está sujeta (como decía una amiga) toda masturbación exitosa es un éxito de la imaginación. Uno siempre está sometido al deseo del otro o de la otra, pero la masturbación significa la prescindencia del falo, y ahí cagamos. ¿Cómo, pueden solas? ¿En serio? Eso es muy duro para un esquema sexista y machista como el que nos organiza. Es placer por fuera de la reproducción, que si al macho se le reprocha retóricamente (y sólo retóricamente, después de todo los curas no están en condición de reprochar nada a nadie en términos sexuales) a la mujer se le prohíbe terminantemente. Parirás con dolor y para eso y sólo para eso tendrás sexo. La masturbación entonces, para colmo femenina, está drásticamente excluida de esto.

No voy a decir que lo que explica Sandro finalmente es el peronismo porque sería un exceso. Y sin embargo, fíjense que las explicaciones sobre su muerte con las que cierro el artículo que ustedes tienen para leer orillan duramente esta cuestión de la relación de Sandro con el populismo argentino, pero reinterpretado a la luz de los últimos años o reinterpretado a la luz de los deseos de clase de algunos de sus intérpretes como por ejemplo Jorge Fernández Díaz, creo que es secretario de redacción de La Nación, editorialista, uno de los



mayores propulsores de las interpretaciones berretas respecto del populismo en la Argentina en los últimos años. Dice Fernández Díaz en *La Nación* (y *La Nación* nunca le prestó ni atención ni simpatía a Sandro): con el tiempo logró desgrasarse (un buen comienzo) sin dejar el target plebeyo y acceder a públicos más sofisticados que lo veían como un Sinatra criollo y kitsch. Y a esta altura... digo, con Fernández Díaz tengo problemas personales. La ignorancia en general me subleva; la de Fernández Díaz me subleva triplemente. Fernández Díaz era el tipo que sostenía que Inodoro Pereyra era una parodia de la gauchesca, del *Martín Fierro*. Y en realidad, Inodoro Pereyra era una parodia del nuevo cancionero, de la letrística de Mercedes Sosa, César Isella, Tejada Gómez. Pero el tipo no abre un libro más que los propios y los de Pérez-Reverte, con lo cual está jodido. Sandro nunca fue Sinatra. ¿Cómo puede compararse con Sinatra? Sandro fue claramente Elvis y puede ser Charles Aznavour, toquetearse con Raphael, pero nunca Sinatra. No hay nada de Sinatra en Sandro. En cambio, dice, “un Sinatra criollo y kitsch y lo seguían con una mezcla de perplejidad, condescendencia y profunda admiración en sus conciertos del Gran Rex. Sabiéndose ya unánime, Sandro gozó al final hasta del prestigio, el olimpo que no muchas voces románticas alcanzan en vida. Después de muertas, cuando se vuelven inofensivas, esas voces suelen ser canonizadas por las clases medias bienpensantes y hasta por los intelectuales”. Insisto, no hubo tal Sinatra criollo; a Sinatra jamás le tiraron una bombacha, nunca. Quizás es momento de confesar que es posible que mi madre se haya masturbado con Sinatra, pero mi madre es de otra generación, mi vieja tiene 87, para ella era Sinatra. Ella no podía escuchar a Sandro porque ella escuchaba a Sinatra. Pero jamás se le hubiera ocurrido a mi vieja tirarle una bombacha a nadie, ni a mi padre, pobrecito. Y Sinatra no tenía el tipo de significados locales que tenía Sandro, ni por ahí. La cuestión transclasista que Fernández Díaz invoca claramente tiene que ver con el menemismo, como hemos interpretado. Dice Fernández Díaz: “murió un ídolo argentino que era un caballero, un campeón de la cortesía, un milagro de la amistad, un hidalgo”. Sí, es posible, pero lo que sigue es desopilante: “No muere un demagogo ni un profesional del escándalo ni un improvisado ni un caprichoso ni un fabricante de rencores. Muere alguien que se parece a lo mejor que los argentinos queremos ser y también a lo que lamentablemente no hemos sido”. Éste es claramente el horizonte recurrente de las clases dominantes argentinas: un populismo sin pueblo. Lo que ellos desean es esto: un ídolo unánime, generoso, cortés, milagro de la amistad, un hidalgo, que no fabrica rencores; eso es

lo que quiere. Es decir, un populismo sin pueblo. Una reconciliación absoluta de todas las clases en torno de este tipo de figuras indiscutidas que las clases dominantes insisten en proponer. Por ejemplo, los Pumas. Las Leonas estuvieron a punto de ocupar ese lugar; por suerte perdieron, a Dios gracias. La pasteurización del símbolo incluye el erotismo. No hay nada en Fernández Díaz que recuerde al símbolo sexual que fue Sandro. El símbolo sexual se transforma en un gordito simpático. Esto se llama pasteurización, es decir, como digo en el texto, postular a Sandro como *aquello que lamentablemente no hemos sido* es un deseo que encubre, en la generalización, su carácter tanto de clase como de género: macho y cheto. Lo que quiere La Nación es un ídolo que sea al mismo tiempo macho y cheto, cosa que como todos sabemos son términos irreconciliables. Es cierto que, como dice Fernández Díaz, Sandro se parece a lo mejor que los argentinos queremos ser, y ahí esto no es un reproche feminista, a Fernández Díaz lo que *las argentinas* quieren ser le chupa un huevo. Por eso no se pregunta por Sandro como símbolo sexual y lo transforma en un gordito simpático. Porque las bombachas volando al escenario no le preocupan, no le interesan. Lo que los argentinos queremos ser, lo que las argentinas quieren ser no le preocupa. Lo que las argentinas le querían hacer a Sandro tampoco le preocupa. Todo eso prefiere mantenerlo en el misterio.

A ver si este puente funciona. Gracias Leandro.

[suena Juan Gabriel imitando a Sandro: [https://www.youtube.com/watch?v=SnK3-Ct0\\_ME](https://www.youtube.com/watch?v=SnK3-Ct0_ME)]

Dice Héctor de Mauleón, un escritor y periodista mexicano contemporáneo, hay una sagrada trinidad mexicana; así como nosotros hemos postulado esa sagrada trinidad argentina que en realidad eran cuatro, hay una sagrada trinidad mexicana compuesta por Agustín Lara, José Alfredo Giménez y Juan Gabriel. Ahora bien, ¿dónde se inserta Juan Gabriel? Se inserta en un momento en el que las grandes viejas figuras de la canción romántica mexicana estaban en decadencia, estaban como fuera del centro de la escena y muy especialmente estaban desplazadas por un crecimiento del pop y del melódico internacional. Y ahí aparece entonces Juan Gabriel e intersecta con Raphael –miren la lista que propone de Mauleón. Intersecta con Raphael, Leo Dan, Armando Manzanero o Alberto Castro (a quien no tengo el placer), Julio Iglesias, Sandro de América, María del Rayo, Camilo Sesto, Roberto Carlos. Es decir, Juan Gabriel comienza, debuta en el año 70, 71, intersectando exactamente con esta nueva corriente, este renacer del melódico en el que Sandro y Leonardo Favio y Leo Dan (que

además se mexicaniza) tienen un papel crucial y preponderante. Juan Gabriel entonces funciona como un segundo empuje a una tradición del romanticismo mexicano que había sido muy potente. Digo, México es la tierra de Pedro Vargas, de Agustín Lara, esto es, los grandes cantantes románticos de América Latina. Y podría seguir la lista; iba a decir Pedro Infante también. Los grandes cantantes, pero grandes cantantes para los que había una característica muy particular: eran todos machotes. La canción romántica mexicana se basa en la figura del machote. Como recuperando algo que decía Juanjo Becerra sobre Favio y Sandro: la tradición de los hombres que no lloran. Y otra relación con Sandro que me encantó que descubrí en estos días es que también Juan Gabriel aparece como un símbolo de lo nacional, pero un símbolo más complicado. Dice Enrique Krauze (a la sazón, uno de los intelectuales faro de la derecha conservadora mexicana, no estoy hablando de un intelectual populista, de izquierda, progresista, lo que fuere; uno de los intelectuales más a la derecha del espectro mexicano):

“¿hay algo más esencial del mexicano que la música que canta al amor y al abandono? No recuerdo haber visto un despliegue similar de amor y dolor desde la muerte de Pedro Infante en 1957. O de Jorge Negrete cuatro años antes, que murió en Los Ángeles, lejos de su México lindo y querido. A ese reducido elenco pertenece Juan Gabriel. El pueblo los veneró, cantó sus canciones, los lloró e hizo inmortales”.

Y a continuación agrega Krauze: “su biografía es una metáfora de México”. ¿Por qué? ¿Conocen la vida de Juan Gabriel? En esto también tiene un buen contacto con nuestros héroes locales. Es un pobre de provincias. En la vida de Juan Gabriel hay más incidentes, porque para colmo el padre... la historia es que cuando Juan Gabriel es muy chiquito, el padre, campesino de Michoacán, se pone a quemar unas tierras para poder cultivarlas y por error el fuego se le escapa a las casas vecinas. Se le arma un quilombo padre, los vecinos lo quieren matar, el viejo se deprime, tiene que levantar las deudas y finalmente se suicida. Entonces queda solo con la madre y 25 hermanos y él era medio rebeldón, entonces ¿qué hace la madre? Lo interna. Piensen en las biografías de Palito, de Sandro o de Favio: padre o madre ausente y además el pasaje por el internado. Lo internan en una suerte de reformatorio a Juan Gabriel del cual tiene que escapar a los 14 años y finalmente empieza a cantar y desde Ciudad

Juárez, donde había ido a vivir con la madre, termina en el Distrito Federal en México y ahí intenta entrar en las grabadoras al mejor estilo Palito aunque no sirviendo café, hasta que finalmente empieza a grabar, pero de pronto alguien lo acusa de un robo que no ha cometido y se pasa 18 meses en cana. Eso es la prueba del héroe. Bueno, Favio también estuvo en un reformatorio, pero ninguno había estado preso. Esto es como el exceso de Juan Gabriel. Juan Gabriel se pasa 18 meses en un penal del cual sale con la recomendación para la RCA para que lo grabe. Entonces, dice Krauze, es una metáfora de México. Guau. Y dice más tarde “como Sinatra en Estados Unidos” (vieron la presencia recurrente de Sinatra en las comparaciones en relación con la música romántica) lo notable de Juan Gabriel –atentos con esto- era la autenticidad de sus interpretaciones.

Asterisco, nota al pie: pocas cosas hay tan poco auténticas como la música popular; pocas cosas insisten tanto en lo auténtico como valor como la música popular. ¿Se entiende la paradoja? ¿Qué quiero decir con pocas cosas tan poco auténticas? La música popular es básicamente hibridación, combinación, mezcla, transformación, cambio, modernización, lo que se les ocurra; a fano en muchos casos. Y sin embargo, en el mundo de la música popular el valor de lo auténtico es muy potente, aunque sea, insisto, puro mito y pura falsedad.

Lo interesante es que Krauze dice que sus letras y canciones revelaban “una experiencia encarnada; olvidemos la simplicidad de sus letras, la rima fácil” y ahí aparece el intelectual conservador que dice guau, qué mexicano, pero la verdad que era un negro de mierda digamos, con poca capacidad poética, rima fácil, letras simples. Lo que tocaba el alma del mexicano en ese tránsito del amor apasionado, esperanzado y loco al desamor, la soledad y el desamparo. “Juan Gabriel había vivido esa experiencia y la transmitía”. Y ahí estamos en problemas porque pareciera que entonces sólo se puede construir valor en la música popular si se canta la experiencia, y ahí entonces la idea de la metáfora de México nos pone en problemas teóricos. ¿Cómo? ¿Es ficción o no es ficción? ¿Es metáfora o no es metáfora? ¿Es que sólo es valioso aquel que narra su experiencia? Sobre la idea de la experiencia vital, digo, a ver, sobre eso se construyen por ejemplo el mito de Palito y el mito de Favio: el migrante que sufre, abandonado, el reformatorio. La biografía explica una producción estética. Pero entonces, ¿cuál es la relación entre experiencia y discurso, entre realidad vital y metáfora? ¿No hay ficción? Qué es una metáfora, al fin y al cabo. Pero mejor aún, Krauze insiste en este lugar común. Fíjense: su gira postrera se tituló “México lo es todo”; iba a recorrer 17

ciudades. “En los coléricos tiempos de Trump, ese acto patriótico, esa hazaña final valiente y malograda es el broche de oro a la carrera de un ídolo entrañable y fue su mayor lección a un México que se ha dejado llevar por odios ideológicos ajenos a su esencia”. Claro: porque la esencia de México es la reconciliación, el amor, los indios aman a los patrones, los patrones aman a los indios, los hombres a las mujeres, las mujeres a los hombres, los priistas a todo el mundo, los indios a los españoles; México es puro amor. Lo que se está reivindicando, y estaba en Fernández Díaz en la reivindicación de Sandro, es la idea de una reconciliación de clases que concreta, política, teórica, ideológica y vitalmente imposible. Entonces, esta idea de que México se ha dejado llevar por odios ajenos a su esencia, que parece haber olvidado el amor al hogar común y a la patria, Juan Gabriel vendría a refutarlo como símbolo de la reconciliación. ¿Pero puede ser nacional un símbolo que lo que produce es una relectura amanerada del machote de la ranchera? Vean esto.

[suena Juan Gabriel: “Querida”, <https://www.youtube.com/watch?v=btsfNW4zlwI>]

Éste es uno de los primeros grandes éxitos de Juan Gabriel. ¿Lo conocían? Miren la gestualidad y miren los movimientos, por favor. Miren la mano.

Esta canción se llamó “Amor eterno”, es uno de los grandes éxitos, de los grandes hits de Juan Gabriel.

[Suena Juan Gabriel y “Amor eterno”:  
<https://www.youtube.com/watch?v=RgKqxLAhRKE>]

Hay un problema que es..., digo, a mí Juan Gabriel no me decía gran cosa. Hay dos problemas acá, uno es que la Argentina fue uno de los países tradicionalmente más refractarios a Juan Gabriel. Un fenómeno del mundo hispano enorme. A ver, recuerdan a Julio Iglesias. Se acuerdan que dijimos en la primera reunión que Julio Iglesias es el artista que más discos vendió en la historia del mundo hispano, más de 100 millones de discos. Bueno, Juan Gabriel si no se moría lo pasaba. Estamos hablando de una cuestión de esas dimensiones. En la Argentina cantó sólo una vez. Un problema es que posiblemente, nada, cierto localismo, cierto nacionalismo boludo, cierta tradición fuerte de lo romántico en el mundo local; era como que Juan Gabriel siempre nos quedó bastante distante. El otro problema es mi propia relación con el género. Mi relación es bastante distante; no me gusta el melódico. De todo esto puedo hablar maravillas y someterlo a análisis, sigo con el principio que enuncié hablando de por ejemplo las canciones de Favio: no me gustan personalmente,

no es la música que yo escucho cotidianamente. Entonces, mucho menos iba a aparecer Juan Gabriel en mi banda de sonido. Me pongo a trabajar con Juan Gabriel y me encuentro con cosas de una dimensión brutal, como por ejemplo esto: el concierto del año 96. A los 25 años de carrera Juan Gabriel se autoorganiza un homenaje en el cual cantó en el Palacio de Bellas Artes. Es como si Palito Ortega cantara en el Colón, pero con la sinfónica nacional. La sinfónica nacional mexicana más el coro polifónico de México más un mariachi que acompaña un recital que por supuesto, lo tuvieron que duplicar, agotó todo. El Palacio de Bellas Artes en México en el Colón. Y sobre esto se grabó un disco en vivo. Entonces, es un fenómeno de unas dimensiones inmensas.

¿Vamos a lo sabido? Yo esto lo iba a poner más adelante, pero...

[suena “Se me olvidó otra vez” de Juan Gabriel, por Maná:  
<https://www.youtube.com/watch?v=cPvqGJbV6kM>]

Ésta me encantó siempre. Vamos mejorando, estoy empezando a escuchar alguna voz que se anima a cantarlo, vi alguien sacudiéndose. Está buenísimo esto, en serio. Y además lo conocen, ¿o no? Sí que lo conocen. Esto sí es *su* banda de sonido; no es la mía, pero sí es su banda de sonido, ¿o me equivoco? Esto es de Juan Gabriel, una de sus mejores canciones, de las más famosas, largamente versionada; por ejemplo...

[suena versión Chavela Vargas: <https://www.youtube.com/watch?v=cPvqGJbV6kM>]

... ésta es muy linda.

Dice Miguel Martínez Giménez: el gran tema de Juan Gabriel es la soledad más que el amor. Ésta canción es una buena prueba. Fuera de joda, una canción muy bella. La versión de Chavela Vargas le agrega una cosa y es esta relación fuerte con la ranchera. Es una ranchera. Juan Gabriel trabaja muchos géneros, pero cuando puse antes el espectáculo del Bellas Artes me permitía ver dos cosas. Una: en la canción, en “Amor eterno”, es esa canción dedicada a la madre, una madre que ha muerto, que les podría proponer que hicieran la comparación con “La sonrisa de mamá” de Palito Ortega. Perdonen el ensañamiento, pero me la deja picando. La canción de amor dedicada a la madre muerta al lado de la canción de amor dedicada a la madre viva. Hagan un juego de poner en relación “La sonrisa de mamá” cantada por Palito Ortega mientras la mira a Libertad Lamarque, otro ídolo mexicano si los hay, y luego escuchen “Amor eterno” cantada por Juan Gabriel. Pero también el espectáculo del Bellas Artes me permitía mostrar icónicamente otra cosa y era Juan Gabriel vestido de

mariachi. Esto es, el uniforme por excelencia del machote mexicano transformado en esa suerte de machote con lentejuelas y plumas, por decirlo de alguna manera. Ahí está una de las claves de Juan Gabriel; Juan Gabriel siempre oculta la homosexualidad, entre comillas, y al mismo tiempo todo el tiempo la sugiere. La sugiere en la voz, la sugiere en los gestos, la sugiere en los desplazamientos corporales, la sugiere en este momento en el cual vestido de mariachi parece un maricón disfrazado de mariachi porque posiblemente no quiere ser otra cosa que un maricón disfrazado de mariachi. Claramente, maricón acá no tiene ningún tipo de connotación despectiva.

Dice, como decía antes, Miguel Martínez Giménez: los grandes fueron Agustín Lara, José Alfredo Giménez y Juan Gabriel. Los primeros representan dos costados del macho mexicano. Por un lado,

“Agustín Lara, el músico poeta empapado de versos con rebuscamientos modernistas que le cantaba lo mismo a la aventurera pervertida que a la divina flor de párvula boca. Agustín Lara es el romántico vestido de preciosismo con una cicatriz en la cara hecha por una amante despechada. En el otro tenemos a José Alfredo, que le cantó a mujeres yegua, a las que le soltó la rienda, indomable o ingrata, ahogado en botellas y copas en la cantina vestido de charro, cansado de rogarles, pero sin dejar de ser el rey. José Alfredo era el ronco varón”

Y que a su vez fue durante muchos años el amante supuesto o encubierto de Chavela Vargas, que hacía lo mismo, cantaba el amor desgarrado y el abandono empapada en alcohol y tirada en la cantina. La presencia del alcohol, del desgarramiento, del dolor y del machote es muy potente en esa tradición de la música romántica mexicana. Y ahí entra Juanga, como dice nuestro crítico, moviendo los hombros. Es linda la expresión; frente a estos machotes, entra Juan Gabriel moviendo los hombros. Que describe a la frontera, al sol, al amor, al dolor, pero sobre todo a la soledad. Cuando dice que le escribe al sol hace una referencia a otra de las joyitas que en este caso me envió no me acuerdo si Martín Becerra, colega de la casa, o Ernesto Semán. Creo que fue Ernesto Semán, que me manda esta cosa maravillosa.

[suena “Gracias al sol” Juan Gabriel: <https://www.youtube.com/watch?v=tqnfoRXKgLS>]

Hay gente acá que me ha visto tocar esto en vivo. Es una gran canción de Creedence Clearwater Revival, “Have you ever seen the rain”.

Dice este crítico al que ya cité, Martínez Giménez, que “Juan Gabriel alimentó la idea de su aislamiento y desamparo con el silencio, pues nunca hizo pública su vida amorosa, aunque su sexualidad siempre fue un tema de interés inherente a su quehacer”. Mientras tanto ponemos esto... pasa que lo tengo que leer porque es ilegible.



Maravilloso. Esto también es muy lindo. Divo en un país donde reina la homofobia.



Y esto:





Digo, de esto está floreciendo el espacio virtual mexicano e internacional. La cuestión de la homosexualidad de Juan Gabriel estuvo todo el tiempo presente porque, como dice otra vez Martínez Giménez, era un tema de interés inherente a su quehacer. “Es verdad que no le cantó de forma explícita a los hombres saliendo del clóset con la palabra en los escenarios y que cuando no era posible sostener el impersonal, sus letras llevaban sustantivos femeninos como destinatarios, igual que lo hicieron sus antecesores.” Pero también es cierto que la gran mayoría de sus intérpretes, salvo Maná, fueron mujeres. Las grandes cantantes de Juan Gabriel fueron las minas, Rocío Durcal a la cabeza.

“No estoy de acuerdo en que Juan Gabriel sea un ícono gay como han dicho algunos portales. Me parece una idea reduccionista, nunca salió del clóset, nunca hizo declaración alguna ni se posicionó públicamente por las causas LGBT. (...) No obstante, el peso de su época lo encapsuló en lo que sí llegó a ser de modo subversivo, indiscutible: un auténtico ícono *queer* en el escenario, es decir, un artista [y estas palabras son todas muy mexicanas] amanerado, andrógino, afeminado, jotillo, amampado, pipiluyo según la región del país en la que se discuta el tema, un rarito en tierra de machos que pudo opacar vituperios con un éxito.”

Es decir, un rey de los palenques mariachis forrado en lentejuelas. Es muy linda la idea, y por supuesto entre los críticos mexicanos al que más impactó siempre fue a Monsiváis. Carlos Monsiváis tenía una sensibilidad maravillosa para leer los pliegues de la cultura popular y

también dentro de ella en particular los pliegues de lo homosexual en la cultura popular. Las cosas que dice Monsiváis... les cuento que intenté subir al aula virtual el texto de Monsiváis sobre Juan Gabriel, pero no pude por el tamaño, voy a buscarle alguna vuelta para poder subirlo porque es un texto que no tiene desperdicio, un texto del año 1981. Escuchen bien, dice así Monsiváis:

“Un ídolo es un convenio multigeneracional, la respuesta emocional a la falta de preguntas sentimentales, una versión difícilmente perfeccionable de la alegría, el espíritu romántico, la suave o agresiva ruptura de la norma. Sin estos requisitos se puede ser el tema de una publicidad convincente, el talento al servicio de las necesidades de un sector, una ofuscación de la vista o del oído, pero jamás un ídolo. En forma súbita, en las conversaciones accidentales y en las discusiones, un nombre empieza a vivirse con énfasis, con reconocimiento, con el alboroto entre lo muy singular. Al percibir el rumor apreciativo los dueños del espectáculo rodean al actor, a la cantante o al compositor (el producto para ellos) de campañas monumentales, lo mitifican –es decir, lo convierten en industria-, estudian con detalle la promoción –en demasía asfixia, si escasa ahoga- y el tumulto del deseo ciñe al ídolo que por unos años al menos ya nunca estará solo, en su recámara hay un estadio con todo y vendedores de cervezas, en el baño instalaron asientos extras, en el refrigerador invernan los caza autógrafos. En la sociedad de consumo el Ídolo (la mayúscula, certificado de licitud) es quien retiene el falso amor de las multitudes más allá de lo previsible, más allá de los seis meses de un hit, de los dos años de la promoción exhaustiva, de los cinco años del impulso que no termina de desgastarse. El ídolo es el que pasa esa barrera.”

¿Se entiende la idea? Esto es, ¿quién se acuerda de Loco Mía? [“yo”, dice alguien]. No, boludo, todos nos acordamos de Loco Mía. ¿Quién tiene todos los discos, quién los escucha con unción todas las tardes? Eso es el producto efímero. Esa es la mercancía fácil. Ídolo con mayúscula, dice Monsiváis, es el que retiene el falso amor de las multitudes más allá de lo previsible; es decir, más allá de los seis meses del hit, de los dos años de la promoción, de los cinco años del impulso y del desgaste. Eso es falso amor. El ídolo en cambio supera esas dimensiones.

Hay otra frase maravillosa de Monsiváis cuando dice, al comienzo, que las quinceañeras lo adaptan y lo adoran, pero luego se encuentra el padre cantando las canciones de Juan Gabriel cuando va a sacar el auto. La lucha moral contra la intolerancia de padres y madres y novios es la que emprenden las quinceañeras. Cuando les preguntan “pero cómo puede gustarte ese tipo, a lo que las quinceañeras respondieron muy mis gustos, perdone padre, pero esto me gusta”. Y sobre eso se va construyendo ese mito de Juan Gabriel a lo largo de los años. Que le permite, cuando finalmente graba “Se me olvidó otra vez” a fines de los 70, ya no únicamente las jovencitas memorizan a Juan Gabriel. “Los tiempos cambian y el machismo se adapta. En 1977, en una entrevista de prensa cuando fue nombrado embajador de México en España, el ex presidente Gustavo Díaz Ordaz declara ‘aquí me tienen, como dicen ahora, en la misma ciudad y con la misma gente’”. ¿Saben quién era Díaz Ordaz? El presidente que masacró a los estudiantes en 1968 en Tlatelolco. Es decir, el masacrador de Tlatelolco, 10 años después cita a Juan Gabriel. Y ahí es cuando Monsiváis: dice acá no hay más vuelta que darle. Ya no son las quinceañeras. El texto de Juan Gabriel ha superado incluso la homofobia que durante mucho tiempo trató de mantenerlo distante y ha capturado inclusive el discurso oficial; ha capturado inclusive el discurso del represor.

Dice más adelante Monsiváis en un fragmento muy lindo y muy interesante; no se olviden nunca que Juan Gabriel nunca dejó de ser a la vez el divo de Juárez, que es la versión importante y pomposa del autodidacta tucumano. Siempre fue de provincias. Esta condición de casi huérfano, casi analfabeto, pobre, chaparro y para colmo homosexual y para colmo de provincias, de Ciudad Juárez. Dice Monsiváis: “en provincia y los sitios de la capital infestados de ánimo provinciano es importantísima la función de la música comercial mexicana que rectifica cualquier idea triunfalista sobre lo in y lo out y compensa a través de sus novedades la falta de novedad genuina. Estas letras en serie, estas letras que bien podría haber escrito el oyente (pero no lo hizo) son antídotos simultáneos contra lo muy reciente y lo anacrónico. En las ciudades de un millón de habitantes o de cien mil niegan la presunción minoritaria. Sólo hay una moda y lo anterior es polvo”. Es decir, esta música y estos cantantes reponen, son los mejores ejemplos de esto sobre lo que creo que ya hemos avanzado alguna vez, de Raymond Williams, la presencia continua de lo anacrónico como residual. Juan Gabriel todo el tiempo está señalando la permanencia, la continuidad, lo que nunca se escapa. Por supuesto, con nuevos ropajes. Por ejemplo, la ranchera y el machote que se vuelve música

romántica encarnado en un homosexual. Pero es cambio y a la vez pura continuidad, y es lo que le permite, como dice Monsiváis, a lo provincial articularse con lo novedoso de la ciudad.

¿Pero finalmente y entonces qué hay en Juan Gabriel? Por ejemplo, la resistencia contra la homofobia, otra de las cosas que destaca de manera muy aguda Monsiváis; digo, ahí hay un dato, la resistencia contra la homofobia reivindicada por las mujeres. Primero Juan Gabriel es ídolo femenino; luego se vuelve ídolo masculino.

Natalia Pérez de la Fuente, una gran amiga mexicana que está en Roma y que está en este momento llorando al lado del tocadiscos (si existen aún los tocadiscos) poniendo los discos de Juan Gabriel uno atrás del otro, y que me tiró materiales durante toda la tarde, me dice: mis abuelos lo adoraban y mi abuelo, que era de provincias, muy machote él, también lo quería. Y mi madre y mi tía le dedicaron “Amor eterno” cuando se murió mi abuelo. Entonces qué puedo hacer yo sino llorar al lado de las canciones de Juan Gabriel. Digo, está la cuestión de lo femenino y esta reivindicación del homosexual, está el encono contra Juan Gabriel en tanto que homosexual y entonces el odio a lo distinto, pero tiene que haber algo más. ¿Y saben qué es? Es la voz. ¿La quieren volver a escuchar? Vamos con “Amor eterno” adonde lo dejamos.

[suena nuevamente “Amor eterno” de Juan Gabriel en Bellas Artes]

Ésta no fue la clase sobre Mercedes Sosa, quedó claro, ¿no es cierto? La seguimos la semana que viene, chicos, hasta el miércoles, cuando viene Libertad Borda a melodramatizarlos.

Desgrabación: A.A.V., casi un mariachi

Versión corregida: P.A.