

Materia: Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva

Cátedra: Alabarces.

Teórico N° 7

Profesor: Pablo Alabarces.

Fecha: 23/09/2016

[suena “Balderrama”, por Mercedes Sosa:
<https://www.youtube.com/watch?v=8rAYZZMbOMg>]

Buenos días a todos, ¿cómo les va? Tanto tiempo... Tanto tiempo no sólo por las dos semanas que no estuve con ustedes, sino porque ya perdí la cuenta de cuándo fue la última vez que dimos clase un viernes; creo que fue hace dos o tres semanas. Sobre eso, nada, los calendarios son complicados, la facultad no nos los hace más fáciles, lo del miércoles pasado fue una ridiculez estrambótica. Feliz día del estudiante, chicos, ¿se fueron de picnic? No, la gran mayoría labura, entonces esta cuestión de dejarles un asueto para que se puedan ir de picnic a Palermo y dar rienda suelta a sus hormonas es como que ya está un poco anacrónico. Además, no es que es una medida de la universidad, es sólo de la facultad, lo cual lo vuelve más claramente demagógico. Y encima en un cuatrimestre complejo porque estamos en medio de lo que se llama un plan de lucha, va a haber más paros seguramente; nosotros en general tendemos a hacerlos porque estamos afiliados al gremio mayoritario que es la AGD, que en general es la que más lleva adelante este tipo de fuerza, nos parecen adecuadas además por la crisis presupuestaria, la crisis salarial. Esta facultad nunca deja de sorprendernos: entro hoy por Santiago del Estero y me encuentro con que la mitad de la escalera está clausurada porque se soltaron baldosas; un edificio nuevo que ya parece que tuviera 50 años.

Entonces, los calendarios son complicados; a pesar de eso estamos tratando de mantener la dignidad lo mejor que podemos. A veces la embarramos nosotros mismos; por ejemplo, esta clase viene “demorada” porque debió ser dada antes de que... aunque finalmente nos salió bárbaro, porque empalmar a Sandro y Juan Gabriel con el melodrama era perfecto, mientras que en cambio lo de hoy era un poco más complicado. Vamos a dar una vueltita para enganchar eso. Por ejemplo, ya que melodrama mediante vimos unos cuantos golpes bajos, ahora me toca a mí. Los míos son más elegantes.

[suenan Mercedes Sosa y Spinetta en “Barro tal vez”:
<https://www.youtube.com/watch?v=Y8I-YK6tO2o>]

Si fuera fiel a mis convicciones lo tendría que dejar entero y tener entonces 3.45 minutos de la belleza más alucinante que haya pasado por la cultura de masas en la Argentina y por la música popular en la Argentina. Pero esto también tiene que tener el ritmo de la clase y no hay más remedio y tengo una clase larga y compleja y que además tengo que terminar para no seguir solapando y demorando y modificando el cronograma. Una sola observación burocrática: la semana que viene les van a dar en los prácticos las consignas del parcial; ¿qué entra de teóricos? Hasta la semana que viene, es decir la clase que le vamos a dedicar a Gardel y al tango. Eso es lo que entra de “bibliografía obligatoria”, lo que está asignado para estas primeras clases de teóricos, incluidas las dos que pasaron con Libertad.

Retomo entonces. Acá hay un momento de una intensidad descomunal y también por supuesto el golpe bajo, porque la muerte siempre es un golpe bajo, y ver a dos semejantes figuras de la música popular argentina dialogando y hablando, y para colmo hablando de la muerte... Cuando Spinetta dice *ahora me puedo morir, pero grabemos primero*. Y esto es apenas muy poco tiempo antes de la muerte de Mercedes Sosa, muy poco tiempo antes de la muerte de Spinetta. Cuando Juan Gabriel se muere, porque además, y ahí viene la ilación, terminamos, nos dejamos de ver hablando de Juan Gabriel y hablando de la muerte de Juan Gabriel y no llegamos a poner en escena el millón y pico de personas que desfilaron por el Palacio de Bellas Artes en México sólo para ver una urnita con cenizas; nada más que para eso desfiló un millón de mexicanos por el Palacio de Bellas Artes en México. Ahora bien, a la muerte de Juan Gabriel no se escucharon, y con toda la densidad que tiene Juan Gabriel que tratamos de analizar someramente aquí, no se escucharon cosas como ésta:

“gracias Mercedes, aquella que cantó a la vida permanece a los cuatro lados de nuestra América, una voz potente que al demoler fronteras nos enseñó algo que va más allá de los territorios y banderas. Con Mercedes Sosa aprendimos cuánto tenemos para compartir como pueblos y naciones. Ella nos dio el sentido de lugar, de pertenencia de una latinidad que nos consagre en belleza y tragedias comunes. Voz y actitud comprometida de la mujer fraterna por el arte iberoamericano, voz inmortal que continuará en nuestras voces por haber dado

tantas gracias a la vida, y para que ésta fuese una vida de tiempos mejores, por eso y por lo tanto queda con nosotros su canto. Gracias, Mercedes, que nos ha dado tanto”.

¿Quién dijo esto? Uno diría: algún folclorólogo más o menos... No, fue Lula. ¿Y quién dijo esto?

“Mercedes Sosa, la de ustedes, la nuestra, la misma que aprendimos a sentir en toda nuestra América como la voz que nos festejaba aclarándonos el sendero, ha partido para quedarse convertida en memoria sublevada, pan del menesteroso y aliento tenaz de los humildes. Nuestra América toda quedará en eterna deuda con esta extraordinaria mujer que encarnó lo más sublime que puede darle sentido a la existencia: la entrega incondicional a los injustamente olvidados de la tierra. Maestra cantora entre los cantores y las cantoras: Mercedes es encarnación del canto como razón de ser personal y colectiva. Canto como afirmación del espíritu de vida y como combate contra la muerte: luminoso canto de todas y todos. ¡Honor y gloria a Mercedes Sosa!”

Si no se hubiera muerto ya, lo habría escrito Tejada Gómez, pero Tejada Gómez estaba muerto 20 años antes. ¿Saben quién dijo esto? El comandante Chávez. Esto es, a la muerte de Mercedes Sosa vienen los pronunciamientos de Chávez, Lula, Michel Bachelet, Fernando Lugo, Daniel Ortega, hasta inclusive Francia, que a través del ministerio de relaciones exteriores, etc. Esto es, una serie de homenajes institucionales y estatales a la muerte de Mercedes Sosa. Eso nos permite varias cosas, como por ejemplo que después de un periplo complejo en el cual estos mismos estados la censuraron y la persiguieron, sin embargo años después la pueden transformar nuevamente en patrimonio ya no sólo nacional, sino incluso patrimonio latinoamericano.

Hay un dato más en esto que acabo de leer y es sencillamente que sí, por un lado está la reivindicación política de esta voz sublevada, de esta voz subalterna de los subalternos, enunciado sobre el cual voy a volver, pero a la vez hay otra cosa bastante obvia: el progresismo es un sendero tapizado de lugares comunes. ¿Se entiende lo que quiero decir? Muy lindo, muy sentido, qué lindo lo que dijo Lula, qué lindo lo que dijo Chávez; no no no, no es lindo, es boludo. Son lugares comunes. Es un repertorio de lugares comunes. El tipo

que redacta no es Lula, no es Chávez obviamente, es un asesor de prensa que le pasa el comunicado, los tipos lo leen y dicen sí, bárbaro. Pero el que lo redacta arma una lista de lugares comunes y empieza a tildar, ta ta ta. Lugares comunes, eso sí, todos políticamente correctos, absolutamente progresistas, en el sendero adecuado; ya no es más canción con todos, es canción con todas y todos.

Veo ayer revisando materiales un recital de Mercedes en Lugano, en Suiza, en 1980, en medio del exilio, un recital que es un escándalo, ella solita con Colacho Brizuela en la guitarra, ella solita con el bombo y su voz; es una hora para la televisión suiza e italiana. Y al comienzo hay un breve reportaje, después vamos a ver un cachito porque es la cara de ella a los 45 años, de una juventud y una belleza indescriptible, mirando a cámara y contestando preguntas que le hacen en italiano, y ella contesta en español, y en un momento dice, cae en esos lugares comunes que ella por otro lado había contribuido a fabricar, muy típicos del nuevo cancionero; y en un momento me llamó la atención porque dice “el hombre de mi tierra”. Claro, en esos años nadie cuestionaba la política de afirmación de género. Hoy nadie podría decir eso sin decir *el hombre y la mujer de mi tierra*. En los años 70 en cambio era el hombre como gran genérico del ser humano. Sin embargo, a su muerte, ya en tiempos de corrección política y lugar común progresista, una de las cosas que más ha asolado el discurso de la cultura de masas y el discurso político de la última década, el *canción con todos* se transforma en la voz de Chávez en *canción con todos y todas*. Insisto, esto linda lo ridículo, pero ¿por qué? Porque forma parte de esos lugares comunes que nunca pueden ser nuestra lengua. Y aquí cambio a qué estamos haciendo acá. A ver si se entendió lo que quise decir: reconocer los lugares comunes de la cultura de masas aun cuando sean lugares comunes simpáticos, progresistas, con onda, neopopulistas; aun formando parte de esos repertorios, esos lugares comunes no pueden ser nuestra lengua, sino que tienen que ser nuestro objeto. Nuestro trabajo no es repetir los lugares comunes, nuestro trabajo es deconstruir esos lugares comunes. Esto es, hacer muy fuerte el esfuerzo reflexivo por reconocer en nuestra propia lengua esos lugares comunes y de ser posible eliminarlos.

Mercedes Sosa por supuesto que es mucho más que ese repertorio de lugares comunes que se dispararon al momento de su muerte; digo, hay cosas mucho más interesantes como ser por ejemplo varias de las notas que salen al momento de su muerte. La nota de Fernando D’addario en Página 12 es muy linda porque el Poroto, como le dicen a Fernando D’addario,

dice que cuando uno la entrevistaba a Mercedes Sosa quería preguntarle cosas serias: la revolución, el socialismo, el hombre del siglo XXI, el hombre nuevo, la puta que lo parió. Y Mercedes esquivaba todo eso y respondía con cierta vulgata del partido comunista (volveremos sobre esto del partido comunista). Esto es, uno decía “estoy con Mercedes Sosa, pienso preguntas serias, no le voy a preguntar por novios o amantes por ejemplo; pienso preguntas serias, comprometidas”. Y dice D’addario que la Negra, es como que uno le preguntaba cuál es la actualidad de la izquierda latinoamericana, “bueno, no sé” y se ponía a hablar de cocina. Parecía como muy disociada esa actitud personal respecto de la posición política. Claro, decía D’addario, lo que había que hacer era callarse la boca y escucharla cantar. Simplemente, lo que permanecía de Mercedes Sosa; dice, termina así: “Según fueron cambiando los humores políticos en el país, esa certeza se tradujo en afinidades fluctuantes, en algún caso inexplicables desde una mirada ‘biempensante’”. Mercedes apoyó a Alfonsín, estuvo siempre en contra de Menem, por ejemplo, no como otros, y finalmente terminó siendo una especie de neokirchnerista; bueno, el 60% de la Argentina fue neokirchnerista. “Sin embargo, Mercedes generó al mismo tiempo los anticuerpos necesarios para atravesar inmune cualquier paso en falso. Tenía a favor un elemento decisivo: su Voz, siempre, terminaba hablando por ella.” Era la voz la que hablaba en Mercedes Sosa, no las declaraciones públicas o la firma de comunicados. O, como dice Diego Fischerman, el texto de Diego Fischerman a la muerte de Mercedes Sosa es fantástico, como casi todo lo de Diego Fischerman: “A diferencia de un novelista, que podría contar muchas historias, el cantante sólo cuenta la propia. Y funciona, en ese sentido, como símbolo de pertenencias sociales y afinidades culturales. Que para la última dictadura militar argentina fuera un dato significativo el hecho de que algunos de sus perseguidos tuvieran en sus casas discos de Mercedes Sosa o que el ser parte de su público bastara para la condena ideológica dice, a su pesar, mucho acerca del valor y de la capacidad de representatividad cultural de la cantante.” Ella, como modelo de artista es increíble; es de una coherencia, de una consistencia absoluta. No se le pueden reprochar desvíos, agachadas. Lo de Mercedes es siempre consistente. Y en esto, insisto, como dice Fischerman, la dictadura es muy clara: si escuchabas a Mercedes Sosa eras parte del enemigo. No en vano Mercedes Sosa va a terminar detenida en 1978. “Gustar de sus canciones, es decir de su manera de interpretar un conjunto de piezas

tradicionales y de los más grandes compositores del género en las últimas décadas de la Argentina, era, sin duda, amarla a ella.”

El asunto es que Fischerman señala lo que muchos señalaron a la muerte de Mercedes, el hecho de que inclusive en un momento ella excede la cuestión del folclore sólomente. A pesar de que nace, desarrolla su carrera y se va al exilio como cantante “puramente folclórica”, a partir del exilio empieza a ampliar el espectro de lo cantable, de lo que ella puede incluir en su repertorio, y se vuelve la única cantante de música popular *stricto sensu* (justamente porque es *lato sensu*). Mercedes, aun siendo originalmente cantante folclórica, se vuelve la única cantante de música popular en el sentido de que puede ir y venir por todos los ángulos del repertorio, salvo posiblemente la cumbia, a la que Mercedes nunca se le animó. Los géneros tropicales: nunca cantó cumbia, quarteto, merengue, bachata, etc. Pero en cambio, el rock, el tango, el folclore, hasta inclusive el bolero, el melódico no le fueron ajenos. Algunas cosas con más fortuna, otras con menos fortuna. Quiero decir, el disco con Charly García, *Alta fidelidad*, hace extrañar los mejores discos de Charly García, no es una gran voz rockera, aunque después vamos a escuchar algo en lo cual Mercedes demuestra que se la bancaba y cómo se la bancaba. Pero el punto es que, por ejemplo, cuando Pujol, en este libro que he citado varias veces y del que ustedes han leído cosas, *Canciones argentinas*, cuando uno revisa las mejores canciones del folclore que Pujol va seleccionando a partir de los años 60 (las anteriores son básicamente de Atahualpa Yupanqui) empieza a seleccionar por ejemplo “La tonada del viejo amor”, “El cosechero”, “Zamba de mi esperanza”, “Balderrama”, “Alfonsina y el mar” como las grandes canciones del folclore argentino del 65 en adelante. Y lo que uno encuentra es que cuando Pujol va analizando estas canciones del modo delicioso que lo hace Pujol, todo el tiempo remite a las versiones de Mercedes Sosa. A pesar de que “La tonada del viejo amor” es originalmente de Falú y Dávalos y la primera y más famosa grabación la hacen Eduardo Falú con Los Fronterizos; a pesar de que “El cosechero” es de Ramón Ayala, un gran cantante y compositor y ejecutante litoraleño y que ha hecho versiones magníficas de sus propias canciones; a pesar de que “Zamba de mi esperanza” es de un mendocino, Luis Morales, y la han grabado Yupanqui, Cafrune, el que se les ocurra; a pesar de que “Balderrama” originalmente es salteña, de Leguizamón y Castilla, ha sido grabada por todos los grupos salteños, entre ellos Los Chalchaleros; a pesar de eso, donde pasa Mercedes Sosa no vuelve a crecer el pasto. Donde pasa la versión de Mercedes Sosa nadie

puede reversionar. Esto podría ser objeto de discusión, posiblemente le dediquemos los últimos tres minutos a ver cómo alguien puede volver a hacer el repertorio de Mercedes Sosa y peleársela, digamos, pero durante los años 60 y 70 la voz del folclore argentino es Mercedes Sosa. Por donde ella pasa, como Atila, no vuelve a crecer el pasto.

Yo tendría que someterlos a ustedes a aquello... es decir, no es sometimiento, es puro gusto; tendría que dejar que ustedes hagan exactamente lo que hice yo en las últimas dos semanas, que es simplemente escuchar todo el tiempo a Mercedes Sosa.

[suena “Alfonsina y el mar”: https://www.youtube.com/watch?v=cNMhgC1yg_U]

¿Alguien puede hacer esto? Hagan eso, sostengan esas notas así. Miren cómo lo apaga, es una hija de puta. Llegamos hasta el estribillo. ¿Ustedes escuchan eso? ¿Se siente la diferencia, se entiende la diferencia? ¿Ustedes escuchan lo que es simultáneamente la perfección vocal más absoluta? Lo dice Pujol de Gardel, lo veremos la semana que viene, pero es aplicable a Mercedes Sosa: la afinación de Mercedes Sosa es instrumental. Es como si fuera un instrumento, perfectamente afinado por supuesto; un instrumento desafinado también puede desafinar, mal ejecutado puede desafinar, pero en principio el instrumento, el aparato mecánico, no puede desafinar. La voz de Mercedes Sosa es así, no puede desafinar. Es técnicamente perfecta. Pero además de esa perfección técnica, lo que puede hacer con los matices, las intensidades, los caudales, los crescendos; todo, maneja absolutamente todos los recursos de ese instrumento. Canción por canción, porque ahí hay otra cosa: no canta todo igual. Ni por asomo canta todo igual. Dice Pujol respecto de esta canción, que todos la conocen, “Alfonsina y el mar”, una canción que está en el disco *Mujeres argentinas* de 1969, dedicada a Alfonsina Storni como todos saben; dice Pujol al respecto que la zamba argentina más conocida en el mundo, nació para una voz en particular. ¿Saben cómo es la historia? Félix Luna y Ariel Ramírez deciden hacer una obra integral que se llamó *Mujeres argentinas*: son todas canciones dedicadas a mujeres. Es un disco que no tiene desperdicio. Como dice Pujol, es tan buena “Alfonsina y el mar” que no nos permite escuchar cosas tan perfectas como “Juana Azurduy” o como “Gringa chaqueña” o como “Rosarito Vera”; es una canción mejor que la otra. Pero ésta es sencillamente perfecta. Ariel Ramírez le pasa una melodía a Félix Luna y Félix Luna se pone a escribir sobre Alfonsina Storni; para colmo el papá de Ariel Ramírez había sido maestro de escuela en Santa Fe y se había carteadado con Alfonsina Storni, había ahí alguna especie de trama personal familiar. El asunto es que escriben esta

canción, pero todo el volumen *Mujeres argentinas* estaba pensado para que lo grabara Mercedes Sosa, que tenía apenas en ese momento (es del 35, lo graba en el 69) 34 años y había explotado apenas cuatro años atrás en Cosquín, en 1965. Ahora vuelvo sobre eso. Esa canción se piensa para esa voz y nadie más la puede hacer. Esa una canción muy reversionada, pero especialmente como instrumental; por ejemplo, Adrián Iaies en fecha relativamente reciente la reversiona en piano. Esto es, la toma como estándar, porque ya forma parte de los estándares del folclore y la descompone y la trabaja. Pero la versión cantada no puede volver a ser grabada, nadie se le anima a “Alfonsina y el mar”; nadie se le anima y sale airoso, al menos. El contexto del disco también es un momento en el cual el revisionismo más o menos progresista de la época, esta rediscusión de la historia, propone un disco en el cual las mujeres *también* hacen historia. Claro, frente a un procerato machista, absolutamente masculino (¿quiénes hicieron la patria? Los grandes hombres: San Martín, Sarmiento, Belgrano, Moreno, Güemes, Mitre, puro olor a huevos), frente a eso aparece esta idea de que las mujeres *también* hicieron la patria. Y entonces están ahí Dorotea la cautiva, la gringa chaqueña, Juana Azurduy, Rosarito Vera Peñaloza, la maestra, y Alfonsina Storni, la poeta.

Al principio, cuenta Pujol, la canción no pega mucho; porque claro, ¿saben qué canciones se estrenaron en 1969? Leo apenas algunas de ellas: “Balada para un loco”, “Canción con todos”, “Muchacha ojos de papel”, “Balderrama”, “La marcha de la bronca”, “El viejo Matías”; y además “Alfonsina y el mar”. Claro, un buen año para la música popular argentina. Entonces en principio pasa inadvertida y de pronto se la empieza a escuchar y a escuchar y el disco empieza a vender y vender y ésta es sí la definitiva consagración de Mercedes Sosa, aunque Pujol se queda con otra canción que graba Mercedes Sosa, que vamos a escuchar a continuación, pero en su versión en vivo.

[suena “Como la cigarra”: <https://www.youtube.com/watch?v=FnxFPBibcek>]

Dice Sergio Pujol al respecto que es una canción muy interesante, canción de María Elena Walsh de varios años antes, una canción escrita por razones puramente biográficas. María Elena Walsh nunca le dio ningún tipo de sentido político a “Como la cigarra”; la idea era más la historia de alguien que supera algún tipo de dificultad personal. Pero Mercedes Sosa la graba en 1980, y la vuelve a cantar en vivo en la Argentina en febrero de 1982 cuando Mercedes Sosa vuelve después del exilio y da sus famosísimos 13 recitales en el Teatro Ópera

(yo estaba ahí). Y canta “Como la cigarra” y cuando una persona exiliada, que había estado detenida, perseguida, censurada, reprimida, vuelve a la Argentina en febrero del 82 y canta “tantas veces me borrarón, tantas desaparecí”, el Ópera se venía abajo. Mercedes reinterpreta la canción, resignifica la canción, ya no puede volver a escucharse como una canción personal, sino que es una canción que se vuelve absolutamente política, pero política sólo porque esa voz la encarna; la encarna y la canta en determinado momento histórico, y entonces suena y se explica de otra manera. Dice Pujol al respecto de esta canción que “su dominio vocal es absoluto, tan perfecto que duele oírlo”. Es muy bello esto. El dominio vocal de Mercedes Sosa es tan perfecto que duele oírlo.

Tengo acá anotada una comparación que propone un estudioso del folclore argentino, Héctor Chamosa; cuando Chamosa hace una historia del folclore argentino, hay un momento en el que se pregunta qué pasa con estos dos hijos de Tucumán, Mercedes Sosa ¿y...?

-Atahualpa Yupanqui

Dice Atahualpa Yupanqui; ¿por qué se equivoca? Yupanqui nació en Pergamino, no nació en Tucumán. A Yupanqui lo arma el recorrido. Yupanqui no sale de gira, sale a armar el folclore con el camino, con el viaje, y Tucumán es uno de los lugares donde más tiempo pasa aprendiendo, escuchando, etc. Pero no era tucumano; el otro tucumano, como dijo alguien por ahí, es Palito Ortega. Nacen casi al mismo tiempo. Mercedes Sosa es del 35, Palito si no recuerdo mal es del 40. Nacen muy cerquita el uno del otro. Palito Ortega nace como hijo de un empleado del ingenio de la familia de Ernesto Padilla, una de las familias tradicionales tucumanas que habían inventado la industria azucarera tucumana y fue a la escuela fundada en el ingenio por la familia dueña del ingenio, la familia Padilla. Ahora vamos a hablar de ellos. Palito Ortega, al igual que Tejada Gómez (no que Mercedes Sosa), abandona la escuela para ir a trabajar, es un autodidacta. Al igual que Mercedes Sosa, dice Chamosa, deja Tucumán de adolescente para tratar de triunfar. Y aunque, a diferencia de Mercedes Sosa, va primero a Buenos Aires, luego va a Mendoza que es a donde va Mercedes Sosa. Hay cierto paralelismo en la vida. Pero el paralelismo más divertido es que en 1963, cuando Mercedes Sosa y su entonces marido, su primer marido, Oscar Matus, el tipo que la zambulle en el partido comunista, graban el primer disco de Mercedes que se llamó *La voz de la zafra*, lo graban en el mismo estudio en que Palito Ortega estaba grabando sus primeros longplays. Simultáneamente graban los dos sus primeros discos. Mercedes Sosa graba *La voz de la zafra*

y Palito Ortega graba su infinidad de Palitos Ortegas que van a aparecer en los años 60. Hay una sola diferencia entre ellos (además del género por supuesto, y la delgadez): Palito Ortega nunca grabó una zamba. Cuando graba “Changuito cañero” la graba como twist. Muchos años después, 40 años después, 50 años después, cuando la vuelve a hacer en el Luna Park “Changuito cañero”, se la hace cantar al Chaqueño Palavecino y dice que “ahora sí quiero que esta canción sea cantada como la zamba que originalmente fue”. Es decir, la única zamba que escribe Palito Ortega no es una zamba; la graba, la versiona y la difunde como twist. La otra gran diferencia es que uno será un gran ídolo popular que venda decenas de millones de discos y la otra será una gran ídola popular que no vende millones, pero vende unos cuantos. Ojo, no estamos hablando de una artista de culto, no es que estamos hablando de una figura consumida sólo por intelectuales progresistas neokirchneristas de clase media; no, Mercedes Sosa es una artista de una gran popularidad. No vende los veintipico de millones de discos que vendió Palito Ortega. Y ahí está la otra diferencia.

Dice Chamosa: puede decirse que el movimiento folclórico había enfocado sus energías en convertir a los jóvenes urbanos en las tradiciones criollas, descuidando a los mismos jóvenes criollos de origen rural. Es como que el folclorismo que surge, sobre el cual vamos a trabajar el resto de la reunión, hacia los años 20, se consolida entre los 30 y los 40 y explota de los 50 en adelante, había privilegiado como público a los jóvenes urbanos. Había pretendido criollizar a los jóvenes urbanos pensando que los jóvenes criollos iban a seguir fieles a sus tradiciones. ¿Qué pasó entonces? Pasó que los jóvenes rurales empezaron a escuchar a la nueva ola y al pop y los jóvenes urbanos sacaron la guitarra y se pusieron a cantar zambas. Lo que Chamosa destaca es este efecto paradójico que produce el folclore a partir de su construcción como gran mercancía de la industria cultural y su consolidación a partir de los años 50, fundamentalmente. En esa historia tenemos que detenernos un poquitito. Mercedes Sosa salta a la fama en 1965 y salta a la fama en un festival por todos conocido, que es el festival de Cosquín, con esta interpretación.

[suena “Canción del derrumbe indio”:
<https://www.youtube.com/watch?v=QzWL8C2hE6c>]

Y la ovación consolida el mito. ¿Qué había ocurrido? Mercedes Sosa, nativa de Tucumán como dijimos, había nacido el 9 de julio de 1935, había nacido como Haydée Mercedes (el Haydée por supuesto lo ocultó, siempre cuenta que su mamá le quería poner Marta y su papá

le puso Mercedes, entonces en su casa siempre fue Marta), se empieza a escapar de la casa para cantar, porque a su padre por supuesto no le gustaba que cantara, su primer pseudónimo fue Gladys Osorio, su primer nombre artístico. Una vida compleja digamos, termina poco más que la escuela primaria y se casa con un tipo, Oscar Matus, que era un mendocino; Oscar Matus era poeta, compositor. Se casa con Mercedes, se la lleva a Mendoza, comienza la carrera artística en Mendoza, graba en 1962 *La voz de la zafra* en el mismo estudio que Palito Ortega estaba grabando sus primeros discos. Otro dato que vuelve a juntar todo: el productor de *La voz de la zafra* es Ben Molar, el que les escribía las canciones a todos los giles del *Club del Clan*, el que le hacía las versiones en español de los Beatles a Sandro, ¿lo recuerdan a Ben Molar? Bueno, es el que presenta a Mercedes a la CBS. En el 63, todos ellos, Oscar Matus y Mercedes Sosa con un grupo de amigos, Armando Tejada Gómez, César Isella, Tito Francia, etc, todos ellos se afilian al Partido Comunista y en el año 63 escriben, lo habrán visto en el texto que todavía no han leído, que es el de Claudio Díaz, *El manifiesto del nuevo cancionero*, el primer texto programático en el cual se hace todo un documento sobre cómo debía ser el folclore interpretado en clave del Partido Comunista argentino de esos años (vamos a volver sobre eso en un momento). En el 65, ya separada de Matus, Mercedes la deja con un pibe solo, la pasa difícil y va a Cosquín tratando de ver si la dejan cantar. Y Jorge Cafrune, al que ustedes vieron en pantalla, el turco Cafrune (un personaje maravilloso sobre el cual espero podamos escuchar algo, muerto durante la dictadura en un accidente muy sospechoso) le toma cariño, la toma bajo su protección y entonces en su propio set él presiona a la comisión y la comisión dice no, qué vamos a dejar cantar a esa mina; Julio Mahárbiz, ya para ese entonces un gran administrador del folclore, presentador oficial de Cosquín, director de la revista *Folclore*, productor, era el tipo que administraba el folclore canónico digamos (también volveremos sobre él), dicen que dijo “quién es esa mina con esa pinta de sirvienta”. Mahárbiz siempre fue un hijo de puta, pero el que dice que Mahárbiz dijo eso es Marcelo Simón, que no lo quería nada y que siempre compitió con Mahárbiz porque Marcelo Simón siempre estuvo más ligado al peronismo progre mientras que Mahárbiz siempre fue un peronista fascista de aquellos. Entonces Simón dice que Mahárbiz dijo que, con lo cual la fuente es compleja. Pero es muy probable que esa mina en ese momento fuera una negrita con pinta de sirvienta; ¿qué va a hacer esa mina cantando en Cosquín? Claro, porque Cosquín ya era el festival del folclore, el folclore era una música que hablaba de las clases subalternas

argentinas, pero lo cual no significara que fueran las clases subalternas argentinas las que lo produjeran y lo cantaran. **Esto es uno de los problemas básicos de la cultura popular: quién habla.** En ese momento entonces aparece Mercedes y Cafrune dice “yo te cedo una parte de mi horario”; horario central, horario de radio y televisión porque Cafrune ya era una gran figura y Cafrune dice eso que ustedes escucharon: “bueno, yo sé que la comisión se va a enojar conmigo, pero quiero que escuchen a esta gran voz tucumana”.

El otro dato es, ¿qué es lo que canta Mercedes Sosa? ¿Alguien reconoció la canción? La canción se llama “Canción del derrumbe indio” y es de un ecuatoriano. El ecuatoriano se llamó Figueredo Iramain. Y acá hay dos cosas fuertes: primero, también Atahualpa Yupanqui veintipico de años antes había iniciado su carrera con una canción que se llamaba “Camino del indio”. Mercedes Sosa empieza su carrera con la canción “Canción del derrumbe indio”. ¿Qué es lo que llama la atención ahí? El indio. Evidentemente que lo que llama la atención es el indio. Qué hace un indio en el folclore argentino, debieran preguntarse. El indio era, como toda la población descendiente de esclavos, es decir toda la población afroamericana, los sectores subalternos expulsados de la representación de lo subalterno que proponía el folclore. El folclore argentino había nacido como cantos del pueblo, tradiciones del pueblo, la voz del pueblo, el alma del pueblo, pero un pueblo organizado a partir de cierto proceso de selección; por ejemplo, expulsando a indios y negros de esa posibilidad de representación. Entonces, ya en Atahualpa Yupanqui (ahora vuelvo sobre eso) el inicio había sido “Camino del indio”, una canción de 1928. En Mercedes Sosa tenemos por un lado la “Canción del derrumbe indio”, es decir nuevamente la presencia del indio, pero además, dije, un ecuatoriano. Mercedes Sosa es también la mina que propone una ampliación de lo folclórico a un mapa ya no nacional, sino latinoamericano.

Pónganlo así: Yupanqui es el tipo que transforma el folclore en nacional. ¿Qué quiere decir esto? ¿Qué se les ocurre? Porque no han leído el texto de Claudio Díaz que tendrían que haber tenido leído para hoy. Claudio Díaz dice que todo folclore es regional, porque si el folclore responde a formaciones tradicionales de las clases populares no puede ser nacional, tiene que ser local. Entonces, el folclore tal y como se va compaginando desde los años 20 del siglo pasado en adelante, no es *un* folclore, son *los* folclores. En términos musicales son la zamba norteña, la chacarera santiagueña, el chamamé litoraleño, la milonga surera, la cueca cuyana, la tonada que es también cuyana. Los folclores son regionales.

Atahualpa Yupanqui es el primer tipo que, porque no era tucumano, sino que había nacido en Pergamino y empieza a dar vueltas por todos lados, es el primer tipo que puede cantar todo, y entonces nacionaliza el folclore. Salvo el chamamé; lo más lejos que llega Atahualpa Yupanqui es a la milonga entrerriana, la milonga se le daba muy bien, pero nunca canta chamamé. Esta idea del chamamé como lo excluido del folclore canónico lo vamos a retomar más de una vez, por ejemplo hablando de la cumbia, que es un hijo bobo que tiene el chamamé. Vuelvo: Atahualpa Yupanqui produce la nacionalización; Mercedes Sosa produce la latinoamericanización de ese folclore. No se trata entonces sólo de una voz, también se trata de una serie de elecciones estéticas, políticas y culturales.

A partir de ahí, de que esa mina de 30 años cante *a capella* con un bombo la canción... hay que cantar *a capella*, no desafinar una nota y meterse al anfiteatro Próspero Molina en el bolsillo. Ahí la Negra entonces consigue un contrato con Polygram y Polygram la empieza a hacer grabar. Es muy lindo ver los títulos de los discos de Mercedes Sosa. Después de *La voz de la zafra*, el que grabó con el ex marido, en el 66 graba *Yo no canto por cantar*; al año siguiente graba *Canciones con fundamento*. Es decir, títulos de discos que remiten a las posturas que en el año 63 habían escrito en el *Manifiesto del nuevo cancionero*. La idea era que el folclore debía transformarse en una palabra expresiva con contenido político. De ahí queda la idea de canciones profundas, canciones comprometidas, canciones con contenido o, peor aún, canciones de protesta. Esta categoría ha sido infinitamente discutida, Mercedes la rechazaba profundamente, pero es una categoría más o menos del sentido común. Esta idea de la música de protesta como una etiqueta que definía parte de la producción musical de esos años. Repito, *Yo no canto por cantar*, *Canciones con fundamento*, *Para que venza mi pueblo*; esos son los títulos de los discos de Mercedes Sosa en los años 60.

Otro dato que sigue uniendo y tejiendo nuestros objetos: el disco del 66, *Yo no canto por cantar*, la tapa es un retrato de Carlos Alonso. Recordarán quién era Carlos Alonso: pintor mendocino y comunista que también pinta una de las tapas de Palito Ortega, al cual le da clases de pintura durante 6 semanas. Todo es una red y un tejido bastante complejo. En el 70 graba *El grito de la tierra*; en *El grito de la tierra* están 3 de las mayores canciones de Mercedes Sosa: “Canción con todos”, “Duerme negrito” y “La pomeña”. Una cosa que dice un gran experto en la música del nuevo cancionero, Carlos Molinero, es que Mercedes en todos los discos hace un equilibrio muy inteligente entre las canciones con contenido,

comprometidas, militantes, bolcheviques, psicobolches, pónganle lo que quieran, con las canciones que simplemente hablan de las cosas importantes: el amor, la tierra, el paisaje, etc. “Balderrama”, ¿de qué habla “Balderrama”? [...] Habla de la peña de Balderrama, muy bien. Entonces, ¿de qué habla? [...] “Si uno se pone a cantar un nochero lo acompaña”. ¿Y cómo sigue? [*Silencio radical; suenan los grillos; se escucha una sirena en la distancia*]

Son unos hijos de puta. Cuando hablé de Juan Gabriel me olvidé de contar que una gran amiga, Cecilia González, periodista mexicana, corresponsal en Buenos Aires, siempre decía que todo mexicano sabe el himno nacional, “Las mañanitas” y una canción de Juan Gabriel. ¿Cómo es en la Argentina eso? Uno sabe el himno nacional; ¿qué más sabe? [...] La “Zamba de mi esperanza”, claro. ¿Saben “Zamba de mi esperanza”? ¿Ya no la cantan en la escuela? Va en serio. ¿Cuáles son sus repertorios, chicos? ¿Qué es lo que saben? Cuando pasé Juan Gabriel no fue con ustedes, fue con los atorrantes del miércoles a la noche, nadie sabía nada... hasta que pasé Maná, y a Maná ahí sí le entraron. Bueno, ¿cuáles son sus repertorios? Si pongo la “Zamba de mi esperanza”, ¿la saben? Si pongo “Luna tucumana”, ¿la saben? ¿De qué habla “Balderrama”? “En cada vaso de vino canta el lucero del alba”. De tipos hablando y chupando, de eso habla “Balderrama”. ¿Qué es “Balderrama”? Una peña. ¿Qué se hace en una peña? Se chupa y se charla. También se canta, por supuesto, y se cantan los pesares. Es muy divertido porque es una canción que habla de una práctica fundamentalmente masculina cuya mejor versión la canta una mina. Es una canción de machos, nos juntamos a chupar, como veremos la semana que viene en una de las mejores escenas de la filmografía de Carlos Gardel. Es una canción de machos, tipos que se juntan a chupar. De eso habla “Balderrama”. Digo, no habla de dale tu mano al indio, dale que te hará bien, vamos a la revolución, cuando tenga la tierra la tendrán los que sufren, los que lloran, los que luchan. No, habla de “¿vamo’ a chupar?” O (...) o... “Duerme negrito” no, “Duerme negrito” ya es otra cosa.

[suena “Duerme negrito”: <https://www.youtube.com/watch?v=QzwL8C2hE6c>]

Esta canción hizo dormir a dos generaciones. Pero hizo dormir no por aburrida, era la canción que todas las madres, ni siquiera políticamente correctas, mi vieja fue una gorila (lo sigue siendo) militante y sin embargo dos generaciones de madres acunaron a sus hijos cantándole “Duerme negrito”. ¿Sus madres no se lo cantaban? Cuando murió Mercedes Sosa hubo más de un alumno que decía “ésta me la cantaba mi vieja” y esto fue hace apenas 4 años; no, estaba Néstor vivo todavía, en el 2010.

Retomo. La dictadura la persigue, la dictadura la reprime, la obliga al exilio; la obliga al exilio porque en el 78 la mete en cana después de un recital. No es que la prohibición, la censura, no no no. El castigo es físico, Mercedes Sosa es detenida en un recital en La Plata porque canta “Canción con todos” que estaba minuciosamente prohibida. A partir de ahí se tiene que ir, retoma en el Ópera, vuelve en los recitales del Ópera en febrero del 82 y ahí entonces muestra ese dato del que hablaba: Mercedes Sosa abandona su condición de cantante ícono del folclore y se vuelve la cantante más importante de la música popular. Extiende los límites, presiona y puja contra muchas resistencias como la crítica en general señaló. Pocos se bancaron que Mercedes cantara tango, mucho menos se bancaron que cantara rock; y Mercedes Sosa hizo exactamente las dos cosas. Pequeño fragmento; esto es una belleza.

[suena “Los mareados”: <https://www.youtube.com/watch?v=A3FAobGJPKY>]

El bandoneón es Rodolfo Mederos, nada más y nada menos; el mejor heredero que tenía Piazzolla. Después se empelotudeció, pero bueno, a todos nos pasa. Está hecho un cuadrado. ¿Ésta se la saben? ¿Qué esperan para aprenderla? Es un tangazo. Escuchen el estribillo. Está escrita para hombres y ella la vuelve femenino. Porque son dos tipos chupando; no, es un tipo y una mina. Y decían que no podía ser que cantara tango, la puta que los parió. Y ahora escuchen esto. Todo esto es de los recitales del 82, del disco en vivo.

[suena “Cuando ya me empiece a quedar solo”, junto a Charly García: <https://www.youtube.com/watch?v=dH-eiA9vfJM>] Y la segunda voz se la hace Charly García, obviamente.

Mercedes Sosa no es lo que es ni lo que seguirá siendo por haber sido negra, medio india, por haber sido tucumana, contemporánea de Palito Ortega, por haber sido comunista, por haber sido comprometida, por haber cantado “Canción con todos”. Y esto es una cosa interesante. Lo que Mercedes Sosa nos problematiza entre tantas cosas de las que nos permite hablar, como uno de los problemas centrales que nos trae, después de haber pasado además por Palito, Sandro, Favio, es: ¿son posibles los juicios de valor en la cultura de masas? Uno puede decir... Esto me va a traer muchas discusiones al interior de la cátedra, por ejemplo con Verónica. Es muy interesante que con Palito menos, mucho con Sandro y con Favio y también nos puede pasar con Arjona y también nos puede pasar con la cumbia, tenemos mucha investigación sobre los públicos. Inclusive parte de nosotros hemos hecho tesis de

doctorado sobre los públicos; sobre los públicos de Arjona, de Sandro; de la cumbia ni hablar. Pareciera como que hay ciertos segmentos de la cultura de masas que nos obligan a echar mano de la opinión de los públicos para ver qué le ven, qué le escuchan, cómo significan, cómo se apropian. Lo cual no está ni bien ni mal; diría más, está muy bien hacer eso. Hacer eso, creo yo, interseccionado, porque el punto de análisis tiene que ser el encuentro, la intersección entre una serie de textos que van al encuentro de una serie de públicos y que en un lugar se encuentran y producen sentido y producen muchos sentidos; algunos de ellos contradictorios, algunos de ellos mentirosos, quizás como dije en exceso la última clase. Los nativos mienten, los públicos mienten, pero también dicen cosas muy interesantes. Entonces, el punto de encuentro entre los textos de la cultura de masas y las voces de los públicos es posiblemente el lugar más interesante para analizar la cultura de masas. Sin embargo, sobre Mercedes Sosa no hay un puto estudio sobre sus fans, sobre sus públicos. A nadie le importa lo que digan los públicos. ¿Por qué? Porque era buena. *Per se*. Pareciera que no hace falta ir a buscar qué tipo de laburo hacen los públicos con Mercedes Sosa porque lo que se espera de los públicos de Mercedes Sosa es una sola cosa: admiración, goce, que atravesase tu biografía, que te acunen con “Duerme negrito”, que seas feliz cantando “Balderrama”, que te entusiasmes militantemente con “Canción con todos” y que levantes el puño en alto cantando “Cuando tenga la tierra”. Pero lo que permanece inalterable más allá de posibles respuestas es una sola cosa: calidad. Esto no es muy bueno, es perfecto, como dice Pujol.

¿Es perfecto en función de qué canon? Ojo con esto; ya van a llegar a Grignon y Passeron y la idea de lo dominomórfico y lo dominocéntrico. Todavía es muy pronto para eso. Les faltan 4 o 5 semanas de ablande para que se encuentren con esa categoría. Pero la idea es que cuando yo digo que Mercedes Sosa es perfecta, ¿lo hago en función de qué categorías? ¿Lo digo en función de un presunto canon de la música perfecta que sería la música de pentagrama, la música clásica, la música oficial, la música de conservatorio y en consecuencia comparo a Mercedes Sosa con las grandes cantantes líricas? ¿O digo que Mercedes Sosa es perfecta en función de un canon particular que es el canon de la música popular? Y entonces para establecerlo comparo con otras formaciones de la música popular y la comparo con otras cantoras de la música popular. Y en ese contexto entonces, ahí digo: no hay caso, es perfecta.

[...] El compañero dice que es la única cantante popular que puede pasar fronteras. Yo no sé si puedo decir es la única. ¿Es la que inventa el movimiento? Sí. En el 82 ella es la que hace esta operación de permear los límites. Hay otra figura sobre la cual volveremos que es bastante importante y es contemporánea y es Santaolalla. Santaolalla es otro tipo que está todo el tiempo tanteando límites y en un momento ese tanteo de límites se vuelve una mercancía en sí misma. Esta idea de *world music* latinoamericana. Y eso es un invento de Santaolalla, no de Mercedes Sosa. Mercedes Sosa es sólo cantora, no es productora, entonces es la voz la que va tanteando esos límites y buscando otros géneros. En ese sentido entonces sí, es muy original, pero no puedo decir que es la única. Tampoco puedo decir que es la única voz perfecta. Cualquiera al que le gusten las cantantes femeninas puede hacer una lista de grandes voces femeninas de América Latina. Grandes, gigantescas. ¿Mejores que Mercedes? No. Pero muy parecidas unas cuantas. ¿Empiezo? ¿Empiezan? Tiren. [...] Violeta Parra no era buena cantante, era una gran poeta y una gran compositora; buena cantante, a ver, era un estilo muy particular, pero no es una cosa que uno dice la concha de su hermana, es perfecta; no, no es perfecta. [...] ¿Libertad Lamarque? Libertad Lamarque, dice María. A mí nunca me gustó, pero está bien, vocalmente es perfecta. Pero uno la ve y... bueno, no importa, Libertad Lamarque. ¡Más! [...] ¿María Graña? No no, María Graña está bien (...), Azucena Maizani, Susana Rinaldi en su momento; buenas cantantes de tango, pero no. Más nombres. [...] Julia Zenco es una especie de relevo, no está mal. [...] Violeta Rivas es un engendro, no me jodas. Violeta Rivas es una soprano ligera desencantada a la que no le da para el Colón, entonces se dedica a cantar lo que venga y es todo igual, porque esa es la cosa. Las grandes cantantes usan esa gran capacidad técnica y no cantan todo igual. ¿Cómo no me dicen una sola brasileña? ¿Dónde viven? María Betanha, María Creuza, Adriana Calcanhotto. [...] Chavela Vargas dice María, también, pero Chavela Vargas no es tanto la técnica como la actuación. Chavela Vargas es una gran actriz de lo que canta. Uno la escucha a Chavela Vargas y es la borracha desgarrada que está actuando en el medio del boliche. A ver, voces femeninas latinoamericanas... hay una lista infame de magníficas cantantes. Me animaría a decir, esto puede ser tildado de gesto demagógico o anti sexista, que hay mejores cantantes mujeres que cantantes varones, en cuanto a esa brillantez y esa capacidad interpretativa y esa capacidad actoral.

Me estoy yendo a la mierda; lo cierto es que Mercedes Sosa nos permite poner ese problema: el del juicio de valor en la cultura popular. No es que *si a la gente le gusta por algo será*. Vuelvo sobre algo que dije al comienzo del curso: el gesto populista de *si a la gente le gusta hay que buscar qué tienen de bueno porque algo de bueno tienen que tener*. Esperen, en el mundo de la cultura popular, en el mundo de la cultura de masas ese juicio de valor es posible también a partir de evaluaciones valorativas de capacidades técnicas, de capacidades actorales, etc. ¿Es claro más o menos lo que quiero decir? Es algo que les pido por favor reténganlo, porque vamos a volver sobre esto bastantes veces.

Para que Mercedes Sosa llegue a ser lo que fue cantando folclore es porque tenía que haber folclore y tenía que haber ciertas grandes líneas históricas sobre las cuales trabajar. Hablé de Cosquín, hablé del folclore, de la representación de lo subalterno, hablé del folclore como primero regional, luego nacional. No hablé todavía de que la idea de folclore nace justamente sobre la invención de la Argentina. La Argentina se inventa en la disputa entre lo urbano y lo rural. Lo urbano es el lugar de lo letrado, lo rural es el lugar de lo iletrado. Sobre eso se inventa la Argentina, sobre esa disputa se inventa la Argentina, disputa que hasta nuestros días es operativa.

[suena “Himno a Sarmiento” según Kevin Johansen y Pablo Lescano:
<https://www.youtube.com/watch?v=5T1QYdhq-j4>]

Díganme si no es genial. La historia de esto es más complicada, voy a tratar de resumirla brevemente: en el año 2009, un año antes del bicentenario, Macri, entonces jefe de gobierno de la ciudad de Buenos Aires, decide tener su propio bicentenario, que no lo iba a tener porque los festejos estaban a cargo del gobierno nacional, no de un gobierno municipal. Entonces decide hacer un festejo llamado “Puertas del bicentenario” y para el cual dice *qué podemos inventar*. Y Lito Vitale, productor musical y músico él mismo bastante conocido, y al que vieron tocando ahí en el escenario, dice *tengo una idea genial: ¿por qué no convocamos a artistas populares para que canten canciones patrióticas famosas?* Y Macri dice *buenísimo, qué buena idea, cómo no se me ocurrió antes*; y Lito Vitale le responde *porque a mí se me ocurrió antes, boludo*: ya lo había hecho. En el año 99 se lo había vendido como idea a Darío Lopérfido, entonces secretario de cultura de la ciudad de Buenos Aires con De la Rúa. Es decir, Lito Vitale es el tipo que le vendió la misma idea a dos funcionarios distintos con diferencia de 10 años. La primera vez, la del 99, un espectáculo que se llamó

“El grito sagrado”, es la vez en la que Jairo graba el himno nacional que los atormentó a ustedes durante toda su escolaridad. Si no me equivoco, generacionalmente les toca eso, que la versión del himno que les pasaron en la escuela era la de Jairo, una versión imposible. Hecha con la idea de acercar las canciones patrióticas al público popular, a las escuelas, etc, lo ponen a Jairo a grabar una versión infumable e incantable, porque Jairo no populariza el canto, sino que lo hace más exclusivo: sólo él puede cantar esos vibratos, esas duraciones. Lito Vitale hace eso en el 99 con “El grito sagrado”, lo vuelve a hacer en el 2009 con “Puertas del bicentenario”. Cambia algunas cosas, por ejemplo el himno a Sarmiento. El himno a Sarmiento en el año 99 era una linda versión abolerada a cargo de Sandra Mihanovich. En cambio, en el 2009 se le cruzan tres neuronas y dice *tengo una idea genial, vamos a hacer el himno a Sarmiento poniendo en escena la dicotomía civilización o barbarie*. Digo, no estoy haciendo una interpretación bastante alocada, todos ustedes lo vieron en escena; vamos a poner primero a Kevin Johanssen, es decir, el músico letrado, blanco, de clase media, urbana, políticamente correcto, y luego vamos a juntar a la barbarie. ¿Quién puede ser la barbarie sino Pablo Lescano? Y Macri dijo *che, qué buena idea, hacelo*; y ahí lo tenemos.

Esto lo que nos muestra es que ese conflicto original, que por supuesto fue mucho más complejo que simplemente civilización o barbarie; los conflictos son mucho más que meramente polares. Pero Sarmiento redujo ese conflicto a la fórmula, al “bit” como decía Aníbal Ford; decía que civilización barbarie era un 1 y un 0, entonces decía que era un bit. Al conflicto que Sarmiento transforma en mera civilización o barbarie, es decir lo urbano versus lo rural, lo letrado versus lo iletrado, Europa versus América, lo civilizado frente a lo bárbaro, lo culto frente a lo inculto; todo eso que está en el origen, que trama de manera decisiva la invención de la Argentina, todo eso reaparece en la discusión sobre el folclore. ¿Por qué? Sencillamente porque sometida la barbarie, América, lo gauchesco, a la operación de exterminio que concluye hacia 1880... la coronación es la campaña del desierto que extermina todo lo bárbaro que no fuera blanco, pero el exterminio del gaucho fue producido por las guerras civiles, la guerra del Paraguay, pero básicamente por la reorganización económica argentina que transforma la ganadería extensiva en agricultura intensiva... ¿se entiende lo que estoy diciendo, no es cierto? A partir del 80, ese modelo de acumulación capitalista no puede existir, porque lo que hace falta son peones, no gauchos. El peón no es un gaucho. El gaucho es nómada, con poco laburo fijo, básicamente educado en las tareas

del ganado, y lo que hace falta son tipos que vivan en el mismo lugar y que cobren barato gracias a Gerónimo Venegas para cultivar la tierra. Entonces el gaucho desaparece por ese modelo de acumulación más todas las razones políticas culturales. Una vez desaparecido y sometido a esa operación de exterminio, como bien dice Michel de Certeau, lo muerto puede reaparecer como belleza. Y entonces las clases dominantes, la oligarquía, la burguesía terrateniente argentina de fines del 19 y comienzos del 20, frente al aluvión inmigratorio, encuentra que el gaucho puede volver a proponerse como un modelo legítimo de lo patriótico. ¿Cómo deben ser las clases populares? Como el gaucho argentino. ¿Pero así era el gaucho argentino? Ah, no hay ninguno para discutirlo. Entonces el gaucho reaparece como modelo positivo. En esos años, lo vamos a ver la semana que viene con *Luces de Buenos Aires*, la primera película de Gardel, queda muy claro que la ciudad se ha transformado en el mundo corrupto, cosmopolita, de decadencia, de deshonor, de impureza, y el campo en cambio ya no es más lo iletrado, lo inculto, lo bárbaro, lo americano, lo facundino; pasa a ser en cambio el lugar de lo valioso, de lo puro, de las esencias (palabra reiterada hasta la náusea por el discurso folclórico).

Dice Oscar Chamosa, este tipo que ya cité, que es muy claro cómo el discurso gauchesco y folclórico aparece en el noroeste... Yo siempre me pregunté por qué la cuna del folclore, lo original, lo más puro, estaba en el noroeste, entre Tucumán, Santiago del Estero y Salta, esa es la línea del terror. Lo que une Tucumán, Santiago del Estero y Salta: ahí está el terror folclórico. Y dice Chamosa que tiene que ver con las oligarquías azucareras que en los años 20... claro, el acuerdo entre oligarquías del interior y porteñas que lleva a Roca al poder en 1880 y dura hasta el yrigoyenismo y luego reaparece en la década infame consistía en abrir el comercio exterior, importar productos industriales europeos, exportar alimentos, pero también mantener pequeños focos regionales. Uno era el azúcar. Entonces la oligarquía azucarera, la dueña de los ingenios en Tucumán, es la que empieza a poner guita para reivindicar el interior. Reivindicar el interior significa que es necesario mantener cierto proteccionismo sobre ciertas industrias regionales, básicamente la del azúcar, y ahí aparece la figura de Ernesto Padilla, al que ya cité, el tipo dueño del ingenio en el cual nace Palito, el tipo que funda la escuela a la cual va Palito Ortega. Y junto a Padilla están Terán, los Prat Gay. ¿Sabían que la familia de Prat Gay eran oligarcas del azúcar en Tucumán? O sea, no es un tipo que se ganó la lotería en los últimos años, sino que es burgués terrateniente de varias

generaciones. Decía, esta gente es la que impulsa las medidas folcloristas a partir de la segunda década del siglo XX. Por ejemplo, la encuesta nacional del folclore, una encuesta que hacen los maestros de escuela de toda la Argentina. Claro, una idea genial, si tengo decenas de miles de maestros en toda la república, los mando a hacer una encuesta entre sus alumnos sobre cuáles son sus tradiciones, sus cánticos, sus coplas, etc. La organiza el Consejo Nacional de Educación en 1921. Organizada por Juan Ramos, que luego sería miembro de la Liga Patriótica. Es decir, la relación entre burguesías terratenientes del interior y fascismo criollo es muy rápida. Estos primeros nacionalistas, entre los cuales también está Leopoldo Lugones, fascista de cuatro suelas, y Ricardo Rojas, que no desemboca en el fascismo pero le pasa raspando, es muy potente. Esto es, la invención del folclore se debe a las burguesías terratenientes del interior de la Argentina que inventan el folclore... ¿qué quiere decir inventar el folclore? Sencillamente que a una serie de tradiciones, ritmos, saberes, copleros, lenguajes, lo que hacen es constituirlo en aparato. Y además, adosarle el sentido de lo tradicional, lo esencial, lo puro. Pero es pura invención. Si el modelo sarmientino hubiera derivado en una inmigración prudente, sabia y no llena de tanos y gallegos brutos que para colmo eran anarquistas, posiblemente todo esto no hubiera ocurrido. Hasta el siglo XX, lo que las oligarquías querían era exterminar y desterrar todo tipo de asociación entre lo rural y lo popular. Sin embargo, a partir del siglo XX, frente a la inmigración, estas burguesías necesitan recuperar lo rural y lo popular y proponerlo como modelo. Y entonces construyen a Martín Fierro como héroe de la patria, al gaucho como emblema de la nacionalidad y al folclore como repertorio esencial simbólico de la cultura nacional. Esto es un invento que, insisto, se produce con mucha fuerza en esos años, entre 1920 y 1940. Por ejemplo, un dato que yo no tenía, que descubrí hace 10 días: los azucareros tucumanos impulsan la definición del azúcar como industria blanca. Lo consiguen en 1927, durante el irigoyenismo. ¿Qué es esto de industria blanca? Una garantía para poder competir en el mercado externo: resulta que Australia, otro gran productor de azúcar, había declarado al azúcar industria blanca. ¿Qué quiere decir industria blanca? ¿Lo blanco del azúcar? No, que en su producción no intervenían manos ni negras ni indias, como símbolo de pureza, de pureza racial. Es decir, una azúcar blanca para consumidores blancos, que no estaba contaminada por ninguna mano negra. Los australianos expulsan a todas las poblaciones originarias de la fabricación del azúcar. ¿Qué hacen los argentinos? No expulsan a nadie, lo que hacen es afirmar que son

todos blancos. El truco argentino consiste en producir genocidios simbólicos. Además de los reales, digamos. ¿Qué dicen los industriales tucumanos azucareros? Acá son todos blancos, porque la Argentina, porque el gaucho es blanco.

Sobre esto se construye ahí sí toda otra serie de operaciones de las que la más importante es la de Juan Alfonso Carrizo... esto es, no son sólo los grandes burgueses, los grandes intelectuales. También cuentan con, como diría Gramsci, esos pequeños intelectuales de pueblo. En este caso, un maestro: Juan Alfonso Carrizo, catamarqueño, hispanófilo, cristiano, católico de misa diaria, reaccionario y conservador como pocos tipos en la historia de la cultura argentina, que sale a coleccionar los cancioneros populares del noroeste. Es decir, es un gran recopilador del folclore, folclore que casualmente coincide con lo que él pensaba del folclore. Es decir, todo aquello que Carrizo encuentra con su idea: la idea de Carrizo es que el folclore argentino es continuidad del folclore español. Eso es lo que nos vuelve blancos y europeos. Entonces todo aquello que no corresponde, por ejemplo, todo aquello donde se ven rastros indios, afroamericanos o procaces, Carrizo lo elimina. ¿Por qué? Porque el gaucho, el habitante del interior, tenía que ser descendiente de españoles, blanco, para nada indio, profundamente católico y profundamente puro. Entonces claro, Carrizo va coleccionando cancioneros y se encuentra con el coplero procaz. “Una vieja y un viejo fueron a lavar las medias; la vieja lavó las blancas, el viejo *lavó las* negras”. ¿Lo conocen? Digo, de esos hay a rolete. Porque el cancionero popular está lleno de procacidades, de sexualidad, de chistes verdes; además de las cosas importantes de la vida: la muerte, el angelito, la vida, etc. Está lleno de procacidad. Carrizo elimina todo eso porque Carrizo inventa un folclore que fuera exactamente igual a lo que él pensaba que debía ser el folclore. Así se inventa el folclore argentino.

Un caso que cuenta Chamosa, que la antropología ha investigado bastante; Carrizo y toda la investigación, en general, financiada por industriales azucareras, eliminan la leyenda del familiar. La leyenda del familiar es una leyenda que sí viene de España, y sin embargo estos tipos la ocultan. ¿Por qué? Porque en la leyenda del familiar, el familiar era un animal que el diablo les deja a aquellos que le venden su alma como una especie de garantía. El tipo le vende el alma al diablo para conseguir poder y dinero y el diablo le deja un animal como una suerte de control local. Esa leyenda dice que entonces los muertos en los ingenios son debidos a animales que les responden a los patrones. Los patrones le venden su alma al diablo para

conseguir poder y dinero y ese animal mata a los malos obreros. Es claramente una leyenda que habla de la represión, de la explotación, de la opresión que el patrón produce sobre el obrero, básicamente el zafrero. Es una leyenda especialmente frecuente en los ingenios azucareros tucumanos. Esta leyenda, que la sabe hasta el portero de cualquier escuela, sin embargo Carrizo y compañía la ocultan porque es una leyenda que contradice aquello que se espera de un folclore adecuado.

El otro sujeto importante es entre 1921 y 1923 es Andrés Chazarreta. Andrés Chazarreta es también un tipo de la pequeña burguesía santiagueña (no son, insisto, los grandes intelectuales). Lugones, Rojas, Gálvez y compañía, lo que hacen es bendecir la acción de estos tipos, maestros de escuela, como Chazarreta, como Carrizo. ¿Qué hace Chazarreta? Se pone a compilar ritmos folclóricos. Canciones, melodías, etc, entre otros se encuentra con esta canción que todos deben conocer y que vamos a ver... ¿qué prefieren, versión pop, versión tradicional, versión abolerada, versión de vanguardia? Pero lo tienen que cantar todos, eh.

[suena "La López Pereyra" por Los Chalchaleros:
<https://www.youtube.com/watch?v=oEvN8LHF-Oo>]

Bueno, suficiente. La historia de "La López Pereyra", una de las zambas más famosas del repertorio folclórico, apenas después de la "Zamba de mi esperanza" viene... Viene el himno, la "Zamba de mi esperanza" y "La López Pereyra". Es una buena muestra de esto que estoy diciendo: Chazarreta la descubre, la recopila en los años 20 y la registra como propia. Pero resulta que tenía un nombre, la había compuesto un señor llamado Artidorio Cresseri. ¿Conocen la letra? ¿Han visto, no? Es una historia de amor, es una canción de amor. El folclore también tiene canciones de amor y ésta es muy linda. "Deliro con la falsía con que ha pagado tu amor, mi amor". Artidorio Cresseri había matado a su amante, fue sometido a juicio, pero convence al juez de que estaba en estado de emoción violenta, con lo cual el femicidio podía ser aceptado. ¿Saben por qué se llama "La López Pereyra"? [El abogado] ¡El juez! El juez era el salteño Carlos López Pereyra, es el hijo de puta que lo absuelve y entonces le dedica la canción de amor al juez. Esto ocurre aproximadamente en 1901. 20 años después Chazarreta se encuentra la canción, la publicita y la registra y empieza a cobrar los derechos de autor, el hijo de puta. En 1978 los herederos de Cresseri le ganaron un juicio a los herederos de Chazarreta. O sea, se pasó 50... el tipo se muere casi en la miseria en 1950,

entonces los herederos le hacen un juicio a Chazarreta. Ésta era la operación: encuentra algo suelto y lo registra. Transforma... iba a decir lo popular tradicional; en realidad, esto es un texto escrito. No hay tal popularidad, anonimato y tradicionalidad. El folclore es invención. No hay un canto popular anónimo que trae la letra de López Pereyra. Es un señor con nombre y apellido que escribe la letra y un folclorólogo que la captura y la registra y la vuelve, insisto, industria cultural. Chazarreta en estas operaciones va a llevar su compañía de danza nativa a Buenos Aires. Y el ingreso a Buenos Aires aplaudido por Rojas y Lugones es la entrada definitiva del folclore como mecanismo legítimo de la construcción de esta cultura que se pretende tradicional, popular, rural, auténtica, esencial. Que liga, éste es el punto central, el folclore a la esencia de la argentinidad. ¿Por qué? Porque se produce una disputa entre estas argentinas que se reinventan frente al fenómeno migratorio popular y urbano. Frente a eso entonces, las burguesías provinciales proponen una Argentina idílica, pura, romántica, rural y tradicional. Administrada, claro, por las burguesías.

Estos cuatro señores, que debutan en 1943, pero saltan fuertemente a la fama en 1950, son los Chalchaleros. Los Chalchaleros eran un grupo salteño cuyos miembros no eran precisamente hijos de las clases populares salteñas, eran hijos de la burguesía terrateniente salteña. Estos son los administradores de la herencia folclórica de Chazarreta y compañía. Ahora bien, en los años 30 y 40 esto es exitoso porque los inmigrantes compran el paquete gauchesco. Uno de los primeros radioteatros importantísimo de los años 30 es *Chispazos de tradición*. Primero, el primer film de éxito en la Argentina es de 1917 y se llama *Nobleza gaucha*. La primera película de Gardel se llama *Luces de Buenos Aires*, vamos a verla la semana que viene, en la que un gaucho tiene que ir a la ciudad a rescatar a su novia de las manos de la corrupción, el crimen, la droga y el alcohol. Los primeros radioteatros famosos son los radioteatros gauchescos: *Chispazos de tradición*, *La santa Federación*, etc. El tema gauchesco había sido exitoso entre los inmigrantes. Entonces, al mismo tiempo que, veremos la semana que viene, se constituye una suerte de relato urbano y moderno llamado tango, junto a eso hay un relato tradicional y rural llamado folclore. Y esto empieza a disputar espacio en la industria cultural en los años 30. Cuenta Chamosa cómo las cadenas radiofónicas van construyendo una suerte de cultura popular nacional en la que los grandes anunciantes se ligan a los fenómenos folclóricos, por ejemplo Alpargatas, la gran textil, cuyos almanaques los pintaba Florencio Molina Campos, el gran pintor gauchesco. El frigorífico

Swift auspiciaba el programa del gaucho Ochoa, así como la tabacalera Particulares, de donde deriva esa idea de que el tabaco negro era rural y popular. Tabaco negro era una cosa que se fumaba en otras épocas en este país. El Toddy, fabricado por la norteamericana Quaker, auspiciaba *Tardes criollas*. Por eso es que dice Chamosa en un momento una frase muy buena según la cual “en determinado momento y simultáneamente el gobierno peronista, los azucareros tucumanos, los bodegueros cuyanos, el partido comunista, Swift y los sellos radiofónicos variados, todos promovían el folclore al mismo tiempo”. No se trata de un fenómeno popular auténtico rural bolchevique, sino que se trata de un fenómeno que simultáneamente es trabajado en varias direcciones.

La culpa de todo, como todo en la Argentina, finalmente la tiene el peronismo, pero bueno, no estoy descubriendo nada con esto. La revolución del 43 funda el Instituto Argentino de la Tradición y lo pone a Juan Alfonso Carrizo, el que había compilado los cancioneros, lo pone a cargo. Sube Perón en el 46 y lo primero que hace es ratificar a Carrizo. Carrizo será funcionario desde 1943 hasta 1955 a cargo del Instituto Nacional de la Tradición y el Folclore. Es decir, un fascista ultracatólico va a manejar la política folclórica del peronismo. Que además dicta en el año 1949 el decreto 3.371 que obliga a difundir un 50% de música nacional. Y ahí cagamos, porque el tango no alcanzaba. Entonces, el decreto 3.371 provoca, permite, habilita una explosión de difusión del folclore argentino. Por eso digo que vamos a ver dentro de algunas semanas cómo por culpa del peronismo también tenemos cumbia. Todos los males de la Argentina se deben al peronismo. El peronismo también instala en 1953 el decreto 14.226 que establece la ley del número vivo: en todos los cines tenía que haber, además de la película, un número vivo, es decir, una actuación, lo cual permitía básicamente la circulación de números musicales. Pero también introduce la educación folclórica en las escuelas. El peronismo es aquel que introduce en los programas oficiales de primarias y secundarias de toda la Argentina de educación folclórica. De ahí que todos sepamos la “Zamba de mi esperanza” (salvo ustedes, que no son suficientemente patriotas ni peronistas).

Tal como suele ocurrir, esta clase se me ha ido a la reconcha de mi hermana. Lo que Claudio Díaz cuenta, esto lo pienso más que nada en términos de parciales, es cómo en ese momento queda absolutamente consagrado este paradigma clásico del folclore. ¿A quién se le debe? Se le debe a lo que viene de la recuperación folclórica tradicionalista del noroeste,

básicamente la figura de Chazarreta, y a dos figuras más, que son los grandes operadores de la transformación de esto en un producto de la cultura de masas. Uno es Buenaventura Luna, un mendocino; el otro es este tucumano que no era tucumano llamado Roberto Chavero, más conocido como Atahualpa Yupanqui. Ellos son los que estructuran, los que consolidan una serie de repertorios, una serie de pautas. Yupanqui es el que produce los cambios más importantes porque Yupanqui establece tres grandes cambios: primero, la incorporación de la voz del indio, como dijimos antes recuperado por Mercedes Sosa 30 años después. La primera canción de Atahualpa Yupanqui, que da título a su primer disco, se llama “Camino del indio”. Pero no conforme con eso, esa recuperación del indio es claramente una respuesta a las versiones blancas de Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Ernesto Padilla, etc; no conforme con eso, Atahualpa además de afiliarse al partido comunista le manda una carta a Perón en 1948 cuando se produce el malón de la paz. ¿Han oído hablar del malón de la paz? El peronismo siempre se llevó muy mal con los indios; los indios nunca fueron peronistas. ¿Vieron el quilombo que le armaron los Qom a Cristina? Es mera reproducción de una larga serie de conflictos que tienen los pueblos originarios con el peronismo. Todo esto por supuesto es exageración y chiste, los pueblos originarios son tan indios que son muy gorilas. En 1948, una delegación de pueblos originarios del noroeste y del noreste va hasta Buenos Aires, en parte en micro, en parte caminando, una especie de marcha federal, y la llamaron *Malón de la paz*. Y llegaron acá entre aplausos y vítores y le traían un petitorio al General Perón, ya presidente, para reclamarle por la situación de mierda en la cual vivían entonces, habían vivido antes, siguieron viviendo y vivirán. Le traen un petitorio y Perón no los recibe, pero sí les manda una delegación. Van al Hotel de los inmigrantes... [...] Bueno, está bien, podrían haber acampado en la 9 de julio, pero no se usaba en esa época. Entonces los mandan al Hotel de los inmigrantes, los tienen todos juntos y una noche viene la cana, los levanta a todos, los caga a palos, los mete en un tren y los fleta de nuevo pa'l norte. Entonces, Atahualpa Yupanqui, con un sentido de la oportunidad digno de émulos, le manda una carta a Perón protestando por esto. ¿Qué le pasa a Atahualpa Yupanqui? Estuvo 9 veces en cana durante el peronismo. Por su afiliación al partido, pero además por esta reivindicación indígena. Igual, hagámosle justicia a Atahualpa; Atahualpa, que se había afiliado al partido comunista y que viaja a la Europa del este en 1950, en 1953 renuncia públicamente al partido e inmediatamente le dan la medalla de la lealtad peronista y vuelve a grabar y cantar. Eso

demuestra que la Argentina es una tierra de oportunidades que siempre te da una segunda chance.

Paramos acá, vamos a continuar con esto y rematar tangueramente la semana que viene. Miércoles y viernes, si todo va bien, por primera vez.

Desgrabación: A.A.V., tan perfecto como Mercedes Sosa

Versión desgravada: P.A.